

A conjuração de Fiesco em Gênova: história, tempestade e ímpeto na cena do jovem Schiller¹

Nanci de Freitas

1. O teatro de Schiller e o movimento *Sturm und Drang*.

A tragédia histórica, *A Conjuração de Fiesco em Gênova*², escrita em 1782, é a segunda obra dramática de Friedrich Schiller (1759-1805). Impregnada pela atmosfera de rebeldia e de enfrentamento aos valores aristocráticos e conservadores da Alemanha absolutista, no final do século XVIII, a peça procura seguir o rastro do impacto popular alcançado por *Os Salteadores*, com a repercussão dos ideais da Revolução Francesa. A polêmica, em torno da temática abordada, obrigaria o jovem Schiller a reescrever *A Conjuração de Fiesco em Gênova* duas vezes, mudando, inclusive, o seu desfecho, para amenizar os seus efeitos políticos, em clara sintonia com os anseios republicanos. Satisfazer esta exigência, colocada pelos diretores de teatros estatais da Alemanha, era a única forma de ver seu texto encenado, como explica Lieselotte Blumenthal, em *Las representaciones de la Conjuración de Fiesco en vida de Schiller (1783-1806)*. (Blumenthal, 1955: 21- 42).

Ao lado de *Os Salteadores* e *Intriga e Amor*, a tragédia *Fiesco* se insere no movimento *Sturm und Drang* (1770-1785), no qual o jovem Schiller teve participação tardia. O teatro do *Sturm und Drang* - tempestade e ímpeto, nome retirado da peça homônima de Klinger, considerado por alguns estudiosos como pré-romantismo, propunha a liberdade total de criação e um subjetivismo radical. Opondo-se aos preceitos da ilustração e aos modelos estéticos da tragédia clássica francesa, influenciados pela leitura da *Arte Poética*, de Aristóteles, essa nova forma dramática propunha uma estrutura textual livre das regras das três unidades, ditas aristotélicas - ação, tempo e lugar - valorizando aspectos épicos da narrativa teatral. A liberdade proposta pelos *Stürmer*, inspirada na obra de Shakespeare e no pensamento de Rousseau, se expressava em uma linguagem teatral arrebatadora, com personagens tomados por instintos individualistas e violência patética, verdadeiros "gênios", carregados de força e de imaginação criadora. (Diderot, 1994: 9 - 17).

Prof^a de Teatro do Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ e doutoranda em Poéticas do Teatro, pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT, da Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO.

Schiller, posteriormente, iria criticar os arroubos dessa sua fase juvenil, dedicando-se aos estudos da estética, dos problemas da tragédia e do trágico na arte e recebendo influência da filosofia de Kant. A discussão entre Goethe e Schiller giraria em torno da possibilidade da tragédia em sua época, tendendo Goethe a reviver a tragédia grega *ipsis litteris*, enquanto Schiller buscava criar uma tragédia moderna, em diálogo com a tragédia antiga. O teatro da maturidade de Schiller superaria o apelo pré-romântico, de volta à natureza, explosão dos sentidos e de afirmação da dicotomia entre indivíduo e sociedade, para afirmar o ideal humanista e a busca de síntese, harmonia e racionalidade, em seus aspectos de elaboração formal, como atesta uma peça como *Maria Stuart* (1799-1800), considerada uma obra-prima do classicismo alemão. As características do Schiller clássico colocam-no distante do romantismo alemão, experienciado por Hoffmann, Novalis, Schlegel (Friedrich e August Wilhelm), Tieck, Eichendorff, Kleist, entre outros. Ainda assim, apesar de Schiller não ser considerado romântico pelos alemães, é o seu teatro de juventude, ao lado dos outros autores do *Sturm und Drang*, que iria influenciar o romantismo, fora da Alemanha, colocando-o, de certo modo, sempre associado a esse movimento.

O presente ensaio se propõe a uma análise da estrutura dramática da peça, *Conjuração de Fiesco em Gênova*, tendo em vista sua relação com os episódios históricos, para se aproximar da visão de teatralidade proposta pelo autor e verificar suas condições de encenação, examinando, por meio das didascálias - ou rubricas - explícitas e implícitas, as indicações cenográficas e a relação espaço-temporal. Buscar-se-á também uma análise da técnica de construção do personagem Fiesco, com ênfase nos caracteres e na noção de "gênio", aspectos caros ao *Sturm und Drang*.

2. A trama: da história à tragédia.

A Conjuração de Gênova ocorreu em 1547. Gênova era uma cidade regida por um patriarcado burguês, um sistema de governo oligárquico que funcionava com o revezamento de famílias da nobreza. A família dos Dórias, sob o comando do patriarca Andrea Dória, destituiu o sistema de revezamento entre as castas e assume o poder total da cidade. Giannettino Dória, sobrinho de Andrea, prepara-se para suceder o tio, mas não conta com a simpatia das famílias nobres, insatisfeitas com esse despotismo absolutista, que propõem um novo governo, constituído por representantes da nobreza, ou por uma nova família. Não se trata, portanto, de uma revolução, mas de um conflito entre as castas, que envolve pequenos burgueses, comerciantes e camadas populares, em nome de uma liberdade republicana. Nesse contexto político, surge a figura de Gian Luigi Fieschi, Conde de Lavagna, que conduz uma rebelião. Em *Gigantes da Literatura Universal - Schiller*, encontramos um perfil do personagem histórico:

Gian Luigi Fieschi possui grandes propriedades e o seu modo de vida é esplêndido. Descende de uma nobre família que já deu um rei à Sicília, dois papas e quatro santos à Igreja. Desde a sua juventude que Gian Luigi é, não apenas de grande beleza

física, mas de espírito turbulento e propenso aos arrebatamentos. Uma natureza impetuosa arrasta-o, por vezes, a correr riscos. As leituras que prefere são a vida de Nero, a Conjunção de Catilina, O Príncipe, de Maquiavel, que mais desenvolvem nele a crueldade inata, a perfídia e o egoísmo. (1972: 89).

O caráter impetuoso de Fieschi atrai a atenção de nobres e partidários da França, que, revelando inquietude pela aliança de Gênova com a Espanha, começam a arquitetar uma insurreição contra o domínio dos Dórias. Fieschi assume o papel de chefe oficial do movimento, em oposição à posse de Giannettino, contando inclusive com a proteção do Papa Paulo III. O apoio do republicano, Verrina, foi fundamental para Fieschi. Tratava-se de um homem honesto e respeitado pelo povo que, mesmo fazendo parte da nobreza, professava ideais republicanos. Giannettino, que contava com o apoio do Imperador Carlos V, da França, desconfiava do movimento conspiratório e planejava assassinar os doze senadores, cabeças do movimento. Mas a rebelião toma de assalto os Dórias, como na descrição em *Gigantes da literatura Universal*:

Os conjurados decidem agir entre o dia 1 e o dia 4 de janeiro de 1547, na altura em que Gênova estava, privada de doges: as funções do antigo doge terminavam no dia 1 e as funções do novo doge só eram exercidas a partir do dia 4. É então que, na noite de 2 para 3 de janeiro, sem atrair as atenções, os soldados de Placência (aliados) entram em Gênova. Gera-se enorme confusão. Soldados, pessoas do povo, conjurados, invadem as ruas, bloqueiam as portas e tentam apoderar-se da frota. Quanto aos Dórias, são ultrapassados pelos próprios acontecimentos. Giannettino sai do palácio, chega à porta San Tommaso (que julga livre): a uma ordem sua abrem-lha do interior, mas logo a seguir alguém atira e Giannettino é ferido mortalmente. Mas uma estranha fatalidade exige que Fiesco encontre também a morte: ao atravessar a ponte de um navio desequilibra-se, cai ao mar e, impedido de nadar, pelo peso de sua couraça, morre afogado. Sem um chefe, a rebelião dominada pela incerteza, acaba na confusão. (1972: 91).

Na peça, *A Conjunção de Fiesco em Gênova*, Schiller se inspira nos fatos históricos, ocorridos na Itália do século XVI, e os aproxima da situação político-social da Alemanha, do final do século XVIII, sem nenhum compromisso com a verdade histórica. Diz o dramaturgo, em prefácio à publicação da segunda versão da peça:

Po lo que a la historia se refiere, espero saldar muy pronto mis cuentas con ella, porque no soy el historiador de Fiesco, y una sola gran emoción producida en mis espectadores por la ficción que he aventurado pesa más a mis ojos que la más severa exactitud histórica. El Fiesco genovés solo ha tenido que prestarle a mi Fiesco el hombre y la máscara; todo lo demás podía guardárselo. (Schiller, 1973: 272).

Na trama de Schiller, Fiesco assume atitudes de um homem inconseqüente e libertino, criando a impressão de não ter qualquer interesse político, enquanto planeja, individualmente, os passos para a sua ascensão ao poder. É a dissimulação do personagem que conduz as circunstâncias dramáticas da peça, como veremos, a seguir.

O primeiro ato inicia-se com um baile de máscaras, no palácio de Fiesco, em que comparecem membros importantes da sociedade, inclusive o duque Gianettino. O

anfitrião corteja Júlia, irmã de Giannettino, uma condessa viúva e de temperamento extrovertido, aproximação que irá permitir-lhe acesso ao Palácio dos Dórias. Após o baile, Fiesco sofre um atentado, a mando do duque Giannettino, que contratou um mouro para assassiná-lo. Fiesco consegue reagir ao atentado e vira o jogo: propõe ao mouro não denunciá-lo, livrando-o da força, com a condição de ele tornar-se seu cúmplice e informante secreto. O conjurado Verrina, ao regressar do baile, encontra sua filha, Berta, que fora violentada por Gianettino, durante sua ausência. Bourgognino, um jovem conjurado, se propõe a salvar a honra da moça, oferecendo-se para desposá-la. Verrina decide que só lhe concederá a mão de Berta depois que o noivo lavar a honra da jovem, matando Giannettino.

No segundo ato, o Mouro traz notícias a Fiesco sobre a eleição do novo procurador. Murmúrios de que Fiesco estaria louco rondam a população. Alguns conjurados chegam à casa de Fiesco para anunciar o resultado da eleição: o conjurado, Zibo, foi o vencedor, mas um golpe de Andrea Dória modificou o resultado, nomeando um seu partidário, Lomellino. A sociedade acha-se desonrada e uma multidão se aglomera em frente ao palácio de Fiesco, pedindo vingança contra os Dórias. Fiesco faz um discurso incitando a população a se organizar. Fiesco fica sozinho com o mouro, obrigando-o a participar de uma farsa: vai fingir que ele tentará assassiná-lo, naquele momento; o mouro será preso e contará que foi mandado pelo duque Giannettino; Fiesco o perdoará, em praça pública, e isso aumentará a sua popularidade. Ele grita: "assassino!" Seus criados e pessoas do povo correm para socorrê-lo. No palácio de Fiesco, Leonor, sua esposa, ouve da criada um relato sobre o fato, com a descrição de Fiesco desfilando pela cidade, seguido da multidão. No palácio do Duque, Lomellino narra a Gianettino o episódio do julgamento do mouro. Gianettino afirma que irá destruir os doze senadores conjurados. Fiesco diz ao mouro que espera dois mil soldados, para protegê-lo, e ordena que ele os aloje, secretamente, em seu palácio. Verrina aparece, com um grupo de conjurados, para persuadir Fiesco à luta. Fiesco adere ao movimento e revela, aos companheiros, o jogo que vinha representando, enquanto tramava ações para a rebelião. Todos se abraçam e fazem um juramento em nome da conjura.

No terceiro ato, Verrina conduz o companheiro Bourgognino, à noite, a um lugar ermo, e fala de suas apreensões: o jogo armado por Fiesco, enganando os conjurados e toda a cidade, revela seu verdadeiro caráter ambicioso e seu desejo de poder. Diz que Fiesco se converterá no tirano mais perigoso de Gênova e que irá matá-lo, para preservar os ideais republicanos. O dia amanhece e Fiesco, tomado pelo peso da noite e da insônia, está mergulhado em suas dúvidas: lutar pela república ou tornar-se o duque de Gênova. E decide-se pelo poder. O mouro traz notícias: conseguiu interceptar cartas de Gianettino, que tramavam a morte de Fiesco, e mostra-lhe um pó, que recebeu da duquesa Júlia para envenenar Leonor. Fiesco e os conjurados combinam o ataque aos Dórias, pelo mar, para essa mesma noite. Fiesco planeja uma festa, onde apresentará uma comédia, que servirá de fachada para a rebelião. No Palácio Imperial, Giannettino e Lomellino, também, preparam um ataque aos conjurados. Fiesco apa-

rece para visitar Júlia, mantendo o plano de dissimulação.

O quarto ato refere-se à noite da festa de Fiesco. Movimento de transporte de armas, no portão do palácio. No salão, Fiesco conversa com Júlia, seduzindo-a, enquanto sua esposa, Leonor, escondida atrás da cortina, observa. Quando Júlia se entrega, Fiesco abre a cortina e abraça sua mulher. Fiesco desmascara Júlia, diante de todos, mostrando o pó com que ela pretendia matar Leonor. Júlia o amaldiçoa. Leonor tenta dissuadir o marido de seus planos de rebelião. Entram os conjurados, anunciando que chegou o momento do ataque. Leonor desmaia.

O quinto ato representa a batalha. Fiesco cerca a Fortaleza de São Tomás e grita, ao velho Andréa Dória, que há um cavalo selado à sua porta e que ele poderá fugir. Giannettino e Lomellino aparecem assustados. Bourgnognino mata Giannettino. Lomellino foge. Andrea tenta fugir, protegido por soldados alemães. Leonor surge, delirante e travestida de homem, no meio da batalha. O mouro e outros ladrões aproveitam para saquear igrejas. Fiesco procura notícias do paradeiro de Gianettino e, em seguida, prende o mouro e o condena à forca. Leonor circula vestida com a capa vermelha de Gianettino, que encontrou pelo chão. Fiesco, na penumbra, confunde-a com Gianettino e mata-a. Ao descobrir o seu engano, se desespera e grita aos deuses a sua desdita. Fiesco é aclamado pelo povo e proclamado duque. Andrea Dória pede a Lomellino que volte e implore a Fiesco um pedaço de terra, para que possa morrer em sua pátria. Verrina encontra-se com a filha Berta e o noivo Bourgnognino e ordena que eles fujam, partindo de navio, rumo a Marselha. Verrina encontra Fiesco, vestido com os paramentos de duque, e os dois dirigem-se à praia. Verrina acusa Fiesco dos seus crimes de dissimulação e de corrupção da lei, por ter protegido o mouro da forca, para usá-lo a favor de seus planos. Os dois discutem. Ao atravessarem uma ponte, Verrina empurra Fiesco ao mar. Fiesco morre afogado. O povo e os conjurados estão reunidos. São informados do retorno de Andrea Dória. Verrina anuncia a morte de Fiesco.

3. A tragédia da dissimulação: ascensão e queda do herói trágico.

Na primeira versão da peça, Schiller constrói uma situação trágica, na qual o herói, ao final, inevitavelmente, sofre uma queda, provocada pelos excessos de seu caráter ambicioso. Apesar de ser uma tragédia de tema histórico, o destino de Fiesco é traçado por seu próprio caráter, tecido pela sua arte da dissimulação. É, exatamente, no desfecho trágico que a peça de Schiller se afasta da versão histórica, na qual o herói morreu em consequência de uma fatalidade, ou acaso. Afirmo o autor, no prefácio à publicação da peça: "La verdadera catástrofe de la conjura en que el conde perece, víctima de un accidente desgraciado, en el momento en que ya toca la meta de sus deseos, há habido que cambiarla en absoluto, pues la índole del drama no se aviene bien con la mano del azar o la acción inmediata de la Providencia." (Schiller, 1973: 159).

A peça, como os outros dramas juvenis de Schiller, construídos como "tragédias de caráter", adequa-se inteiramente ao espírito do *Sturm und Drang*, em oposição à

interpretação dos conceitos aristotélicos da tragédia grega, presentes nos cânones do classicismo francês. Embora Schiller não tivesse lido ainda a *Arte Poética*, de Aristóteles, no momento em que escreveu *A Conjuração de Fiesco em Gênova*, estava de acordo com as questões dos *Stürmer*, na rejeição à construção dramática francesa, conforme os estudos de Lessing e de Lenz.

Aristóteles, no capítulo VI, da *Arte Poética*, intitulado "Da tragédia e de suas diferentes partes", em que apresentou a clássica definição de tragédia³, analisa a sua estrutura, segundo uma composição em seis partes: a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo e o canto. Na perspectiva do filósofo grego, a imitação de ações configura a fábula (mito), resultado da combinação dos atos. Afirmo Aristóteles:

A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a felicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua infelicidade ou felicidade. A ação, pois, não se destina a imitar os caracteres, mas, pelos atos, os caracteres já são representados. Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia; ora, a finalidade é, em tudo, o que mais importa. Sem ação não há tragédia, mas poderia haver sem os caracteres. (Aristóteles, s.d. 248).

No seu ensaio, *Observações Sobre o Teatro*, Lenz manifesta repúdio aos cânones clássicos, que impunham à obra aspectos do equilíbrio, ordem, objetividade, disciplina e visão apolínea. E questiona a importância atribuída por Aristóteles à imitação da ação e da fábula, conseqüentemente, da trama dos fatos, como elementos fundamentais da tragédia. Afirmo Lenz:

Como um destino férreo determinava e regia as ações dos Antigos, elas podiam interessar em si, sem que se tivesse necessidade de buscar ou evidenciar a razão delas na alma do homem. Nós, no entanto, odiamos ações cuja razão não compreendemos e delas não participamos. É por isso que os aristotélicos de hoje, que se contentam em imitar as paixões sem os caracteres (cujo valor, no entanto, eu reconheço, apesar de deles divergir), se vêem constrangidos a empregar uma única psicologia para todos os personagens, a partir da qual podem deduzir de forma hábil e com total liberdade os fenômenos de suas ações e que, no fundo - com a devida vênia desses senhores - nada mais é do que a psicologia deles. (Lenz: 1992: 11).

Na tragédia de Schiller, *A Conjuração de Fiesco em Gênova*, diferentemente das proposições de Aristóteles, a trama se desenvolve pelo ponto de vista do caráter do herói. Fiesco engendra uma farsa, para manipular a opinião pública e preparar o terreno à sua ação. É do seu caráter dissimulador que nasce a sua desmedida e conseqüente falha trágica, como esclarece Schiller, em texto divulgado ao público, em 1784:

Fiesco es el punto principal de la obra, al cual convergen toda la acción y todos los caracteres que en ella figuran, al modo cómo los ríos fluyen ao Océano. (...)

Fiesco, una mente poderosa y terrible, que bajo el engañoso velo de una ociosi-

dad muelle de epicúreo, en una oscuridad plácida y sin ruido, semejante al espíritu creador actuando sobre el caos, incubado solitario y sin testigos todo un mundo (...) adelántase finalmente, semejante a un dios, expone a las asombradas miradas su obra, ya madura y perfecta, y permanece allí, cual mudo espectador, cuando las ruedas de la gran máquina corren infaliblemente hacia la ansiada meta; (...). (Schiller, 1973: 271).

O caráter desse "gênio" criador, solitariamente, constrói uma nova realidade, duplicando o mundo que o envolve. O dramaturgo parte dessa visão dissimuladora do personagem e a estende para toda a trama da peça, construindo uma linguagem teatral marcada pela multiplicação dos jogos e do disfarce. O tema do duplo, associado principalmente aos fenômenos do desdobramento da personalidade, explorado extensivamente pelos românticos, contribui para a criação de uma atmosfera teatral repleta de densidade espiritual. A teatralização do duplo ganha materialidade, logo nas primeiras cenas, com a representação do baile de máscaras. Os personagens mascarados vão sendo revelados, para o leitor/espectador, em sua ambigüidade. Por trás dos papéis sociais e políticos, que representam na trama da conjuração - partidários do conservadorismo dos Dórias ou dos ideais da república - escondem-se as verdadeiras intenções: interesses pessoais, que vão do desejo de ascensão social à busca do amor e do casamento; do anseio pela segurança material à realização dos prazeres carnavais. E no centro da mascarada, o protagonista, o conde Fiesco, atuando como um bufão desprezível, dirige a representação. E vai moldando, ao longo da peça, sua verdadeira face: o diabólico "gênio" que materializa o caminho para o poder.

O olhar do herói vai se desdobrando através da trama. Na cena em que sofre o atentado, Fiesco antevê a ação do mouro, por um espelho, enquanto lê uma mensagem. Num gesto, volta-se e domina-o, arrancando-lhe o punhal e, virando o jogo. No momento propício, quando a cidade, indignada, anseia por um líder, Fiesco, tomado de ardiloso engenho, obriga o mouro a fazer uma encenação, revivendo o atentado. Tal qual um deus todo poderoso, ele retém a ação sobre o tempo, repetindo-a ao sabor de sua maquinação diabólica. Desmascarado Gianettino, Fiesco é alçado ao fascínio da popularidade. Nessa associação ao perigoso e depravado bandido, Fiesco duplica a sua atuação. Fechado em seu escritório, mergulha na obscuridade de sua alma e no debate com sua consciência, clarificando o seu raio de ação e o desenho dos seus planos, mas sua face mundana, na pele do grotesco e disfarçado lobo - o mouro - penetra nos palácios, chafurda nas ruelas e albergues, em busca de informações.

Schiller leva o jogo da representação para a discussão sobre o sentido da arte. Verrina, intuindo sobre a densidade da vida interior de Fiesco, quer testar a sua identificação com os ideais da república, incitando sua sensibilidade estética. Leva até ele um pintor, com um quadro que representa a liberdade, por meio da figura de uma mulher, e alcança seu intento. Tomado de ímpeto, diante da representação de uma ação libertária, Fiesco resolve revelar toda a sua trama e engajar-se na ação da conjura, assumindo a liderança. Diante do quadro, o herói diz:

Ven acá, pintor. (Con mucho orgullo y dignidad) Estás muy ufano porque imitas a

la vida em muertos lienzos y eternizas grandes acciones a poca costa. Te enorgulleces de tu ardor poético, del insustancial juego de fantoches de la fantasía sin alma, sin fuerza que mueve a la acción; derribas tiranos sobre un trozo de lienzo..., siendo tú un mísero esclavo. Haces repúblicas con tus libres pinceles y...no puedes romper tus propias cadenas... (Imperioso) Vete de aquí! Tu obra es pura juglaría!...Que la apariencia ceda el puesto a la acción (Con grandeza, derribando el cuadro). (Schiller, 1973: 211-212).

Esta discussão, sobre a imitação da ação na arte, sugere uma aproximação com o *Hamlet*, de Shakespeare. O personagem Hamlet, outro dissimulador, que se finge de louco, consegue desmascarar o tio e assassino de seu pai, durante a apresentação de uma trupe de teatro. Hamlet leva a trupe a incluir em seu espetáculo uma pequena cena, que reproduz o assassinato do pai. O tio, não suportando a imitação do seu ato, desconcerta-se, em atitude que se auto denuncia. Em *A Conjuração de Fiesco em Gênova*, a presença da arte também atinge o alvo, com eficácia, mas o efeito é diverso. Fiesco não suporta a possibilidade de uma representação artística ter mais força do que a ação real e dispõe-se à ação. A presença da obra de arte, contudo, é mais um fio que ajuda o personagem a compor sua trama, um pretexto para a sua aparente e repentina tomada de posição, ao lado do movimento coletivo, quando, na verdade, o seu desejo de ação rumo ao sentido de seus objetivos particulares.

No contínuo jogo da dissimulação, Schiller chega a propor a representação do teatro dentro do teatro, em aparente citação, também, de *Hamlet*, de Shakespeare. Fiesco programa a apresentação de uma comédia na noite da rebelião. Nessa comédia, que serve de anti-clímax para as cenas sangrentas e trágicas, que virão no último ato, nenhuma representação teatral é, de fato, consumada. Mas assistimos Fiesco, como em um cerimonial, regado a vinho, atando os últimos nós de sua trama. E dirigindo-se aos conjurados:

Señores míos! Me tomé la libertad de invitaros a una comedia...Pero no para entreteneros, sino para daros en ella un papel. Mucho tiempo hace ya, amigos míos, que suportamos la arrogancia de Gianettino Dória e los desafueros de Andrea. Si queremos salvar a Génova, no hay tiempo que perder. (...) Este espeluzno de terror debe convertirse en un cálido afán de gloria e impulsaros con estos patriotas y conmigo a realizar una hazaña y extirpar de raíz a los tiranos... El éxito favorecerá la empresa, pues mis medidas son buenas. La empresa es justa, puesto que Génova padece. La idea nos hará inmortales, porque es peligrosa e inmensa. (Schiller, 1973:238).

No desenrolar da "comédia", Fiesco retira sua máscara, diante de Leonor e de Júlia. O jogo do amor fizera parte da trama, envolvendo a sedução da duquesa e o sofrimento de Leonor. Júlia o amaldiçoa: "Que la peste te lleve, a ti el más negro y perverso de los hipócritas. (A Leonor) No te ufanes de tu triunfo, que a ti también te perderá... Y se perderá a sí mismo y acabará en la desesperación..." (Schiller, 1973: 248). A representação está armada, entre a maldição de Júlia e a exaltação de amor de Leonor. Leonor tenta convencer Fiesco a renunciar aos seus planos, contrapondo ao fascínio do poder a grandeza sublime do amor:

Vuelve atrás. Recapacita! Renuncia! El amor te compensará... Si mi corazón no puede saciar tu inmensa hambre, menos lo podrá, oh Fiesco, la diadema! (Mimosa.) Vem. Quiero saber al dedillo todos tus deseos, fundir los encantos todos de la naturaleza en un beso, retener para siempre al sublime eterno fugitivo en estos lazos celestiales!... Tu corazón es infinito..., pero también lo es el amor, Fiesco! (...) (Alegre, rápida) Huyamos, Fiesco!... Arrojemos al pozo todas esas brillantes monedas y vivamos en la romántica canpiña, enteramente para el amor! (Schiller, 1973: 251).

A comédia de Fiesco, todavia, galopa rumo ao desfecho trágico. A arte da dissimulação o atraíçoa e colhe-o em sua terrível teia. Cego em seu êxtase, no meio da batalha, não reconhece Leonor, que perambula, enrolada na capa vermelha de Gianettino. Fiesco, supondo matar Gianettino, mata Leonor. Por ironia, o herói é colhido pelo fio do destino, na trama de um tecido vermelho, como um disfarce de teatro.

E, por fim, supondo ter alcançado a glória, já com o título de Duque de Gênova, é conduzido à morte por Verrina. Seu olho diabólico, que iluminara cada passo de seu jogo, ludibriara-o num ponto: Verrina era seu verdadeiro antagonista, força invisível, que estivera a seu lado, todo o tempo, e não Gianettino. O rígido racionalista, Verrina, se rende à realidade histórica de sua pátria, alinhando-se ao antigo déspota. Adiante os ideais republicanos, revela-se, na verdade, um prudente conservador dos costumes e leis tradicionais. Um defensor dos deveres e do instinto de preservação que, antevendo o poderoso impulso tirânico de Fiesco, funciona como força restauradora da ordem e da harmonia.

4. Configuração cênica: espaço, temporalidade e estética teatral.

As peças teatrais do movimento *Sturm und Drang* estruturam-se livremente em relação às três unidades – ação, tempo e lugar – atribuídas a Aristóteles, opondo-se à forma dramática pura, perseguida pelos franceses. A tragédia francesa restringe os acontecimentos aos momentos em que o herói realiza as suas ações culminantes, contendo a progressão dramática nos limites do espaço único e do tempo ficcional de 24 horas. Como explica Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico*, o objetivo era atingir a identificação do leitor/espectador com as questões da peça, através de uma linguagem disciplinada e apolínea, que, segundo Lessing, cristalizava os ideais absolutistas e aristocráticos, em sua beleza requintada e solene cerimonial. Lessing concordava com Aristóteles quanto à função da tragédia – produzir catarse – mas, para atingir esse fim, propunha liberdade para criar a forma que melhor atendesse às necessidades da trama. (Rosenfeld, 1994: 64).

No *Sturm und Drang*, o desejo era de situar as ações dramáticas dentro de uma concepção temporal ampla e em uma variedade de espaços, de modo a deixar expandir as contradições do caráter e da consciência do herói, seu subjetivismo e sua ânsia de liberdade, frente às leis morais e sociais, impostas pela sociedade. Essa dramática, de aspectos épicos e elaboração em prosa, permitindo uma representação múltipla da

realidade e uma grande variedade de personagens características. Lenz afirma sobre as três unidades:

E o que, afinal, significam as três unidades, meus caros? Será a unidade que buscamos em todos os objetos do conhecimento, a unidade que oferece um ponto de vista a partir do qual podemos abarcar o todo e dominá-lo? O que podemos querer a mais ou a menos? Se lhes agrada, senhores, enclausurar-se nos limites de uma única casa e de um só dia, por Deus, conservem seus dramas de família, seus quadros em miniatura e deixem-nos o nosso mundo. (Lenz, 1992: 14).

A *Conjuração de Fiesco em Gênova* apresenta diversas situações, que se desenvolvem em cenas descontínuas, num total de cinco atos e de 73 cenas. Todavia, o texto demonstra um certo esforço em não se exceder, demasiadamente, no domínio do tempo e do espaço teatrais, como ocorre com a primeira peça de Schiller, *Os Salteadores*. As circunstâncias dramáticas estão centradas em torno dos três dias que antecedem a rebelião contra os tiranos. As didascálias indicam os espaços onde ocorrem as ações, a troca de cenários e as atmosferas diversas das cenas, sugeridas por ruídos, sons e músicas. As informações sobre a progressão temporal estão, em geral, embutidas nas próprias falas dos personagens.

As cenas iniciais do primeiro ato ocorrem no espaço anterior do palco – cena rasa – marcadas por um fundo musical, que indica a proximidade do baile, fora de cena. A apresentação dos personagens é feita por meio de pequenos diálogos, em ambientes contíguos ao salão. Fiesco, recebendo os convidados, anuncia: “Que la alegría sea general, que la báquica danza haga que el reino de los muertos se derrumbe en ruinas!” (Schiller, 1973:167). A estas palavras do anfitrião, segue-se uma mudança de cenário de grande impacto, para a cena V. A música ganha volume e intensidade, em sincronia com o movimento do telão, que faz a abertura para o salão de baile. “*Un allegro vertiginoso, durante el cual se descubre el telón medianero, dejando ver un gran salón iluminado, en el que bailan muchedumbre de máscaras. A un lado, mesitas con bebidas, y de juego, ocupadas por invitados.*” (Schiller, 1973: 167).

No segundo ato, dois dias após o baile, os acontecimentos políticos e a tensão social se traduzem em grande alternância de ações internas, que ocorrem nos palácios de Fiesco e do Duque Giannettino. A agitação popular das ruas é vista do ponto de vista das duas ante-salas, aonde chegam as notícias e onde tramam-se as ações políticas e os ataques. O escoar do tempo é indicado no decorrer das situações. As ações localizadas em espaços públicos, envolvendo a multidão, são explicitadas com o recurso da narrativa.

O terceiro ato ocorre na noite seguinte. Na primeira cena, há indicação de um lugar lúgubre, “um desolado páramo”, onde Verrina vai decidir pela morte de Fiesco. A fala de Verrina, vinculada à sua sensação visual e sonora, completa a descrição do local:

Comparado con las tinieblas de mi alma, esto es un vergel. Sígueme hasta donde la podredumbre disuelve los cadáveres y la muerte celebra su horrible festín... Hasta allí donde el torbellino de las almas perdidas divierte al diablo y las estériles lágrimas del

pesar filtranse por la criba de la eternidad...Hasta allí, hijo mío, donde el mundo cambia de consigna y la divinidad rompe su bandera de infinita bondad... Allí te hablaré yo con espasmos y tú me oírás con rechinar de dientes... (Schiller, 1973: 214).

Mais que um lugar físico, esta indicação aponta para a representação de um espaço metafórico, no qual o estado d'alma do personagem, Verrina, ganha plena integração com a força selvagem da natureza. Uma ilustração da densidade espiritual e da atitude artística próprias do "naturismo" dos pré-românticos, com sua exaltação das forças dionisíacas. O termo "romântico" teria surgido como a caracterização de paisagens agrestes, solitárias e melancólicas, originadas dos romances barrocos, com seu teor fantástico e quimérico, como explica Anatol Rosenfeld, em *Texto/contexto*. (1976: 148).

Da paisagem lúgubre e fantasmagórica, a cena transfere-se para o amanhecer, em uma sala do palácio de Fiesco, diante da amplitude do mar e da cidade, vistos através da janela, onde acontece o mais importante monólogo de Fiesco. O personagem, tal como um Hamlet, circunspecto e cheio de pressentimentos, debate-se diante da questão: "obedecer e mandar! ser e não ser!" (Schiller, 1973: 216). A didascália indica: "Salón en el palacio de Fiesco. En el centro del fondo, una gran manpara, com vistas al mar y a Génova. Amanece. Fiesco está asomado a la ventana". Diz Fiesco:

Qué es eso? La luna declina... La mañana surge ardiente del mar... Bárbaras fantasías ahuyentaron mi sueño...; todo mi ser asíase, convulsivamente, a un sentimiento...Debo esparcirme al aire libre... (Abre la mampara. Llamean, con el rosicler de la mañana, la ciudad y el mar). No soy yo el hombre más grande de toda Génova? Y las almas más pequeñas, no deben reunirse bajo la grande? (...) (da el sol de lleno sobre Génova.) Qué ciudad tan magnífica! (extendiendo los brazos.) ¡Mia! Y brillar sobre ella como este regio día..., mandar en ella con el poder de un monarca... (Schiller, 1973: 215-216).

A mudança rápida de telões, entre as duas cenas, indicando a passagem da escuridão para a luz do sol, que banha Fiesco, funciona como um contraponto de grande beleza, entre o espaço lúgubre e grotesco e a paisagem em perspectiva central. No centro da paisagem, imaginamos o herói, no momento de uma decisão lúcida e fatal, enquadrado e ampliado, diante da cidade e do mar, no horizonte.

No quarto ato, num clima de grande tensão e expectativa, as cenas intercalam a preparação para o ataque e a festa no palácio de Fiesco, organizando-se como uma "marcação" da progressão temporal e da alternância entre os ruídos de armas e a música que vem do palácio. A rubrica indica: "Es de noche. Portal de palacio de Fiesco. Están encendidos los faroles. Hay un trasiego de armas. Un ala del palacio está iluminada". (Schiller, 1973: 233). Guardas e sentinelas passeiam na penumbra. Zenturione e Zibo, dois conjurados, chegam apreensivos:

Zenturione: Qué hora será?

Zibo: Las ocho dadas.

Zenturione: Uf...y qué frío hace!

Zibo: Las ocho era hora convenida.

Zenturione: Aquí hay algo sospechoso.

Zibo: No oyes tú nada?... No oyes nada?

Zenturione: Sí... Un vago rumor allá dentro y de cuando en cuando...

Zibo: un tintineo sordo, como o de armaduras chocando unas con otras...

(Schiller, 1973: 234)

Fiesco e os outros conjurados chegam. Lançam gritos de guerra, empunhando suas espadas, e dirigem-se ao palácio.

Mudança de cenário, com a abertura para a sala onde será a apresentação teatral. Leonor demonstra preocupação: "Fiesco me prometió venir a la sala del concierto y no acaba de llegar. Son ya más de las once. El palacio está terriblemente lleno de ruidos de armas y de hombres. Y Fiesco sin aparecer!" (Schiller, 1973: 244). Fiesco chega. Momentos depois, "Oyese un disparo de cañón. Fiesco suéltase rápidamente de los brazos de Leonor. Entram en la sala todos los conjurados". Os conjurados dizem: "Llegó el momento!". Acabou-se a "comédia". Entre a apreensão e muitos copos de vinho, a noite avançara. É quase meia-noite.

O quinto ato, composto de 17 cenas, se passa na madrugada da batalha, envolvendo situações de tensão, clímax e catástrofes: mortes, fugas, cenas coletivas e o desfecho trágico do herói. A didascália indica o local das ações:

Medianoche pasada. Una gran calle de Génova. Acá y allá, brillan en algunas casas luces que poco a poco se van apagando. Al fondo de la escena se ve la puerta de Santo Tomás, que todavía está cerrada. En la perspectiva lejana, el mar. Cruzan por la plaza algunos hombres con linternas: luego, la ronda e patrullas. Todo está tranquilo. Solo el mar ruge, algo encrespado. (Schiller, 1973: 252).

Esse ato é o que melhor sintetiza o caráter épico da peça, pois apesar de conter momentos de grande densidade dramática, funciona como uma narrativa da batalha, com inúmeras cenas esparsas, grande movimentação e reviravoltas na trama. O telão apresentado é o único que amplia a cidade numa paisagem panorâmica, com suas ruas, casas, a fortaleza e o mar, ao fundo.

5. Do texto ao palco: impasses.

Esta análise nos permite uma aproximação com a teatralidade do jovem Schiller. Percebemos que, apesar dos arroubos juvenis - ou exatamente por conta deles - o texto revela uma força poética arrebatadora e uma voltagem teatral estonteante. Na linguagem de aspectos épicos, liberta dos padrões estéticos classicistas, transparece o desejo de uma elaboração formal detalhista. A riqueza da indicação de elementos, objetos, gestos, figurinos, máscaras, cores, cenários, ambientes e sons propõe uma teatralidade que dá corpo ao temperamento intempestivo dos personagens. As indicações cênicas explícitas, e implícitas nas falas dos personagens, revelam um texto que dialoga com as questões da estética teatral. A presença do cenário pictórico, com o uso

da técnica em perspectiva central e oblíqua, e as sugestões de uma "partitura" musical para a cena indicam o desejo de integração com outras linguagens artísticas do pré-romantismo, evocando tendências artísticas barrocas e sinais de um "teatro total". O texto pressupõe um projeto de representação que nos desafia a imaginar a concretização de sua estrutura cênica - maquinismos cenográficos e iluminação - no teatro alemão da época de Schiller, especialmente a iluminação, num palco que contava apenas com os recursos da luz à gás.

Enfim, um drama com a vocação para a cena teatral. Vocação que desmente a justificativa magoada de Schiller à reação violenta dos censores e críticos, que questionaram o perigo da exposição do caráter incendiário do rebelde Karl Moor, em seu primeiro texto, *Os Salteadores*. Schiller declarou no *Prefácio Suprimido a "Os Salteadores"*: "Finalmente não quero esconder que acho que o aplauso do espectador nem sempre é a medida do valor de uma peça. O espectador, deslumbrado pela violenta luz da volúpia, com frequência ignora tanto as mais refinadas belezas quanto as falhas que a elas se mesclam e que só ao olho do leitor atento se revelam". E no *Prefácio à Primeira Edição*: "Esta peça deve ser encarada como uma narrativa dramática, que lança mão das vantagens do método dramático para surpreender os mais secretos movimentos da alma, sem se confinar nos limites de uma peça de teatro e sem procurar os ganhos duvidosos da encarnação teatral." (Schiller, 1965: 4). Ganhos que, na realidade, Schiller iria perseguir, realizando duas versões diferentes de *A Conjuração de Fiesco em Gênova*, não temendo suavizar o caráter dos personagens e o desfecho trágico da peça, para possibilitar sua encenação e agradar ao gosto burguês.

Impasses e contradições que se colocam para o artista, diante da criação e de sua recepção. Ao poeta caberia, segundo Schiller, no prefácio a *Os Salteadores*, uma força espiritual suficiente para não enfeitar o vício, ao contrário, apresentar o homem integral, apontando as perversões e o caráter imoral dos heróis, em sua beleza e força, para contrastar com o brilho e o colorido da virtude, próprios dos personagens bons, levando em consideração as conjunções da engrenagem, na qual o caráter se manifesta. Desse modo, deve-se cuidar para que o leitor e o espectador não se deixem seduzir pelo que é monstruoso e detestável. Questões essas que seriam aprofundadas em sua *Teoria da Tragédia*:

Evidentemente, os vícios que testemunham força de vontade, denunciam uma maior disponibilidade para a verdadeira liberdade moral que as virtudes, que pedem emprestado o apoio da inclinação. Isto porque ao conseqüente malfeitor custaria apenas uma única vitória sobre si mesmo, uma única inversão das máximas, para dirigir para o bem toda a conseqüência e força de vontade que desperdiça com o mal. A não ser assim, de onde pode vir que afastemos de nós com repugnância o caráter meio-bom, seguindo muitas vezes com terrível admiração ao totalmente perverso? É, sem dúvida, pela razão de que, no caso daquele, deixamos de ter fé na simples possibilidade do querer imbuído de liberdade absoluta; no caso deste, ao contrário, notamos a cada exteriorização que, por meio de um único ato de vontade, pode erguer-se à total dignida-

de humana. (Schiller, s.d:130).

São reflexões que iriam orientar tanto o teatro clássico de Schiller quanto o seu pensamento filosófico e suas idéias acerca da educação estética e moral do indivíduo, pressupondo que, ao participar simbolicamente da representação teatral e da construção estética, o homem realiza uma reconciliação entre os seus impulsos naturais e os preceitos da razão, superando, no estado lúdico, as suas fragmentações, para encontrar a sua totalidade na integração ao belo e ao sublime.

NOTAS

- 1 O presente ensaio amplia questões desenvolvidas, pela autora, no curso intitulado, *A configuração da Cena Moderna: o jovem Schiller e Heinrich von Kleist*, ministrado pela Profª Drª Fátima Saadi, no ano de 2000, no Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT, da Universidade do Rio de Janeiro – Uni-RIO.
- 2 Foi utilizada para este trabalho a tradução espanhola: *La Conjuration de Fiesco em Génova*, in: Schiller, Friedrich. *Teatro Completo*. Madrid: Nova Aguilar, 1973, p.156-281.
- 3 Segundo a definição de Aristóteles, "A tragédia é a imitação de um ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito a purgação dessas emoções". (Aristóteles, s.d. 248).

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- BLUMENTHAL, Lieselotte. *Las Representaciones de la Conjuration de Fiesco en vida de Schiller (1783-1806)*. In: *Estudios Germánicos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Alemana. 1955.
- DIDEROT, Denis. "Gênio", in: *Enciclopédia*, tomo VII, 1757, p 582-584. Trad. Fátima Saadi, a partir de P. Vernière: DIDEROT. *Oeuvres Esthétiques*. Paris: Garnier, 1994.
- _____. *Gigantes Da Literatura Universal: Schiller*. Ed. Verbo, 1972.
- LENZ, J.M.R. *Observações Sobre o Teatro*. Trad. Fátima Saadi, a partir de *Anmerkungen übers Theater*. In: *Werke*. Stuttgart: Reclam, 1992, p. 369-401.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SCHILLER, Friedrich. *Prefácio Suprimido a "Os Salteadores"*. In: *Die Räuber*. München: Deutscher Taschenbuch, 1965, p. 5-13. Trad. do alemão de: Fátima Saadi.
- _____. *La Conjuration de Fiesco en Génova*. In: *Teatro Completo*. Madrid: Nova Aguilar, 1973.
- _____. *Teoria da Tragédia*. São Paulo, Linográfica Editora: s.d.