

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

BEATRIZ MAGNO ALVES DE OLIVEIRA

**A CENA COMO RELEVO, O TEATRO COMO FESTA:  
reflexões sobre a revolução do espaço teatral de Georg Fuchs**

Rio de Janeiro  
2020

**BEATRIZ MAGNO ALVES DE OLIVEIRA**

**A CENA COMO RELEVO, O TEATRO COMO FESTA**  
**reflexões sobre a revolução do espaço teatral de Georg Fuchs**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de mestre em artes cênicas.  
Orientadora: Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira.

Rio de Janeiro  
2020

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

048	<p>Oliveira, Beatriz Magno Alves de A cena como relevo, o teatro como festa: reflexões sobre a revolução do espaço teatral de Georg Fuchs / Beatriz Magno Alves de Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2020. 154 f.</p> <p>Orientador: Vanessa Teixeira de Oliveira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020.</p> <p>1. Teatro Alemão. 2. Georg Fuchs. 3. Revolução do Teatro. 4. Espaço Cênico. 5. Cena Relevo. I. Oliveira, Vanessa Teixeira de, orient. II. Título.</p>
-----	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

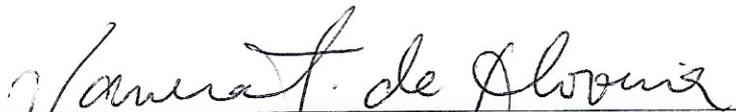
**“O TEATRO COMO FESTA, A CENA COMO RELEVO:  
REFLEXÕES SOBRE A REVOLUÇÃO DO ESPAÇO TEATRAL  
DE GEORG FUCHS”**

por

**BEATRIZ MAGNO ALVES DE OLIVEIRA**

*Dissertação de Mestrado*

BANCA EXAMINADORA

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira - Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Berilo Luigi Deiro Nosella (UFSJ)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Lídia Kosovski (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA.

Rio de Janeiro, RJ, em 03 de março de 2020

## **AGRADECIMENTOS**

À orientadora Vanessa pela paciência, contribuições, trocas e leituras atentas;  
Aos professores Berilo e Lídia por aceitarem compor a banca de defesa;  
À professora Angela pelas contribuições na banca de qualificação;  
Aos professores Luiz Henrique e Carolina que me receberam para o estágio docência;  
À minha mãe Sheila e minha avó Marlene por me apoiarem e estarem sempre comigo;  
À Mariane pela alegria de viver ao seu lado e pelo companheirismo;  
À Helena por ter voltado para a minha vida;  
À Juliana, Anna, Roberta, Raquel, Enzzo, Wesley e Martin pela amizade;  
À Luiz por ter incentivado minhas primeiras curiosidades de pesquisadora;  
Às amigas Carla, Kátia, Renato, Rachel, Sandra, Sara e Tavié por compartilharem comigo as dores e as alegrias do mestrado;  
Ao meu pai Aroldo pelo apoio dos últimos anos;  
À Capes pela bolsa concedida;

Obrigada.

*A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.*

*Walter Benjamin*

## RESUMO

O trabalho consiste na análise das propostas para o espaço cênico de Georg Fuchs (1868-1949) apresentadas no livro *A Revolução do Teatro: conclusões acerca do Teatro dos Artistas de Munique (Die Revolution des Theaters: ergebnisse aus dem Münchener Künstler-theater)* publicado em 1909. Para isso, foi necessário apresentar os principais aspectos do pensamento de Fuchs, o contexto histórico e os principais artistas que foram referência para ele, tais como: o escultor Adolf von Hildebrand, o compositor Richard Wagner e o escritor Wolfgang von Goethe. O pensamento de Fuchs foi analisado a partir de dois conceitos fundamentais: o de *cena relevo* e o de *teatro festa*. Estes conceitos foram relacionados aos dois campos de estudo do espaço teatral, a cenografia e a arquitetura teatral, respectivamente. As propostas teatrais de Fuchs foram pensadas a partir de suas ideias sobre a função do teatro para a sociedade. Dessa maneira, buscou-se pensar como suas ideias para o espaço cênico contribuíram para realizar seus ideais políticos.

**Palavras-chave:** Teatro alemão. Georg Fuchs. Revolução do teatro. Espaço cênico. Cena relevo.

## ABSTRACT

The work consists of an analysis of the proposals for the scenic space by Georg Fuchs (1868-1949), published in the book *The Theater Revolution: conclusions concerning the Munich Artists' Theater (Die Revolution des Theaters: ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater)* published in 1909. For that, it was necessary to present the main aspects of Fuchs' thought, the historical context and the main artists who were a reference for him, such as: the sculptor Adolf von Hildebrand, the composer Richard Wagner and the writer Wolfgang von Goethe. Fuchs' thinking was analyzed based on two fundamental concepts: that of the relief scene and that of the party theater. These concepts were related to the two fields of study of the theatrical space, the scenography and the theatrical architecture, respectively. Fuchs' theatrical proposals were thought from his ideas on the role of theater for society. In this way, we sought to think about how his ideas for the scenic space contributed to the realization of his political ideals.

**Keywords:** German theater. Georg Fuchs. Theater revolution. Scenic space. Relief scene.

## LISTA DE ICONOGRAFIAS

1. Georg Fuchs (1901)
2. Divisão do palco em planos
3. Cerimônia de abertura de Colônia de Artistas de Darmstadt (1901)
4. Planta baixa de teatro proposta por Peter Behrens (1901)
5. Imagem de satélite do *Bavarianpark* e do *Theresienwiese*
6. Plano geral da Exposição de Munique (1908)
7. Vista do pátio da Exposição de Munique (1908)
8. Teatro de sombras, salão de chá e teatro de marionetes da Exposição de Munique (1908)
9. Teatro de Cinematografias da Exposição de Munique (1908)
10. Hall de exposição III da Exposição de Munique (1908)
11. Entrada Principal da Exposição de Munique (1908)
12. Interior da entrada principal da Exposição de Munique (1908)
13. Maquete do Teatro dos Artistas de Munique (1907)
14. Planta dos acentos e valores dos ingressos do Teatro dos Artistas de Munique (1914)
15. Planta baixa do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
16. Planta baixa do mesanino do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
17. Planta baixa do piso superior do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
18. Corte lateral do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
19. Plateia do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
20. Palco do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
21. Fachada do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
22. Lobby de entrada do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
23. Foyer do segundo piso do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
24. Hall lateral do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
25. Desenho do Teatro dos Artistas de Munique (1908)
26. Cartão postal da fachada do Teatro dos Artistas de Munique (1912)
27. Corte lateral do primeiro projeto de Max Littmann para o Teatro dos Artistas de Munique (1904)
28. Planta baixa da Casa de Ópera de Bayreuth
29. Corte lateral da Casa de Ópera de Bayreuth

30. Planta baixa e corte lateral do fosso da orquestra da Casa de Ópera de Bayreuth
31. Plateia da Casa de Ópera de Bayreuth
32. Obras em relevo de Hildebrand
33. Mapa político do Sacro Império Romano Germânico em 1400
34. Mapa político do Sacro Império Romano Germânico em 1648
35. Mapa político da Confederação Germânica entre 1815 e 1866
36. Mapa político do Império Alemão entre 1871 e 1918
37. Fachadas do *Kammerspiele Haus* e do *Deutsches Theater* em Berlim
38. Interior do *Deutsches Theater* em Berlim
39. Interior do *Kammerspiele Haus* em Berlim
40. Corte lateral do *Kammerspiele Haus* e do *Deutsches Theater*
41. Planta baixa do *Kammerspiele Haus* e do *Deutsches Theater*
42. Fachada do *Neues Theater*, em Berlim (1908)
43. Fachada do *Berliner Ensemble*
44. Fachada do *Grosses Schauspielhaus* em Berlim
45. Interior do *Grosses Schauspielhaus*
46. Plateia do *Grosses Schauspielhaus*
47. Proscênio do *Grosses Schauspielhaus*
48. Proscênio ocupado pela plateia do *Grosses Schauspielhaus*
49. Vista frontal do palco do *Grosses Schauspielhaus*
50. Corredor do *Grosses Schauspielhaus*
51. Plantas baixas do *Grosses Schauspielhaus*
52. Corte lateral do *Grosses Schauspielhaus*
53. Perspectiva isométrica do *Grosses Schauspielhaus*
54. Fachada do *Berliner Volksbühne* (1920)
55. Fachada atual do *Berliner Volksbühne*
56. Desenho de perspectiva do Teatro Total
57. Corte lateral do Teatro Total
58. Maquete do Teatro Total
59. Maquete do Teatro Total
60. Esquema das configurações de palco do Teatro Total

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
<b>CAPÍTULO 1: A cena como relevo</b>	
1.1. Georg Fuchs e a revolução do teatro .....	25
1.2. O teatro moderno e o surgimento da encenação .....	43
1.3. <i>Cena relevo</i> : o primeiro passo para um <i>teatro festa</i> .....	56
<b>CAPÍTULO 2: O teatro como festa</b>	
2.1. O contexto teatral alemão e a função social do teatro .....	72
2.2. Novos arranjos arquitetônicos e a vocação política do teatro .....	84
2.3. <i>Teatro festa</i> e a sociedade do espetáculo .....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	110
REFERÊNCIAS .....	116
ANEXO	
Iconografia .....	122

## INTRODUÇÃO

Durante a minha graduação em Cenografia e Indumentária, na Escola de Teatro da UNIRIO, no contexto da Iniciação Científica<sup>1</sup>, pesquisei as propostas cênicas simbolistas do ator e diretor de teatro russo/soviético Vsévolod Meierhold (1874-1940). Nesse período, li seu único livro publicado em vida, o *Sobre o Teatro* de 1913, no qual ele relata, dentre outros temas, a descoberta dos trabalhos escritos de importantes teóricos e artistas de teatro de sua época, dentre eles: *Da arte do teatro*, publicado em 1905 pelo inglês Edward Gordon Craig (1872-1966), *A música e a encenação*, do suíço Adolphe Appia (1862-1928), publicado em 1899, *A obra de arte do futuro*, de 1849 do alemão Richard Wagner (1813-1883) e, *O teatro do futuro* (1905) e *A revolução do teatro*<sup>2</sup> (1909), ambos do também alemão Georg Fuchs (1868-1949). A pesquisa, naquele momento, foi realizada no intuito de compreender as obras com as quais Meierhold dialogou e perceber como elas se relacionavam entre si. O interesse pelo estudo desses artistas e pelo período da virada do século XIX para o XX tem a ver com o surgimento da arte da encenação. Todos os artistas citados são nomes fundamentais para se pensar a construção do teatro moderno que, segundo o pesquisador Jean-Jacques Roubine no livro *Linguagem da encenação teatral*, tem como questões norteadoras: a redescoberta da teatralidade, o lugar do espectador e a encenação dos clássicos.

---

<sup>1</sup> A pesquisa de Iniciação Científica intitulada “As influências cênicas de Meyerhold: as teorias de Wagner, Appia e Craig”, que recebeu Bolsa IC Unirio, fazia parte do projeto de pesquisa coordenado pela Profa. Dra.

<sup>2</sup> Com os seguintes títulos originais em alemão: *Die Schaubühne der Zukunft* (1905) e *Die Revolution des Theaters* (1909). Ambos os livros não possuem tradução para o português.

Meierhold pensa sobre essas questões no seu texto de 1909 “Contribuição à montagem de Tristão e Isolda no teatro Mariínski”. O texto aborda o trabalho do ator, a cenografia, a iluminação e a arquitetura teatral. Para essas discussões, Meierhold faz referência principalmente às ideias de Wagner quanto à encenação de seus *dramas musicais*, porém, ele busca ir além do pretendido por Wagner. Ele relaciona as ideias dos já citados artistas absorvendo elementos que considera fundamentais de cada um deles para realizar sua própria montagem da ópera wagneriana. Ainda no momento da minha pesquisa de Iniciação Científica busquei compreender melhor quem eram e o que escreveram esses artistas que Meierhold tanto fez referência em seu livro. Foquei minhas atenções nos escritos de artistas contemporâneos a Meierhold e busquei relacionar as propostas cênicas de cada um deles. Além desses, busquei compreender também as propostas de Wagner, pois apesar de ter vivido no início do século XIX, ele aparecia como uma referência importante tanto para Meierhold quanto para os outros artistas. Nesse momento, me deparei com um impasse que me trouxe à presente pesquisa. Na busca pelo material bibliográfico que Meierhold fez referência, logo de início percebi que não havia no Brasil nenhuma das publicações. Os livros de Appia<sup>3</sup>, Craig e Wagner com os quais trabalhei eram todos edições de Portugal. Seguindo a minha curiosidade de conhecer as ideias daqueles artistas, me deparei com a ausência de material bibliográfico que tratasse do tão citado Georg Fuchs. Meierhold afirma que realizar o sonho de Tieck, K.L. Immermann, Schinkel<sup>4</sup> e Wagner foi a tarefa que estabeleceu para si mesmo Georg Fuchs, tais artistas aspiraram fazer renascer as características particulares das cenas antigas e elisabetanas (MEIERHOLD, 2009, p.251).

Segundo Meierhold, a maneira de Fuchs fazer renascer as características da cena antiga e elisabetana foi por meio da criação do conceito de *cena relevo*<sup>5</sup> (*Reliefbühne*). Tal conceito tem alguns princípios fundamentais em comum com a proposta meierholdiana de *teatro da convenção*. Meierhold afirma que na Antiguidade “o teatro passou do polo dinâmico ao polo estático” (MEIERHOLD, 2009, p.232), com isso, ele se refere à passagem do ditirambo

---

<sup>3</sup> Não trabalharemos nessa dissertação com o livro de Appia citado por Meierhold, *A música e a encenação*, de 1899, devido a sua dificuldade de acesso e ausência de publicação em português. A maior parte das referências a Appia será a partir do seu livro publicado em 1922, *A obra de arte viva*. Apesar ter sido escrito mais de vinte anos depois, *A obra de arte viva* resume e organiza os principais pensamentos sobre o teatro de Appia, a maioria deles já presentes nos seus escritos mais antigos.

<sup>4</sup> Se refere aos escritores alemães Johann Ludwig Tieck (1773-1853), Karl Leberecht Immermann (1796 -1840) ligados ao romantismo e ao arquiteto alemão Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) ligado ao neoclassicismo. Os três artistas estavam interessados em levar para a Alemanha aspectos do teatro elisabetano.

<sup>5</sup> O termo original utilizado por Fuchs em alemão é *Reliefbühne*, que pode ser traduzido tanto como "cena relevo" quanto como "palco relevo". Escolhemos trabalhar com a primeira opção aqui, pois foi a escolha da tradução de Maria Thais do livro *Sobre o teatro* de Meierhold com o qual estamos trabalhando. Nas raras ocasiões em que aparece o termo *palco relevo*, estamos nos referindo especificamente ao palco enquanto estrutura física, arquitetura.

grego, onde existiria uma “energia dinâmica”, um “culto extático e sacrificial” do qual teria surgido o drama coral. O teatro, para Meierhold, surgiria com a "separação dos elementos da ação original", quando toda a atenção é concentrada na figura do herói. Nesse momento, o espectador, antes participante, “cúmplice da ação sagrada” passaria a apenas assistir a “uma festa espetacular”. Com a separação da cena (herói), do coro e da comunidade, Meierhold afirma surgir o teatro como espetáculo, no qual o espectador perceberia a cena de maneira passiva.

Ao longo da história do teatro, a orquestra que ainda aproximava o espectador da cena, foi substituída pelo proscênio, que para Meierhold distanciou ainda mais a cena do espectador:

A cena desse teatro-espetáculo é 'uma iconostase distante, austera, que não convida todos a fundir-se em uma única multidão festiva', uma iconostase em lugar do 'antigo tablado baixo do altar', no qual era tão fácil entrar em êxtase para comungar o rito [...]. O drama, nascido dos cultos ditirâmicos de Dioniso, afastou-se pouco a pouco de suas fontes religiosas [...]. A cena deixa de ser religiosa-comunal, como na origem. A cena, com sua objetividade, torna-se alheia ao público, a cena não contagia, a cena não transfigura mais. O novo teatro assinala um retorno a essa origem dinâmica. São os teatros de Ibsen, Maeterlinck, Verhaeren, Wagner. As mais recentes buscas coincidem com os preceitos da Antiguidade. Assim como outrora a ação sagrada da tragédia era uma das faces das “purificações” dionisíacas, agora nós exigimos do artista purificação e cura (MEIERHOLD, 2009, p.233).

O *teatro da convenção*, proposto por Meierhold, buscava retomar essas origens do teatro, no sentido de uma comunhão, um contágio de todos os envolvidos no evento teatral. Fuchs, à sua maneira, buscava esse mesmo objetivo, sua *cena relevo* foi uma ferramenta pensada para reaproximar a cena do público. Assim como os outros pensadores simbolistas, Fuchs e Meierhold tinham a ideia de que a experiência teatral aconteceria verdadeiramente na mente do espectador, ou seja, a cena não deveria oferecer todos os detalhes ao público. Utilizando-se de elementos cenográficos simplificados e não literais, o espectador necessitaria completar as lacunas dessa cena com a sua imaginação, ativando sua participação e minimizando sua passividade.

Quanto mais eu estudava os escritos de Appia, Craig e Wagner, mais percebia o quanto a *cena relevo*, apresentada a mim por Meierhold, se encaixava na discussão sobre espaço cênico travada pelos artistas em questão. Partindo da discussão de Wagner sobre o *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total), de textos dramaturgicos simbolistas e da crítica ao teatro naturalista, Appia, Craig e, aparentemente até então, Fuchs pensavam novas maneiras de fazer teatro e de organizá-lo no espaço. A criatividade do espectador, a movimentação do

ator e a integração com os objetos postos em cena, a criação de uma atmosfera cênica que remetesse aos sentimentos suscitados pela dramaturgia simbolista eram alguns dos pontos de interseção entre tais artistas representantes do teatro simbolista. A discussão de Meierhold sobre a *cena relevo* proposta por Fuchs se aproximava profundamente das proposições dos outros artistas de teatro simbolista, o que atraiu ainda mais minha atenção para o diretor e teórico Georg Fuchs.

Para Meierhold, *relevo* pode ser compreendido aqui como praticáveis-relevos, ou seja, seriam elementos tridimensionais do cenário que não tem a função de iludir o espectador, mas de dar ao ator elementos com os quais possa interagir em cena. O primeiro plano do palco, portanto, é transformado nessa *cena relevo* composta por atores e praticáveis, ou seja, apenas elementos tridimensionais. Já a pintura, ou o telão pintado, é deixado em um segundo plano apenas com elementos bidimensionais, distante do ator, para que não haja a contradição entre a tridimensionalidade do corpo do ator com a bidimensionalidade da pintura. Além disso, essa pintura em segundo plano, segundo Bablet, tem a intenção de aproximar a cena teatral do gênero escultórico do relevo. Em relevo (elementos escultóricos, em três dimensões) estão as personagens e é onde a cena se realiza, o fundo é adicionado sem efeito de perspectiva, mas apenas para dar sugestão e criar atmosfera (BABLET, 1965, p.368).

Em uma referência evidente ao que foi escrito por Fuchs em *A revolução do teatro* sobre as relações da cena relevo e do proscênio, Meierhold afirma: “Nos bons e velhos tempos, o proscênio servia aos atores para cantar uma ária mais perto do público (como um estrado de concerto que um cantor utiliza para interpretar um romance, sem nenhuma ligação com os números precedentes ou seguintes do concerto)” (MEIERHOLD, 2009, p.253). A *cena relevo*, idealizada por Fuchs, tem a característica de estar o mais próxima possível da plateia, semelhante à função do proscênio no palco italiano. Dessa maneira, Meierhold apresentou duas características distintas e igualmente importantes para a *cena relevo*: a tridimensionalidade da cenografia com a qual o ator pode interagir diretamente; e a importância da sua proximidade com o público.

Essas duas características do pensamento de Fuchs são norteadoras do presente trabalho. A primeira, assume um aspecto mais estético, ligado a uma nova cena e uma nova maneira de conceber o espaço cênico. Tais ideias estão em diálogo direto com Appia, Craig e o pensamento simbolista no teatro, que critica o naturalismo em sua necessidade de transposição de elementos reais para o palco e da cópia da realidade. Já a segunda, se refere a relação entre cena e público remetendo à função social do teatro. Pensar a relação entre palco e plateia significa pensar a arquitetura teatral proposta por Fuchs em relação com outras

propostas arquitetônicas surgidas no mesmo contexto alemão. Esses dois vieses de interpretação do pensamento fuchsiano se entrelaçam e interferem um no outro a todo momento.

Tanto Meierhold quanto Fuchs desejam romper a barreira entre o público e a cena, a quarta parede do teatro ilusionista. Ambos se utilizam de técnicas do teatro popular e de feira para aproximar as relações entre ator e público, seja por meio do estranhamento, seja por meio da identificação. Quando Fuchs aborda a *cena relevo* ele faz referência direta aos palcos elisabetanos e aos palcos do teatro Nô japonês, no qual o palco avança em meio ao público em um corredor. Meierhold se utiliza dessas ideias em sua encenação da ópera *Tristão e Isolda* de Wagner em 1909 no teatro Mariínski.

Nessa ocasião, Meierhold tentou adaptar em um teatro à italiana a *cena relevo* proposta por Fuchs. Como propõe Fuchs (Fig. 2), Meierhold dividiu a cena em dois planos: no primeiro, o baixo relevo; no segundo, a pintura. Ele afirma não ter podido colocar a *cena relevo* na área do proscênio, como o desejado, devido a ele estar localizado à frente da cortina da boca de cena. Tal experimento com a *cena relevo* foi realizado no segundo e terceiro atos da ópera. Meierhold aborda ainda outros problemas dessa tentativa de adaptação: a largura da boca de cena não era suficiente, o ator em meio ao planejamento da caixa cênica tem sua figura diminuída, o chão da cena com sua superfície enorme e plana não contribui para intensificação do movimento do ator. Não por acaso, Fuchs necessitou criar um edifício teatral para que fosse possível executar suas ideias com a precisão necessária, o Teatro dos Artistas de Munique (*Munchner Kunstler-theater*). Diante das dificuldades, Meierhold apresenta as maneiras que encontrou para burlar as características da caixa preta e intensificar o efeito de *cena relevo* na sua encenação:

Se colocarmos sobre o proscênio que está a frente da cortina um tapete, significando uma mancha de cor, em harmonia com as tapadeiras laterais, se transformarmos o plano contíguo ao proscênio em um pedestal, para os grupos, estabelecendo uma “cena-relevo”, se enfim utilizarmos o plano de fundo, situado em profundidade, com um objetivo exclusivamente pictórico, fazendo dele um fundo que valoriza o corpo humano e seus movimentos, então os defeitos inerentes ao palco italiano serão notadamente atenuados [...] É precisamente esse o resultado, o aumento do tamanho das silhuetas, que torna interessante a 'cena-relevo' para a representação do drama wagneriano, certamente não porque queiramos ver gigantes à nossa frente, mas porque as flexões de um corpo isolado e os grupos tornam-se plásticos [...] O elemento mais incômodo é o chão da cena, com sua superfície plana. Assim como o escultor modela a argila, é necessário moldar o chão da cena e transformar essa superfície, largamente esparramada, em uma série compacta de planos de alturas diferentes (MEIERHOLD, 2009, p.105-106).

A *cena relevo* não é um fim em si mesmo, mas uma maneira de se chegar à ação dramática desejada na imaginação do espectador. Todas essas referências de Meierhold à *cena relevo*, me fizeram querer compreender ainda mais quem foi e o que dizia Georg Fuchs. Ainda na Iniciação Científica, busquei os escritos do diretor e outros livros que pudessem falar sobre ele. Naquele contexto, buscava principalmente estudos que abordassem a contribuição de Fuchs para o pensamento simbolista de Meierhold e para o surgimento da arte da encenação. Porém, não foram encontrados, naquele momento, escritos em português suficientemente aprofundados sobre Fuchs a ponto de poder incluí-lo na pesquisa de Iniciação Científica ao lado de Wagner, Appia, Craig e Meierhold. Percebendo que necessitaria de tempo e dedicação maiores para de fato conhecer as contribuições de Fuchs para o teatro moderno, decidi pesquisá-lo no mestrado.

Sendo assim, evidentemente, a primeira parte da pesquisa consistiu em uma pesquisa bibliográfica que fosse capaz de mapear o material sobre Fuchs com o qual eu poderia trabalhar para a escrita do presente trabalho. Apesar das relevantes discussões tratadas por Fuchs em seus escritos e suas contribuições para as transformações do teatro moderno e para o surgimento da encenação, não foram encontrados em língua portuguesa nenhum dos dois livros citados por Meierhold: *O teatro do futuro*, de 1905, e *A revolução do teatro*, de 1909. Esses livros foram relativamente simples de se obter por meio virtual nas suas versões originais em alemão disponibilizados por *sites* de bibliotecas alemãs. Ambos os livros de Fuchs foram reeditados pela editora inglesa *Forgotten Books* que se dedica ao restauro e distribuição de livros antigos. As edições mais recentes datam de abril de 2018 e mantêm as características dos livros e textos originais. Além dessa, não existem edições posteriores conhecidas<sup>6</sup>.

Ao buscar por referências sobre Fuchs em português não foram encontrados mais do que alguns parágrafos em livros sobre teoria do teatro ou sobre Meierhold. Dentre eles posso citar o *Teorias do teatro* (1997), do pesquisador norte americano Marvin Carlson; *O teatro pós dramático*, do teórico alemão Hans-Thies Lehmann; e ainda *Vsévolod Meierhold ou A invenção da encenação* (2011) de Gérard Abensour; *Meierhold* (2013) e *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda* (2013) ambos da pesquisadora Béatrice Picon-Vallin. Em um dos artigos publicados neste último livro, Picon-Vallin lamenta, em nota, a ausência de conhecimento na França da importância de Fuchs para a história do teatro europeu, pois seus textos até então nunca haviam sido traduzidos para esse idioma. Mesmo em inglês, apenas o

---

<sup>6</sup> No último ano dessa pesquisa foi publicado na Itália a tradução em italiano do livro *O teatro do futuro* de 1905, traduzido pela pesquisadora Eloisa Perone com o título *Il teatro del futuro*, editora Cue Press, 2019.

seu livro *A revolução do teatro: conclusões acerca do Teatro dos Artistas de Munique* (*The revolution of the theatre: conclusions concerning the Munich Artist's Theatre* - 1959) foi traduzido em uma versão condensada e adaptada.

Dentre as publicações brasileiras que, de alguma maneira, abordam o Teatro dos Artistas de Munique fundado por Fuchs, no ano de 1908, estão a dissertação da pesquisadora Cibele Forjaz Simões intitulada *À luz da linguagem* (2008) e a tese de Luiz Cláudio Cajaiba Soares intitulada *A encenação dos dramas de língua alemã na Bahia* (2005). Simões trata das transformações técnicas e dos usos da iluminação cênica ao longo da história do teatro ocidental. Soares, no segundo capítulo de sua tese, faz um apanhado histórico das diferentes disposições entre palco e plateia e, ainda, das transformações no âmbito da recepção teatral. Assim, as ideias de Fuchs entram nesse apanhado histórico como importantes contribuições para uma nova concepção de palco, o *palco relevo*, e com isso, uma nova integração entre público e cena. Ainda sobre esse assunto, o autor apresenta a crítica de Fuchs ao teatro wagneriano: a experiência do espectador não deveria ser individualizada como propunha Wagner. Nesse ponto, Fuchs se aproxima do pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900), e considera que a experiência teatral se dê no encontro com seus pares, na coletividade.

Foi de relevante importância a existência do livro *História da literatura e do teatro alemão* (1993), de Anatol Rosenfeld, que apresenta panoramicamente os principais movimentos e personalidades do teatro alemão desde a Idade Média. Além dele, há a publicação portuguesa com organização de Redondo Júnior intitulada *O teatro e sua estética* (s.a.) no qual um dos textos é dedicado ao teatro alemão moderno e aborda brevemente o trabalho de Georg Fuchs e de seu cenógrafo Fritz Erler.

As principais referências estrangeiras sobre Fuchs utilizadas para a pesquisa são a tese de Juliet Koss intitulada *Empathy Abstracted: Georg Fuchs and the Munich Artists' Theater* (2000); o livro *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro* (1980), da pesquisadora italiana Luisa Tinti, e o artigo *L'avvenimento teatrale come festa: la prima teoria teatrale di Georg Fuchs* (2015), de Eloisa Perone, que se dedicam inteiramente ao assunto. Já os livros *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914* (1996), de Peter Jelavich, e o *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914* (1975), de Denis Bablet, possuem, ambos, um capítulo dedicado à experiência de Fuchs no Teatro dos Artistas de Munique.

Nenhum desses livros, porém, escreve propriamente sobre a vida do diretor aqui estudado, e para conhecer a sua trajetória foi necessário retirar pequenas informações de diferentes títulos e conectando-as foi possível apresentar brevemente quem foi Georg Fuchs e

o caminho que ele percorreu até escrever seus livros que influenciaram Meierhold e construir seu teatro.

Johann Georg Peter Fuchs<sup>7</sup> (Fig. 1) nasceu em 1868 na cidade de Beerfelden no Estado de Hessen na Alemanha, região majoritariamente agrícola e conservadora. Fuchs foi o filho mais velho de um pastor luterano ortodoxo. Estudou teologia e literatura germânica nas Universidades de Leipzig e Giessen. Posteriormente, se mudou para a cidade de Munique, capital do Estado da Baviera, para se tornar jornalista e crítico de arte. Como jornalista, escreveu positivamente sobre o movimento de Secessão de Munique (1892)<sup>8</sup>, sobre o movimento simbolista de Stefan George (1889)<sup>9</sup> e, ainda, sobre o movimento *Jugendstil* (1896)<sup>10</sup>. Seus escritos jornalísticos chamaram a atenção do Grã Duque de Hessen, Ernst Ludwig, que o convidou a fazer parte da nova Colônia de Artistas (*Darmstädter Künstlerkolonie*), na capital do Estado de Hessen, Darmstadt. Essa colônia tinha por objetivo fomentar a arte na cidade e com isso também sua economia. Influenciado pelo movimento de Artes e Ofícios inglês, o Duque reuniu jovens artistas para que experimentassem as novas ideias de unir arte e vida. A intenção era inovar a arquitetura e o *design*, buscando beleza, simplicidade e funcionalidade. Para isso, o duque forneceu uma contribuição em dinheiro aos artistas e solicitou de cada um deles a criação de uma casa. Os artistas propunham tanto a arquitetura quanto o *design* de interiores que ficariam prontos para serem apresentados na primeira exposição da Colônia em 1901. Além das casas, outras arquiteturas, monumentos e trabalhos artísticos foram realizados e expostos. Atualmente a região onde aconteceu a Colônia é conhecida como *Mathildenhöhe Darmstadt* e ainda concentra boa parte das produções da época. Durante a Segunda Guerra Mundial, parte da cidade de Darmstadt foi violentamente destruída necessitando da reconstrução de algumas das casas dos artistas.

Junto com seu amigo Peter Behrens<sup>11</sup> (1868-1940), Fuchs se mudou para Darmstadt em 1899 e começou a desenvolver sua teoria para um teatro alinhado com os preceitos formalistas e decorativos do *Jugendstil*, bem como começou a escrever peças de teatro<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> A maior parte as informações acerca dos eventos ocorridos ao longo da trajetória de Fuchs foram encontrados no livro: JELAVICH, Peter. *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1996, p. 186-235.

<sup>8</sup> O Movimento de Secessão foi uma revolta contra o tradicional salão de artes, no qual artistas da academia expunham e vendiam seus trabalhos. Esse movimento buscava novas diretrizes para as artes e teve como um dos membros fundadores o arquiteto e designer Peter Behrens.

<sup>9</sup> O movimento simbolista na poesia liderado por Stefan George (1868 - 1933) possuía forte influência do simbolismo francês de Mallarmé, e defendia que os poetas eram os únicos capazes de desvendar as verdades espirituais da alma humana e do mundo.

<sup>10</sup> O movimento *Jugendstil* também chamado de arte decorativa ou *Art Nouveau*.

<sup>11</sup> Peter Behrens (1868-1940) foi arquiteto e considerado o primeiro designer alemão.

<sup>12</sup> Nos anexos está uma relação de textos dramáticos escritos por Fuchs.

Durante esse período, os dois trabalharam juntos para pensar um novo teatro. Behrens escreveu o artigo “Festa da Vida e da Arte” (*Feste des Lebens und der Kunst*) em 1900, no qual concebe um teatro que deveria ser um templo da beleza e no qual seria celebrada a diversidade das artes. Nesse período de abertura da Colônia, os objetivos dos artistas ainda estavam muito vinculados a uma noção de elevação estética. Posteriormente, os trabalhos realizados na colônia de Darmstadt se voltaram para ideias que privilegiavam a racionalidade e a realidade. Segundo o artigo “La Ernst-Ludwig-Haus de Darmstadt: una colonia de artistas convertida en museo”<sup>13</sup>, de Renate Ulmer, os principais artistas convidados para participar da colônia foram: “[...] o escultor Rudolf Bosselt, o pintor Hans Christiansen, o pintor e decorador Paul Bürck, o decorador de interiores Patriz Huber, o escultor Ludwig Habich, o pintor e decorador de interiores Peter Behrens e o arquiteto Joseph M. Olbrich”<sup>14</sup> (ULMER, 1990, p.143).

Foi no contexto da Colônia de Artistas de Darmstadt que os princípios do que viria a ser a *cena relevo* proposta por Fuchs começou a se delinear, principalmente devido ao seu trabalho com Behrens. Segundo o pesquisador Denis Bablet, Georg Fuchs deu continuidade às ideias do *designer* e arquiteto Peter Behrens para o teatro. Para Bablet, Behrens criou uma síntese entre os princípios da cena elisabetana e do simbolismo : ele propunha um palco mais largo do que profundo, para que os atores ficassem circundados pelo público, como na cena elisabetana; a cenografia não deveria imitar a natureza, mas estar propícia a receber a luz e contribuir na movimentação dos atores em cena, a identificação do público se daria a partir do poema e da imaginação ativa do espectador, como propunham os simbolistas (BABLET, 1975, p.360-361). Tais propostas se contrapunham ao teatro ilusionista criticado por Behrens, e como o título do seu livro afirma, o teatro para ele era uma festa da vida e da arte e por isso o público não deveria estar afastado da arte, mas participar da mesma. Fuchs uniu às ideias de Behrens elementos retirados do teatro antigo e do teatro japonês, e ainda introduziu maneiras de representação utilizadas por outras artes, como o relevo e a arquitetura. Tais transformações teatrais, pensadas por Fuchs, foram concebidas com a intenção de gerar transformações sociais e políticas.

Ainda em Darmstadt, no contexto do evento de abertura da primeira exposição da Colônia de Artistas de 1901 intitulada “O manifesto da arte alemã”, Fuchs e Behrens

---

<sup>13</sup> Todas as citações de textos escritos em língua estrangeira, que não possuem tradução para o português, foram traduzidas pela autora desta dissertação e os textos originais sempre estarão presentes nas notas de rodapé.

<sup>14</sup> [...] el escultor Rudolf Bosselt, el pintor Hans Christiansen, el pintor y decorador Paul Bürck, el decorador de interiores Patriz Huber, el escultor Ludwig Habich, el pintor y decorador de interiores Peter Behrens y el arquitecto Joseph M. Olbrich.

apresentaram a peça curta *O sinal (Das Zeichen)* (Fig. 3) escrita pelo próprio Fuchs e planejaram todo o festival de abertura da exposição. Devido à fria recepção de sua peça e a negativa à construção do teatro arquitetonicamente idealizado por Behrens (Fig. 4), Fuchs retornou à Munique em 1904 e até 1907 escreveu três livros: *O Keiser, a Cultura e a Arte (Die Keiser, die Kultur und die Kunst)* em 1904, *O Teatro do Futuro (Die Schaubühne der Zukunft)* em 1905, e *A Forma Alemã (Deutsche Form)* em 1907. Segundo o pesquisador Peter Jelavich, nesses livros, Fuchs propõe uma reforma no teatro em diferentes aspectos: arquitetura, palco, atuação e dramaturgia; para isso, ele sintetiza noções derivadas dos escritos de Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Stefan George, Peter Behrens e do movimento *Jugendstil*. Em 1904, o arquiteto Max Littmann (1862–1931) se ofereceu para projetar o teatro proposto por Fuchs em seu livro *O teatro do futuro*. Littmann havia sido o arquiteto responsável pelos dois teatros mais importantes da cidade de Munique: o Teatro do Príncipe Regente (*Prinzregententheater*) e o Teatro de Câmara de Munique (*Münchner Kammerspiele*) ambos construídos entre 1900 e 1901.

O Teatro dos Artistas de Munique (*Münchener Künstler-Theater*) foi construído no contexto de uma exposição que celebrava o aniversário de 750 anos da cidade de Munique, a *Ausstellung München* em 1908. Nesse período, a cidade de Berlim estava começando a se sobressair internacionalmente como o centro artístico e cultural da Alemanha, papel esse desempenhado até então por Munique. Dessa maneira, as lideranças da cidade planejaram essa grande exposição para mostrar à Europa que a vida cultural da cidade não estava em decadência e, assim, não perder o público internacional que era de grande importância econômica para a cidade. Para a exposição foram construídos três teatros: o Teatro de Marionetes de Munique (*Marionettentheater Münchener Künstler*), o Teatro de Sombras (*Schwabiger Schattenspiele*) e o Teatro dos Artistas. Fuchs e Littmann ficaram responsáveis pelo projeto do Teatro dos Artistas, contudo, a aristocracia e a burguesia que financiaram o projeto se certificaram de que a “revolução do teatro” ocorreria dentro dos limites desejados (JELAVICH, 1996).

Sem dúvida, a característica do Teatro dos Artistas que mais chamou atenção, e que até hoje é mencionada, foi com relação ao equipamento de iluminação cênica e à maquinaria teatral. Nesse sentido, o Teatro dos Artistas foi de grande importância, pois foi um dos primeiros teatros da Europa com iluminação totalmente elétrica. Além disso, junto a uma cenografia não realista, a luz cênica foi utilizada como elemento para a criação de sensações, atmosferas e ambientes presentes na peça. A iluminação do Teatro dos Artistas foi fundamental para a criação das novas relações espaciais propostas por Fuchs e possibilitou a

criação de diferentes atmosferas em cena. O teatro estreou com a encenação da primeira versão da peça *Fausto* de Goethe, com direção de Fuchs e cenografia de Fritz Erler (1868-1940).

Nesse momento, o teatro foi visitado e comentado por diferentes artistas do período e as ideias de Fuchs repercutiram por toda a Europa. Edward Gordon Craig fala sobre sua visita ao Teatro dos Artistas em seu texto “O teatro na Alemanha, na Rússia e na Inglaterra” de 1908, que está no livro *Da arte do teatro*. Craig elogia a arquitetura e o maquinário cênico:

Sai completamente do usual, de todas as maneiras e, no entanto, vemos príncipes dar o seu apoio ao empreendimento e não lhe chamar “excêntrico” e, o que é mais, o povo encorajá-lo. Tentei inutilmente arranjar um lugar para o espetáculo dessa mesma noite: não havia um único, apesar de se estar no final da temporada. Graças à amabilidade do prof. Littmann, pude ver, de dia, o palco, a sala e a maquinaria dos cenários e da iluminação. São diferentes de tudo o que já vi até hoje. [...] É muito pequeno, mas muito completo. Nada foi fiado ao acaso; os cabos, os cenários, os aparelhos de iluminação parecem todos escondidos. Dir-se-ia que tudo foi metido num armário. Todos os cenários que estão a ser utilizados ficam suspensos da maneira mais cuidadosa, mais engenhosa que possa imaginar-se. O palco estava pronto para a representação da noite, com os móveis cobertos de panos. Ainda que estivessem a servir a meses, os cenários estavam impecáveis e nem mesmo os ângulos de reunião<sup>15</sup> mostravam vestígios de fadiga. Tudo parecia maravilhosamente conservado (CRAIG, 1964/1905, p.150).

Após a construção do teatro, Fuchs publica o livro *A revolução do teatro: conclusões acerca do Teatro dos Artistas de Munique (Die Revolution des Theaters: ergebnisse aus dem Münchener Künstler-theater)* em 1909, que será o principal objeto de estudo da presente pesquisa. Nesse livro, o autor trabalha suas teorias teatrais e como elas foram colocadas em prática na sua experiência do Teatro dos Artistas. Fuchs pensa o teatro como um lugar de encontro da sociedade, onde a comunidade possa se reconhecer entre os seus semelhantes (FUCHS, 1909, p.55). O “teatro do futuro” tem por objetivo criar um centro comum ao povo que o faça perceber sua união interior (FUCHS, 1905, p.7). Estão presentes também as suas propostas de um teatro *feira*<sup>16</sup> e de uma *cena relevo*, dois conceitos chaves para a compreensão de sua teoria teatral. A análise do livro permite perceber as suas principais

---

<sup>15</sup> Craig se refere às arestas dos elementos do cenário, áreas de encaixe das peças, onde normalmente ficam gastas mais rapidamente devido as montagens e desmontagens do cenário.

<sup>16</sup> O termo original utilizado por Fuchs em alemão é *Fest*. O autor não utiliza o termo "teatro festa", como apresentado aqui, mas me pareceu adequado apresentar o teatro de Fuchs dessa maneira para enfatizar sua fundamental característica festiva destacada pela autora italiana Eloisa Perone em seu artigo "L'avvenimento teatrale come festa. La prima teoria teatrale di Georg Fuchs". Os termos festival (*Festspiel*) e casa de festivais (*Festspielhaus*) aparecem constantemente nos textos de Fuchs e nos remetem à Casa de Festivais de Bayreuth (*Bayreuth Festspielhaus*) idealizada por Wagner.

referências teóricas: Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Peter Behrens, J. W. Goethe (1749-1832), Adolf von Hildebrand (1847-1921).

Atualmente, o edifício do Teatros dos Artistas não existe mais, assim como a maioria dos prédios construídos para a Exposição. Eles foram destruídos durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial. Apesar disso, o espaço do parque se manteve e hoje é chamado de *Bavariapark*. Os prédios que sobreviveram à guerra foram os pavilhões de exposições e o monumento em homenagem ao Estado da Baviera, que já existia desde o século XIX. Hoje, os prédios são museus que abordam a temática dos meios de transporte. O *Bavariapark* está localizado de frente ao espaço no qual é tradicionalmente realizada a *Oktoberfest*, o Prado de Teresa (*Theresienwiese*). Na imagem de satélite da Fig. 5 podemos perceber a disposição espacial do *Bavariapark* e da *Theresienwiese* atualmente. Onde é possível identificar o Centro de Transportes do Museu Alemão (*Deutsches Museum Verkehrszentrum*) no mapa, eram os antigos pavilhões de exposições da *Ausstellung München* de 1908. Na Fig. 6 vemos um mapa da época em que a exposição foi realizada, com a disposição de todos os teatros, pavilhões, cafés etc. Nas Fig. 7 a 12 pode-se observar fotografias dos prédios construídos no estilo do *Jugendstil*.

É nesse contexto que o Teatro dos Artistas foi pensado e que Fuchs escreveu os livros que tanto são citados por Meierhold. A cidade de Munique como um centro artístico internacional contribuiu para a circulação dos escritos de Fuchs e para que a experiência vivida no Teatro dos Artistas fosse pensada por artistas de outros países e dessa maneira contribuísse na construção do teatro moderno.

O objeto de análise da presente dissertação é o livro *A revolução do teatro: conclusões acerca do Teatro dos Artistas de Munique* publicado por Fuchs em 1909. Nele estão as principais ideias, conceitos e percepções acerca da construção do Teatro dos Artistas. Nesse livro, o autor ainda aborda os princípios que o levaram a determinadas escolhas estéticas, como a crítica ao naturalismo e o teatro como um centro cultural capaz de unir e elevar uma comunidade.

Para a melhor compreensão do contexto de surgimento do trabalho de Fuchs, se fez necessária uma pesquisa bibliográfica sobre teatro e a história da Alemanha. Foi necessário também analisar alguns dos textos e autores citados por Fuchs em seu livro, para melhor compreender o caminho que seu pensamento percorreu. A realização da pesquisa iconográfica foi de extrema importância para uma melhor compreensão das propostas do autor. Foram encontradas e analisadas fotos, plantas, maquetes e desenhos e tais documentos foram

fundamentais para dar forma e concretude às ideias que inicialmente pareciam tão distantes e abstratas.

Partindo da análise do livro *A revolução do teatro*, a proposta do presente trabalho é investigar a teoria teatral de Georg Fuchs, tendo como recorte de análise principal o espaço cênico proposto por Fuchs e sua relação com o surgimento do teatro moderno. Em um contexto histórico no qual o teatro era repensado e reestruturado por diferentes movimentos e encenadores, novas configurações do espaço teatral se faziam indispensáveis. Serão discutidos os aspectos políticos e sociais envolvidos nessas buscas de novas relações entre palco e plateia, e como eles aparecem fisicamente nas arquiteturas teatrais propostas pelos encenadores que buscavam renovar o teatro moderno. Será analisado o teatro de Fuchs em relação a outros importante encenadores alemães contemporâneos a ele, como Otto Brahm, Max Reinhardt (1873-1943) e Erwin Piscator (1893-1966) e as arquiteturas teatrais propostas por eles.

Buscaremos compreender o que foi a revolução teatral pretendida por Fuchs olhando para o objeto por duas perspectivas distintas propostas pela pesquisadora Eloisa Perone em seu artigo “L’avvenimento teatrale come festa: la prima teoria teatrale di Georg Fuchs”. De acordo com Perone, podemos fundamentar o pensamento de Fuchs em dois pilares: o da crítica teatral que pensa um novo teatro afinado com as inovações feitas em outros gêneros artísticos, ligados às experiências das vanguardas e das primeiras ideias simbolistas; e o segundo pilar seria ligado à função do teatro, pensando-o por um viés ideológico (PERONE, 2015, p.222). Evidentemente, ambas as questões estão profundamente interligadas e a tentativa aqui é justamente pontuar essas relações sempre que necessário. Essas duas perspectivas de análise são equivalentes a cada um dos dois capítulos que dividem o trabalho.

A título de organização, o trabalho será dividido em dois capítulos: o primeiro, intitulado “A cena como relevo” e o segundo “O teatro como festa”. A escolha dos capítulos está ligado aos dois pilares da teoria de Fuchs abordados por Perone, a *cena relevo* e o *teatro festa*. Contudo, a divisão do trabalho também está relacionada aos dois campos de estudo do espaço teatral, a cenografia e a arquitetura. Segundo Roubine:

Uma das grandes interrogações do teatro moderno refere-se [...] ao espaço da representação. Queremos dizer com isso que se instala uma dupla reflexão relativa, por um lado à arquitetura do teatro e à relação que essa arquitetura determina entre o público e o espetáculo; e, por outro, à cenografia propriamente dita, ou seja, à utilização pelo encenador do espaço reservado a representação (ROUBINE, 1998, p.27)

Assim, o termo *relevo*, no primeiro capítulo, portanto, será pensado junto às propostas cenográficas e, nesse momento, o espaço será pensado enquanto espaço de representação. Já o termo *festa*, no segundo capítulo, será pensado enquanto proposta arquitetônica, ou seja, de configuração espacial entre público e encenação. Ao longo do trabalho, ficará evidente as relações entre os dois conceitos e como as propostas para uma cenografia estão relacionadas com uma proposta específica para o evento teatral em sua totalidade.

Assim, o primeiro capítulo abordará predominantemente as propostas estéticas do teatro de Fuchs. O foco aqui será direcionado para o espaço ocupado pela cena, ou seja, a cenografia e suas relações com o simbolismo no teatro, com o surgimento do encenador e a crítica ao teatro naturalista. As propostas de Fuchs serão pensadas em diálogo com outros teóricos do espaço cênico contemporâneos a ele, como Adolphe Appia e Gordon Craig. Além deles, buscaremos abordar aqui as principais referências estéticas de Fuchs para a sua revolução na cena, como os escritos de Adolf von Hildebrand (1847-1921) e Wilhelm Worringer (1881-1965).

No segundo capítulo, será pensada a função que Fuchs atribui ao teatro. Para isso, o teatro de Fuchs será pensado por meio da relação palco e plateia. O espaço teatral, portanto, é analisado em sua totalidade, enquanto arquitetura teatral. A revolução teatral não foi somente estética, mas também cultural, social e política. O diálogo entre a proposta arquitetônica de Fuchs e de outros encenadores alemães contemporâneos a ele, como Max Reinhardt e Erwin Piscator. Além de pensar sua relação com movimentos artísticos que estavam ocorrendo na cidade de Munique naquele período, como o Movimento de Secessão e o *Jugendstil*, se faz fundamental para compreender o contexto artístico no qual ele estava inserido. Para compreender as bases do pensamento sobre a função social do teatro para Fuchs será importante analisar tanto o contexto histórico em que seu teatro foi construído quanto suas referências teóricas, como Goethe, Hildebrand, Nietzsche e Wagner.

## Capítulo 1

### A CENA COMO RELEVO

#### 1.1. Georg Fuchs e a revolução do teatro

O livro *A revolução do teatro: conclusões sobre o Teatro dos Artistas de Munique*<sup>17</sup> foi publicado por Georg Fuchs em 1909, um ano após a abertura do Teatro dos Artistas de Munique (*Munchen Künstler-theater*). O livro é dividido em nove capítulos<sup>18</sup> nos quais o autor desenvolve suas principais ideias para uma transformação do teatro vigente na época. Além disso, reflete sobre os processos artísticos e a história do Teatro dos Artistas. A epígrafe do livro é “*Rethéâtraliser le théâtre!*” cuja tradução literal é “Reteatralizar o teatro!”. No prefácio, ele afirma que esse é o mote do livro e é com essa finalidade que são pensadas todas as suas ideias para a revolução do teatro.

---

<sup>17</sup> Tradução minha do título em alemão *Die Revolution des Theater: Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-theater*.

<sup>18</sup> Os títulos dos capítulos são:

I. “O teatro como um problema cultural” (*Das Theater als Kulturproblem*);

II. “A função e o estilo do palco” (*Vom Zweck und Stil der Schaubühne*);

III. “O ator” (*Die Schauspieler*);

IV. “Palco e casa de espetáculo” (*Bühne und Haus*);

V. “Drama” (*Drama*);

VI. “Ópera” (*Oper*);

VII. “Teatro de variedades” (*Variété*);

VIII. “A história do Teatro dos Artistas” (*Aus der Vorgeschichte des Künstlertheaters*);

IX. “A nova arte do palco e o teatro comercial” (*Neue Bühnenkunst und Theatergeschäft*).

Com essa epígrafe, Fuchs demonstra o que a sua revolução está buscando. Romper com os limites das convenções teatrais já há muito instauradas é a maneira encontrada para isso. Trazer de volta ao teatro as antigas tradições do teatro de rua, das festas populares, dos ditirambos dionisíacos, ao mesmo tempo em que são incorporados elementos estéticos modernos e de “bom gosto”. Para que esse objetivo seja atingido, reelaborar o palco e o edifício teatral foi fundamental, sempre com a intenção de aproximação entre palco e público, para que a emoção arrebatadora e a experiência estética de unidade harmônica sejam possíveis para toda a comunidade teatral.

No livro, Fuchs aborda suas propostas e como o Teatro dos Artistas lidou com diversas áreas do teatro: a função cultural do teatro, o texto dramático, o trabalho do ator, a arquitetura teatral, a relação do teatro de arte com a ópera, o teatro de variedades e aspectos administrativos do Teatro dos Artistas. Contudo, o enfoque do presente trabalho é no pensamento dele sobre a espacialidade cênica e em como ela interfere na recepção da obra pelo espectador. Sendo assim, nesse tópico será feita uma síntese da teoria do Fuchs pontuando seus principais termos.

Já em seu primeiro capítulo, Fuchs apresenta, mesmo que brevemente, todos os assuntos que buscará abordar ao longo do livro. Dentre eles a transformação arquitetônica do edifício teatral e da cenografia com a finalidade de gerar um sentimento de arrebatamento do público; menciona seu entendimento do teatro como um empreendimento comercial e que por isso é necessário agradar o público que não estava sendo atraído pelo teatro de seu tempo; deixa clara a sua admiração por Goethe e por seus escritos sobre teatro. Fuchs justifica suas preocupações no teatro como legítimas pelo fato de que também Goethe refletiu sobre elas. Ele retoma as trupes itinerantes e o teatro do Renascimento que faziam uso de poucos elementos cênicos e de convenções teatrais para realizar suas peças, esse espírito, que, segundo ele, foi perdido com a popularização da ópera, que ele tenta retomar no teatro. Fuchs coloca como um atraso para a arte teatral alemã a influência de estrangeiros, principalmente os franceses que ocuparam o território alemão durante a guerra dos trinta anos no século XVII e, a partir daí, o aumento da incorporação ao repertório teatral alemão das regras do teatro clássico francês promovidas por intelectuais das letras como Johann Christoph Gottsched (1700-1766).

Como os objetivos de todos os movimentos culturais na Alemanha atual, os do Teatro dos Artistas não devem ser entendidos como uma revolta contra a tradição, mas, ao contrário, como um despertar da boa tradição. Nós restabelecemos onde nosso desenvolvimento orgânico foi interrompido pela Guerra dos Trinta Anos e outras turbulências culturais. Naturalmente, seria um arcaísmo empobrecedor se -

como alguns românticos o exigiam - reintroduzirmos as relações primitivas do palco dos tempos de Hans Sachs e Shakespeare. Isso não corresponderia à nossa cultura geral. Em vez disso, devemos nos esforçar para criar o espetáculo que agora existiria se o desenvolvimento desde o começo muito simples até o presente nunca tivesse sido interrompido e se, ao longo do caminho, houvesse sido feito uso de todas as descobertas artísticas e técnicas à medida em que elas se desenvolvessem<sup>19</sup> (FUCHS, 1909, p.37-38).

O primeiro capítulo de *A revolução do teatro* é intitulado “O teatro como um problema cultural”, o e é iniciado com a pergunta “Por que nós vamos ao teatro?”. Fuchs responde: o público vai ao teatro para se divertir e se entreter. Para ele, o autor da peça pode atingir diferentes objetivos notáveis, tocar a alma do público, explorar a experiência humana etc, porém se o público fica entediado o autor não é perdoado. Compreende-se que a principal motivação que leva o público aos teatros é a necessidade de sentir uma emoção poderosa e profunda. Essa emoção estaria relacionada com a necessidade humana de se sentir pertencente a uma “multidão” (*Menge*), a um coletivo, como aconteceria em grandes ritos religiosos e em grandes eventos. É essa finalidade que caracterizaria uma arte especificamente teatral, que daria ao teatro a sua especificidade e o tornaria uma arte independente.

Mas, nos tempos modernos, raramente temos a oportunidade de participar de atos suntuosos ou de nos apressar no tumulto de festivais desenfreados, ou, com um bastão em punhos, de nos enfurecer contra as barreiras de um poder injusto, buscamos novas formas mais gananciosas, em parte burguesa, em parte também mais refinada, espiritualizada, na qual poderíamos provar a velha e forte mágica. Nós nos reunimos em casas suntuosas, nos vestimos festivamente, olhamos e nos deixamos olhar. Nós atravessamos corredores cheios de gente e inundamos nossos sentidos em quantidade, diversidade, esplendor, barulho, humor, luz, fragrâncias inconstantes e o calor da multidão<sup>20</sup> (FUCHS, 1909, p.5).

Esse trecho é particularmente interessante, pois mostra o viés social do teatro, ou seja, ele busca um teatro que faz com que o público sinta a emoção de fazer parte de um evento

---

<sup>19</sup> *Wie alle Ziele der kulturellen Bewegung im gegenwärtigen Deutschland, so sind auch die des Künstlertheaters nicht als eine Revolte gegen die Tradition aufzufassen, sondern ganz im Gegenteil als ein Wiedererwachen der guten Ueberlieferung. Wir knüpfen da wieder an, wo unsere organische Entwicklung durch den dreißigjährigen Krieg und andere kulturelle Wirren unterbrochen wurde. Selbstverständlich wäre es ein verarmender Archaismus, wenn man — wie es manche Romantiker gefordert — die primitiven Bühnenverhältnisse aus den Zeiten des Hans Sachs und Shakespeares ohne weiteres wieder einführen wollte.*

*Das würde unserer allgemeinen Kultur nicht entsprechen. Vielmehr müssen wir bestrebt sein, die Schaubühne zu schaffen, welche jetzt vorhanden sein würde, wenn die Entwicklung von jenen einfachsten Anfängen her niemals durch unorganische Abirrungen unterbrochen worden wäre und also alle Errungenschaften der Kunst und Technik sich zunutzen gemacht hätte.*

<sup>20</sup> *Weil wir nun aber in modernen Verhältnissen nur selten Gelegenheit haben, uns an prunkvollen Aufzügen zu beteiligen oder im Tumult zügelloser Feste einherzustürmen oder, den Knüttel in der Faust, anzutoben gegen die Schranken einer ungerechten Macht, so suchen wir um so gieriger neue Formen, teils bürgerlichere, teils auch feinere, vergeistigte, in denen wir den alten starken Zauber kosten könnten. Wir versammeln uns in prunkvollen Häusern, wir kleiden uns festlich, wir schauen und lassen uns beschauen, wir fluten durch wimmelnde Hallen und weiden unsere Sinne an Menge, Mannigfaltigkeit, Pracht, Lärm, Laune, Licht, an schweifenden Wohlgerüchen und an dem erhitzenden Gedränge.*

coletivo, porém ele não propõe um teatro popular. Pelo contrário, a busca é tentar fazer com que um teatro elegante e burguês possa proporcionar sentimentos arrebatadores semelhantes ao que se sente em grandes eventos populares.

Na versão em inglês do livro de Fuchs, a tradutora Constance Connor Kuhn, em nota, atenta que Fuchs reflete o temperamento de seu tempo, pois naquele momento histórico, início do século XX, a Alemanha estava há quarenta anos em paz e a pompa imperial militar, que sempre foi importante e presente na cultura alemã, havia se tornado apenas um estereótipo. E afirma ainda: “A suscetibilidade do público alemão à excitação emocional da pompa, que mais tarde foi explorada por Hitler, tem sido discutida com frequência”<sup>21</sup> (KUHN, 1959, p.205). A proposta de Fuchs, como aconteceu também com Wagner, de alguma maneira já tocava em pontos que foram importantes para a veiculação e consolidação da ideologia nazista anos mais tarde. Apesar de não ser tema do presente trabalho, esse assunto abre caminho para possíveis objetos de pesquisas futuras, principalmente sobre o papel do teatro e do espetáculo para veiculação de ideologias. Justamente devido ao caráter extático do teatro, ou seja, sua capacidade de transportar os indivíduos para fora de si, de sua racionalidade, devido a uma alegria ou prazer intenso.

Nesse capítulo o autor evidencia seus principais objetivos na criação do Teatro dos Artistas e na elaboração de um novo palco. Fuchs acredita que a arte nada mais é do que “[...] uma satisfação ritmicamente ordenada desse desejo orgástico de intensificar a vida”<sup>22</sup> (FUCHS, 1909, p.5-6). E, para ele, o teatro de sua época não atinge esse objetivo, por isso seria necessária a “revolução do teatro”. A partir daí, ele tece uma forte crítica ao modelo de palco tradicional e ao drama literário, pois ambos colocam cena e espectador em uma relação de oposição, o que dificulta que a experiência teatral aconteça de maneira unificada e harmônica.

No segundo capítulo, Fuchs aborda um pouco mais sobre a função do teatro:

Como já reconhecemos, o objetivo do teatro é, excitar e descarregar uma tensão exuberante. Se estamos tão entusiasmados não conseguimos conter essa emoção dentro dos limites da convenção. Devemos nos elevar acima da convenção, acima da realidade, em um cosmos em que o “mundo”, que na realidade nunca é percebido como uma unidade, mas sempre como uma “obra fragmentada”, de repente se manifeste de maneira harmoniosa e equilibrada. Se esse é o objetivo da arte em geral, então é o objetivo do teatro em particular<sup>23</sup> (FUCHS, 1909, p.54).

---

<sup>21</sup> *The susceptibility of the German public to the emotional excitement of pageantry as it was later exploited by Hitler has been frequently discussed.*

<sup>22</sup> *[...] eine irgendwie rhythmisch geordnete Befriedigung jener orgiastischen Begierde nach Lebenssteigerung.*

<sup>23</sup> *Der Zweck der Schaubühne ist, wie wir bereits erkannt, eine überschwängliche Spannung zu erregen und wieder zu entladen. Wenn wir so überschwänglich erregt sind, daß uns innerhalb der einengenden Konvention keine Möglichkeit mehr ist, diesen Ueberschwang voll auszuleben, so müssen wir uns über diese Konvention,*

O trecho destaca o sentimento de entusiasmo que extrapolaria a cena fechada do teatro à italiana, que extrapolaria a convenção teatral e, ainda, seria por meio da arte que o espectador conseguiria perceber o mundo em sua harmonia. Esse sentimento, segundo ele, está relacionado com o fato do teatro reunir uma grande quantidade de pessoas em um mesmo espaço, e é esse encontro a principal característica do evento teatral. Não se deve esquecer, porém, que para Fuchs essa grande reunião não inclui as camadas mais populares da sociedade, é uma reunião coletiva repleta de pompa e bom gosto, tais características seriam importantes para de fato arrebatá-lo o público que Fuchs desejava atingir. “[...] quando vamos ao teatro, nos reunimos com o maior número possível de pessoas para juntos sentir uma elevação coletiva”<sup>24</sup>(FUCHS, 1909, p.55). Essa “elevação coletiva” é colocada por Fuchs como equivalente ao que Aristóteles definiu como a *catarse*: “purificação, relaxamento das forças da vida por meio de uma atuação completa e implacável do coro superior” (FUCHS, 1909, p.55).

A partir desse momento Fuchs insere na discussão a noção grega de Coro para abordar as origens da arte do teatro, que, para ele, teria surgido inicialmente enquanto dança, experiência rítmica do corpo no espaço e vinculada a uma experiência de ritual. Segundo Fuchs, gradualmente foram aparecendo a música, a poesia, o drama. Tais elementos teriam surgido no teatro com a finalidade de elevar essas sequências de movimentos rítmicos, ou seja, o teatro seria uma forma mais elevada da dança ritualística.

O surgimento da orquestra grega aparece para Fuchs como prova da importância do poder da *catarse* para a criação da “multidão festiva” no teatro.

Agora, não quero continuar descrevendo como a multidão festiva movida pelo ator gradualmente se sente impelida a criar um círculo de um movimento particularmente emocionante. Esse grupo mais emocionado entra em uma correspondência mais íntima com ele, como um coro, e o aplaude com palmas e gritos. Por fim, recorrendo a instrumentos musicais para animá-lo cada vez mais, a orquestra se desenvolve. Finalmente, desse círculo estreito, os indivíduos são novamente puxados para o ator pela força da sua atração rítmica e são atraídos para sua ação como companheiros de jogo. O que importa para nós aqui é estabelecer que o drama, mesmo em sua forma complicada e espiritualizada, se torna nada mais do que era no início: movimento rítmico do corpo humano no espaço, cultivado organicamente a partir do movimento de uma multidão festiva<sup>25</sup>(FUCHS, 1909, p.57).

---

*über die Wirklichkeit hinauf erheben in einen Kosmos, in dem uns die „Welt“, die in „Wirklichkeit“ nie als Einheit, immer nur als „Stückwerk“ empfundene, plötzlich als in sich ausgerundete und ausgewuchtete Harmonie offenbar wird. Ist das der erlösende Zweck der Kunst überhaupt, so ist es in festlicher Weise der Bühne ganz besonders.*

<sup>24</sup> [...] wenn wir in das Theater gehen, als uns mit möglichst vielen anderen in einer Erhebung zusammen zu finden, zusammen zufühlen.

<sup>25</sup> Ich will nun nicht weiter schildern, wie sich allmählich aus der festlichen, von dem Darsteller bewegten Menge ein Kreis besonders stark bewegter löst, der sich getrieben fühlt, mit ihm in engere Korrespondenz zu

A vale ressaltar que a *multidão festiva (festlichen Menge)* está relacionada à ideia de unidade e possui consequências diretas na elaboração de um novo espaço cênico (FUCHS, 1909, p.57). A ideia da festa aparece como uma possibilidade de criação de uma unidade entre palco e plateia há muito tempo perdida no teatro ocidental. A consequência disso foi o afastamento das “pessoas de gosto” do teatro, pois elas não encontravam mais satisfação nele, e segundo o autor, isso ocorreu devido ao teatro não exercer mais o que seria sua real função. A função do teatro está relacionada, portanto, à ideia de um festival, um local de encontro para celebrar uma cultura em comum a toda comunidade. O teatro seria um lugar de poesia, música, pintura e arquitetura sob uma regulação dramática, mas sem que fossem repudiados os princípios inatos de cada arte.

O autor atribui ao *drama literário (literarischen Drama)* o principal motivo de distanciamento da arte teatral da sua verdadeira função. Fuchs não especifica claramente o que seria o *drama literário*, ele o trata como um termo habitual, assim como o termo *naturalismo*. Apesar desses termos não serem apresentados logo de início, nem serem muito conceitualizados por Fuchs, suas características são criticadas do início ao fim de seu livro, e o teatro proposto por ele é apresentado, a todo momento, em contraposição a esses conceitos.

Ainda no primeiro capítulo, Fuchs assinala que no teatro de seu tempo o texto dramático é construído distante do teatro e toda a cena visa ilustrá-lo, colocando-o como elemento principal e gerador de toda a encenação. O autor critica também o caráter psicológico desse texto, que não se utiliza de todas as potencialidades do teatro e tem como característica a separação evidente entre cena e espectadores. O *drama literário* teria esquecido das origens do teatro enquanto festa, ritual e teria passado a compreender a plateia enquanto uma massa homogênea e voltado todas as suas atenções apenas ao que é dito no palco.

Para Fuchs, os autores que escrevem esses dramas seriam homens da literatura, que querem tirar o drama de dentro do teatro, ou seja, não seriam homens de teatro, e por isso, não estariam preocupados com os efeitos produzidos pelos textos em uma encenação. No trecho a seguir, é destacado no trabalho do dramaturgo a importância do seu aspecto organizador da cena, ou seja, a existência de um trabalho de encenador na função de dramaturgo.

---

*treten als Chor, der ihn anfeuert durch Händeklatschen und Schreien, der endlich zu Musikinstrumenten greift, um ihn mehr und mehr anzufeuern, woraus das Orchester erwächst, und wie endlich aus diesem engeren Kreise wieder einzelne durch die Gewalt der rhythmischen Anziehungskraft des Akteurs ganz zu diesem hinübergerissen und als Mitspielende in seine Aktion hineingezogen werden. Uns kommt es hier nur darauf an, festzustellen, daß das Drama auch in seiner komplizierten und vergeistigten Form nichts anderes wird, als es in seinen Uranfängen war: rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, organisch erwachsen aus der Bewegung einer festlichen Menge.*

Para a grande multidão, portanto, o drama só se torna a experiência que eles buscam quando o dramaturgo se levanta de sua escrivaninha, quando ele se lembra de que não tem nada em comum com o escritor, e que ele tem apenas algumas coisas em comum com o poeta. O dramaturgo deve voltar sua mão para o palco. Assim como o construtor pertence aos locais de suas construções, o dramaturgo pertence ao teatro<sup>26</sup> (FUCHS, 1909, p.135).

Na crítica de Fuchs ao teatro da época, ele o apresenta como um teatro de mau gosto, frequentado por pessoas sem educação, os textos das peças seriam escrito de maneira vulgar e as personagens seriam pessoas comuns. Tais características podem se identificar claramente com o teatro naturalista que buscava apresentar em suas peças a realidade e os conflitos do povo e dos trabalhadores. Na busca da semelhança com a realidade, era utilizada a linguagem popular, o texto era escrito em prosa e os cenários e figurinos retratavam os ambientes hostis e simples que essas personagens majoritariamente frequentavam. Fuchs afirma que suas propostas teatrais o separavam claramente do teatro de Meiningen - cujo teatro inspirou diretores naturalistas por toda a Europa no final do século XIX.

O quinto capítulo do livro de Fuchs é intitulado “Drama”, e nele o autor aborda principalmente o texto criado para a cena e a função do dramaturgo em uma criação teatral. Para Fuchs, o drama precisa deixar de ser literário e tornar-se teatral. O dramaturgo precisa frequentar o teatro, pensar na cena, compreender as atividades teatrais e pensar na ação rítmica da cena. Para Fuchs, o dramaturgo precisa ter consciência do seu papel enquanto artista da cena, e não apenas da escrita.

Para a grande multidão, portanto, o drama só se torna a experiência que eles buscam quando o dramaturgo se levanta de sua escrivaninha, quando ele se lembra de que não tem nada em comum com o escritor, e que ele tem apenas algumas coisas em comum com o poeta. Sua mão deve estar no palco. Como o mestre construtor pertence ao canteiro de obras, o dramaturgo pertence ao teatro<sup>27</sup> (FUCHS, 1909, p.135).

O poeta dramático atuaria no teatro quase como um diretor, utilizando da essência teatral e jogando com ela, nunca a negando. Pois, como poderia uma encenação ser

---

<sup>26</sup> *Es wird das Drama also für die große Menge nur dann das Erlebnis, welches sie suchen, wenn der Dramatiker vom Schreibtisch aufsteht, wenn er sich besinnt, daß er mit dem Literaten gar nichts, mit dem Dichter nur manches gemein hat, und daß er selbst Hand anlegen muß auf der Schaubühne. Wie der Baumeister auf die Baustelle gehört, so gehört der Dramatiker in das Theater.*

<sup>27</sup> *Es wird das Drama also für die große Menge nur dann das Erlebnis, welches sie suchen, wenn der Dramatiker vom Schreibtisch aufsteht, wenn er sich besinnt, daß er mit dem Literaten gar nichts, mit dem Dichter nur manches gemein hat, und daß er selbst Hand anlegen muß auf der Schaubühne. Wie der Baumeister auf die Baustelle gehört, so gehört der Dramatiker in das Theater.*

satisfatória se ela nega seu próprio meio de expressão? Apesar de Fuchs não falar no termo “teatralidade” propriamente dito nesse capítulo, de alguma maneira dá a ver a teatralidade que deve estar presente no texto teatral. A poesia dramática real buscaria desenvolver um organismo vivo, rítmico e completo, que poderiam surgir dos menores temas, mais simples e mais cotidianos da humanidade. Quando o ritmo físico é feito presente no drama, assim sendo possível também na cena, o público seria tão absorvido pelos eventos do palco que essas experiências se tornariam de todos, ou seja, se tornariam comuns, sendo esse o motivo pelo qual se frequenta ao teatro em primeiro lugar.

O que os literatos conhecem como “conhecimento de palco” é conhecimento não dos recursos e da natureza da arte teatral, mas dos truques e práticas que devem ser utilizadas para drenar os elementos teatrais da literatura e fazê-los utilizáveis no teatro. Por essa razão, a maioria dos homens de letras são incapazes de julgar atores e suas realizações. A grande maioria dos bons críticos em uma análise de um romance ou de uma pintura mostra tanto perspicácia intelectual quanto gosto distinto, mas quando julgam um ator ficam completamente perdidos e erram da forma mais surpreendente. Isso acontece porque eles não são acostumados a pensar no ator e no teatro como partes de uma arte independente, mas apenas como instrumentos da literatura<sup>28</sup> (FUCHS, 1909, p.149).

Para Fuchs, o dramaturgo deve conhecer a humanidade em suas mais diversas manifestações para ser capaz de criar suas personagens. Quanto maior seu conhecimento sobre os dilemas humanos, suas características, personalidades, maior a possibilidade do autor criar personagens mais complexas e mais interessantes. Além disso, ele precisa atuar como um diretor e ter um entendimento delicado das possibilidades das formas às quais são inerentes das personalidades dos performers, saber identificar ator e personagem, suas características comuns e as que precisam ser trabalhadas. As transformações na estrutura do palco, na cenografia, propõem um novo drama, propiciam o espaço ideal para que ele possa surgir.

Não foi por acaso que a estreia do Teatro dos Artistas de Munique foi com a peça *Fausto* de Goethe, pois para Fuchs, além dela ser a melhor obra dramática em língua alemã, a primeira parte da peça possui uma estrutura caótica que apresentaria mais possibilidades para

---

<sup>28</sup> *Das, was der Literat unter „Bühnenkenntnis“ versteht, ist nicht das Wissen um Mittel und Wesen der theatralischen Kunst, sondern um die Kniffe und Praktiken, die man anzuwenden hat, um die theatralischen Kunstmittel zum Verzapfen von Literaturprodukten brauchbar zu machen. Daher auch die Unfähigkeit der meisten Literaten, Schauspieler und deren Leistungen zu beurteilen. Es gibt sehr kluge, geistvolle Kritiker, die in der Analyse eines Romanes, eines Stückes, eines Bildes nicht nur Verstandesschärfe, sondern auch verfeinerten Geschmack bekunden, und die doch dem Schauspieler gegenüber hilflos sind und sich in der erstaunlichsten Weise verhalten. Das kommt daher, daß sie nicht gewohnt sind, Schauspieler und Theater aus dem besonderen Wesen ihrer Kunst und ihres Form-Materiales zu begreifen, sondern nur als Mitteilungsinstrument für Literatur.*

a cena. Os estilos clássico e naturalista não seriam, portanto, apropriados para a sua encenação e por isso a peça de Goethe foi considerada pouco dramática e pouco encenada até então. *Fausto* não foi escrita de acordo com as regras do teatro clássico, possuindo inúmeras mudanças de cenário e efeitos que dificilmente seriam reproduzidos com a exatidão da cena naturalista. Por tais motivos, Fuchs afirma ter tido dificuldade de convencer os outros artistas envolvidos no projeto do teatro a encenar tal peça.

Para esse moderno estilo de drama nos dado por Goethe em *Fausto*, tanto o classicismo quanto o naturalismo eram inapropriados. O *Fausto* era considerado “não dramático”, e mesmo depois de tanto tempo, foi com grande esforço que realizei sua apresentação no Teatro dos Artistas de Munique<sup>29</sup> (FUCHS, 1909, p.193).

O autor a descreve que na sua encenação do *Fausto*, mesmo um espectador que não compreende o idioma alemão é capaz de se deleitar esteticamente com a encenação. Os seus ritmos e harmonias poéticas dariam a ver a unidade completa e inteligível da peça (FUCHS, 1909, p.126). Para conseguir esse efeito, Fuchs afirma ter criado uma *cena relevo* (*Reliefbühne*) que sempre enfatiza o todo da cena e a sequência de eventos rítmicos realizada pelo performer. A cena relevo de Fuchs é descrita sempre em contradição com o palco da ópera e do teatro naturalista.

Fuchs apresenta as diferenças entre um espetáculo de ópera e de teatro, principalmente em suas diferenças estruturais. Devido a essas diferenças, a ópera e o teatro necessitariam de espaços diferentes para atuarem. Assim, Fuchs diferencia as arquiteturas de uma casa de óperas e de um teatro de arte. A principal diferença entre as duas arquiteturas é em relação à profundidade do palco. O teatro requer um palco raso, enquanto a ópera precisa de um palco profundo porque deve ser ocupado por todo o coro. O tamanho do coro de ópera depende das tarefas musicais que ele vai performar. Na ópera, o coro não deve apenas sugerir a impressão óptica de multidão como nas peças, a ilusão de multidão é criada pelo som. Dessa maneira, na ópera, não se pode confinar o problema à impressão feita apenas com os olhos.

Outra questão fundamental na definição do seu conceito de *cena relevo* é a crítica ao palco tradicional ou à italiana. O autor questiona a necessidade de um palco profundo, o uso

---

<sup>29</sup> Für diesen, den eigentlich modernen Stil des Dramas, den uns Goethe im „Faust“ wieder gegeben, war das Theater, das uns nach Klassizismus und Naturalismus überkommen war, am allerungeeignetsten. Der „Faust“ galt daher als „undramatisch,“ und das so sehr, daß ich später seine Aufführung auf dem Münchener Künstlertheater nur mit Mühe erkämpfen konnte.

das vestimentas de palco<sup>30</sup> e o ilusionismo teatral. Fuchs considera que o palco tradicional é muito profundo e por isso os atores parecem muito pequenos em cena, além de ser necessário o uso de muitos objetos de cena para que o palco seja preenchido. Para justificar sua crítica, ele trata da experiência de Wagner no teatro criado por ele, a Casa de Festivais de Bayreuth (*Bayreuth Festspielhaus*), no qual mesmo com toda a maquinaria e um bom pintor de cena, não foi possível chegar ao nível de ilusionismo desejado por Wagner.

Mesmo que o equipamento da cena não seja o mais essencial, ainda nos dá a evidência mais tangível da necessidade de um novo palco. Na média dos teatros de hoje, o design da cena é, na melhor das hipóteses, remanescente das pinturas históricas e de gênero dos anos sessenta e setenta [1860 e 1870] - e deve permanecer nesse nível. A perspectiva impossível das caixas cênicas tradicionais, a iluminação de ribalta que permeia tudo, o material espúrio exclui completamente a intervenção da arte genuína da pintura<sup>31</sup> (FUCHS, 1909, p.48).

Para Fuchs, o problema era que Wagner desejava um nível de imitação da realidade impossível de se atingir com as tecnologias da época. A solução estética seria utilizar da sugestão artística e do simbolismo para gerar no espectador um sentimento próximo do desejado pela encenação. Fuchs reconhece que a *cena relevo* é apenas uma das diferentes maneiras de solucionar o problema da ilusão cênica. Criar uma unidade cênica utilizando técnicas que não se relacionam entre si, parecia impossível: as luzes artificiais, as luzes da ribalta, uma pintura em perspectiva impossível e o corpo do ator pequeno demais em meio ao grande palco. Como poderia ser possível que o cenógrafo pudesse criar uma unidade visual como tantos elementos díspares?

Wagner, como Ostini relata, levantou “exigências técnicas que Böcklin considerou artisticamente inalcançáveis”. E Böcklin<sup>32</sup> estava absolutamente certo em sua opinião. Wagner agarrou-se à caixa cênica com seus holofotes e maquinarias, excluindo assim a intervenção do pintor no sentido verdadeiro e artístico da palavra. Wagner não conseguiu mais nada com essa impertinência com Böcklin além da convicção, que mais tarde foi expressa com frequência: Wagner não entendia a pintura. Böcklin, como todo verdadeiro pintor, razoavelmente sensível aos valores

---

<sup>30</sup> Chama-se de vestimentas de palco as pernas e as bambolinas, feitas em tecidos pretos esticados nas laterais no alto do palco. Essas vestimentas revestem a caixa cênica tradicional com a finalidade de esconder os elementos que estão fora de cena.

<sup>31</sup> *Wenn nun auch die Ausstattung der Szene nicht das Wesentlichste ist, so gibt sie uns aber doch die greifbarsten Beweismittel an die Hand für die Notwendigkeit einer neuen Schaubühne. In den heutigen Durchschnitts-Theatern steht die Ausgestaltung der Szene im besten Falle auf dem Niveau der Historien- und Genremalerei der 60er und 70er Jahre — und sie muß auf diesem Niveau stehen bleiben. Die unmögliche Perspektive des Guckkastens, die alles verzeichnende Rampenbeleuchtung, das unechte Material schließen das Eingreifen echter malerischer Kunst vollständig aus.*

<sup>32</sup> Böcklin foi o pintor responsável pela cenografia de diferentes encenações de óperas Wagnerianas.

pictóricos, teve que tentar chegar a um efeito espacial unificado utilizando de uma iluminação completamente falsa e perspectivas contraditórias. Para não falar da relação desse efeito espacial fictício com o tamanho factual e constante da figura humana que aparece nele!<sup>33</sup> (FUCHS, 1909, p.49)

O quarto capítulo do livro de Fuchs é intitulado “Palco e casa de espetáculo”<sup>34</sup>, esse capítulo é de grande pertinência para delinear a revolução espacial proposta por Fuchs. Nele, o autor explica mais detalhadamente em que consiste a sua proposta para uma *cena relevo*. Fuchs inicia a discussão sobre a *cena relevo* afirmando que essa definição não é de caráter técnico, mas estilístico. Ou seja, existem diferentes maneiras para atingir o efeito de relevo e os mecanismos do Teatro dos Artistas seria apenas uma das maneiras. O objetivo da *cena relevo* seria de intensificar a experiência dramática. Esse fenômeno não ocorreria sobre o palco, mas na mente e no espírito do espectador em resposta ao que acontece no palco. O espectador seria maravilhado por impressões que o alcançariam por meio de seus sentidos.

Segundo Fuchs, é natural do ser humano se destacar de um grupo, ir a frente, para comunicar-lhe algo. Tal ato seria uma descoberta da humanidade quase tão antiga quanto o próprio teatro. Para ele, qualquer pessoa se desloca para a região à frente do público, para o proscênio, quando quer se comunicar com ele, com o ator não seria diferente.

O ator sente instintivamente e sabe por experiência que ao se posicionar no proscênio ele é mais efetivo: tanto por que ele tem menos chance de ser coberto por algum parceiro, ou por alguma parte do palco; quanto porque ele deixa o fundo longe o suficiente atrás dele, assim o fundo tem menos poder de atrair a atenção do público<sup>35</sup> (FUCHS, 1909, p. 96).

Com essa justificativa, Fuchs coloca o proscênio, que é a linha divisória entre o público e o palco, como a característica mais importante da arquitetura teatral. O palco profundo é

---

<sup>33</sup> *Denn Wagner erhob, wie Ostini berichtet, „technische Ansprüche, die Böcklin für künstlerisch unerfüllbar hielt.“ Und Böcklin hatte mit seiner Ansicht unbedingt recht. Wagner hielt an der Guckkastenbühne mit Rampenlicht und Maschinerie fest, und schloß damit das Eingreifen des Malers im echten und künstlerisch anständigen Sinne des Wortes aus. Wagner erzielte mit dieser Zumutung bei Böcklin weiter nichts, als daß dieser zu der späterhin oft geäußerten Ueberzeugung gelangte: Wagner verstehe nichts von Malerei. Es mußte Böcklin, wie jedem wirklichen Maler, wie jedem für malerische Werte einigermaßen empfindlichen Menschen als ein Unding erscheinen, in durchaus falscher Beleuchtung, bei sich widersprechenden Perspektiven zu einer einheitlichen Raumwirkung gelangen zu wollen, ganz zu schweigen von dem Verhältnisse dieser fiktiven Raumwirkung zu der faktischen und konstanten Größe der darin erscheinenden menschlichen Figur!*

<sup>34</sup> O título original é "Bühne und Haus". O termo "casa de espetáculo" foi escolhido como tradução de *Haus* por se aproximar do seu significado literal: "casa", ao mesmo tempo em que se refere ao sentido de "edifício teatral", outro significado menos usual da palavra *Haus*. A tradução utilizada em inglês para o termo foi *Auditorium*, que pode significar tanto a área arquitetônica ocupada pela plateia, quanto ao edifício teatral em sua totalidade.

<sup>35</sup> *Der Darsteller fühlt instinktiv und weiß aus Erfahrung, daß er so am stärksten wirkt — schon weil er von keinem Mitdarsteller oder Requisit gedeckt wird und zugleich den Hintergrund weit hinter sich läßt, so daß dieser die Aufmerksamkeit weniger von der figürlichen Erscheinung ablenkt.*

criticado principalmente devido a necessidade de muitos objetos cênicos para preenchê-lo, o que dificultaria a movimentação do ator em cena, além de desviar a atenção da figura do ator. O autor coloca uma questão importante sobre a iluminação e a utilização do proscênio: nos palcos tradicionais, a iluminação era predominantemente feita com a ribalta, para Fuchs, a fileira de luzes frontais tem como efeito chapar e ofuscar a imagem do ator se ele estiver muito próximo dela, além de aproximar a sua imagem a uma caricatura pelo efeito causado pelas luzes vindas de baixo. Assim, Fuchs afirma que o próprio uso da iluminação de ribalta desestimulou uma tendência natural do ator de se posicionar no proscênio. Com o advento da luz elétrica, o palco, as luzes e o proscênio devem se adaptar para receber o ator, não o contrário. Essa foi a tendência do Teatro dos Artistas de Munique, com toda a sua maquinaria cênica e seu sistema de iluminação elétrico.

Fuchs afirma que o Teatro dos Artistas buscou criar um palco baseado nos princípios da arte dramática. Um palco que pudesse se relacionar com a plateia de maneira a gerar uma unidade entre eles. As inovações técnicas, as novas propostas arquitetônicas, as novas técnicas de iluminação são utilizadas com o objetivo de gerar essa sensação de relevo e aproximação.

A essência do teatro de arte, portanto, não é procurar inovações técnicas, invenções de máquinas, truques e aparelhos, mas utilizar soluções arquitetônicas, pelas quais as artes plásticas podem criar o quadro mais favorável para o drama e para o ator, e as condições de recepção mais favoráveis ao espectador<sup>36</sup> (FUCHS, 1909, p. 109).

Assim, Fuchs buscou criar uma nova arquitetura teatral propícia à criação de uma cena em relevo. À frente do palco do Teatro dos Artistas havia o fosso da orquestra, que quando não estava sendo usado era coberto e utilizado como uma ampliação do proscênio. O palco era raso em relação à sua profundidade, a boca de cena era proporcionalmente mais larga do que de costume. No Teatro dos Artistas não se buscava nem uma caixa italiana, nem um panorama, mas em vez disso uma cenografia mais favorável ao movimento dos corpos, os quais se uniriam em um padrão rítmico. Ou seja, a cena era deixada livre de muitos objetos cênicos, a ênfase era no movimento rítmico do ator, assim, a cenografia era elaborada principalmente utilizando os recursos de iluminação cênica.

Ao fundo do palco um telão com uma pintura não realista se modificava de acordo com a incidência de luz. O objetivo não era a pintura com profundidade em perspectiva, mas um plano em relevo, o telão como o fundo do relevo e os atores destacados em relação a esse

---

<sup>36</sup> *Das Wesentliche des Künstlertheaters ist demnach nicht zu suchen in technischen Neuerungen, maschinellen Erfindungen, Tricks und Apparaten, sondern einzig in den architektonischen Lösungen, durch welche es der bildenden Kunst gestattet wird, dem Drama und dem Darsteller den günstigsten Rahmen zu schaffen und dem Zuschauer die günstigsten Aufnahmebedingungen.*

fundo, em relevo. Por meios puramente arquitetônicos foram criados três planos no palco: um proscênio, um palco médio, que geralmente era usado como espaço de cena, e um palco interior onde ficava localizado o telão (Fig. 2). Sobre a iluminação desses espaços, Fuchs afirma:

Os palcos dianteiro e médio recebem sua luz da frente para o topo. Os bastidores têm suas próprias fontes de luz independentes, configuradas de tal maneira que todos os níveis de iluminação e, acima de tudo, a atmosfera possam ser gerados pela própria luz, de acordo com as leis da estética da pintura. A exploração desse aparato de luz de cinco cores, no entanto, não só permite sugerir valores colorísticos, mas também tons de claro-escuro e, ao mesmo tempo, alteração do palco etc., representações espaciais monumentais e amplas, e às vezes bastante íntimas<sup>37</sup> (FUCHS, 1909, p.112).

Em seu livro, Fuchs apresenta as plantas e cortes do Teatro dos Artistas (Fig. 15 a 18) nas quais vale a pena observar as características aqui citadas, o palco com pouca profundidade, o ciclorama ao fundo do palco para rebatimento da luz, o proscênio sobre o fosso da orquestra, a plateia em formato de auditório para que todos os espectadores pudessem ter uma visão completa da cena. Como nos afirma o arquiteto Max Littmann, responsável pela construção do Teatro dos Artistas, em seu livro sobre o processo de construção do teatro:

O palco em si, com uma abertura de proscênio de 10m, tinha 18,70 m de largura e apenas 8,70 m de profundidade. Não apenas por causa da disposição totalmente nova do espaço devido à exclusão do plano alto do palco, mas sobretudo por causa do princípio artístico, uma configuração de palco completamente diferente se mostrou necessária aqui do que costumamos ver<sup>38</sup> (LITTMANN, 1908, p.31).

Tais características do novo palco buscam propiciar um espaço livre para que as artes que contribuem à arte do teatro possam se desenvolver. O teatro não atingiria a perfeição somente como síntese de todas as artes, mas como uma arte em si mesma. O drama seria possível sem palavra ou tom, sem cenário ou figurino, simplesmente como movimento rítmico do corpo humano; mas a arte do palco poderia enriquecer esses ritmos e essas formas

---

<sup>37</sup> *Die Vorder- und Mittelbühne empfangen ihr Licht von vorn-oben. Die Hinterbühne hat ihre eigenen, unabhängigen Lichtquellen, welche so eingerichtet sind, daß alle Lichtstufen und vor allem auch Luftstimmungen nach den Gesetzen strenger malerischer Stilistik durch das Licht selbst erzeugt werden können. Durch die Ausbeutung dieses mit fünf Farben ausgestatteten Lichtapparates können jedoch nicht allein koloristische Werte, sondern auch Hell- Dunkel Abstufungen und damit bei gleichzeitiger Veränderung des Bühnenausschnittes etc. bald monumentale und weite, bald ganz intime Raumvorstellungen suggeriert werden.*

<sup>38</sup> *Die Bühne selbst mit einer Proszeniums- Öffnung von 10 m erhielt bei einer Breite von 18,75 m nur eine Tiefe von 8,70 m. Nicht allein durch die infolge Vermeidung der Oberbühne bedingte, völlig neue Raumdisposition, sondern vor allem durch das künstlerische Prinzip erwies sich hier eine ganz andere Bühneneinrichtung nötig, als wir sie sonst zu sehen gewohnt sind.*

com a riqueza das outras artes. Fuchs afirma: “Arte dramática é essencialmente dança, isto é, movimento rítmico do corpo humano no espaço”<sup>39</sup> (FUCHS, 1909, p.55-56).

A partir dessa ideia de que o teatro é fundamentalmente o movimento do ator, Fuchs critica o ator de teatro naturalista, com suas caretas e poucas movimentações. Para ele a arte do ator foi originada na dança, ou seja, deve ser o movimento rítmico do corpo do ator no espaço. Dessa maneira, o ator de *music hall* e os bufões seriam mais bem preparados fisicamente do que os atores de teatro da época. Fuchs relembra o curioso fato do surgimento do teatro grego ter ocorrido no mesmo período do surgimento da ginástica grega, o que justificaria uma aproximação entre o trabalho do ator e do ginasta, ambos ligados ao corpo e ao movimento.

Fuchs faz referência também ao ator de teatro japonês, que é elogiado por seu preparo físico e controle corporal, além da ausência de textos longos na cena, o que privilegiaria o movimento do ator. A arte do ator é uma arte em si mesma, independente do texto dramático e da encenação. Tal arte demandaria do ator a habilidade de entrega total de corpo e alma às leis do ritmo. Dessa maneira, Fuchs afirma que se deve retornar às tradições e ressuscitar a arte do ator que é o mais fundamental e essencial elemento do teatro. O seu pensamento sobre a função do ator no teatro em muito se relaciona com o pensamento do cenógrafo simbolista suíço Adolphe Appia, semelhança essa que será trabalhada mais enfaticamente no próximo tópico.

No sétimo capítulo de *A revolução do teatro* é discutido o teatro de variedades<sup>40</sup>, como o próprio nome diz, o teatro de variedades consistia em diferentes formas artísticas reunidas em uma única apresentação, como músicas, acrobacias e monólogos. Ao longo do tempo o teatro de variedades se aproxima mais de uma comédia ligeira sem pretensões intelectuais (PAVIS, 2008, p.427).

O drama em sua forma mais simples é ritmado misturando o movimento do corpo no espaço. O teatro de variedades é o lugar onde o drama em sua forma mais simples ainda hoje é cultivado como dança, acrobacia, técnica de malabarismo, jogo de corda, jogo de bolso, lutas de mãos e anéis, jogos com animais treinados, musicais (canções), mascaradas e tudo mais. O efeito dramático dessas performances dificilmente pode ser negado e, bem como sua possibilidade de um refinamento artístico<sup>41</sup> (FUCHS, 1909, p.179) .

---

<sup>39</sup> *Die dramatische Kunst ist ihrem Wesen nach Tanz, d. h. rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum.*

<sup>40</sup> O título original é "*Varieté*", que pode ser traduzido como *Music Hall*, em inglês, teatro de variedades, teatro de feira ou *vaudeville*, em Francês.

<sup>41</sup> *Das Drama in seiner einfachsten Gestalt ist rhythmische Bewegung des Körpers im Raum. Das „Variete“ ist die Stätte, wo das Drama in dieser seiner einfachsten Form heute noch gepflegt wird als Tanz, Akrobatik, Jongliertechnik Seiltänzeri, Taschenspielererei, Ring- und Faustkampf, Spiel mit dressierten Tieren, Singspiel*

Para Fuchs, esse teatro não intelectualizado e popular conhece verdadeiramente as funções do drama. Pois, para ele, os artistas de variedades entendem a alegria com a qual o homem deve despertar e deixar sua mente elevada e orgulhosa. Fuchs afirma que em geral, os artistas de variedades são originados das classes mais baixas e que por isso eles não teriam a preocupação com a qualidade estética cultivada nas classes mais altas. Dessa maneira, tais artistas poderiam desenvolver verdadeiramente suas habilidades físicas e artísticas. Esse seria os pontos positivos e negativos do teatro de variedades, pois como os artistas desenvolveram boas técnicas e bom preparo físico, seria necessário apenas “um tratamento de bom gosto” para que os espetáculos de variedades pudessem agradar um público mais erudito.

Mas se nós nos propusermos a fazer um esquema perfeito por meio do qual variedade e arte possam ser unificados, nós precisamos ter certeza que o vaudeville não apenas não vai se resignar de qualquer um dos seus valores funcionais e técnicos, mas que vai abraçar certos princípios da arte que podem fortalecer a expressão de suas próprias características e seus próprios gestos<sup>42</sup> (FUCHS, 1909, p.184-185).

Para Fuchs, o Teatro de Variedades precisa abraçar certos princípios da arte que podem fortalecer sua expressão, suas características e suas qualidades. Se esse teatro não fez tanto sucesso na sua época seria devido a falta de gosto e de investimento em figurinos, cenários e maquiagens. Para ele, não é necessário educação, apenas um tratamento de “bom gosto” para realizar espetáculos de variedades apropriados. Além disso, o autor apresenta uma das principais diferenças entre o edifício teatral e os espaços utilizados pelos shows de variedades, nos quais em geral são realizados em restaurantes e casas noturnas, onde o público pode desfrutar de bebidas e comidas. Ou seja, existiria no teatro de variedades uma dimensão social diferente da que é encontrada nos teatros e casas de ópera, e isso não faria ele menos importante. Nesse aspecto residiria a sua importância para pensar esse novo teatro.

Em seu último capítulo, Fuchs aborda as relações sobre a nova maneira de fazer teatro e a sua capacidade de se manter diante do teatro comercial, que não é patrocinado pela corte ou pelo Estado, mas apenas pela sua bilheteria. O título desse capítulo é “A nova arte do palco e

---

*(Chanson), Maskenreigen und was sonst alles. Die dramatische Wirkung dieser Vorführungen ist ebensowenig zu leugnen als die Möglichkeit einer höchst künstlerischen Veredelung derselben.*

<sup>42</sup> *Wenn wir nun aber daran gehen, die Organi-durch welche Variete und sation auszubilden, Kunst zur Einheit im Großen verschmolzen werden, so müssen wir vor allem festhalten, daß das Variete von seinem Charakter, von seiner technischen, zweckentsprechenden und material gerecht - Wesenheit nicht nur nichts einbüßen darf, sondern durch Aufnahme des künstlerischen Schöpfergeistes in seinen Schoß noch gestärkt werden ten soll in der Ausprägung seines eigensten Wesens, seiner Geste.*

o teatro comercial”<sup>43</sup>. As atividades do Teatro dos Artistas teriam valor apenas se elas conduzissem a uma revolta trabalhada de dentro para fora. Seria um erro acreditar que as artes plásticas e as novas técnicas teatrais desenvolvidas a partir dessa transformações poderiam ser utilizadas para embelezar um drama literário. O mais importante aqui não seria um determinado estilo de figurino ou cenário, mas que novamente haverá teatro, em seu sentido mais físico e arrebatador, nas casa de espetáculos.

Fuchs afirma que sob um governo constitucional, os teatros da corte perderam suas características originais como lugares de puro entretenimento da corte. Com a cobrança de tributos, a comunidade passa a subsidiar os teatros. Assim, os pagadores das taxas se sentem no direito de exercer sua influência na profissão teatral. A burguesia, a qual não se agradava com o teatro feito para a corte, assim como não se agradava com os textos clássicos, agora influenciava diretamente no repertório teatral e buscava uma nova função para o teatro, não apenas a diversão. A nova sociedade estava interessada apenas na cultura científica e esse fato influenciou também o teatro. Uma peça precisava se tornar útil, dispensando o conhecimento da cultura literária, e contribuir à educação moral do povo. Dessa maneira, o teatro passaria a ter uma função educacional e moralizante, ao invés de puro divertimento.

Segundo Fuchs, devido a isso, a arte da atuação se endureceu e os melhores elementos tradicionais da arte de atuar foram perdidos. Porém, com dedicação seria possível uma retomada dessa antiga arte de atuar, e para isso, seria necessário colocar os interesses artísticos a frente de qualquer outro, principalmente do interesse financeiro. É curioso como Fuchs atribui a grandes diretores a continuidade de interesse nos autores clássicos, pois se não fossem esses diretores os textos clássicos já teriam se perdido do gosto do público:

[...] e se não houvesse um ator ou diretor importante aqui ou ali, se Max Reinhardt não tivesse provado a vitalidade imortal dos antigos mestres, por meio de suas encenações verdadeiramente criativas. O público mais superficial estaria certo em pensar que os autores clássicos, mesmo Shakespeare, há muito haviam sido descartados<sup>44</sup> (FUCHS, 1909, p.222).

Fuchs afirma que o Teatro dos Artistas provou que os clássicos podem ser feitos de maneira a se tornarem mais atrativos para o público. Além disso, ele afirma ser importante

---

<sup>43</sup> Título original: "Neue Bühnenkunst und Theatergeschäft".

<sup>44</sup> [...] und hätte nicht da oder dort ein bedeutender Darsteller oder Regisseur, hätte nicht vor allem Max Reinhardt durch einige wirklich schöpferisch gearbeitete Klassiker Aufführungen die unsterblich Lebenskraft der alten Meister auch für uns wieder erwiesen, so würde am Ende das oberflächlichste Publikum recht behalten haben, das die Klassiker samt Shakespeare längst zum alten Eisen geworfen hat.

que o administrador do teatro seja uma pessoa de teatro preocupada com a arte e que não seja influenciada pelas modas correntes, pelo contrário, que defenda a arte verdadeiramente teatral. Quando isso acontece, a administração se tornaria mais eficiente. O Teatro dos Artistas, por exemplo, com apenas uma peça em cartaz foi sucesso de público e conseguiu quitar as dívidas iniciais do teatro.

No oitavo capítulo, Fuchs descreve a história da construção do Teatro dos Artistas desde suas primeiras ideias, ainda em 1900, na cidade de Darmstadt. Fuchs e Peter Behrens, no contexto da preparação da exposição da colônia de artistas de Darmstadt, começaram a pensar um modelo de palco alternativo (Fig. 4) que satisfizesse os desejos deles de transformação da arte teatral. Naquele momento, inicialmente, queriam apresentar um modelo reduzido do que seria esse novo teatro, porém perceberam que ainda não era o momento. A nova arquitetura teatral deveria ser apresentada ao público com uma encenação que utilizasse bem seu espaço, para comprovar sua eficiência. Porém, já naquele momento, Fuchs publicou em um de seus panfletos o que veio a ser a ideia base do Teatro dos Artistas, ele cita um trecho desse panfleto em seu livro:

No espírito da arte aplicada recém-encontrada, o objetivo do teatro agora se tornaria a base da cenografia, não com o propósito da pintura, o conhecimento de antiquário ou o prazer de reproduzir coisas antigas. Seria tudo colorido, gráfico e arquitetonicamente simples, pessoalmente sentido, e desde o início, para que o trabalho e os artistas em um efeito incomparavelmente maior e mais puro entrem em vigor, como já foi considerado possível<sup>45</sup> (FUCHS, 1909, p. 199-200).

Para Fuchs, o problema de dar ao teatro uma totalidade orgânica só poderia ser resolvido por *designers*. Por isso, o contexto das artes em Munique foi fundamental, pois a aproximação entre os artistas de teatro e das belas artes facilitou a criação do Teatro dos Artistas. Foram feitas inúmeras experimentações cênicas no Teatro do Príncipe Regente (*Prinzregententheater*), juntamente com o arquiteto Max Littmann, para que pudessem compreender como se deveria usar cada elemento da arquitetura teatral. A criação do Teatro dos Artistas (Fig.13 a 26) foi patrocinada por diferentes membros da corte, houve ainda uma mútua cooperação entre o Teatro dos Artistas e o Teatro da Corte de Munique (*Hofspielhaus München*).

---

<sup>45</sup> *Ganz im Sinne der neuerweckten angewandten Kunst würde jetzt der Zweck der Schaubühne die Grundlage der dekorativen Gestaltung werden, nicht eine malerische Absicht, antiquarisches "Wissen oder die Freude an der Nachbildung alttümlicher Dinge. Es wäre alles koloristisch, zeichnerisch und architektonisch einfach, persönlich empfunden, und von vornherein so anzulegen, daß das Werk und die Darsteller in einer unvergleichlich größeren und reineren Wirkung zur Geltung kämen, als man seither für möglich hielt.*

A partir dessas noções iniciais sobre as ideias propostas por Fuchs em *Revolução do Teatro* pode-se prosseguir esse estudo pensando os aspectos históricos, sociais e artísticos que envolveram a criação do Teatro dos Artistas, bem como debater questões levantadas por Fuchs, pensando-as em relação a outros artistas e contextos. Apesar da crítica ao naturalismo, Fuchs reconhece que o aprimoramento das técnicas de Meiningen realizado em Bayreuth e por Max Reinhardt as tornaram mais interessantes para o gosto mais refinado. Assim, buscase compreender os caminhos que o teatro naturalista tomou na Alemanha e sobretudo em Munique, para melhor compreender as críticas de Fuchs.

## 1.2. O teatro moderno e o surgimento da encenação

No primeiro tópico deste capítulo, buscamos apresentar as principais ideias de Fuchs desenvolvidas em seu livro *A revolução do teatro*. A partir desse contato inicial, buscaremos entender o contexto cultural e teatral no qual tais ideias surgiram. A história do teatro europeu é marcada pelo surgimento do conceito de encenação nos anos finais do século XIX e nos iniciais do XX. No presente tópico, portanto, a tentativa é compreender como o contexto do surgimento da nova arte da encenação se relaciona com o pensamento de Fuchs. Refletiremos ainda sobre o surgimento da encenação, com ênfase nas transformações das relações espaciais no teatro.

Abordaremos a experiência de Richard Wagner e, posteriormente, a experiência naturalista no teatro que reconfiguram a cena teatral nos anos finais do século XIX até os primeiros anos do século XX. Partindo do pensamento de Georg Fuchs sobre o teatro naturalista, principalmente no contexto alemão, identificaremos relações entre o teatro proposto por Fuchs e o contexto teatral alemão do mesmo período. A reflexão aqui ocorrerá em torno das diferentes reestruturações do espaço cênico propostas por artistas do período, com ênfase nas novas relações entre cena e plateia que essas modificações espaciais ocasionaram. Além disso, analisaremos também o papel do desenvolvimento tecnológico da maquinaria teatral e os pressupostos teóricos consolidados ao longo do século XIX que contribuíram para que o pensamento teatral de Fuchs pudesse se desenvolver.

Ao analisar os escritos de Georg Fuchs, é possível notar importantes referências à Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) proposta por Richard Wagner. Dessa maneira, se faz necessário pensar algumas transformações sociais que se iniciam no século XIX e têm como possíveis consequências os experimentos teatrais do início do século XX, dentre eles o do Teatro dos Artistas de Munique.

O conceito de encenação como compreendemos hoje se fundamenta no contexto do teatro naturalista. O pesquisador de teatro Jean-Jacques Roubine, no livro *A linguagem da encenação teatral*, aponta as turnês realizadas por toda a Europa pela companhia Meiningen a partir de 1874 como marcos fundamentais do teatro moderno (ROUBINE, 1998, p.19). Para iniciar a discussão sobre o surgimento da encenação e o naturalismo, é conveniente destacar dois fatos interessantes a respeito dessa companhia e que são citados tanto pelos principais encenadores naturalistas quanto por teóricos do teatro moderno: o Duque de Meiningen, responsável pela companhia, cuidava de todos os detalhes das encenações; como consequência, ele garantia que as encenações fossem extremamente realistas e, a partir de

pesquisas históricas, que os cenários e figurinos fossem condizentes com as épocas em que se passavam as peças (BERTHOLD, 2010, p.448).

O Duque Jorge II de Saxe-Meiningen se dedicou à criação e direção de uma companhia do teatro da corte, a qual é atribuída grande relevância para o surgimento do teatro naturalista (ROSENFELD, 1993, p.271). Tal relevância se deu, pois na condução da companhia o duque prezava por encenações de características realistas, nas quais a pesquisa histórica do cenário e figurino era de fundamental importância.

Viajando a partir de 1874, os Meininger apresentaram nesse mesmo ano em Berlim Júlio César, de Shakespeare, com êxito estrondoso. O que impressionou o público foi em particular a meticulosa exatidão histórica dos ambientes e figurinos, o “colorido local” e histórico, portanto, o excelente jogo de conjunto, mormente nas cenas de massas, a intensa vida mímica dos parceiros nos momentos em que não lhes cabiam palavras mas apenas a função de ouvintes - jogo mudo de que participavam de um modo individualizado e diferenciado, também, os componentes do “povo” ou da “massa”. O público ficou empolgado pela eficácia com que tudo foi posto a serviço de uma ideia central: suscitar a mais intensa ilusão possível de realidade (ROSENFELD, 1993, p.267).

Devido a essa evidente relação entre o papel do encenador, enquanto artista que pensa e organiza todo o conjunto de atividades que fazem parte de uma apresentação teatral, e o surgimento do teatro naturalista, o pesquisador Bernard Dort tenta destrinchar essa relação. Ele parte dos escritos de um dos fundadores do gênero naturalista na literatura: o escritor francês Émile Zola (1840-1902).

[...] o que Zola descobre é uma outra dimensão do teatro: a dimensão da encenação moderna. Na filigrana de todos os seus textos podemos ler a autonomia da representação teatral em relação aos elementos que a constituem (texto, atores, cenários ...): é enquanto conjunto - ou seja, ao nível da encenação - que toda representação adquire um significado próprio. É possível ler ainda sua dependência em relação ao público ao qual se destina: fazer teatro não é se dirigir a qualquer pessoa ou a todo mundo. É se dirigir a espectadores precisos, a um público real e contemporâneo (DORT, 2010, p.52).

Segundo Dort, foi Zola quem descobriu, em seus textos literários, a dimensão da encenação moderna. Émile Zola foi defensor da escola literária naturalista e seus escritos abordam como o teatro e outras artes poderiam lidar com as propostas dessa escola. Ou seja, para Dort, Zola teria sido o primeiro a colocar em um mesmo patamar todos os componentes de um enredo, tanto literário, quanto dramático. Tais elementos precisariam ser integrados pelo pensamento unificador do artista, na literatura pelo autor e no teatro pelo encenador. Em

seu texto *O naturalismo no teatro* de 1881, Zola propõe que os artistas devem lidar com a natureza da mesma maneira que os cientistas. Ou seja, “partir do estudo dos corpos e dos fenômenos, basear-se na experiência, proceder pela análise” (ZOLA, 1982, p.92).

Zola trata o romance como o gênero artístico que melhor se adequa às propostas naturalistas de observação e relato da vida tal como ela é, mesmo que sejam apenas fragmentos ou recortes da realidade. O romancista deve desaparecer em seu escrito, não apresentar opiniões ou conclusões, deve apenas descrever o que seu olhar atento da vida observa para que o leitor possa tirar suas próprias conclusões e emocionar-se diante da realidade apresentada. Dessa maneira, a descrição se torna um elemento fundamental do romance naturalista, e segundo Zola, seu equivalente no teatro é o cenário. Ele afirma:

Quanto às longas descrições dos romances, não podem ser levadas ao palco; é evidente. Os romancistas naturalistas descrevem muito, não pelo prazer de descrever, como são censurados, mas porque entram na sua fórmula circunstanciar e completar a personagem pelo meio. [...] Mas as descrições não têm necessidade de ser levadas ao teatro; aí se encontram naturalmente. A decoração não é uma descrição contínua, que pode ser muito mais exata e surpreendente que a descrição feita num romance? [...] Cabe aos autores dramáticos utilizarem agora essa realidade; fornecem as personagens e os fatos, enquanto os decoradores, seguindo suas indicações, fornecerão as descrições tão exatas quanto forem necessárias (ZOLA, 1982, p.131-132).

Assim, Zola dá ao cenário a importância equivalente ao ambiente para a construção da personagem no romance naturalista, enquanto no romance esse ambiente é construído por meio da descrição, no teatro ele é construído pela cenografia e pelos figurinos. Os naturalistas enfatizam, portanto, esses elementos da encenação que até então eram considerados sem importância, pois as atenções estavam voltadas para o texto e para os atores que melhor o declamavam. Com essa nova demanda, tornou-se necessário uma pessoa dentro do teatro que estivesse a cargo de pensar tanto o cenário quanto a atuação dos atores nesse espaço, afinal, o meio era determinante para a atuação. Dessa maneira, Dort afirma em seu texto *Um crítico 'novo': Émile Zola*, que ao propor um teatro no qual seja fundamental a presença dos outros aspectos da cena (cenário, objetos de cena etc.), para além do texto dramático, Zola acaba criando a nova arte da encenação.

O trabalho artístico do encenador é, portanto, autônomo em relação às diferentes partes que constituem a obra teatral. Segundo Roubine, a mediocridade atribuída à arte teatral durante o século XIX está relacionada justamente a essa “heterogeneidade admitida como inerente à própria arte do teatro” (ROUBINE, 1998, p.42). A função do encenador surge então como uma alternativa para salvar a arte teatral, atuando como “uma vontade soberana [que]

deve impor-se aos diversos técnicos do espetáculo” (ROUBINE, 1998, p.42) para atribuir à encenação a unidade orgânica e estética desejada e, conseqüentemente, uma originalidade criadora.

Ainda de acordo com Roubine, nas últimas décadas do século XIX, ocorreram dois grandes eventos que contribuíram para o aparecimento da figura do encenador: “Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção das fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica” (ROUBINE, 1998, p.19). Nesse sentido, pode-se dizer que as inovações tecnológicas foram fundamentais para o surgimento do encenador, além da descoberta da eletricidade, o trem a vapor contribuiu enormemente para a circulação de pessoas e ideias. Dessa maneira, apesar de Zola ter escrito sobre o naturalismo no teatro na França e de André Antoine (1858-1943) ter criado o Teatro Livre (*Théâtre Libre*) em 1887, de estética naturalista, também na França, em poucos anos já haviam surgido novas experiências naturalistas em diferentes países da Europa, como na Alemanha, com Otto Brahm (1856-1912), e na Rússia, com Constantin Stanislavski (1863-1938).

Bernard Dort em seu texto “Condição Sociológica da Encenação Teatral” buscou apresentar as condições sociais que tornaram possíveis o surgimento do encenador. As transformações sociais e tecnológicas ocorridas ao longo do século XIX resultaram em mudanças nas práticas, nos fazeres e nas relações teatrais, entre artistas, empresários, técnicos e público. Dort entende que as mudanças dos públicos de teatro são de fundamental importância para compreender o surgimento da encenação. Durante o século XIX, o público de teatro cresceu consideravelmente, e com isso, tornou-se mais diverso. Conseqüentemente, os interesses buscados pelos espectadores de teatro se multiplicaram necessitando de novas formas de espetáculos teatrais (DORT, 2010, p.92-93). A maneira de conquistar o público se modificou, as camadas mais populares, que passaram a frequentar os teatros, procuravam por espetáculos que representassem suas realidades ou peças que as pudessem entreter. Ainda segundo Dort, o surgimento da encenação, vinculado ao teatro naturalista, está:

[...] dividida[o] entre a função de comunicação histórica e social e a tentação de absolutismo do encenador. Aspira a produzir um espetáculo aberto, cuja compreensão se baseie na instituição de uma certa distância entre todos os seus elementos e ao mesmo tempo sonha com um espetáculo fechado que, sob a autoridade do encenador, provoque a comunhão entre plateia e palco (DORT, 2010, p.99).

Para o autor, a encenação moderna de vocação historicista se torna necessária, pois com a heterogeneidade do público o acordo tradicional entre palco e plateia, a convenção, é rompido e o que antes era expressado por “meia-palavra” passa a necessitar da contextualização histórica. Dessa maneira, o papel do encenador se torna fundamental, pois é ele quem vai criar novas maneiras para fazer com que palco e plateia se entendam, sem os tradicionais acordos das formas teatrais anteriores. O encenador pode ainda se aproveitar dessa distância para fazer com que o público tome consciência da sua historicidade.

Percebe-se aqui uma outra dimensão trazida pelo teatro naturalista: o teatro enquanto lugar de tomada de consciência e de identificação do público. Ou seja, o teatro como um lugar de disputa política. Quando o naturalismo coloca como protagonistas personagens do povo, trabalhadores e classes menos abastadas em geral, dá a ver injustiças sociais, desigualdades, privilégios etc. E mais do que isso, no teatro naturalista, essas diferenças aparecem de maneira concreta na encenação, no cenário e nos figurinos. De certa maneira, coloca no palco, ou seja, dá relevância a diferenças sociais e econômicas que passam despercebidas na vida cotidiana.

Quase em concomitância com o surgimento do teatro naturalista, poucos anos após a criação do Teatro Livre de Antoine, surgiu o movimento de teatro simbolista. Os pensadores do simbolismo no teatro, em crítica ao naturalismo, pensaram uma maneira de colocar em cena textos teatrais simbolistas, assim como textos canônicos de Shakespeare e Goethe. Sem fazer uso de recursos realistas, esses artistas buscavam trazer para a cena a atmosfera e os sentimentos suscitados pelas peças. Dentre esses pensadores estão os cenógrafos e teóricos simbolistas Edward Gordon Craig e Adolphe Appia, e o encenador Vsévolod Meierhold, foi a partir desses artistas que se iniciou esse estudo sobre a obra de Georg Fuchs. Tais artistas retomaram o pensamento do compositor Richard Wagner sobre as encenações de suas óperas e sua noção de *obra de arte total*.

A importância desses artistas, sem dúvida, tem relação com o fato de todos eles pensarem a nova função do encenador, e por uma perspectiva diferente dos encenadores naturalistas. Os simbolistas pensam a arte do teatro enquanto uma arte em si mesma, e, assim, acabam entrando na antiga discussão sobre as especificidades dos gêneros artísticos e, conseqüentemente, na crítica ao teatro wagneriano no qual a arte do teatro era compreendida como a síntese de diferentes artes. A interlocução com o teatro de Wagner não foi apenas por meio das críticas, mas também por diferentes aspectos de acordo com cada um dos encenadores.

A principal questão que perpassa o teatro moderno a partir de Wagner é a discussão sobre a especificidade da arte teatral. Essa discussão foi iniciada no livro *Laocoonte ou sobre*

*as fronteiras da pintura e da poesia*<sup>46</sup> (1766) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1881), e ainda mais aprofundada por Wagner no que se refere à arte teatral. A ideia de Wagner é de que a *obra de arte total (Gesamtkunstwerk)* seria uma junção harmoniosa de diferentes artes que constroem um todo específico, que chamamos de espetáculo teatral. Sobre isso, Wagner afirma no livro *A obra de arte do futuro*<sup>47</sup> de 1849:

O drama verdadeiro só é pensável enquanto produto do impulso coletivo de todas as artes para a mais imediata comunicação a um público coletivo: cada modalidade artística singular só consegue abrir-se ao completo entendimento do público coletivo por meio da sua comunicação com as restantes modalidades artísticas no drama, pois que a intenção de cada modalidade artística singular só se obtém inteiramente no agir conjunto de todas as modalidades artísticas, no qual elas se dão a entender e se entendem mutuamente (WAGNER, 2003, p.178).

Wagner compreende que cada modalidade artística só exerceria sua função artística quando em relação com as outras artes, compondo uma encenação. Fuchs, assim como outros simbolistas, discutem essa proposição de Wagner afirmando que o teatro seria uma arte em si mesma, e não apenas esse elemento moderador de uma união de modalidades artísticas.

O pensamento wagneriano aparece na obra de Fuchs em diversos momentos, a própria ideia de “público coletivo” e “obra de arte coletiva” aos quais Wagner se refere têm grande proximidade com o que Fuchs veio a chamar de *multidão*. Associada à essa ideia, aparece também a noção de teatro enquanto uma “festa”, enquanto um evento capaz de arrebatá-las essas multidões. Não por acaso, Wagner cria a sua Casa de Festivais de Bayreuth (*Bayreuth Festspielhaus*). Com relação às duas concepções de *teatro festa* de Wagner e Fuchs, Juliet Koss afirma:

Como Fuchs o imaginava em 1899, a festa iria remover os espectadores de seu ambiente diário e transportá-los para um reino exaltado de apreciação da arte compartilhada. “O conceito de Goethe e Richard Wagner, de permitir que todas as artes se combinem para despertar o clima de comemoração na comunidade de espectadores, é lembrado”, reconheceu. Mas sua concepção do teatro era diferente: onde Wagner procurou unir todas as artes sob o guarda-chuva de seus próprios dramas de música, enfatizando a composição musical à custa de outras formas de arte, Fuchs dependeria de apresentações de teatro tradicionais expressadas no grande evento de uma festa. Em outras palavras, Wagner tentou unir diferentes formas de arte no palco - uma unificação, como vimos, baseou-se na purificação de cada forma - para alcançar o efeito mais poderoso no espectador, ao mesmo tempo em que produziu obras de arte contemporâneas. Fuchs também estava interessado na reação do espectador à encenação, mas, como dramaturgo e não compositor, desejava apresentar dramas que não estavam ligados à música, exceto na medida em que a

---

<sup>46</sup> Título original: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*.

<sup>47</sup> Título original: *Das Kunstwerk der Zukunft*.

fanfarra incidental contribuiria para o efeito dramático geral<sup>48</sup> (KOSS, 1990, p.97).

Nesse trecho, Koss assinala uma diferença entre os processos pensados por Wagner e Fuchs para atingir um objetivo bastante comum: causar no espectador uma experiência arrebatadora que só poderia ocorrer em conjunto. Enquanto Wagner atribuía à música o elemento integrador das artes e da comunidade, Fuchs desejava um teatro integrado como um todo, sem que fosse necessária a música para cumprir essa função.

Wagner desejava que o espectador fosse transportado para uma outra realidade, por meio da cena. Wagner defendia a ideia de um teatro grandioso e mágico em todos os pormenores, que pudesse envolver o espectador na atmosfera da história. Esse envolvimento se dava por meio da música. Para que isso fosse possível, o prosccênio foi substituído pelo fosso da orquestra (Figs. 28 a 31), dessa maneira, não era possível ao observador ver de onde vinha a música que compunha a cena.

No texto “Contribuição à montagem de Tristão e Isolda no teatro Mariínski” de 1909, Meierhold reflete sobre os princípios que fundamentam sua montagem da ópera de Wagner. Nesse texto, ele reflete sobre o excesso de elementos cenográficos nas encenações wagnerianas, o que acarretaria na falta de mistério na encenação, para ele, em contrapartida, a cena deveria ser uma espécie de hieróglifo a ser desvendado.

Ao contrário do que defendia a teoria da *obra de arte total*, de que o teatro é a união harmoniosa entre as artes, Appia, Craig e Meierhold defendiam o teatro como uma arte em si. Cada um com sua particularidade. Entretanto, assim como Wagner, Meierhold entende a encenação como uma criação coletiva, sendo os artistas envolvidos na criação: o autor, o encenador, o ator e o espectador. O espectador é estimulado pela encenação a completá-la em sua fantasia, e para que isso seja possível é necessário o mínimo de elementos em cena, uma vez que é a atmosfera do espetáculo que vai guiar o sentimento do espectador. Essa forma de criação cênica é chamada por Meierhold de *teatro-reta*, em que os quatro criadores estão em um mesmo plano. Cito Meierhold:

---

<sup>48</sup> *As Fuchs envisioned it in 1899, the Fest would remove spectators from their daily environment and transport them to an exalted realm of shared art appreciation. “Goethe’s and Richard Wagner’s concept, to allow all the arts to combine to arouse the celebratory mood in the viewing community, is recorded,” he acknowledged. “But his conception of the theater was different: where Wagner sought to unite all the arts under the umbrella of his own music dramas, emphasizing musical composition at the expense of other forms of art, Fuchs would rely on traditional theater presentation couched in the grand event of a Fest. In other words, Wagner had sought to unite different forms of art on stage—a unification, as we have seen, predicated on the purification of each form—in order to achieve the most powerful effect on the spectator, all while producing contemporary works of art. Fuchs was likewise interested in the spectator’s reaction to the performance, but, as a dramatist and not a composer, he wished to present dramas that were not bound to music, except insofar as incidental fanfare would contribute to the overall dramatic effect.*

No “teatro da linha reta” o encenador, tendo assimilado o autor, traz ao ator sua própria arte (aqui o autor e o encenador fundiram-se). O ator, tendo abordado a obra do autor por intermédio do encenador, vai encontrar-se face a face com o espectador (estando o autor e o encenador por trás do ator) e revela sua alma livremente perante o público, acentuando assim a ação recíproca dos dois elementos fundamentais do teatro: ator e espectador. Para que a linha reta não se transforme em uma linha ondulada, somente o encenador deve dar o tom e o estilo à obra, o que não impede que a criatividade do ator do "teatro da linha reta" permaneça livre (MEYERHOLD, 2009, p.222-223).

A obra de arte viva, pensada por Appia, era fundamentada a partir do movimento do ator em cena. Ele analisa como cada uma das artes do tempo (música e poesia) e do espaço (pintura, escultura e arquitetura) interagem em uma encenação teatral, pois para ele o teatro é uma arte que se desenvolve tanto no tempo quanto no espaço e, dessa maneira, contém elementos significativos de todas essas formas artísticas, sem ser, contudo, uma síntese de todas elas. Analisando uma por uma, ele conclui, assim como Craig, Meierhold e também Fuchs, que a arquitetura é o elemento que mais contribui com a encenação, pois ela é criada a partir do corpo humano, para que ele possa habitá-la e, ainda, contém em si os tempos que serão percorridos pelo corpo. A pintura, pelo contrário, por estar contida em apenas duas dimensões, não interage bem com o corpo vivo. Sua luz é fictícia, ou seja, não é a mesma que atinge o corpo. Contudo, da pintura pode-se aproveitar um elemento muito importante, a cor. Não a cor “representativa”, mas a cor atmosférica, a cor luz que “pintará” corpo e cenário de maneira a integrá-los. A música conduz o corpo e o movimento, é ela quem dá vida ao corpo e o torna plástico (APPIA, 1963, p.33).

Já para Craig, assim como as outras artes, o teatro necessita de um criador: o encenador, que deve estudar e pensar todos os aspectos da encenação. Craig afirma que, durante a concepção de uma encenação, o primeiro elemento a ser pensado e construído é o cenário, e que ele deve estar em harmonia com o todo da encenação. Porém, não deve atrair a atenção do público para si, mas para o pensamento do poeta.

Georg Fuchs, assim como os outros encenadores simbolistas, faz inúmeras referências ao teatro wagneriano no seu livro *A revolução do teatro*. Para ele, o palco de Wagner possui enormes avanços com relação aos do teatro tradicional, contudo, o uso dos telões pintados em conjunto com a iluminação elétrica era um equívoco aos olhos de Fuchs.

Mesmo que o equipamento da cena não seja o mais essencial, ainda nos dá a evidência mais tangível da necessidade de um novo palco. Na média dos teatros de hoje, o design da cena é, na melhor das hipóteses, remanescente das pinturas históricas e de gênero dos anos sessenta e setenta - e deve permanecer nesse nível. A perspectiva impossível dos *peepshow* (caixas de perspectiva), a iluminação de ribalta

que permeia tudo, o material espúrio exclui completamente a intervenção da arte genuína da pintura. O mais elevado que pode ser oferecido no palco da *peepshow*, os Meininger trouxeram. Eles ficaram com seus mais brilhantes cenários aproximadamente em linha com os trabalhos de Piloty<sup>49</sup>. Nenhum tipo de palco foi mais longe nessa direção, nem mesmo o de Wagner. Meio século de desenvolvimento artístico e cultural sem paralelos permaneceu completamente despercebido em um instituto que deveria se dedicar à arte e à cultura<sup>50</sup> (FUCHS, 1909, p.48).

Fuchs reprovava o uso de telões devido a sua dificuldade de integração com o ator na cena, as proporções entre ator e pintura nunca ficam exatas. Para Fuchs, assim como para Adolphe Appia e outros teóricos do teatro, Wagner não conseguiu colocar em cena o que ele propunha. Tanto Fuchs quanto Appia encaram essa situação de maneira semelhante, compreendendo a arte do teatro como movimento rítmico do ator no palco, o qual necessita que as outras artes contribuam para o desenvolvimento de tal atividade, e não para a sua limitação. Tanto Appia quanto Fuchs entendem que as propostas teatrais de Wagner não foram possíveis de serem realizadas de maneira realista, como desejou Wagner, no palco frontal e com a maquinaria cênica do período. Contudo, ambos conseguem compreender o teatro proposto por Wagner para além do que ele de fato conseguiu realizar em vida.

A relação entre Fuchs e Wagner vai além das observações sobre o espaço cênico. Nos escritos de Fuchs é notável a semelhança na abordagem de duas questões fundamentais: o mito como ferramenta de identificação do público e o entendimento do público enquanto uma coletividade suscetível a procedimentos de controle da atenção. Ambos pensam que tais procedimentos podem contribuir para uma transformação da sociedade. Essas questões não deixam de ser relevantes aqui por serem fundamentais para a transformação das arquiteturas teatrais de Wagner e Fuchs e serão tratadas mais detalhadamente no capítulo dois.

Segundo Fuchs, Goethe sabia que a questão da cenografia não era superficial. Ele entendia que ela determina a natureza do drama tanto quanto a peça, o ator e o texto são inextricavelmente ligados às configurações no meio onde a ação toma lugar (FUCHS, 1909, p.33). Dessa maneira, Fuchs aceita que outras artes estão presentes no teatro, não que o teatro

---

<sup>49</sup> Provavelmente uma referência ao pintor Karl von Piloty (1826-1886) que nasceu, estudou e foi membro da Academia de Artes de Munique. Produziu principalmente pinturas de cenas históricas, sempre em estilo realista.

<sup>50</sup> *Wenn nun auch die Ausstattung der Szene nicht das Wesentlichste ist, so gibt sie uns aber doch die greifbarsten Beweismittel an die Hand für die Notwendigkeit einer neuen Schaubühne. In den heutigen Durchschnitts-Theatern steht die Ausgestaltung der Szene im besten Falle auf dem Niveau der Historien- und Genremalerei der 60 er und 70 er Jahre — und sie muß auf diesem Niveau stehen bleiben. Die unmögliche Perspektive des Guckkastens, die alles verzeichnende Rampenbeleuchtung, das unechte Material schließen das Eingreifen echter malerischer Kunst vollständig aus. Das höchste, was auf der Guckkastenbühne geboten werden kann, das haben die Meininger gebracht. Sie standen mit ihren glänzendsten Bühnenbildern etwa in einer Linie mit Piloty. Weiter ist man auf der Bühne nie gekommen. Auch nicht durch Wagner. Ein halbes Jahrhundert beispielloser Kunst- und Kulturentfaltung blieb absolut unbeachtet in einem Institute, das doch durchaus der Kunst und der Kultur geweiht sein sollte.*

seja uma síntese de diferentes artes, mas que a presença de diferentes artes seja importante para um melhor desenvolvimento do teatro. Sobre a relação do teatro com outras artes:

[...] como Fuchs ressalta, também procurando uma distância de Wagner, as artes colaboram "de maneira importante". Para Fuchs, isso significa que as artes devem encontrar uma coerência interna, um centro unificador que não faz do teatro apenas um *nebeneinander* (lado a lado) das artes, mas sua colaboração, um *miteinander* [juntos]. Ele investe no termo festa apenas para afirmar a harmonia e a coerência interna<sup>51</sup> (PERONE, 2015, p.226).

Assim como Adolphe Appia, Edward Gordon Craig e Meierhold, que também se relacionaram com a teoria teatral wagneriana, Fuchs concorda com a ideia simbolista de compreender o espectador como parte da encenação. Seria o espectador, visto como parte de uma *multidão*, quem completaria o que se vê no palco com a sua imaginação. Essa seria uma consequência importante das críticas de Fuchs ao naturalismo e que teria consequências diretas para a criação de uma nova maneira de conceber o espaço cênico e arquitetônico.

Retomando a relação de Fuchs com as teorias wagnerianas, cito-o:

Enquanto tentamos determinar a forma do teatro a partir do seu propósito, também reconhecemos que o teatro não pode ser o "Gesamtkunstwerk". Ele não chega à perfeição através de uma cooperação igual de todas as artes, mas é uma arte em si mesma. O teatro tem um propósito e uma origem diferente das outras artes, portanto, tem também outras leis e liberdades. O teatro não precisa de outras artes para existir. O drama é possível sem palavra e sem som, sem cena e sem vestimenta, ele pode existir puramente como um movimento rítmico do corpo humano. Mas a arte do palco pode enriquecer seus ritmos e suas formas com o poder de todas as outras artes; e como, como vimos, seu propósito é ser um centro festivo de toda uma vida cultural. Assim, o enriquecimento é requerido de acordo com o papel desempenhado por cada uma das outras artes dentro da cultura em questão. No entanto, se o drama criar uma extensão de suas formas de expressão utilizando-se de outras formas artísticas, é óbvio que o drama/a poesia, a música, a pintura, a arquitetura precisam atuar sob a regularidade dramática, mas sem obrigá-los a violar os princípios inerentes de cada arte em particular<sup>52</sup> (FUCHS, 1909, p.63).

---

<sup>51</sup> [...] come sottolinea Fuchs, cercando anche una distanza da Wagner, collaborano «in modo importante». Per Fuchs ciò significa che le arti debbono trovare una coerenza interna, un centro unificante che non renda il teatro soltanto un *nebeneinander* (lo starsi accanto) delle arti, ma una loro collaborazione, un *miteinander*. Egli investe sul termine di festa proprio questa pretesa di armonia e coerenza interna.

<sup>52</sup> *Indem wir so aus dem Zweck der Schaubühne deren Form festzustellen suchen, erkennen wir aber auch, daß die Schaubühne nicht das „Gesamtkunstwerk“ sein kann. Sie entsteht nicht zur Vollkommenheit durch ein gleichwertiges Zusammenwirken aller Künste, sondern sie ist eine Kunst für sich. Sie hat anderen Zweck und anderen Ursprung, mithin auch andere Gesetze und andere Freiheiten als alle anderen Künste. Sie braucht ihrer keine, um dennoch alles zu sein, was nur irgend von ihr verlangt werden könnte. Das Drama ist möglich ohne Wort und ohne Ton, ohne Szene und ohne Gewand, rein als rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers. Aber die Kunst der Schaubühne kann ihre Rhythmen und ihre Formen bereichern aus dem Vermögen aller anderen Künste; und da, wie wir sahen, ihr Zweck ist, ein festlicher Mittelpunkt eines gesamten Kulturlebens zu sein, so wird diese Bereicherung bei gesteigerter Kultur von ihr verlangt nach Maßgabe der Rolle, welche jede der anderen Künste innerhalb der betreffenden Kultur spielt. Soll jedoch das Drama aus den anderen Künsten wirklich eine Verstärkung seiner Ausdrucksformen schöpfen, so ist es selbstverständlich, daß das Drama/ die Dichtung, die Musik, die Malerei, die Architektur der dramatischen Gesetzmäßigkeit unterstellt, ohne sie jedoch dabei zu zwingen, gegen die jeder Einzelkunst innewohnenden Prinzipien zu verstoßen.*

Wagner encara o teatro como uma combinação harmoniosa de diferentes artes, levando a pensar que a *obra de arte total* não consiste em um gênero artístico autônomo. Fuchs, assim como Appia e Craig, buscava compreender o teatro como uma arte em si e quais seriam os seus elementos fundamentais. Semelhante a Appia, Fuchs coloca o trabalho do ator como o elemento gerador de toda a atividade teatral, ou seja, o movimento rítmico do corpo humano no espaço, movimento este desenvolvido naturalmente no movimento da multidão da festa (FUCHS, 1909, p.58). A arte teatral seria, portanto, dança. É a criatividade individual do ator que impulsiona uma participação harmônica em uma experiência universal (FUCHS, 1909, p.55).

A maior crítica que Fuchs tece a Wagner é a respeito do palco frontal. Para Fuchs, era inconcebível a ideia de um palco totalmente frontal e profundo, com um abismo literal entre espectador e cena. Não que a decoração cênica seja o ponto mais importante a ser considerado, mas ela mostraria mais palpavelmente a necessidade de um novo teatro. A perspectiva impossível da cena frontal, todo o palco revelado pelas luzes da ribalta, a irreabilidade dos materiais utilizados fariam com que não ocorresse o desenvolvimento genuíno da arte cenográfica (FUCHS, 1909, p.48).

Um aspecto muito relevante do Teatro dos Artistas é a iluminação cênica. Fuchs considerava a ribalta um recurso ultrapassado que poderia ser superado a partir da descoberta da luz elétrica. Ele propõe que as luzes possam ser posicionadas de maneira a iluminar de cima para baixo e possam, com isso, iluminar apenas as regiões do palco que se deseja, ao contrário da ribalta que consiste em luzes de chão fixadas na linha do proscênio e que iluminam toda a área cênica uniformemente (FUCHS, 1909, p.97). Com essa nova técnica de iluminação seria possível criar diferentes atmosferas utilizando as luzes em diferentes intensidades e em cinco cores diferentes (FUCHS, 1909, p.112).

Fuchs então concebe um palco que foge do enquadramento causado pela caixa cênica italiana. Ele leva a cena para o proscênio e aproxima ator e público, rompendo a quarta parede. Para que esse efeito fosse intensificado, foi necessário reformular o espaço cênico e a iluminação cênica. Com isso, no Teatro dos Artistas, foi criado um palco diferente do que era utilizado até então e uma cenografia completamente diferente da naturalista. Fuchs chamou essa nova maneira de encenar de *cena relevo*. Ao contrário do palco concebido por Richard Wagner na Casa de Ópera de Bayreuth, a *cena relevo* buscava uma quebra da barreira que separava palco e plateia. Para isso, a cena acontecia predominantemente no proscênio, o palco

era mais raso, ou seja, não era tão profundo quanto o de Wagner. Dessa maneira, segundo Fuchs, não seria necessário preencher tanto espaço vazio com cenários e outros elementos cênicos.

Mas se, do ponto de vista do espectador, nós separarmos esse efeito total em frações menores de tempo, que podem ser diferenciadas nos progressos do conjunto, se nós separarmos o movimento do drama como o movimento da imagem fílmica separa o progresso da ação em pequenas unidades – ou fotogramas, como eles chamam – nós recebemos de cada vez uma impressão visual da imagem em forma de relevo. E isso é verdade não somente no palco relevo<sup>53</sup> do Teatro dos Artistas, mas também em todos os outros palcos. Em um palco profundo, porém, a imagem nesses frames são muito menos vivas e bem compostas, porque aqui a composição de uma imagem do palco em forma de relevo é muito mais dificultada, primeiro porque o fundo é muito inquieto, e segundo, porque a presença física do performer é prejudicada pelos muitos objetos supérfluos que um palco profundo de um tipo convencional precisa para estabelecer uma cena como todo – especialmente se a imagem do palco é supostamente para representar uma cena da vida real<sup>54</sup> (FUCHS, 1909, p.100).

Ao analisar as plantas baixas do Teatro dos Artistas, de Fuchs, e da Casa de Ópera de Bayreuth, de Wagner, é possível observar a diferença nas profundidades dos palcos. O Teatro dos Artistas pode ser visto como exemplo desse *palco relevo* (Figs. 15, 16 e 18), com a boca de cena mais larga, proscênio avantajado e pouca profundidade. Já o teatro de Wagner (Figs. 28 e 29) tem o palco bem profundo e as coxias representadas em planta. As plateias de ambos os teatros, entretanto, são semelhantes. Seguem o formato de anfiteatro, sem camarotes ou lugares privilegiados.

Todo o plano do palco é raso em relação à sua altura. Fuchs não queria nem uma fotografia nem um panorama, mas em vez disso uma cenografia que fosse mais favorável aos corpos em movimento. A cenografia se uniria aos corpos dos atores em um ritmo padronizado para transmitir as emoções da peça para fora do palco. O objetivo não era pintar simulando profundidade e em perspectiva, mas criar um plano relevo. Por meios meramente

---

<sup>53</sup> A escolha de traduzir aqui como *palco relevo* e não como *cena relevo* se dá devido ao contexto. Nesse trecho Fuchs se refere ao espaço arquitetônico do teatro, o palco, e não ao efeito de relevo causado em uma encenação.

<sup>54</sup> *Zerlegen wir nun aber dieses vom Standpunkte des Zuschauers aus in die kleinsten zeitlichen Teile, die sich überhaupt im Vorüberziehen des Ganzen noch unterscheiden lassen, zerlegen wir die Bewegung „Drama“ so wie die Kinematographen- Aufnahme einen Bewegungsvorgang in kleinste Einzelphasen, „Momentaufnahmen“ zerlegt, so erhalten wir für den Augeneindruck jedesmal ein reliefartiges Bild. Und das nicht etwa nur auf der Reliefbühne des Künstlertheaters, sondern auf jeder anderen Bühne mit oder ohne Dekorationen auch. Nur sind die „Moment-Reliefs“ auf der tiefen Bühne meist unendlich viel ausdrucksloser, weil eben hier die Bedingungen zum Zustandekommen des Reliefeindrucks viel ungünstiger sind, vor allem deshalb, weil die Hintergründe zu unruhig und die körperliche Erscheinung der Darsteller beeinträchtigt sind durch die vielen Nebendinge, welche eine tiefe Bühne der konventionellen Art braucht um überhaupt eine Szene herzustellen, namentlich wenn sie gar noch die Kopie eines Wirklichkeits-Ausschnittes vortäuschen möchte.*

arquitetônicos, foram criados três planos (Fig.2): um proscênio; um meio palco, que era geralmente usado como lugar de cena e um palco interior (FUCHS, 1909, p.115).

O proscênio é, para Fuchs, uma região fundamental do palco teatral. É justamente nesse lugar que ator e espectador, encenação e público se encontram. É na linha da cortina que ocorreria a transformação dos ritmos físicos da peça, das vibrações emocionais que são transmitidas ao público. Portanto, o proscênio, que é a linha divisória entre o público e o palco, é o elemento mais importante da arquitetura teatral. Ele define o espaço dentro do qual, por certa alquimia, a aglomeração de pessoas, objetos, sons, tons, luzes e sombras são arranjados de maneira a criar uma harmonia intelectual e emocional (FUCHS, 1909, p.99).

Fuchs teve como referência o palco do teatro elisabetano e o palco do teatro kabuki japonês, ambos possuem o proscênio avantajado de maneira a deixar ator e espectador bastante próximos. Para ele, essa aproximação era fundamental para gerar no espectador o sentimento de arrebatamento que é a finalidade principal do teatro. É interessante pensar na figura de Fuchs que enquanto teórico, encenador e também dramaturgo, pensou tanto o texto quanto o espaço cênico e todos os outros aspectos da encenação. Ou seja, Fuchs, assim como Appia, Craig e Meierhold aparece como um homem do seu tempo e dialoga profundamente com o surgimento da arte da encenação.

### 1.3. *Cena relevo: o primeiro passo para um teatro festa*

O termo *relevo*, utilizado por Fuchs para caracterizar sua cena, faz referência direta ao livro de Adolf von Hildebrand (1847-1921) *O problema da forma na obra de arte*<sup>55</sup> (1893). Hildebrand era escultor e foi colaborador na criação do Teatro dos Artistas de Munique. A *cena relevo* de Fuchs é uma referência direta à arte do relevo na escultura pensada por Hildebrand (Fig. 32). Nesse tipo de palco, Fuchs busca causar no espectador de teatro um efeito sensível semelhante ao efeito causado pelo relevo escultórico. Neste livro, Hildebrand aborda a relação entre escultura e pintura, tendo como enfoque principal a percepção da forma pelo espectador. Ele pensa em como a escultura opera suas representações em relação ao plano e à profundidade e, principalmente, os efeitos que essas representações causam na percepção espacial do observador.

Hildebrand buscou uma escultura a qual o observador pudesse observá-la e apreendê-la em sua totalidade. Para que isso fosse possível, a observação precisaria acontecer a distância de maneira que a escultura se planificasse para o olhar. Ou seja, a escultura deve se aproximar da pintura ou do relevo. O relevo fixa o espectador em uma posição frontal à escultura e a partir desse ponto é possível apreendê-la por inteiro. O espectador não é convidado a percorrer o entorno da obra, como é comum na escultura moderna, nem é convidado a observar a obra por diferentes pontos de vista para compreendê-la. Assim, Hildebrand busca na escultura seu caráter pictórico, ao contrário da escultura moderna que enfatiza justamente as características tridimensionais da obra. Dessa maneira, o artista não busca evidenciar as características inerentes a cada gênero artístico, como o volume na escultura, mas causar no espectador uma sensação estética determinada (HILDEBRAND, 1988, p.29-30). Suas ideias sobre a arte do relevo estão completamente vinculadas a sua maneira de entender a visão e a percepção humana.

Se o seu ponto de vista estiver distante, de modo que o olho não olhe em ângulo, mas em paralelo, a figura geral será puramente bidimensional, porque a terceira dimensão, ou seja, a proximidade ou distância do objeto, sua modelagem, apenas é percebida através de contrastes no horizonte aparente, a modo de marcas no plano que significam maior distância ou proximidade. Se o espectador se aproximar, tendo

---

<sup>55</sup> Título original em alemão: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Não existe tradução do livro para o português, as citações utilizadas aqui usam como referência principal a edição espanhola de 1988. Já a tradução inglesa de 1907 coloca o título como *O problema da forma na pintura e na escultura*, em uma tradução literal do alemão o título poderia ser *O problema na forma nas artes plásticas*, pessoalmente, considero o título em inglês mais próximo do sentido original, pois apresenta a principal discussão travada na obra, a relação entre pintura e escultura. Porém, por uma questão formal, manterei a tradução literal do título em espanhol, assim como nas citações, utilizando o texto em inglês apenas quando existirem ambiguidades no texto em espanhol.

que ajustar a visão para ver o objeto em questão, a totalidade da aparência cessa por um momento e só pode compor uma imagem de natureza temporária, por meio de movimentos oculares e por diferentes acomodações<sup>56</sup> (HILDEBRAND, 1988, p.25).

Para o autor, o ponto de vista do observador só poderia ser modificável em relação à sua distância da obra. Seria preferível um ponto de vista distanciado da obra artística, para que o espectador pudesse observá-la como um todo, e assim ter uma percepção planificada do objeto, pois, segundo Hildebrand, o olho humano apreende as imagens da natureza de maneira plana. A percepção da profundidade e da perspectiva acontecem na mente do observador<sup>57</sup>: seja por meio da sobreposição das imagens geradas por cada um dos olhos, ou por meio da união de diferentes imagens geradas a partir da observação de uma forma tridimensional por diferentes pontos de vista. Isso dá a ver que, para o autor, a única maneira de percepção da terceira dimensão é por meio do movimento, seja os movimentos oculares ou do próprio corpo humano no espaço.

Por exemplo, na escultura moderna o espectador é convidado a observar a obra por diferentes ângulos, a percorrer seu entorno para melhor compreendê-la. Algumas são objetos tão grandes que mesmo a uma distância considerável o espectador não conseguiria abarcá-la inteiramente em seu campo de visão. Tais experimentos incentivam o deslocamento do espectador em relação à obra e para gerar uma imagem total da mesma, o observador precisa unir em sua mente todas essas diferentes imagens bidimensionais obtidas de cada um dos pontos de vista. Hildebrand propõe uma experiência artística diferente dessa, de maneira que o espectador possa perceber toda a obra escultural de uma só vez, como na pintura.

A partir da sua maneira de compreender a percepção visual humana, ele propõe uma obra de arte que possa ser compreendida em sua totalidade, de maneira mais contemplativa do que dinâmica. Para ele, a arte plástica precisa reproduzir a dinâmica que existe entre a apreensão humana da natureza e a reprodução das suas formas na obra. Assim, a arte plástica desenvolve a consciência ao tentar criar uma unidade entre representação formal e percepção ótica, assim como ocorre na vida.

---

<sup>56</sup> *Si su punto de vista es lejano, de manera que el ojo no mira en ángulo, sino en paralelo, entonces la figura de conjunto es puramente bidimensional, porque la tercera dimensión, es decir, la cercanía o distancia del objeto, su modelado, sólo se percibe a través de contrastes en el horizonte aparente, a modo de marcas en el plano que significan mayor lejanía o proximidad. Si el espectador se acerca más, teniendo que acomodar la vista para ver el objeto dado, cesa por un momento la totalidad de la apariencia y sólo puede componer una imagen de naturaleza temporal, por medio de movimientos oculares, y a modo de diferentes acomodaciones.*

<sup>57</sup> Não temos como objetivo aqui julgar se essa é de fato a maneira com que o ser humano apreende o mundo a sua volta por meio da visão, essa é uma longa discussão travada por pesquisadores de diferentes áreas. O objetivo aqui é apenas compreender as ideias principais de Hildebrandt sobre a arte do relevo e, conseqüentemente, também as de Fuchs.

Essa impressão das características da aparência, que é equivalente para nós à representação da forma, deve-se ao fato de que o único controle da relação entre nossas representações ópticas e dinâmicas está na mera reprodução, pois ali as representações são perceptíveis e depois podemos verificar se reagimos imediatamente à impressão capturada na reprodução. As demais disciplinas humanísticas deixam o homem, neste ponto, em uma situação totalmente ingênua, em um tratamento inconsciente com a natureza e com uma capacidade representativa muito imprecisa. Somente a arte plástica reproduz essa atividade na qual a consciência se desenvolve nessa direção, tentando suprimir o abismo entre a representação da forma e a percepção óptica, e configurar a unidade de ambas. Por outro lado, o prazer espontâneo na obra de arte e seu charme repousam na percepção dessa unidade<sup>58</sup> (HILDEBRAND, 1988, p.29).

Dessa maneira, Hildebrand afirma que o relevo é o gênero artístico que mais facilmente torna possível a criação dessa unidade entre percepção ótica e representação da forma. Pois, o relevo, assim como a pintura, exige um ponto de vista distante, um olhar em paralelo a obra, ou seja, proporciona um olhar contemplativo do todo, da unidade, ao contrário da escultura que exige um olhar dinâmico sobre obra. Além disso, devido à tridimensionalidade do relevo, ele proporciona a sensação de volume por meio de uma medida uniforme da profundidade.

Os elementos da representação em relevo são, como já vimos, o efeito homogêneo de todo o bidimensional como plano e de todos os tridimensionais como movimento ou medida de profundidade. Enquanto a reprodução produz os dois efeitos uniformes, ela contém o que o olho necessita para desenvolver uma representação espacial clara da natureza, uma imagem do objeto reconhecível no plano e uma medida uniforme de profundidade para a sensação de volume<sup>59</sup> (HILDEBRAND, 1988, p.69).

Assim, o relevo é uma expressão da tridimensionalidade, mas que mantém uma unidade que é própria do plano. Semelhante ao que afirma Hildebrand, a teórica da arte Rosalind Krauss, em seu livro *Caminhos da escultura moderna*, ao tratar do "tempo narrativo" em diferentes obras de relevo do século XIX, no qual afirma que boa parte dos artistas do século XIX, com exceção de Rodin, aceitam a ideia de um tempo narrativo em suas obras, e por isso

---

<sup>58</sup> *Esa impresión de las características de la apariencia, que es para nosotros equivalente a la representación de la forma, se debe a que el único control de la relación entre nuestras representaciones ópticas y dinámicas se encuentra en la mera reproducción, puesto que ahí las representaciones son perceptibles y entonces podemos comprobar, si reaccionamos inmediatamente a la impresión captada de la reproducción. Las restantes disciplinas humanistas dejan al hombre, en este punto, en una situación totalmente ingenua, en un trato inconsciente con la naturaleza y con una capacidad representativa muy imprecisa. Sólo el arte plástico reproduce esta actividad en la que se desarrolla la conciencia en esa dirección tratando de suprimir el abismo entre la representación de la forma y la impresión Óptica, y de configurar la unidad de ambas. De otra parte, el placer espontáneo en la obra de arte y su encanto descansan en la percepción de esa unidad.*

<sup>59</sup> *Los elementos de La representación en relieve son, como ya hemos visto, el efecto homogéneo de todo lo bidimensional como plano y de todo lo tridimensional como movimiento o medida de profundidad. Mientras la reproducción produce los dos efectos uniformes, contiene aquello que el ojo requiere para desarrollar una representación espacial clara de la naturaleza, una imagen del objeto reconocible en el plano y una medida uniforme de profundidad para la sensación de volumen.*

eram tão valorizados as pinturas e os monumentos históricos (KRAUSS, 2007, p.12). A autora afirma ainda que esses artistas seguiam a proposta de Lessing de que a obra de arte visual só seria capaz de representar um único momento de ação, e por isso seria necessário escolher o momento capaz de sugerir o que ocorreu antes e depois da ação representada (KRAUSS, 2007, p.14).

Ainda se referindo a tais artistas e indiretamente também ao pensamento de Hildebrand, Krauss destaca que: "A frontalidade do relevo obriga o observador a se posicionar diretamente diante da obra para vê-la e, dessa forma, assegura que o efeito da composição de modo algum seja diluído" (KRAUSS, 2007, p.15). Ou seja, é a frontalidade intrínseca à linguagem do relevo que mantém uma unidade, não só formal e visual, mas principalmente de significado. Sobre a interlocução entre as características do plano e do volume para a representação de uma narrativa por meio da linguagem do relevo, ela afirma:

[...] o meio relevo interliga a visibilidade da escultura e a compreensão de seu significado, pois, do ponto de observação único, à frente da obra, todas as implicações gestuais, todo o significado da forma serão necessariamente transmitidos. O relevo, portanto, permite ao observador compreender simultaneamente duas qualidades recíprocas: a forma em sua evolução no espaço do plano de fundo e o significado do momento representado em seu contexto histórico. Muito embora o observador não se desloque efetivamente entorno da escultura, recebe a ilusão de dispor de tanta informação quanto teria se pudesse circunavegar as formas [...] Se a atitude do escultor para com o relevo é a de um narrador onisciente a comentar a relação de causa e efeito das formas, no espaço histórico e plástico, a atitude correspondente do observador é definida pela natureza do próprio relevo: o observador assumirá uma onisciência paralela em sua leitura da obra em toda a lucidez desta (KRAUSS, 2007, p.15-16).

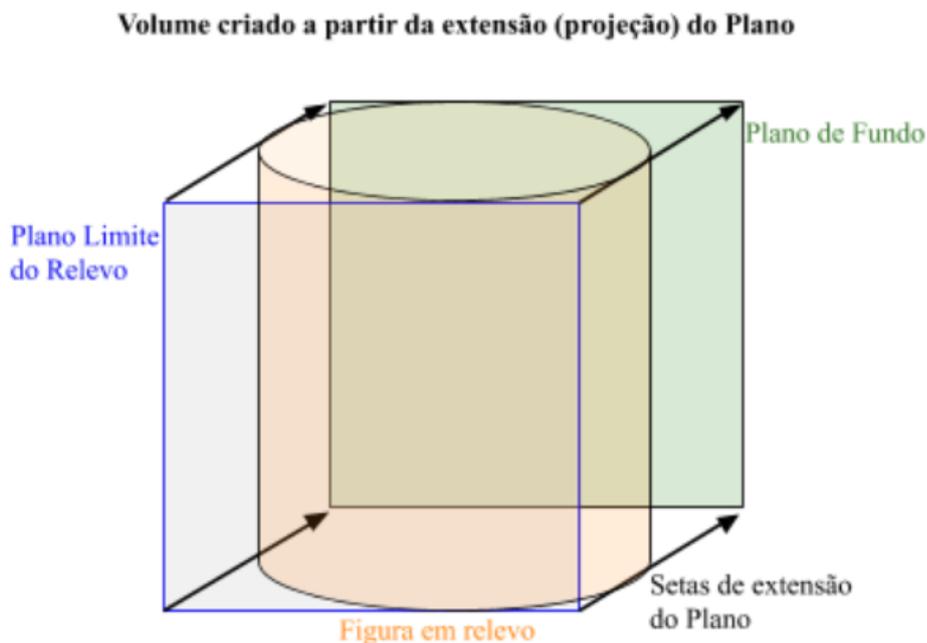
Essa onisciência do escultor e conseqüentemente do observador pode ser aproximada do efeito que Fuchs desejava causar no espectador com sua cenografia e seu palco. Ao se apresentar contrário à cenografia naturalista, que colocava em cena uma profusão de objetos, Fuchs buscava um palco no qual os atores, em relevo, pudessem se relacionar com o fundo não realista da cena. Ou seja, é o espectador que terá uma visão completa do palco e não terá sua atenção dispersada por pequenos detalhes, poderá compreender os significados postos em cena pelo encenador e poderá imaginar e sentir livremente.

Para Hildebrand, o relevo é delimitado por dois planos paralelos: o *plano de fundo* e o *plano limite do relevo*. O *plano de fundo* seria um anteparo no qual o relevo estaria apoiado, enquanto o *plano limite* seria um plano imaginário tocado pelas formas mais proeminentes do relevo. Hildebrand afirma que o plano limite é o mais importante de uma obra em relevo, pois é ele que irá separar a representação da realidade, ele seria o limiar entre arte e vida. Por isso, ao pensar sobre a composição de uma obra em relevo, defende que as formas em uma obra em

relevo não poderiam se destacar demais uma em relação às outras, é preciso um padrão na protuberância dessas formas.

Com essa contraposição [entre o efeito concreto do plano e a representação geral de profundidade], ele [o artista] consegue uma representação simples do volume, isto é, de um plano que se estende até o fundo. Para esclarecer esse modo de representação corretamente, vamos imaginar duas placas de vidros colocadas em paralelo e entre elas uma figura paralela aos vidros, para que seus pontos mais externos os toquem. Então, a figura reivindica um espaço com as mesmas dimensões e o define, enquanto seus membros estão organizados no mesmo grau de profundidade. Desta forma, a figura vista de frente, através do vidro, é unificada, por um lado, a um nível homogêneo do plano, como imagem reconhecível do objeto e, nesse sentido, seu volume é apreendido por meio da medida da profundidade geral do volume que pode ser visto no todo. A figura vive, por assim dizer, em um plano com profundidade uniforme. Cada forma tende a fazer de si uma imagem plana, dentro das duas dimensões visíveis dessa camada, e a ser entendida como uma imagem plana. Seus pontos exteriores, que tocam os vitrais, também nos mostram planos conjuntos quando os vidros são abstraídos (HILDEBRAND, 1988, p.65).

Para melhor explicitar a lógica de criação da terceira dimensão da forma pensada por Hildebrand e os planos idealizados por ele, criei o seguinte esquema:



Nele, pode-se observar: o *plano inicial*, nomeado aqui de *plano limite do relevo*, que é equivalente ao vidro frontal pelo qual o observador vê a imagem da metáfora criada por Hildebrand. O *plano inicial* se estende até o fundo, formando assim o *plano de fundo* como uma projeção. Entre esses dois planos se encontraria a forma tridimensional do relevo, a qual

se pode observar através do *plano limite*, de maneira que se obtenha uma percepção bidimensional da mesma.

Essa ideia de existir um *plano limite* das formas que estão em relevo nos remete diretamente à definição de *cena relevo* pensada por Fuchs. O “vidro” frontal, o *plano limite* proposto por Hildebrand, se transferido para a realidade teatral poderia ser equivalente à boca de cena<sup>60</sup> em um palco tradicional à italiana. No palco proposto por Fuchs, o *plano limite* estaria localizado na linha limite do proscênio e o *plano de fundo* estaria ao fundo do palco, representado pela rotunda ou pelo ciclorama. Já a obra em relevo, geradora desses dois planos, seria equivalente à própria encenação, construída pela ação dos atores em cena. Assim, o palco proposto por Fuchs teria pouca profundidade, pois essa seria a profundidade exata necessária para a ação dos atores.

Sobre a atuação cênica, Fuchs afirma que os atores são impelidos a irem para a frente, a se aproximarem da plateia pelo próprio texto dramático. Ou seja, de alguma maneira, o drama também é responsável pela construção da cena relevo.

No drama também, os traços e ações mais importantes são os mais proeminentes, ou seja, as "personagens mais importantes" são as que estão mais à frente. Elas são forçadas pela ação do drama no plano mais próximo da frente e, para serem dramaticamente eficazes, exigem um plano de fundo paralelo a elas<sup>61</sup> (FUCHS, 1909, p.102).

Ou seja, o *plano limite* estaria delimitando a *cena relevo*, separaria a representação da realidade, como é colocado por Hildebrand. E ainda, o *plano de fundo* seria um elemento fundamental, apesar de não ser o principal, para tornar a *cena relevo* eficaz. Esse plano de fundo não pode estar muito distante das formas, pois isso daria uma sensação de infinito e os elementos cênicos pareceriam perdidos no espaço, o plano de fundo precisa estar relativamente próximo dos atores *em relevo* para que os mesmos possam se destacar desse fundo. Isso justifica a pouca profundidade do palco proposto por Fuchs no Teatro dos Artistas. Ele afirma: “O proscênio é, portanto, o elemento arquitetônico mais importante do teatro, porque enfatiza o espaço em que ocorre uma transformação misteriosa, através da qual

---

<sup>60</sup> Na linguagem teatral, a boca de cena equivale exatamente à abertura do palco, em que no palco à italiana, é delimitada pela linha da cortina. O proscênio, portanto, é a extensão do palco à frente da boca de cena, ou seja, sua localização está muito mais próxima do público.

<sup>61</sup> *Auch für das Drama sind die „Höhen der Figuren“, d. h. ihre am weitesten hervortretenden Züge und Aktionen die Hauptsache, werden daher durch den dramatischen Vorgang selbst immer in die vorderste Fläche getrieben und verlangen eine ihnen parallel laufende Grundfläche um ihre Aufgabe im Sinne der dramatischen Absicht zu erfüllen.*

uma mistura de pessoas, coisas, sons, luzes e sombras é organizada em uma unidade espiritual”<sup>62</sup> (FUCHS, 1909, p.99).

Para explicar a diferença entre o que acontece no palco e na plateia, Fuchs exemplifica afirmando que a experiência do ator ou mesmo a experiência de alguém que assiste ao espetáculo da coxia são muito diferentes das emoções sentidas por um espectador que assiste o espetáculo da plateia. Dificilmente a unidade observada pelo público será experimentada no palco, nele, essa harmonia não existe de fato “[...] porque somente essa pessoa [na plateia] experimenta a transformação dos processos individuais em uma experiência de unidade rítmica - uma imagem artística à distância”<sup>63</sup> (FUCHS, 1907, p.100). Já o ator experimenta uma emoção muito forte, porém completamente distinta daquela do público, pois ele não possui essa visão conjunta do todo que transforma diferentes percepções abstratas em uma única experiência harmônica.

Em *A Revolução do Teatro*, Fuchs cita um trecho do livro de Hildebrand ao tentar explicar as diferenças entre o palco de teatro tradicional e o *palco relevo* elaborado por ele. Transcrevo aqui a tradução do espanhol do mesmo trecho:

Finalmente, considerando que uma imagem é uma coisa completamente diferente do que o que ela representa na natureza, sua força consiste em elevar a ilusão nos homens, um enigma. Embora não seja exatamente como a natureza, a imagem também precisa primeiro originar um processo para causar a representação do espaço em nós. Enquanto a natureza e a imagem exercitarem esse impulso, elas alcançarão o mesmo resultado representativo. O paralelismo entre natureza e obra de arte não estaria na igualdade de sua aparência de fato, mas no poder de criar uma representação espacial que é inerente a ambas. Não se trata do erro de considerar a imagem como parte da realidade, como no panorama, mas da força do conteúdo estimulante associado à imagem<sup>64</sup> (HILDEBRAND, 1988, p.49-50).

A partir dessa ideia de que a arte cria uma sensação espacial para o observador, de maneira semelhante à natureza, Fuchs aproxima o escrito de Hildebrand da realidade teatral, afirmando que os palcos tradicionais, de estética naturalista, atuam na percepção do

---

<sup>62</sup> *Das Proszenium ist deshalb das wichtigste architektonische Glied im Theater, weil es den Raum betont, in dem jene geheimnisvolle Transformierung sich vollzieht, durch welche ein Gemenge von Menschen, Dingen, Geräuschen, Tönen, Lichtern und Schatten geordnet wird zu einer geistigen Einheit.*

<sup>63</sup> [...] denn nur dieser erlebt die Transformierung der Einzelvorgänge zu einem rhythmischen Einheitserlebnis — einem künstlerischen Fernbild.

<sup>64</sup> *Finalmente, considerando qué tipo de cosa es una imagen como reproducción in natura, su fuerza consiste en suscitar la ilusión en los hombres, una adivinanza. Aunque no exactamente como la naturaleza, la imagen también tiene que originar primero un proceso para provocar la representación del espacio en nosotros. En tanto que la naturaleza y la imagen ejerciten este impulso, llegan al mismo resultado representativo. El paralelismo entre naturaleza y obra de arte no radicaría en la igualdad de su apariencia de hecho, sino en la facultad de suscitar una representación espacial que es inherente a ambas. No se trata del error de considerar la imagen como una parte de la realidad, como en el panorama, sino de la fuerza del contenido estimulante unido a la imagen.*

observador de maneira semelhante a como Hildebrand descreve os panoramas. Tanto o panorama quanto o palco convencional buscam produzir um efeito de ilusão de realidade, ou seja, buscam criar uma sensação de espaço onde seria apenas um plano. Dessa maneira, o olho precisa se acomodar a imagem para compreender que naquela distância real de um metro, o panorama apresenta uma representação ilusória de uma milha. Segundo Hildebrand: “Esse antagonismo causa um transtorno, um tipo de vertigem em vez de satisfação, devido a uma clara impressão de espaço. Quanto melhor a imagem, maior a ilusão, mais irritante é a sensação óptica, porque somos cada vez mais incapazes de organizar impressões mistas”<sup>65</sup> (HILDEBRAND, 1988, p.49).

Para Fuchs, todo frequentador de teatro está acostumado com esse tipo de fraude ótica e é essa "incapacidade de organizar impressões mistas" que faz com que o espectador de uma encenação ilusionista demore a se envolver com o enredo apresentado. Ele concorda com Hildebrand, quando o mesmo aproxima o ilusionismo do panorama ao do boneco de cera, e assim como o teatro ilusionista, buscam um senso de realidade que busca implicar "uma inacessibilidade e crueza da visão, um defeito de todas as funções sensíveis matizadas na visão [...] sutilmente promove a crueza dos sentidos através de uma sensação perversa e um senso de realidade distorcida, como é o caso das figuras de cera”<sup>66</sup> (HILDEBRAND, 1988, p.50).

Fuchs absorve as ideias de Hildebrand e as transpõe para o teatro, o propósito da obra de arte seria inspirar o sentido espacial do espectador com a “maior força possível”. Ou seja, incentivar que o espectador exercite a sua imaginação ao completar em sua mente o espaço sugerido pela obra. Dessa maneira, para Hildebrand, a pintura e a escultura em baixo relevo são as formas artísticas que mais exigem energia do observador e, com isso, provocam uma reação estética mais forte, pois como elas representavam três dimensões em obras com apenas duas dimensões, a luta do espectador para imaginar a profundidade inexistente na obra era em que consistia a experiência artística (KOSS, 1990, p.186). Essa reflexão sobre o relevo nas artes visuais explica a preocupação de Fuchs com a profundidade do palco tradicional. Seria preciso um palco raso, pois assim, não necessitaria de muito volume de materiais cenográficos

---

<sup>65</sup> *Ese antagonismo provoca un malestar, una especie de vértigo en lugar de la satisfacción debida a una clara impresión del espacio. Cuanto mejor es el panorama, es decir, cuanto mayor es la ilusión, tanto más molesta es la sensación óptica, porque cada vez somos más incapaces de organizar las impresiones mezcladas. Cuanto peor es el panorama, mejor nos sentimos, puesto que la ilusión desaparece.*

<sup>66</sup> *[...] una inaccesibilidad y tosquedad de la visión, un defecto de todas las funciones sensibles matizadas en la visión. [...] fomenta sutilmente la tosquedad de los sentidos mediante una sensación perversa y un sentimiento de realidad falseada tal e como sucede con las figuras de cera.*

para preenchê-lo. E dessa maneira, o espectador poderia completar a cenografia da cena com sua própria imaginação.

Semelhante ao que propunha Meierhold e outros artistas simbolistas, o ambiente cênico seria apenas sugerido por meio das luzes, das cores, da atuação e de outros elementos. Sempre com a intenção de gerar uma "atmosfera" capaz de causar no espectador os sentimentos relacionados com aquela cena. O espectador é considerado tanto por Fuchs quanto por Meierhold como um dos criadores da peça, pois é a partir das sugestões oferecidas pela encenação que o espectador vai completar na sua mente as lacunas e ausências deixadas pela encenação e imaginar os elementos que não foram colocados literalmente sobre o palco. Esse processo de completar a obra de arte se assemelha ao que Hildebrand apresenta sobre o funcionamento da visão humana, ele a compreende enquanto um processo mental e não meramente óptico, principalmente com relação a percepção da terceira dimensão.

Dessa maneira, como Hildebrand, Fuchs não queria nem uma fotografia nem um panorama, mas, em vez disso, uma cenografia que fosse mais favorável aos corpos em movimento. A cenografia se uniria aos corpos dos atores em um ritmo padronizado para transmitir as emoções da peça para fora do palco. O objetivo não era pintar simulando profundidade e perspectiva, mas criar um plano relevo de maneira semelhante ao que propunha Hildebrand. Por meios meramente arquitetônicos, foram criados três planos: um proscênio; um meio palco, que era geralmente usado como lugar de cena, e um palco interior (FUCHS, 1909, p.115) (Fig.2). O palco interior, ou *plano de fundo*, seria mais utilizado para colocar os telões de fundo que poderiam se transformar na cor e na luminosidade de acordo com a luz projetada nele.

Essas características do teatro proposto por Fuchs: o palco sem profundidade, o telão de fundo que se transforma de acordo com a projeção de luz, os atores em destaque com relação ao fundo, o palco predominantemente vazio para que os atores tenham espaço suficiente para se movimentar em cena, nos remete aos trabalhos contemporâneos do diretor teatral estadunidense Robert Wilson, conhecido por utilizar muitos telões de fundo iluminados que destacam o movimento lento e preciso dos atores. Segundo Picon-Vallin:

O que é dado a ver na cena de Robert Wilson foi decomposto [...] em sequência cronofotográficas nas quais o movimento progride de modo infinitesimal no interior de composições enigmáticas, insólitas [...] num espaço depurado, como que lavado por uma luz intensa e cada vez mais *high tech*. [...] Chapadas, as imagens da criação-produção, sem dúvida excessivamente abundante, de Wilson - se é preciso tempo para olhar as imagens, também é preciso tempo para fabricá-las - parecem mortalmente adormecidas, deitadas sobre papel glacê (PICON-VALLIN, 2013, p.126).

Outro autor importante que trabalhou na mesma cidade e período que Fuchs foi o teórico da arte Wilhelm Worringer (1881-1965), autor do livro *Abstração e Empatia: uma contribuição à psicologia do estilo*<sup>67</sup>, publicado em 1908, mesmo ano de abertura do Teatro dos Artistas de Munique. Nesse livro, o autor descreve os sentimentos que um espectador tem ao entrar em contato com determinadas obras de artes plásticas. Ele discorre sobre os sentimentos de identificação e repulsa do espectador ao observar uma obra de arte, a esses dois sentimentos ele nomeia de *empatia (Einfühlung)*. Para Worringer, a empatia sentida pelo espectador tem relação direta com o nível de abstração da obra de arte. Esse estudo foi uma referência relevante para inúmeros artistas e movimentos da arte moderna e foi um precursor de toda a arte abstrata que começou a se consolidar no período.

Segundo Worringer, quando o espectador entra em contato com um objeto estético dois sentimentos são possíveis: a *empatia positiva (positiven Einfühlung)* equivalente a ao sentimento de identificação ou a *empatia negativa (negative Einfühlung)* equivalente ao sentimento de repulsa. A positiva está relacionada com a fruição prazerosa do espectador e ocorre quando há identificação com a obra. Na *empatia positiva*, portanto, existe o sentimento de prazer estético relacionado à ideia do belo na arte. Para que o artista crie esse tipo de obra ele precisa estar em harmonia com o mundo exterior, buscando retratar objetos sem distorções. Já a *empatia negativa* acontece quando existe um desprazer na experiência estética, quando a identificação com a obra não acontece. Esse tipo de obra, portanto, seria criada por um impulso de abstração por parte do artista.

Worringer assistiu a primeira encenação dirigida por Fuchs no Teatro dos Artistas de Munique e escreveu o artigo intitulado "Das Münchner Künstler-Theater"<sup>68</sup> para uma revista da época. O texto, apesar de curto, dá a ver o entendimento de Worringer sobre a proposta estética de Fuchs, no qual ele descreve a sensação do espectador diante da encenação da primeira parte da peça *Fausto* de Wolfgang von Goethe (1749-1832). Nesse artigo, Worringer inicia sua escrita chamando o teatro recém inaugurado de "o último produto problemático da

---

<sup>67</sup> O livro foi fruto da pesquisa de mestrado do autor, finalizada em 1907 e publicada como livro em 1908. O título original em alemão é *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. As eventuais alusões à esse livro são referentes à edição em inglês de 1997, cujo título foi traduzido como *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*.

<sup>68</sup> O artigo foi reproduzido por completo na tese de Juliet Koss como anexo. A versão em original foi publicada na revista *Die Neue Rundschau* v.19 (Julho-Dezembro 1908), nas páginas 1709-1711 que pode ser encontrada online.

arte alemã"<sup>69</sup> (WORRINGER in KOSS, 1909, p.274). A justificativa de sua colocação é embasada principalmente na nova proposta estética de Fuchs para a visualidade da cena:

O novo palco dispensa qualquer ilusão de profundidade além das sugestões. Porque tem apenas alguns metros de profundidade e é imediatamente completado por uma parede vertical cuja pintura de fundo, semelhante a um afresco sem qualquer intenção ilusionista, fornece as dicas necessárias para as ideias espaciais do espectador. Então você literalmente se senta na frente de um muro que se ergue ameaçadoramente e rejeita cruelmente seu olhar com sua sensualidade que precisa de profundidade<sup>70</sup> (WORRINGER in KOSS, 1909, p.276).

O autor afirma que o teatro de Fuchs busca eliminar do palco todos os elementos ilusionistas que apelam e atraem o olhar, "Em vez de apreciar os sentidos, o olho deve funcionar logicamente. É por isso que toda tentativa ilusionista de enganar é espasmodicamente evitada. Somente dicas são dadas ao olho e se deixa que ele as processe logicamente em um todo"<sup>71</sup> (WORRINGER in KOSS, 1909, p.274). Ou seja, nesse teatro, são apresentados ao espectador apenas algumas formas para o olhar e é sua mente quem irá completar essas formas. Dessa maneira, ele afirma que há na *cena relevo* a sobriedade solene das igrejas protestantes, sobriedade essa que se contrapõe fortemente com a alegria dos artistas de Munique.

A revolução de Fuchs é apresentada como tendo sido posta em prática apenas no seu aspecto cenográfico, pois para Worringer a atuação, que ainda possui elementos do teatro tradicional, não dialoga com o palco vazio e não ilusionista. Pelo contrário, a atuação acaba por chamar atenção para como as antigas formas teatrais eram mais vivas e interessantes do que a que estava sendo proposta ali. Ele afirma:

Em resumo: na cena relevo, o ator parece sem estilo com sua fisicalidade. Ele é ilusionista demais para ela. Porque uma vez que a atividade ilusionista é despertada na plateia, ela quer continuar trabalhando. Portanto, deve-se ser consistente e trabalhar com bonecos ou mesmo meras silhuetas. Pois, dessa maneira, a

---

<sup>69</sup> *des letzten Produkts deutscher Kunst-Problematik.*

<sup>70</sup> *Die neue Bühne verzichtet auf jede über Andeutungen hinausgehende Tiefenillusion. Denn sie ist nur wenige Meter tief und wird gleich durch eine senkrechte Wand abgeschlossen, deren freskenartige Hintergrundmalerei ohne jede illusionistische Absicht die nötigen Andeutungen für die Raumvorstellungen des Zuschauers gibt. Man sitzt also buchstäblich vor einer Wand, die sich drohend vor einem aufrichtet und den Blick mit seiner der Tiefe bedürftigen Sinnlichkeit unbarmherzig zurückweist.*

<sup>71</sup> *Statt sinnlich zu genieBen, soll das Auge logisch arbeiten. Darum wird jeder illusionistische Täuschungsversuch krampfhaft vermieden. Nur Andeutungen werden dem Auge gegeben und ihm die Aufgabe überlassen, diese Andeutungen logisch zu einem Ganzen zu verarbeiten.*

contradição entre o estilo do ator e o estilo do arranjo cenográfico é insuportável<sup>72</sup> (WORRINGER apud KOSS, 1909, p.277).

Esse trecho nos é especialmente interessante, pois nele aparece a imagem da *Übermarionete* pensada por Edward Gordon Craig justamente durante seu período de estadia na Alemanha, e ainda nos leva a pensar sobre outros modos de atuação cênica diferentes dos tradicionais. Como ele afirma no seu texto “O ator e a supermarionete”<sup>73</sup> de 1907: o ator ideal deve conseguir conceber símbolos perfeitos de tudo o que existe na natureza, deve ter controle total do seu corpo e realizar movimentos limpos e precisos, não devem haver movimentos involuntários, tudo precisa ser calculado de acordo com o que se deseja expressar. Para ele, o ator não funciona como matéria prima de uma obra de arte, pois ele sempre terá sentimentos e é da sua natureza a liberdade, ou seja, o artista (encenador) nunca conseguirá manipulá-lo com a precisão com que um pintor manipula o pincel e as tintas. É a partir da disposição do cenário que é pensado o movimento do ator. Sobre a *Übermarionete*:

Esta não rivalizará com a vida, mas irá além dela; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um espírito vivo, revestir-se-á de uma beleza de morte. Essa palavra morte vem naturalmente ao bico da pena por aproximação com a palavra vida que os realistas clamam constantemente. (CRAIG, 1964, p.111)

Essa mortificação do movimento do ator foi uma maneira de dar uma outra dimensão à cena, diferente da imitação da vida, pensar um ator com uma fisicalidade não humana para que ele possa interagir melhor com o cenário não realista foi também pensado por Meierhold em seu *teatro da convenção*. O *teatro de convenção* é, antes de tudo, segundo Meierhold, uma “técnica de encenação”:

No teatro de Convenção, o espectador não esquece nem por um minuto que tem diante de si um ator que *representa*, e o ator, que tem diante de si, ao pé da cena, a plateia, e ao seu lado, o cenário. É como um quadro: olhando-o, não esquecemos nem um minuto que se trata de cores, de tela, de pinceis, e ao mesmo tempo, experimenta-se um sentido de vida elevada e iluminada (MEIERHOLD, 2009, p.268).

---

<sup>72</sup> *Kurz: auf der Reliefbühne wirkt der Schauspieler mit seiner Körperlichkeit stillos. Er ist für sie zu illusionistisch. Denn wenn einmal die illusionistische Tätigkeit beim Zuschauer geweckt ist, will sie auch weiterarbeiten. Man sollte deshalb konsequent sein und mit Marionetten oder sogar bloßen Schattenrissen arbeiten. Denn so wirkt der Widerspruch zwischen dem Stil des Schauspielers und dem Stil der szenistischen Ausgestaltung unerträglich.*

<sup>73</sup> Título original: *The actor and the Über-marionette*.

É interessante que, para Meierhold, o sentido da vida em cena seja colocado em paralelo a algo inerte, sem vida, como um quadro. Justamente na sua fase simbolista, ele defende um “teatro imóvel”, a partir da dramaturgia e das ideias do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949). Como escreve a pesquisadora Beatrice Picon-Vallin:

[...] é da artificialidade que nasce a impressão mais intensa de vida. A revelação do movimento pela imobilidade, a expressão do diálogo interior por um gestual decomposto e não ilustrativo, a abordagem do sentimento de vida pelo artifício realçado da arte: aí está esboçada em traços largos, a estética de um teatro no qual a marionete funciona como modelo. (PICON-VALLIN, 2013, p. 27)

No *teatro de convenção* de Meierhold, os movimentos e a dicção dos atores são construídos por meio do ritmo e, com isso, se torna possível o retorno da dança e da música ao teatro. Sobre o trabalho do ator no teatro meierholdiano cito novamente Picon-Vallin:

[...] o estatismo permite “desvelar definitivamente a essência dinâmica do teatro”, visto que a fixação do gesto do ator permite, ao contrário de um movimento cotidiano, revelar o movimento das linhas e das cores, das disposições de grupos e “sugere mil vezes melhor o movimento” em sua imobilidade dançante “do que o teatro naturalista”. (PICON-VALLIN, 2013, p.26)

Diferente de Craig e Meierhold, Appia buscava no seu teatro um *ator vivo*, contudo essa vivacidade da atuação não estaria vinculada a um ilusionismo, mas a um movimento rítmico, à dança. Como Fuchs, Appia pensava que as formas não realistas do cenário tinham a função de destacar o movimento vivo do ator. Para isso, o espaço cênico precisaria se contrapor ao espaço cotidiano, ou seja, deve buscar ser desconfortável ao corpo, de maneira a gerar tensão entre corpo e espaço.

Para receber do corpo vivo a sua parte de vida, o espaço deve opor-se a esse corpo; adquirindo as nossas formas [do corpo humano], aumenta ainda a sua própria inércia. Por outro lado, é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço vivo é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas. A reciprocidade é perfeita. Esse esforço torna-se-nos sensível de duas maneiras: quer pela oposição das linhas quando olhamos um corpo em contato com as formas rígidas do espaço; quer quando o nosso próprio corpo experimenta a resistência que essas formas lhe opõem. A primeira é apenas um resultado; a outra, uma experiência pessoal e, por isso, decisiva. (APPIA, 1963, p.87)

Apesar da atuação não ser exatamente o enfoque deste trabalho, é relevante notar como as transformações cênicas do teatro moderno ocorrem em diferentes áreas do teatro: espaço, atuação, dramaturgia, iluminação, e como todas essas transformações estão fortemente relacionadas umas com as outras. Uma nova proposta de espaços cênico, para todos esses

artistas necessariamente estaria vinculada a um novo modo de atuação. A crítica de Worringer à encenação do Teatro dos Artistas é direcionada justamente ao fato de que esse novo modo de atuação não havia sido posto em cena, e por isso a encenação causaria tanto desconforto ao olhar do espectador.

Apesar da crítica que Worringer faz ao Teatro dos Artistas, a pesquisadora Juliet Koss destaca como as propostas para as artes plásticas de Worringer dialogam com a proposta para as artes cênicas de Fuchs. De alguma maneira, ambos caminham para os estudos da arte abstrata e pensam as especificidades de cada gênero artístico. Para ela, a *cena relevo* e a arquitetura do *Jugendstil* do Teatro dos Artistas (Fig.16 a 23) colocam em evidência a fundamental característica da planicidade da arte abstrata moderna. Além disso, a abstração aparece nas encenações e na proposta cenográfica tanto de Fuchs como de outros artistas simbolistas.

Apesar do desgosto de Worringer pelo Teatro dos Artistas, as ideias que ele expressou em *Abstração e Empatia* podem parecer estar de acordo com as de Fuchs. Tanto no Palco Relevo do Teatro dos Artistas quanto sua arquitetura *art nouveau* incorporavam o discurso modernista da planicidade, central para o desenvolvimento da pintura abstrata. As apresentações no teatro também pareciam envolver a abstração, seguindo a declaração de Fuchs de 1905 de que "o drama é possível sem palavras, sons, cenários e paredes" e poderia existir "puramente como o movimento rítmico do corpo humano". Os espectadores no Teatro dos Artistas enfrentaram um campo visual achatado e simplificado que, como argumentarei, evocou a nova tela de cinema popular, enquanto o auditório anfiteatro em que estavam, sem a estratificação social criada pelos corredores e camarotes, era adequado aos emergentes público de massa que o cinema estava ajudando a construir. O Teatro dos Artistas é, portanto, facilmente aliado ao nascimento contemporâneo da abstração em Munique e ao crescente público de massa na Alemanha (KOSS, 2000, p.12)<sup>74</sup>.

Como afirma Koss, a *cena relevo*, portanto, levantou questões fundamentais para o teatro moderno. Sobre a relação da *cena relevo* com o cinema, retomamos a descrição de Fuchs sobre os efeitos causados no espectador de teatro:

Mas se, do ponto de vista do espectador, nós separarmos esse efeito total em frações menores de tempo, que podem ser diferenciadas nos progressos do conjunto, se nós separarmos o movimento do drama como o movimento da imagem filmica separa o progresso da ação em pequenas unidades – ou fotogramas, como eles chamam – nós

---

<sup>74</sup> *Despite Worringer's distaste for the Artists' Theater, the ideas he expressed in Abstraction and Empathy might seem to be in accordance with those of Fuchs. Both the shallow stage at the Artists' Theater and its art nouveau architecture embodied the modernist discourse of flatness, central to the development of abstract painting. Performances at the Theater likewise appeared to engage abstraction, following Fuchs's 1905 declaration that "drama is possible without word, sound, scenery and wall" and could exist "purely as the rhythmic movement of the human body." Spectators at the Artists' Theater faced a flattened and simplified visual field that, as I will argue, evoked the newly popular cinema screen, while the amphitheatrical auditorium in which they sat, lacking the social stratification created by aisles and boxes, suited the emerging mass audience that cinema was helping to build. The Artists' Theater is thus easily allied with the contemporaneous birth of abstraction in Munich and the growing mass audience in Germany.*

recebemos de cada vez uma impressão visual da imagem em forma de relevo. E isso é verdade não somente no palco relevo do Teatro dos Artistas, mas também em todos os outros palcos. Em um palco profundo, porém, a imagem nesses frames são muito menos vivas e bem compostas, porque aqui a composição de uma imagem do palco em forma de relevo é muito mais dificultada, primeiro porque o fundo é muito inquieto, e segundo, porque a presença física do performer é prejudicada pelos muitos objetos supérfluos que um palco profundo de um tipo convencional precisa para estabelecer uma cena como todo – especialmente se a imagem do palco é supostamente para representar uma cena da vida real<sup>75</sup> (FUCHS, 1909, p.100).

Esse entendimento da imagem cênica de maneira semelhante à imagem cinematográfica é curiosa, pois dá a ver a ideia de que o olho humano funciona da mesma forma que uma câmera de cinema. De alguma maneira, é próximo desse entendimento que trata a compreensão de Hildebrand sobre o olho humano. Fuchs se utiliza dessa ideia e simultaneamente se remete a outras formas teatrais, que estão em maior diálogo com o público. Ao mesmo tempo que ele coloca a cena como uma sucessão de frames, ele busca aproximá-la do público por meio do proscênio.

A partir do pensamento de Hildebrand de que a obra de arte precisa apresentar-se ao público enquanto uma totalidade, Fuchs propõe para o seu teatro uma *cena relevo* capaz de dar ao público uma sensação de unidade harmônica. E mais do que isso, essa unidade precisaria estar vinculada a um sentimento capaz de arrebatá-lo o público, uma sensação semelhante a forte emoção de se deixar levar pelas multidões de grandes festivais ou de manifestações políticas. Fuchs aproxima esse arrebatamento típico de eventos protagonizados por grandes quantidades de pessoas à emoção sentida por um ator em cena. Assim, o que Fuchs parece dar a ver em seu texto é a busca de causar no espectador tanto uma sensação de totalidade harmônica da encenação, típica da experiência do observador; juntamente com uma sensação de forte emoção coletiva, típica da experiência do ator em cena. A *cena relevo* é a maneira pensada por ele de atingir esse primeiro objetivo, o da totalidade. No próximo capítulo veremos mais detalhadamente como Fuchs articula o *teatro festa*, enquanto procedimento para atingir o seu segundo objetivo, o de arrebatamento coletivo.

---

<sup>75</sup> *Zerlegen wir nun aber dieses vom Standpunkte des Zuschauers aus in die kleinsten zeitlichen Teile, die sich überhaupt im Vorüberziehen des Ganzen noch unterscheiden lassen, zerlegen wir die Bewegung „Drama“ so wie die Kinematographen- Aufnahme einen Bewegungsvorgang in kleinste Einzelphasen, „Momentaufnahmen“ zerlegt, so erhalten wir für den Augeneindruck jedesmal ein reliefartiges Bild. Und das nicht etwa nur auf der Reliefbühne des Künstlertheaters, sondern auf jeder anderen Bühne mit oder ohne Dekorationen auch. Nur sind die „Moment-Reliefs“ auf der tiefen Bühne meist unendlich viel ausdrucksloser, weil eben hier die Bedingungen zum Zustandekommen des Reliefeindrucks viel ungünstiger sind, vor allem deshalb, weil die Hintergründe zu unruhig und die körperliche Erscheinung der Darsteller beeinträchtigt sind durch die vielen Nebendinge, welche eine tiefe Bühne der konventionellen Art braucht um überhaupt eine Szene herzustellen, namentlich wenn sie gar noch die Kopie eines Wirklichkeits-Ausschnittes vortäuschen möchte.*

## Capítulo 2

### O TEATRO COMO FESTA

#### 2.1. O contexto teatral alemão e a função social do teatro

Ao longo de todo o processo de pesquisa foi se tornando cada vez mais evidente a necessidade de conhecer os processos históricos de formação da Alemanha, especificidades da sua geopolítica e a história de seu teatro, que se difere das histórias de outras regiões da Europa. Existem poucas referências em português específicas sobre o teatro alemão, a mais conhecida é o livro, já apresentado no primeiro capítulo, do pesquisador Anatol Rosenfeld. Outra relevante obra especificamente sobre o teatro alemão é o livro da pesquisadora Fátima Saadi intitulado *A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing*, os quais serão discutidos neste capítulo.

No livro *A revolução de teatro*, Fuchs faz inúmeras referências a Guerra dos Trinta Anos e às suas consequências no território alemão. Dessa maneira, se fez necessário compreender inicialmente o contexto cultural e histórico no qual o teatro de Fuchs esteve inserido e a história da região que hoje se conhece como Alemanha. A consolidação tardia da Alemanha enquanto um Estado Moderno, apenas em 1871, apresenta algumas particularidades que podem ser interessantes para entender o seu teatro e conseqüentemente o teatro de Fuchs.

Desde a Idade Média, o território alemão se modificou inúmeras vezes, se unificando e se dividindo, a partir da reflexão sobre essas transformações territoriais será possível compreender algumas das referências históricas feitas por Fuchs em seu livro. Será apresentado, portanto, algumas modificações estruturais do território alemão decorrentes da Guerra dos Trinta Anos, destacando sempre o posicionamento da região da Baviera e as conseqüências que tais transformações ocasionaram no teatro.

O Sacro Império Romano-Germânico (962-1806) (Fig.33) foi o império maior e mais duradouro da região da Alemanha, sua desintegração começou a ocorrer com os conflitos da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) (Fig.34). Chama-se de Guerra dos Trinta Anos uma seqüência de conflitos que ocorreram entre diversos reinados, principalmente dentro da própria região alemã. Os motivos dos conflitos eram variados, tanto territoriais quanto religiosos. Vale a pena destacar que o Sacro Império Romano-Germânico era formado por diferentes ducados e principados, uma organização ainda muito medieval, o principal deles era a casa dos Habsburgo cujo imperador católico tinha influência em toda a região. De uma maneira geral, a guerra poderia ser dividida entre o lado católico, liderado pelos Habsburgos (predominantes na região da atual Austria) e o lado protestante pelos Império Sueco ajudado pela França. Ao fim da guerra a França se consolida como a nação mais poderosa da Europa Continental, enquanto que os pequenos reinados que ficavam localizados onde hoje é a Alemanha foram destruídos pelos conflitos e os Habsburgo perderam a hegemonia. Vale ressaltar que durante os conflitos até a unificação da Alemanha, a região da Baviera era um reinado e lutou ao lado da Áustria defendendo o catolicismo.

O Sacro Império Romano-Germânico foi dissolvido de vez em 1806 devido às guerras napoleônicas, nesse momento, o Império Prussiano já seria o que mais se destacava na região, localizado ao norte da Alemanha e pegando parte da região da atual Polônia, sua capital era Berlim. Em 1814, Napoleão perde o poder e ocorre o Congresso de Viena para que os territórios europeus tomados por Napoleão fossem reorganizados. Nesse momento, foi criada a Confederação Germânica (*Deutscher Bund*) (Fig.35), formada por trinta e nove Estados

soberanos, dentre eles a Prússia, o Reino da Baviera (*Königreich Bayern*), o Grã Ducado de Hessen (onde nasceu Fuchs), o Império Austro-Húngaro, dentre outros Estados. Apesar de terem se tornado Estados independentes, ainda existia em toda essa região do antigo Sacro Império uma forte identificação. E ainda, devido aos ideais iluministas e ao nacionalismo, muito difundidos pela Revolução Francesa, nesse período se iniciou uma série de movimentos liberais que buscavam uma unificação nacional de todos esses estados da Confederação Alemã. Em 1862, Otto von Bismarck (1815-1898) é nomeado primeiro ministro da Prússia e, em 1871, os Estados germânicos, sob liderança da Prússia, vencem a Guerra Franco-Prussiana, iniciada pela França. Nesse mesmo ano é criado o Império Alemão (*Deutsches Reich*) (Fig. 36), que anexava todos os Estados da confederação que possuía origem germânica, com exceção da Áustria que havia permanecido anexada à Hungria. Com a fundação do Império Alemão, a capital de todo o Império passa a ser a capital da Prússia, Berlim, que permanece até hoje. O Império Alemão perdurou até 1919, quando perde a Primeira Guerra Mundial e é fundada a República de Weimar.

Dessa maneira, pode-se perceber algumas razões pelas quais Fuchs tanto criticou a Guerra dos Trinta Anos e suas consequências. Por ter sido uma guerra realizada predominantemente dentro do próprio território alemão e entre povos de origem germânica, ela é atribuída a descentralização do território. Outro fator que aparece ao longo do texto de Fuchs é a interrupção das tradições culturais germânicas anteriores a guerra, como por exemplo os teatros de feira típicos do medievo, com características pagãs e que haviam sido proibidos em regiões em que a Reforma Protestante teve maior impacto. Por fim, com a vitória do lado protestante apoiado pela França e, posteriormente, com o domínio de Napoleão em toda a Europa, muitas características da cultura francesa foi absorvida pela cultura alemã sobretudo no teatro.

Compreender que a região da Baviera, e conseqüentemente a cidade de Munique (*München*), foram o principal Estado defensor da contra reforma católica e por isso as tradições do teatro medieval durou mais tempo nessa região. Além disso, por ser um dos maiores reinos da região, o território da Baviera se manteve relativamente estável e sob o domínios de um mesmo poder durante e após o processo das guerras (Fig.33-36). Nesse sentido, é compreensível o posicionamento de Fuchs com relação à guerra e às influências francesas e, ainda, a sua tendência de pensar um teatro "verdadeiramente alemão" nesse momento histórico em que o Império Alemão está buscando consolidar-se enquanto Estado-Nação.

O Estado da Baviera fica localizado ao sudoeste da Alemanha, fazendo divisa com a Áustria. A forte presença do catolicismo aparece nas características das festas populares e manifestações teatrais de Munique. Por exemplo, segundo o pesquisador Anatol Rosenfeld, as encenações católicas dos chamados Mistérios perdurou nas regiões católicas da Alemanha por muito mais tempo do que nas regiões nas quais a Reforma Luterana teve maior sucesso.

O teatro religioso dos fins da Idade Média, ao apresentar a visão universal do cristianismo, desdobra-se em espetáculos festivos de grande esplendor que paravam a vida rotineira da cidade e para cuja elaboração contribuíam o comércio e todas as corporações artesanais com trabalho, material e dinheiro. Mais tarde, esses espetáculos foram substituídos em larga medida pelos oratórios que resultaram nas paixões e missas de Johann Sebastian Bach; mas isso se refere sobretudo às regiões alemãs em que vencera a Reforma Luterana, que freqüentemente combatia o cunho profano e faustoso desses festivais. Nas regiões católicas, principalmente na Áustria e na Alemanha meridional, eles tinham vida mais longa, e muito da sua animação colorida e festiva iria perdurar no drama barroco e na ópera (ROSENFELD, 1993, p.179).

É interessante perceber a relação de algumas características do teatro pensado por Fuchs que estão presentes no teatro católico medieval. Espetáculos festivos que paravam a cidade, com características profanas, coloridas e alegres, que remetem diretamente às propostas de Fuchs em *A revolução do teatro*. Ele valorizava teatros com caráter festivo que envolvesse toda a cidade e a mistura da vida com a cena. Segundo Fuchs, apesar de os teatros oficiais da Munique de sua época seguirem as tradições literárias e comerciais de Viena e Berlim, muitas manifestações teatrais populares ainda faziam sucesso na cidade. O Teatro de Variedades, o teatro de bonecos, o espírito do *Punch & Judy*<sup>76</sup> se encontravam em todas as feiras e mercados da Baviera no início do século XX (FUCHS, 1909, p.39). De alguma maneira, a grande popularidade desses gêneros teatrais provaram para Fuchs a necessidade de olhar para eles quando se tem como objetivo "divertir", "elevar" e "entreter" o público.

Quando Fuchs criou o Teatro dos Artistas de Munique, a região da Baviera estava integrada ao Império Alemão. É curioso como Fuchs atribui à Guerra dos Trinta Anos uma interrupção no desenvolvimento cultural alemão, devido às mazelas da guerra, com a influência cultural francesa e a predominância do protestantismo que não permitia o teatro faustoso medieval. Por isso, ele afirma querer retomar elementos das tradições da farsa popular alemã (*Fastnachtsspiel*), porém atualizando-a ao seu tempo:

---

<sup>76</sup> Um gênero de teatro de bonecos tipicamente inglês no qual o Mr. Punch sempre interage com um outro personagem, na maioria das vezes a sua esposa Judy. As esquetes são sempre bastante violentas e tem suas origens na comédia dell'arte.

Como os objetivos de todos os movimentos culturais na Alemanha atual, os do Teatro dos Artistas não devem ser entendidos como uma revolta contra a tradição, mas, ao contrário, como um despertar da boa tradição. Nós restabelecemos onde nosso desenvolvimento orgânico foi interrompido pela Guerra dos Trinta Anos e outras turbulências culturais. Naturalmente, seria um arcaísmo empobrecedor se - como alguns românticos o exigiam - introduzirmos as relações primitivas do palco dos tempos de Hans Sachs e Shakespeare. Isso não corresponderia à nossa cultura geral. Em vez disso, devemos nos esforçar para criar o espetáculo que agora existiria se o desenvolvimento desde o começo muito simples até o presente nunca tivesse sido interrompido e se, ao longo do caminho, houvesse sido feito uso de todas as descobertas artísticas e técnicas à medida em que elas se desenvolvessem (FUCHS, 1909, p.37-38).

Segundo Rosenfeld, Hans Sachs (1494-1576) foi um dos principais autores alemães do gênero teatral da farsa popular. A farsa popular alemã possuía caráter profano e de crítica social. Proveniente da cidade de Nuremberg atravessou grande parte da Alemanha, teve sua origem nos antigos rituais pagãos da fertilidade e acontecia principalmente no período carnavalesco. O trabalho de Hans Sachs foi bastante exaltado por Goethe e Wagner, justamente por trazer à cena elementos populares da cultura germânica.

Fuchs buscava encontrar na sociedade alemã elementos teatrais que tinham sido anteriores à destruição e à influência estrangeira causadas pelas guerras. E ainda buscava recuperar o tempo perdido, a seu ver, com a fragmentação do Sacro Império Germânico. Fuchs buscava, portanto, assim como outros haviam feito antes dele (como Lessing, Goethe, Schiller, Wagner etc), um teatro que fosse verdadeiramente germânico e com o qual todo o povo dessa origem pudesse se identificar. Ou seja, há uma combinação do moderno nacionalismo efervescente na Alemanha e uma busca das origens das suas tradições populares.

Mesmo após a Guerra dos Trinta Anos, ainda durante o Sacro Império Germânico, existiram diferentes tentativas de criação de um teatro nacional alemão. Porém, Fuchs atribui uma influência estrangeira, francesa, a todas essas tentativas: tanto a proposta de Johann Christoph Gottsched (1700-1766) em 1727, quanto a de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) para a criação de um teatro nacional são criticadas indiretamente por Fuchs. No primeiro caso, por querer literalmente transpor para o teatro alemão as regras do teatro clássico francês; no segundo, por trazer ideais iluministas (*Aufklärung*), também franceses, para o teatro alemão.

A partir da crítica de Fuchs aos "reformadores do teatro" é inevitável pensar na reforma teatral proposta por Gottsched em 1727, na tentativa de unir teatro e literatura. Gottsched era admirador do teatro clássico francês e tentou fazer na Alemanha um teatro semelhante,

utilizando das mesmas regras do teatro clássico. Sua tentativa era fazer com que os atores respeitassem o texto e evitassem a improvisação. Para isso, desejou excluir definitivamente os mimos e arlequins dos teatros. Ele pretendia criar na Prússia um teatro forte vinculado ao Estado, como o teatro clássico era na França. Contudo, as consideráveis diferenças históricas e políticas entre França e Alemanha estão profundamente relacionadas com as questões referentes à criação de um teatro nacional. Sobre o contexto histórico do teatro clássico e sua relação com o governo absolutista francês precisa-se perceber:

Uma dramaturgia que tinha razões históricas na França, não as tinha na Alemanha pelo menos naquela fase. O absolutismo fora na França uma força centralizadora que dela fizera uma grande nação. No entanto, em face dos inúmeros principados da Alemanha, era uma força desagregadora que impediu a unificação nacional (ROSENFELD, 1993, p.206).

É importante compreender essa diferença entre o que representava o absolutismo francês e o que poderia representar um absolutismo na Alemanha. A França se unificou e se reconheceu enquanto Estado Moderno devido à centralização do poder nas mãos de um único rei que governou todo o território e, a partir disso, cresceu enquanto nação. Na região da Alemanha a história aconteceu de maneira diferente, a região era dividida em diferentes reinos e principados e se, em cada um deles, houvesse um poder absoluto isso implicaria na fragmentação do território, podendo gerar conflitos entre cada um desses reinos, como de fato ocorreu com a Guerra dos Trinta Anos. Ou seja, se o teatro clássico na França exaltava e reafirmava o absolutismo; na Alemanha, isso não seria possível, pois estaria indo contra a ideia de criação de um teatro nacional enquanto forma de expressão de toda a cultura germânica.

Gottsched buscava um teatro que estivesse à altura da corte. Dessa maneira, negava o repertório barroco encenado pelas companhias ambulantes predominantes no período, textos que muitas vezes incluíam cenas licenciosas, violentas e de mau gosto para a época. Seu maior desejo, assim como para outros pensadores do *Aufklärung*, era a criação de um teatro nacional. Contudo, Gottsched foi apenas um dos primeiros de uma tradição literária no teatro alemão iniciada no século XVIII e que perdurou, de uma maneira ou de outra, até o naturalismo. Fuchs deixa claro que o objetivo de Lessing, Schiller, Goethe e Immermann era o de enobrecer o drama, depois que ele havia sido afundado ao nível do teatralismo<sup>77</sup>, provavelmente se referindo às reformas de Gottsched, Fuchs:

---

<sup>77</sup> Por teatralismo entende-se o texto que se volta ao teatro apenas para que ele lhe sirva como pedestal, de maneira que o texto não se comprometa com o movimento e visualidade cênica ou com demais questões teatrais.

Além disso, ficamos distorcidos pelo modelo antigo, que Lessing e Schiller, baseados na tragédia e no antiquado classicismo francês, com o pedantismo do mestre escolar nos ensinaram como o único correto. Sem dúvida, o estilo da grande tragédia de Luís XIV foi uma coisa muito fina, distinta e agradável, cuja qualidade nós, amigos de Beardsley<sup>78</sup>, subestimamos recentemente. Mas, além do antigo estilo helênico-latino, como nas artes visuais, há outro estilo particularmente desenvolvido no mundo germânico. [...] Pouco se prestou atenção desde então, porque não estava na moda olhar e apreciar criações dramáticas como obras de arte em termos de seu trabalho artístico, mas mais como uma arca do tesouro para a ética, uma tribuna para críticas sociais, um laboratório de psicologia aplicada e um gabinete para vistas eróticas e afins<sup>79</sup> (FUCHS, 1909, p.192-193).

Fuchs afirma que esses dramaturgos nunca teriam conseguido atingir seus objetivos devido ao desconhecimento das tecnologias modernas e de aspectos práticos da vida teatral, e principalmente por que mesmo eles não consideravam, de fato, o teatro como um gênero artístico autônomo e independente do texto. Pelo contrário, pensavam que uma transformação no teatro viria a partir das mudanças no texto dramático.

Ainda sobre as propostas de Gottsched, e semelhante ao que será proposto no drama burguês de Lessing, Fátima Saadi afirma que há o entendimento do teatro "como uma tribuna moral, atribuindo-lhe grande utilidade cívica como instrumento educativo" (SAADI, 2018, p.132). Esse aspecto do *Aufklärung* que perdura até os tempos de Fuchs é firmemente criticado por ele:

A nova audiência burguesa de meados do século não tinha a receptividade à arte refinada e teatral. [...] a imaginação dos pensamentos da nova sociedade foi inteiramente dominado pelo desejo de "educação" científica. O espetáculo seria feito subserviente a esse impulso, se quisesse ser mais do que "mero prazer" e se os fundos públicos seriam sacrificados para esse propósito. O teatro também teria que ser útil: disseminando conhecimento, fatores educacionais literários e contribuindo para a educação moral do "povo" e especialmente para o "desenvolvimento da juventude". O Teatro da Corte tornou-se membro das instituições públicas de ensino e treinamento e foi forçado a incluir um "repertório clássico estável" em seu grupo de trabalho para cumprir seu sério dever cívico<sup>80</sup> (FUCHS, 1909, p. 219).

---

<sup>78</sup> Provavelmente aqui Fuchs se refere ao ilustrador inglês Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898), que fazia parte do movimento Esteticista precursor da *Art Nouveau*. Fazia muitas ilustrações em nanquim e bico de pena muito influenciado pelas ilustrações japonesas.

<sup>79</sup> *Ueberdies waren wir überhaupt verbildet durch die antike Schablone, die uns seit Lessing und Schiller in Anlehnung an die französische Zopf-Tragödie und den Klassizismus mit schulmeisterlicher Pedanterie als die einzig-richtige eingebläuet worden. Zweifellos war der Stil der Grandseigneur-Tragödie des Louis XIV. eine sehr feine, vornehme, reizvolle Sache, deren Qualität von uns, den Freunden Beardsleys, zuletzt unterschätzt wird. Aber neben dem antiken, dem hellenisch-lateinischen Stil, gibt es, wie in der bildenden Kunst, so auch hier, eine andere Stilistik, die in der germanischen Welt sonderlich stark entwickelt ist. [...]*  
*Man hat das nur seither wenig beachtet, weil es ja nicht Mode gewesen ist, dramatische Schöpfungen als Kunstwerke auf ihre künstlerische Mache hin zu betrachten und zu genießen, sondern mehr als Schatzkästlein für Ethik, Tribüne für soziale Kritik, Laboratorium für angewandte Psychologie, als Kabinett für erotische Sehenswürdigkeiten und dergleichen mehr.*

<sup>80</sup> *Dem neuen bürgerlichen Publikum der vorigen Jahrhundertmitte fehlte die Empfänglichkeit für verfeinerte schauspielerische Kunstqualität. [...] Das Dichten und Trachten der neuen „Gesellschaft“ war durchaus beherrscht von dem Verlangen nach wissenschaftlicher „Bildung“, und diesem Drange wurde nun das*

Com a mesma finalidade de criação de um teatro nacional, Johann Friedrich Löwen (1727-1771), ator e diretor artístico do Teatro Nacional de Hamburgo (*Hamburger Nationaltheater*), pensou em sete dificuldades que seriam enfrentadas para a criação de um teatro nacional na Alemanha. Saadi enumera as dificuldades tratadas por Löwen:

- 1 – ignorância de atores e diretores de companhia a respeito de seu ofício e das artes e ciências afins;
- 2 – falta de traquejo social e de boas maneiras por parte dos atores, o que inviabiliza a representação da alta comédia e torna impossível a convivência das gentes de teatro com as camadas mais elevadas da população. A conduta pouco decente da maioria dos atores também é um problema grave: se o comportamento dos profissionais de teatro fosse moralmente irrepreensível, o que estava longe de acontecer, seria mais fácil sua aceitação pela boa sociedade;
- 3 – má aplicação do dinheiro da companhia por parte de seus diretores, que economizam no essencial (formação de atores, contratação de bons tradutores) e esbanjam no que Löwen considera supérfluo, como figurinos luxuosos e produção de balés que servem apenas ao divertimento do público, não mantendo nenhuma relação com a peça principal do espetáculo apresentado...
- 4 – falta de apoio oficial e das elites das cidades à atividade teatral;
- 5 – francomania: qualquer bobagem vinda de França é considerada superior às produções nativas;
- 6 – preconceitos eclesiásticos: tanto a igreja reformada como a igreja católica partilham da mesma desconfiança em relação a uma arte que, por se dirigir prioritariamente aos sentidos, provoca uma forte ilusão de realidade, exacerbando as paixões humanas, em vez de discipliná-las, e, em consequência, afasta os homens da salvação de sua alma;
- 7 – falta de um bom repertório, ocasionada por três fatores principais: a falta de traquejo social dos autores, incapazes de retratar os ambientes refinados; a dificuldade de determinar o verdadeiro caráter alemão, na medida em que o excesso de influências estrangeiras obscurece as características nacionais; a inexistência de uma capital que centralize o movimento cultural irradiando-o para todos os pontos do país (SAADI, 2018, p.149-151).

As soluções propostas por Löwen para superar esses obstáculos são, resumidamente: a nacionalização do teatro, o incentivo à formação de atores e o desenvolvimento de um repertório alemão (SAADI, 2018, p.157). É interessante perceber que tanto Löwen quanto Fuchs, mesmo que de maneiras distintas, possuem críticas semelhantes. As três propostas de Löwen são reafirmadas por Fuchs, a maior divergência entre eles seria com relação à formação do ator. Enquanto que para Löwen a formação do ator se dá por meio da interpretação do texto dramático, ou seja, o trabalho do ator deveria estar totalmente preso ao texto e, por isso, essa educação seria realizada por homens das letras, tendo como base

---

*Schauspiel dienstbar gemacht. Wenn es mehr sein wollte, als „bloßes Vergnügen“, wenn man öffentliche Mittel dafür opfern sollte, so mußte es sich auch nützlich machen, indem es Kenntnisse, literarische Bildungsfaktoren verbreitete und mitwirkte an der moralischen Erziehung des „Volkes“ und namentlich der „reiferen Jugend“. Das Hoftheater wurde ein Glied der öffentlichen Erziehungs- und Bildungs-Anstalten und ward gezwungen, zur Erfüllung dieser seiner ersten Bürgerpflicht das „stabile klassische Repertoire“ in seinen Arbeitskreis aufzunehmen.*

técnicas gestuais e de declamação (SAADI, 2018, p.157); para Fuchs essa formação estaria ligada ao corpo do ator, e se daria por meio da dança e da liberdade criativa do ator, compreendendo portanto a atuação como uma arte em si mesma e independente do texto (FUCHS, 1909, p. 56).

A crítica à "francomania" e à predominância de aspectos estrangeiros na arte alemã é um forte ponto de encontro entre os dois pensadores: "A 'importação' traz apenas mercadorias obsoletas; em suma, o tédio infinito boceja por todos os cantos do mercado de novidades 'literárias'"<sup>81</sup> (FUCHS, 1909, p.217). A necessidade de fomentar um repertório nacional, ao mesmo tempo em que seria necessário afirmar o teatro enquanto uma arte autônoma são questões que perpassam toda a obra tanto de Fuchs quanto de Löwen:

Em primeiro lugar era preciso afirmar o valor do teatro, sujeito aos mesmos velhos preconceitos que desde a Antiguidade o desqualificavam; em seguida, era preciso determinar o lugar social dos artistas criadores no universo cultural alemão e, simultaneamente, definir o que se considerava verdadeiramente "alemão" (SAADI, 2018, p.157-158).

Assim como Löwen, Gotthold Ephraim Lessing também trabalhou no Teatro Nacional de Hamburgo, na função de *Dramaturg*, um crítico interno do teatro, além de também escrever peças que seriam encenadas. Em sua função de crítico, Lessing analisava as encenações realizadas no teatro, em todos os seus aspectos cênicos e dramaturgicos. Partindo da crítica da interpretação do teatro clássico francês da *Poética* de Aristóteles, Lessing busca compreender a *Poética* e demonstrar os equívocos da interpretação francesa. Sendo assim, ele pensa o teatro não apenas como uma ilustração do texto dramático, mas como um espetáculo, que tem o texto como ponto de partida, mas que necessita dos outros elementos para que seja completado seu sentido. Segundo Saadi: "O fio condutor da reflexão de Lessing a respeito do espetáculo é a compreensão do teatro como um todo coeso cujo sentido não está dado a priori pelo texto, embora este seja o ponto de partida e o balizamento da organização dos demais elementos cênicos" (SAADI, 2018, p.227).

Dessa maneira, é possível começar a perceber o início do que viria a ser o conceito de encenação desenvolvido no final do século XIX. Além disso, Lessing entende que a arte necessita ser autônoma, ou seja, não servir para fins religiosos ou históricos. Ela deve ser regida pelas suas próprias necessidades internas e não por utilidades exteriores a ela. É essa

---

<sup>81</sup> Der „Import“ bringt nur noch abgestandene Ware; kurz aus allen Ecken des „literarischen“ Novitäten-Marktes gähnt grenzenlose Langweile.

articulação dos elementos da obra que acarretará sentimentos ao espectador (SAADI, 2018, p.215). A preocupação com o efeito causado pela obra no espectador, a catarse, é de grande importância para Lessing, bem como será posteriormente para Fuchs. A catarse é compreendida por Lessing como o jogo de aproximação (por meio da compaixão e do medo) e afastamento (por meio da razão) entre herói e espectador. "A esse jogo se chama catarse e seu resultado é a reflexão sobre o sentimento, operada de forma coletiva por uma plateia irmanada por um substrato cultural comum" (SAADI, 2018, p.229).

Com relação à administração financeira do teatro, Fuchs e Löwen tem uma motivação em comum: ambos acreditam que o teatro precisa ser controlado pelos artistas e que o trabalho artístico não deve se sujeitar ao gosto do público que o financia. Para que isso fosse possível, Löwen afirmava que o teatro necessitaria ser bancado pelo Estado. Enquanto Fuchs acreditava que a bilheteria seria capaz de manter o teatro, se fossem oferecidas peças bem preparadas e que causassem no público a "excitação" própria do teatro.

No Teatro dos Artistas foi mostrado que é possível controlar os negócios de um teatro de corte [*Hofschauspiel*] de uma maneira altamente lucrativa. Não por meio de concessões em favor desses gostos ruins e banais, mas pelo trabalho de peças dos grandes mestres de tal maneira artística que seu fogo consuma seus padrões banais e inflame nossos corações mais uma vez. Se durante um ano um teatro coloca apenas uma ou duas grandes peças efetivas em cartaz, tais como a produção de *Fausto*, como a performada pelos membros do Teatro da Corte de Munique no Teatro dos Artistas, isso realiza mais para a educação artística, literária e ética do que um repertório clássico oficial de centenas de peças, todas as quais ficam aquém do seu efeito por causa da maneira vulgar de suas apresentações<sup>82</sup> (FUCHS, 1909, p. 224)

Segundo Fuchs, essa primeira experiência do Teatro dos Artistas comprovou a possibilidade de um teatro de arte arcar com todas as suas despesas sem se tornar um teatro comercial. Sem dúvida, isso só foi possível naquele momento e local específico porque todo o contexto de criação do teatro possibilitou isso. Não há como desvincular o papel da cidade de Munique para a criação do teatro. Nesse período, a cidade vivia uma efervescência cultural intensa e recebia artistas de várias partes do mundo.

Segundo Peter Jelavich, cada centro cultural moderno possuiu uma confluência política, socioeconômica e cultural de características que influenciaram seus movimentos de *avant*

---

<sup>82</sup> *Im Künstlertheater hat sich gezeigt, daß es sehr wohl möglich ist, einen Hofschauspiel-Betrieb hochrentabel zu gestalten, nicht indem man dem schlechten, banalen Geschmacke Zugeständnisse macht, sondern indem man die großen Werke der alten Meister künstlerisch derart herausarbeitet, daß ihr Feuer durch alle Schnürbrüste verbrauchter Schablonen hindurchflammt und die Herzen aufs Neue packt. Wenn ein Theater im Jahre nur zwei oder drei, ja nur ein Meisterwerk mit der Wirkung herausbringt, wie sie der „Faust“, dargestellt vom Ensemble des Münchener Hofschauspieles, im Künstlertheater ausgeübt, so leistet es mehr für künstlerische, literarische und ethische Bildung als ein „stabiles Klassiker-Repertoire“ von hundert Stücken, deren keines in der landesüblichen, verbrauchten Darstellungsmanier und Ausstattung zur Geltung kommt.*

*garde* de forma distinta. Para ele, quatro foram os fatores determinantes para o desenvolvimento do modernismo na cidade de Munique: o declínio do liberalismo e o crescimento político do catolicismo; o prevaletimento de uma tradição artística clássica; o aumento da difusão e comercialização de produções culturais; a persistência das formas tradicionais de cultura popular (JELAVICH, 1996, p.6).

Munique foi capital do Reino da Baviera e mesmo após a unificação alemã, momento em que o Reino se converte em Estado, a Baviera manteve certa autonomia administrativa. Como capital do Estado, a cidade de Munique atuou como importante centro artístico da Europa na última década do século XIX, sendo a cidade da região da Alemanha com mais artistas residentes e se equiparava com Paris na formação de artistas. O pesquisador Douglas Klahr, em seu ensaio *Munich as Kunststadt, 1900-1937: Art, Architecture, and Civic Identity*, analisa o papel artístico da cidade de Munique durante o século XIX e sua transformação nos primeiros anos do século XX. Ele afirma:

Há cem anos, embora o elenco de atores fosse um pouco diferente do atual, a questão era a mesma: o efeito centrípeta da concentração de espaços de arte em Berlim, após os processos de unificação em 1871 e reunificação em 1990. No fin-de-siècle da Alemanha, Hamburgo e Colônia eram atores menores no cenário artístico, enquanto Dresden e Munique eram historicamente os principais centros, tanto em termos de educação artística quanto da qualidade das coleções de seus museus<sup>83</sup> (KLAHR, 2011, p. 179).

Ou seja, após a unificação a concentração de artistas em Berlim gradativamente foi crescendo, enquanto que em Munique foi diminuindo. O movimento de disputa entre Berlim e Munique para legitimar-se enquanto principal centro artístico da Alemanha é relevante, pois foram os últimos esforços de Munique que propiciaram a construção do Teatro dos Artistas. Segundo Klahr, ao longo do século XIX importantes artistas nacionais e internacionais foram viver, estudar e trabalhar em Munique. Henrik Ibsen, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Peter Behrens, Adolf von Hildebrand foram apenas alguns dos artistas que viveram na cidade nos anos finais do século XIX e iniciais do século XX.

Devido à presença de tantos artistas e intelectuais nesse período, importantes movimentos de renovação artística surgiram na cidade, dentre eles o Movimento de Secessão

---

<sup>83</sup> *One hundred years ago, although the cast of players was somewhat different than today, the issue was the same: the centripetal effect of concentrating art venues in Berlin following the processes of unification in 1871 and reunification in 1990. In fin-de-siècle Germany, Hamburg and Cologne were minor players in the art scene, whereas Dresden and Munich were historically the leading centres, both in terms of art education and the quality of their museum collections. This essay examines how in the decades after German unification, Munich, which was unquestionably the nation's pre-eminent Kunststadt or art-city, began losing this crucial component of its civic identity.*

de Munique (*Münchner Sezession*). O Movimento de Secessão foi um grupo de artistas que se separou da principal cooperativa artística (*Kunstlergenossenschaft*) da cidade buscando expor obras modernas sem que fossem deixados de lado alto padrão técnico das Belas Artes. Segundo Jelavich, o Movimento de Secessão desejava se separar do mercado massivo e de baixa qualidade dos salões de arte tradicionais (JELAVICH, 1996, p.188). Segundo Klahr, tal atrito entre os artistas gerou cada vez mais a saída de artistas da cidade:

[...] o *Kunstlergenossenschaft*, temendo a concorrência estrangeira, promoveu ferozmente os interesses dos artistas locais, organizando vastas apresentações anuais do trabalho de seus membros. Os secessionistas, por outro lado, favoreciam pequenas exibições de itens cuidadosamente selecionados. O Parlamento da Baviera endossou as reivindicações dos secessionistas de poder vender obras ao Estado e manter seu próprio local de exibição. ... No entanto, as disputas na Secessão fizeram com que cada vez mais grupos deixassem a organização e muitos artistas deixassem a própria Munique. Convencida de sua posição como um importante centro artístico, a cidade quase não fez nada para interromper essa tendência [...] (BRICHOFF e GREVE apud KLAHR, 2011, p.188).

O interessante aqui é perceber como os movimentos conservadores da cidade e do Parlamento, vinculados à igreja católica, se aproveitaram das desavenças entre os grupos de artistas para aumentar a censura às artes na década de 1890 (KLAHR, 2011, p.188-189). Assim, cada vez mais, os artistas foram se afastando da cidade. A exposição de Munique de 1908, na qual o Teatro dos Artistas foi construído, foi uma das últimas tentativas do governo de manter a cidade como importante centro artístico do país. Tais eventos históricos e sociopolíticos tem relação direta não só com a construção do teatro, mas também com a sua estética e com o seu repertório. A seguir, serão investigadas tais aspectos e analisados comparativamente com outros experimentos teatrais do mesmo período.

## 2.2. Novos arranjos arquitetônicos e a vocação política do teatro

Pensar as transformações do espaço cênico ocorridas no período em que Fuchs trabalhou é relevante tanto para identificar o contexto histórico, regional e artístico das suas propostas quanto para pensar essas transformações no contexto da história do teatro moderno, cujas implicações estéticas e políticas reverberam ainda hoje. Segundo Dort, no texto “A vocação política”, é na relação palco e plateia que reside o caráter político do teatro. Ou seja, para o autor, o aspecto teatral que mais o aproxima de um evento político é a existência da dualidade palco-plateia. Não foi por acaso, portanto, que no momento histórico do início do século XX, em que existiram diferentes tentativas de transformações políticas e sociais, houveram inúmeras novas propostas de arranjos entre palco e plateia (DORT, 2010, p.367).

Semelhante ao que nos apresenta Dort, o autor Denis Guénoun, no livro *A exibição das palavras*, afirma que o teatro exige um público coletivo, reunido para a apresentação. Sendo assim, ele parte da tese de que "a convocação, de forma pública, e a realização de uma reunião, seja qual for seu objetivo, é um ato político" (GUÉNOUN, 2003, p.14). Portanto, Guénoun entende que o teatro enquanto um evento público, de reunião coletiva, faz dele intrinsecamente político.

Em seu livro, Guénoun apresenta como que ao longo da história do teatro, o sentido do termo grego *théatron* se deslocou da plateia (lugar de onde se vê) para o palco (lugar da representação). "O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, "física", por assim dizer, como assembléia, reunião pública, ajuntamento" (GUÉNOUN, 2003, p.15). Contudo, houve uma tendência ao longo do tempo a um esquecimento da representação e uma atenção maior ao representado, ou seja, ao objeto da representação: "[...] a plateia vai sendo mergulhada na penumbra, o palco vai sendo iluminado" (GUÉNOUN, 2003, p.16). É a arquitetura, portanto, nas palavras de Guénoun, a instância política que ordena o teatro, sua forma circular é a maneira espontânea de organização de uma audiência, e, por isso, está presente na maior parte das arquiteturas teatrais do Ocidente. Os teatros completamente retangulares e frontais, para Guénoun, apesar de alguns possuírem boa acústica e visibilidade, possuem uma:

[...] frieza - ausência desta misteriosa 'boa relação' entre o palco e a plateia [...] Mas o que importa não está aí. Nós o procuraremos [...] na origem política da representação teatral. E se fundamenta numa observação ingênua: o círculo é a disposição que permite que o público se veja (GUÉNOUN, 2003, p. 20).

Nessa perspectiva, serão abordados nesse tópico alguns dos principais encenadores alemães que trabalharam num período próximo a Fuchs e suas respectivas propostas para novos espaços cênicos relacionando-as a seus posicionamentos políticos. Dentre os diretores estarão Otto Brahm, representante alemão do naturalismo no teatro, Max Reinhardt, que realizou encenações no Teatro dos Artistas de Munique, e Erwin Piscator com sua proposta para um Teatro Total.

No início do século XX aparecem diferentes propostas de modificação do espaço teatral, tais transformações fazem sentido quando pensamos: no contexto artístico de renovação, de crise da representação e de surgimento de movimentos de vanguarda; e no contexto histórico de tentativa de implementação de novas ordens políticas e econômicas. Essas propostas de transformação do espaço teatral variam de acordo com os objetivos de cada encenador. Por isso, se torna evidente a relevância do estudo da questão espacial para a compreensão do contexto teatral alemão e do teatro de Fuchs.

Estudar o espaço teatral de Fuchs é fundamental, portanto, para compreender seu caráter político. Um aspecto interessante da proposta da *cena relevo* de Fuchs é que ele desloca sua principal preocupação do objeto da representação para o evento teatral como um todo. Ou seja, no teatro de Fuchs sua proposta cenográfica está completamente imbricada na sua proposta para uma nova relação entre público e cena. Devido à profusão de novas configurações palco-plateia desse período, e tendo como enfoque o contexto do teatro alemão, se faz relevante aqui, comparar as propostas arquitetônicas dos três encenadores, já mencionados, e seus principais objetivos.

Jean-Jacques Roubine apresenta como uma importante interrogação do teatro moderno a questão do espaço da representação. Sobre esse espaço, aparecem duas reflexões, por um lado a questão da arquitetura teatral, que organiza o espaço e a relação entre público e encenação; e por outro, a cenografia em si, que organiza o espaço destinado a encenação e sua relação com os atores (ROUBINE, 1998, p.27). O estudo do Teatro dos Artistas e das teorias propostas por Fuchs se fazem interessantes por se incluírem no contexto do teatro moderno justamente nessa busca por um novo espaço teatral nas suas duas possibilidades, tanto com relação à arquitetura, quanto com relação à cenografia.

Um expoente alemão do naturalismo foi a associação teatral Palco Livre<sup>84</sup> (*Freie Bühne*) fundada em 1889 e cujo presidente era o crítico literário e teatral Otto Brahm. Segundo a pesquisadora Margot Berthold, o teatro era financiado pelos membros da

---

<sup>84</sup> O termo poderia também ser traduzido por Cena Livre, a opção por Palco Livre se deu por que foi o termo escolhido na maioria dos livros de referências utilizados. O Palco Livre encerrou suas atividades em 1894.

associação e tinha como objetivo poder fazer um teatro "livre de considerações comerciais e livre da coação da censura" (2010, p.455). Inspirado pelo teatro de Meininger e pelo *Théâtre Libre* (Teatro Livre) de Paris, cujo diretor era André Antoine (1858-1943), o Palco Livre buscava apresentar principalmente as obras de dramaturgos como o norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) e o então jovem alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946), cuja peça *Os tecelões* (1892) é considerada por diferentes teóricos um dos ápices do naturalismo.

No ano seguinte, em 1890, foi criada por parte dos integrantes do Palco Livre, o Palco Livre do Povo (*Freie Volksbühne*). Seu objetivo, segundo Rosenfeld, era de "oferecer ao povo mais modesta arte de alta categoria" (1993, p.314). Eram apresentadas peças uma vez por mês e eram bancadas principalmente pela mensalidade dos associados e pela venda de ingressos. É interessante pensar aqui a relação entre esse público e o teatro, pois era o próprio público (os sócios) os proprietários do teatro. Rosenfeld afirma: "Se a Comédie Française é um teatro apoiado pelo Estado e propriedade dos atores, o Palco do Povo foi inicialmente perseguido pelo Estado - mas é desde então propriedade do público" (ROSENFELD, 1993, p.314).

Essa nova relação do público com o teatro é importante para pensar as novas relações entre palco e plateia que estão aparecendo nesse momento histórico da virada do século. A plateia aparece como um elemento tomador de decisões. Dentre os associados existiam dez membros ativos que formavam um conselho, ele tomava as decisões do teatro e pensava o repertório. Graças a essa associação particular, foi possível para esses artistas fugirem da censura e encenarem as peças naturalistas proibidas. A proibição ocorria principalmente devido às temáticas das peças, consideradas vulgares, que colocavam em cena personagens do povo e trabalhadores, suas problemáticas, e davam a ver problemas sociais da época. Além disso, um dos objetivos da associação era afirmar que a arte deve pertencer ao povo e não deve ser exclusividade das classes abastadas (ROSENFELD, 1993, p.314). Sobre isso, é relevante a compreensão do encenador Erwin Piscator sobre o naturalismo, compreendendo-o como o primeiro passo para perceber a importância do teatro para uma tomada de consciência do proletariado:

O teatro político, do modo pelo qual se saiu em todos os meus empreendimentos, não foi um "achado pessoal", nem tampouco resultado da reviravolta social de 1918. As suas raízes chegam ao fim do século precedente [XIX], ocasião em que irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa forças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte a suprimem. Essas forças vêm de dois lados: da literatura e do proletariado. Em seu ponto de intersecção surge, na arte, um novo conceito, o naturalismo, e no teatro uma nova forma, o teatro popular (PISCATOR, 1968, p.41).

Em 1894, Otto Brahm abandonou a direção do Palco Livre e tornou-se o diretor do Teatro Alemão (*Deutsche Theater*) (Figs.37-41). Hauptmann continuou entregando suas peças ao diretor Brahm no novo teatro. A partir daí, o Palco Livre mudou de diretoria algumas vezes e foi, aos poucos, se desfazendo da sua forte característica naturalista, aproximando-se em algumas peças da estética simbolista.

O Teatro Alemão foi construído em 1850 e, ainda hoje, mantém as principais características da sua construção original. Inicialmente criado para operetas, seu palco consiste em uma caixa cênica italiana tradicional com coxias, urdimento e sem espaço de prosclênio, nem fosso para orquestra. A plateia é pouco íngreme e frontal, além dela, possui também dois andares de balcões em formato de ferradura (Figs. 38 e 41). Ao todo possui lugar para 600 pessoas.

No Teatro Alemão, destacou-se um dos atores de Brahm, o jovem austríaco Max Reinhardt que posteriormente viria a ser um conhecido diretor teatral e admirado por Fuchs. Sobre Max Reinhardt, Fuchs afirma que ele fez um serviço relevante ao encenar as "obras primas" dramáticas sem prender-se aos problemas técnicos causados por uma tentativa de verossimilhança com a realidade. Dessa maneira, Reinhardt coloca em cena textos clássicos e os torna acessíveis ao público, sempre, segundo Fuchs, com os melhores padrões de gosto. Por meio do uso consciente das artes plásticas, Reinhardt reduziu a "parafernália" cênica e fez uso de uma cenografia com poucos elementos em cena (FUCHS, 1909, p.114).

Em 1901, Reinhardt inicia sua carreira de diretor teatral em um grupo de jovens artistas intitulado Som e Fumaça (*Schall und Rauch*), e realizava apresentações de cabaré. No ano seguinte seu nome foi mudado para Teatro Pequeno (*Kleines Theater*). Dois anos depois, Reinhardt dirigiu seu próprio teatro o Teatro Novo (*Neues Theater*) (Fig. 42) que funcionou sob sua administração até 1933, quando ele abandonou a Alemanha devido à perseguição nazista. Ainda nesse período, o teatro abrigou as primeiras encenações do então jovem encenador Bertolt Brecht (1898-1956). Após a Segunda Guerra, o espaço do Teatro Novo se tornou o *Berliner Ensemble*<sup>85</sup> (Fig.43) administrado pelo próprio Brecht até o fim de sua vida.

Em poucos anos, Max Reinhardt se tornou o maior empresário teatral de Berlim. Em 1905, se tornou diretor administrativo do Teatro Alemão (*Deutsche Theater*) e em seguida o comprou de seu fundador. No ano seguinte, Reinhardt reconstruiu uma sala de dança vizinha ao Teatro Alemão transformando-a no Teatro de Câmara (*Kammerspiele Haus*): um teatro íntimo, com cerca de 230 lugares em uma plateia frontal. Nesse teatro, Reinhardt encenava

---

<sup>85</sup> A tradução literal seria Companhia Berlinense ou Troupe Berlinense, como no Brasil a companhia de Brecht é mais conhecida pelo seu nome original em alemão do que pela tradução, a opção aqui foi de manter o original.

dramas naturalistas e minimalistas, como de Ibsen, Wedekind e Strindberg, enquanto no teatro principal encenava os clássicos. Em anexo é possível observar a planta baixa e o corte transversal dos dois teatros, nessas imagens ficam claras as diferenças em tamanho e estrutura desses teatros (Fig.40 e 41).

Ambos os espaços eram equipados com palcos giratórios, que contribuíam para mudanças de cenário e efeitos na cena. Sobre a primeira encenação, das doze, realizada por Reinhardt da peça de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão*, o pesquisador Cesare Molinari afirma: "O ponto central da representação era constituído pelas cenas no bosque, que foi um verdadeiro bosque, feito de árvores verdadeiras e visto, graças a uma inteligente utilização do palco giratório, em angulações sempre diferentes" (MOLINARI, 2010, p.375).

O reduzido Teatro de Câmara possui uma plateia completamente frontal, com grande inclinação. A plateia íngreme facilita a visão do palco e concentra uma maior quantidade de espectadores em uma menor área, além de aproximar cena e público. Nesse momento, surgiu por diferentes partes da Europa os chamados “teatros de câmara”, que, para além do espaço físico reduzido, eram constituídos por uma dramaturgia específica para esse espaço. O dramaturgo sueco August Strindberg, por exemplo, abriu seu *Intima Teatern* (Teatro Íntimo), em 1907, em Estocolmo. Apesar da ausência do proscênio no Teatro de Câmara de Reinhardt, que para Fuchs é o elemento que conecta cena e audiência, este teatro tem por objetivo gerar uma proximidade maior entre a encenação e o espectador. Como na música de câmara tocada por poucos instrumentos, para que seja possível perceber as notas emitidas por cada um deles; o Teatro de Câmara é encenado por poucos atores e, com a minuciosidade do trabalho dramático, é possível perceber todos os seus tons e entonações. Sobre o modelo “teatro de câmara”, Patrice Pavis afirma:

A voga do teatro de câmara, no início do século até nossos dias, explica-se pela vontade de fazer do palco um local de encontro e de confissão recíproca entre ator e espectador, por uma grande sensibilidade para as questões psicológicas. Nesse “entre quatro paredes”, o ator parece diretamente acessível ao público, que não pode recusar sua participação emocional na ação dramática e que se sente pessoalmente interpelado pelos atores. Os temas – o casal, o homem isolado, a alienação – são escolhidos para falar “diretamente” ao espectador confortavelmente instalado, quase como no divã do psicanalista, e confrontado, por ator e ficção interpostos, com sua própria interioridade (PAVIS, 2008, p.382).

Ainda em 1905, Reinhardt escreve o “Manifesto Teatral de Max Reinhardt”, um manifesto teórico sobre seu teatro que foi publicado no *Diário de Dramaturgia (Tagebuch des Dramaturgen)* editado por Arthur Kahne. Nesse manifesto, Reinhardt discorre sobre os principais objetivos do seu teatro, apresenta o ator como o elemento fundamental do teatro –

semelhante a Fuchs e Appia – reflete sobre o naturalismo e o rejeita como estilo de encenação, principalmente devido ao seu “pessimismo”. Já nesse manifesto, Reinhardt apresenta sua necessidade de ter três teatros com palcos de estilos e tamanhos diferentes, para encenar tipos distintos de espetáculos.

Devem-se ter na verdade dois palcos, lado a lado, um grande para os clássicos [*Deutschen Theater*] e um menor [*Kammerspiele Haus*], um palco intimista para os poetas modernos de arte de câmara. Com dois palcos, os atores não vão conseguir usar um único estilo e vão poder se testar alternando performances nos dois palcos. Interpretando o trabalho dos poetas modernos como clássicos e certos trabalhos clássicos com a completa intimidade da arte da alma. No entanto, haverá muitas armadilhas com este arranjo. E, na verdade, deveria ter um terceiro palco. Não riam, eu digo com toda seriedade, e já o vejo na minha frente: um teatro muito grande para uma arte grande de efeitos monumentais, um festival de teatro, que é separado da vida cotidiana, uma casa de luz e consagração, no espírito dos gregos, não só para os trabalhos dos gregos mas para os maiores trabalhos de todos os tempos, na forma de um anfiteatro sem cortinas, sem panos de fundo e talvez sem nenhuma decoração. E no centro, confiando plenamente no efeito puro da personalidade e na palavra falada, estará o ator (REINHARDT apud VIANA, 2010, p.112-113).

Nesse trecho alguns aspectos chamam atenção: a necessidade de um terceiro palco muito grande; a separação desse teatro da vida cotidiana, “no espírito dos gregos”; e a ausência dos elementos teatrais (sem coxias, urdimento, porão) que ocultam os meios de produção, poucos objetos em cena e a ênfase na palavra do ator. A separação do teatro da vida enfatiza a visão idealista da arte de Reinhardt, a proposta de fazer com que o público necessite se esquecer, se ausentar da vida para poder habitar esse outro tempo-espço da arte. Contraditoriamente, Reinhardt aproxima essa ideia de uma inspiração pela arte grega, sem que seja levado em conta o quanto o teatro grego estava inserido na vida cultural e política da *pólis*.

Sobre esse terceiro teatro, voltado para “um festival de teatro”, é notável a relação com a Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana e com a proposta de Fuchs de um *teatro festa*, capaz de envolver toda a comunidade. Ainda em 1910, Max Reinhardt alugou o Circo Schumann (*Zirkus Schumann*), em Berlim, para a encenação de *Édipo Rei* de Sófocles. O espaço tinha lugar para cinco mil espectadores. Segundo Berthold, a encenação colocava em prática algumas das ideias de Edward Gordon Craig para um *teatro do futuro*, tais como o uso de escadas e elementos móveis no cenário, nos remetendo ao teatro proposto por Fuchs. O teatro seria um lugar festivo, onde as multidões se reuniam como no teatro da Antiguidade ou nas feiras da Idade Média.

Em 1919, o teatro para “efeitos monumentais” foi construído sob orientação de Reinhardt onde havia sido um antigo mercado da cidade que posteriormente deu espaço ao grande Circo Schumann (*Zirkus Schumann*). O espaço é completamente re-projetado pelo arquiteto Hans Poelzig para se tornar um teatro e nomeado de Grande Casa de Espetáculos (*Grosses Schauspielhaus*)<sup>86</sup> (Fig. 44-53). O espaço estreou com a encenação de *Oréstia* de Ésquilo sob direção de Max Reinhardt. O projeto arquitetônico inovador de Poelzig seguia uma estética expressionista. Segundo a pesquisadora Lotte Eisner, o interior do teatro:

[...] evocava algo como uma caverna misteriosa, decorada com estalactites; já na lareira e nos corredores, via-se brilhar o lótus de capitéis egípcios iluminados indiretamente, enquanto as arcadas estreitas do exterior, modificado por influência gótica, lembravam vagamente o estilo do Coliseu (EISNER, 1985, p.49-50).

O teatro possuía iluminação elétrica, uma plateia em formato de ferradura e lugar para 3500 pessoas. O que mais chama atenção nesse teatro é a presença do que podemos compreender como dois palcos: 1) como um palco tradicional, porém sem coxias, com a tecnologia de um grande palco giratório e um grande ciclorama ao fundo; na frente desse palco, no mesmo nível da plateia estava um grande proscênio, quase do mesmo tamanho do palco. Essa área era usada de diferentes maneiras: seja ocupada por cadeiras da plateia para uma relação frontal com a cena; seja como um proscênio utilizado simultaneamente com o palco e com escadas os conectando; 2) como um teatro em semi arena ao estilo grego, para isso, a boca de cena do palco principal era coberta com tapadeiras deixando apenas esse palco da frente de formato arredondado a mostra. Pode-se observar ainda os camarotes no entorno do proscênio, tão próximos à cena que parecem mesmo lugares privilegiados em um teatro cujo maior intuito é fazer com que o espectador se sinta dentro da encenação. Outra estratégia utilizada por Max Reinhardt era a utilização dos corredores da plateia como área útil de atuação dos atores.

No ano seguinte da estreia, Reinhardt colocou em prática sua ideia de fazer com que o público tomasse parte da encenação de maneira ativa. Na sua montagem de *Danton*, atores sentados na plateia se manifestavam como revolucionários, com o intuito de agitar todo o público. Contudo, a peça não teve uma boa aprovação pela plateia conservadora. De acordo com Berthold, essa encenação foi a primeira amostra do que viria a ser a ideia de “teatro total” que habitaria as mentes de diferentes encenadores alemães.

Uma semelhança interessante a se pensar sobre os teatros de Reinhardt e Fuchs é a ausência de uma proposta explicitamente política - no sentido de uma busca de transformação

---

<sup>86</sup> O teatro foi demolido em 1988 devido a comprometimentos estruturais.

social e política dentro de um contexto de luta de classes. Porém, essa abordagem da arte enquanto uma saída da realidade é também um posicionamento político. Principalmente quando se está vinculado a uma proposta de teatro comercial, no sentido de um teatro capaz de gerar lucro por meio da bilheteria e de patrocínios, como é o caso das empresas Reinhardt.

Tanto Fuchs quanto Reinhardt propõem um teatro que seja capaz de se manter financeiramente pela bilheteria e por uma boa administração, porém, sem que deixe de ser um teatro de arte e de bom gosto. Para que isso fosse possível, era necessário que o teatro atraísse um número máximo de espectadores pagantes e desse a eles o que desejavam. Quando procura definir os objetivos de seu teatro, Max Reinhardt afirma:

O que tenho em mente é um teatro que mais uma vez vá trazer alegria às pessoas. Um teatro que conduza as pessoas das misérias da vida cotidiana para uma atmosfera cheia de beleza pura e brilhante. Estou consciente de que as pessoas não estão satisfeitas com um teatro que mostra repetidamente os sofrimentos individuais. Estou consciente que eles mais uma vez anseiam por encontrar cores brilhantes e um sentido de vida enaltecido. O que não significa que eu vá abandonar as grandes conquistas da arte naturalista de interpretação e o nível de verdade e genuinidade que nunca antes foram atingidos no palco. Eu não poderia fazer isso, mesmo que quisesse. [...] Esqueçam os problemas dos críticos da sociedade. Eu quero o mesmo nível de verdade e autenticidade das mudanças humanas genuínas encontradas numa arte psicológica profunda e sofisticada. Mais do que mostrá-la pelo seu lado de negação pessimista, eu quero a vida tão verdadeira e genuína como na sua plenitude, cheia de luz e cor (REINHARDT apud VIANA, 2010, p.111).

Nesse trecho, fica explícita a crítica de Reinhardt ao teatro naturalista, principalmente ao seu caráter crítico e pessimista. Um teatro que mostra uma visão idealizada do mundo combina perfeitamente com o modo de produção capitalista que ao longo do século XX intensificou a produção de propagandas que vendem esse modo de vida. Nesse contexto, há sempre uma associação entre felicidade e bens de consumo, sejam objetos utilitários ou artísticos. Não foi por acaso portanto que durante a Segunda Guerra, Reinhardt, de origem judaica, imigra para os Estados Unidos e faz sucesso com a indústria cinematográfica de Hollywood e a Broadway, permanecendo no país mesmo depois do fim da guerra.

No início do ano de 1910, foi fundada a Associação de Festas Populares de Munique (*Verein Münchener Volksfestspiele*), aprovada pelo governo, tal organização buscava patrocinar trabalhos de repertório clássico por toda a cidade, com o antigo ideal da criação de um teatro nacional. Vinte anos antes, as autoridades bávaras reprovaram a ideia de um "teatro do povo", que aconteceria durante as comemorações da Oktoberfest e reuniria diferentes classes sociais, proposto pela Sociedade da Vida Moderna (*Gesellschaft für modernes Leben*), segundo Jelavich, tachada erroneamente de socialista pelas autoridades devido ao seu viés

naturalista. Contudo, o ano de 1910 pareceu o momento propício a se criar um teatro de múltiplas classes sociais, que se pretendia “sem um conteúdo político por detrás”. Como dito anteriormente, essa pretensão “apolítica” sempre camufla determinados ideais políticos. Nesse sentido, Jelavich afirma:

Em 1891, as autoridades bávaras não queriam nada a ver com o “teatro folclórico” multiclasse da Oktoberfest, proposto pela Modern Life Society, que havia sido falsamente manchado com o estigma do socialismo; mas, duas décadas depois, a tendência prevalente de negar as políticas partidárias por meio da coalizão [de partidos não socialistas] determinou que era finalmente o momento propício para a criação de formas teatrais que combinariam numerosas classes em uma comunidade cultural apolítica. Previsivelmente, os organizadores do Verein Münchener Volkspiele se aproximaram de Reinhardt, que prontamente concordou em dirigir uma produção festiva apolítica para uma audiência de massa<sup>87</sup> (JELAVICH, 1996, p.213)

Assim, Max Reinhardt foi chamado a apresentar suas encenações em 1909 no Teatro dos Artistas de Munique por três verões seguidos nos anos posteriores a sua inauguração. Reinhardt aproveitou a oportunidade para apresentar suas produções ao grande público internacional que lotava a cidade de Munique todos os anos. A passagem de Reinhardt pelo Teatro dos Artistas e sua relação com Fuchs é pouco abordada em livros de referência<sup>88</sup>. Os trabalhos de Reinhardt que foram apresentados em Munique nos festivais de verão foram algumas das montagens que já haviam sido sucesso em Berlim: *O mercador de Veneza* e *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare em 1909 e 1910, *Os Bandoleiros* de Schiller, *Lisístrata* em 1909 e *Édipo Rei* em 1910 de Sófocles. Contudo, por considerar o espaço do Teatro dos Artistas muito confinado, Reinhardt apresentou *Édipo Rei* no hall de exposições para três mil espectadores ao redor da cena, em formato de semi arena. Também em 1910, Reinhardt apresentou a pantomima *Sumuru* de Friedrich Freska, um respeitado dramaturgo

---

<sup>87</sup> *Back in 1891, Bavarian authorities had wanted nothing to do with the multiclass Oktoberfest “folk theater” proposed by the Modern Life Society, which had been falsely tainted with the stigma of socialism; but two decades later, the prevailing trend toward negating party politics through coalition determined that the time was finally ripe for the creation of theatrical forms that would combine numerous classes into an apolitical cultural community. Predictably, the organizers of the Verein Münchener Volkspiele approached Reinhardt, who readily agreed to direct an apolitical festive production for a mass audience.*

<sup>88</sup> Tanto o teatro de Max Reinhardt e principalmente o de Georg Fuchs não são muito trabalhados em obras de referência disponíveis no Brasil. Diante da enorme produção teatral de Reinhardt ao longo da vida, as poucas encenações dele no Teatro dos Artistas de Munique não parecem se destacar, pois são abordadas em geral muito brevemente. Um pouco da relação entre Fuchs e Reinhardt é abordada no livro *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914* (1996) de Peter Jelavich, além dele, na tese de doutorado *Empathy Abstracted: Georg Fuchs and the Munich Artists' Theater* (1990) de Juliet Koss. O livro brasileiro *O figurino teatral e as renovações do século XX* (2010) de Fausto Viana, em seu capítulo sobre Reinhardt, também oferece pistas importantes sobre suas encenações no Teatro dos Artistas de Munique. Retirando informações dessas três fontes pude chegar às três encenações que o diretor apresentou nos festivais de verão em Munique.

modernista de Munique. A trilogia da *Orestéia* de Ésquilo foi apresentada em 1911, no mesmo local e formato de Édipo Rei.

Max Reinhardt não foi apenas um diretor teatral de sucesso, ele e seu irmão, Edmund Reinhardt (1871–1929), fundaram a empresa teatral *Reinhardt* que produzia peças, e posteriormente filmes, em diferentes lugares do mundo e em grande quantidade. Como técnica de direção artística Reinhardt utilizava-se de cadernos de direção, nos quais escrevia todos os detalhes para uma determinada encenação. Por meio desses cadernos e de profissionais de confiança em sintonia com o que o diretor desejava, Reinhardt conseguia produzir diferentes peças em cidades e países diversos ao mesmo tempo. O diretor sempre assistia presencialmente aos ensaios gerais para garantir que o trabalho realizado por seus colaboradores estavam em acordo com o que desejava. O teatro de Reinhardt, nesse sentido, estava evidentemente preocupado com o sucesso comercial e com o atendimento dos desejos de um grande público pagante.

Reinhardt foi um encenador que não teve um estilo fechado de encenação, ele trabalhou com textos teatrais clássicos e modernos, em diferentes espaços teatrais, com públicos bem reduzidos e com grandes multidões, além de ter utilizado estéticas diversas de acordo com o contexto e com o período da sua trajetória. Além disso, Reinhardt introduziu no teatro elementos tecnológicos que ainda não eram utilizados, ou pelo menos não de maneira tão significativa. O palco giratório, as grandes escadarias, a luz elétrica como um elemento fundamental para a construção da cena, o uso do proscênio como componente indispensável para uma integração entre público e cena. Tais características eram comuns a Fuchs e também estavam sendo trabalhadas por outros encenadores, dentre eles, Erwin Piscator, porém com abordagens e objetivos totalmente diferentes.

A ideia de “teatro total” aparece de maneira bastante significativa no trabalho de Erwin Piscator (1893-1966). Inspirado pela Revolução Russa de 1917, Piscator funda em Berlim o Teatro Proletário (*Proletarisches Theater*) em 1919 com o intuito de propagar os ideais socialistas e atrair as massas trabalhadoras para os debates políticos. O teatro para Piscator é um instrumento da luta de classes e sua proposta era predominantemente pedagógica. Inicialmente, utilizava meios muito simples e realizava montagens nos bairros operários da cidade. Com o passar dos anos, foram introduzidas nas montagens inúmeros artificios cênicos para a atração do público. Dentre eles, estavam músicas, danças, acrobacias, projeções, discursos, notícias de jornais, filmes, tudo para atrair a atenção do público para as questões políticas, econômicas e sociais da época.

Contrário a um ideia de teatro desconectado da vida e crítico ao trabalho de Reinhardt, Piscator buscou exatamente o oposto. Para ele, o teatro precisa ser tão atual quanto a notícia de jornal:

Diante do jornal, o teatro continuava atrasado, não era suficientemente atual, não intervinha de maneira suficientemente direta, era sempre uma forma de arte excessivamente rígida, pré determinada e limitada do efeito. O que eu tinha em mente naquele tempo era uma ligação muito mais íntima com o jornalismo, com a atualidade do dia (PISCATOR, 1968, p.52).

Piscator assumiu a direção do Palco do Povo<sup>89</sup> (*Berliner Volksbühne*) (Fig. 54-55) em 1924 e aproveitou a oportunidade para produzir o que ele chamou de Teatro Político (*Politische Theater*). Em 1927, Piscator recebe críticas dos outros membros do teatro e rompe com o Palco do Povo. Inicia então a empreitada de construir um palco próprio para a agitação política. Walter Gropius, (1883-1969) arquiteto e diretor da escola de *design* Bauhaus em Dessau, projetou o edifício teatral para Piscator. Pensando na ideia de um Teatro Total (*Totaltheater*) (Fig. 57-60), Gropius projetou uma casa de espetáculos multiuso, com palco giratório, adaptável para diferentes tipos de aparatos técnicos. A configuração entre palco e plateia do teatro poderia se modificar de acordo com a proposta do espetáculo, seria possível a configuração de um palco italiano frontal, de um palco em arena e em semi arena. Essas mudanças da configuração do palco se dava por meio de rotações do palco e de partes da plateia (Figs. 58 e 60) Piscator desejava poder projetar cenas de filmes e imagens nas paredes de toda a sala do teatro, de maneira a deixar o espectador literalmente no centro da cena. Tal projeto nunca saiu do papel e Piscator precisou alugar outro teatro na cidade para realizar suas encenações.

Sobre o Teatro Total de Piscator, Dort afirma: “O caminho de Piscator. Fazer do palco o local de uma história política total, completa” (DORT, 2010, p.373). A proposta do encenador era de intensificar o efeito da propaganda em seu grau máximo, utilizando-se de meios extra teatrais, como a projeção de notícias de jornal, cenas de filmes, imagens e textos na cena. A construção de Gropius não consistia somente em realizar um espetáculo para o maior público possível, mas principalmente em pensar as novas relações entre palco e plateia. Essas novas relações necessitavam de técnicas e aparatos mais modernos.

O uso dessas diferentes linguagens para encenar um mesmo evento era uma maneira de ampliar a visão do espectador, de fazer com que o próprio espectador tomasse suas próprias conclusões diante das diferentes informações e estímulos mostrados no palco. Nesse sentido,

---

<sup>89</sup> Construído em 1914, o prédio do *Berliner Volksbühne* existe até hoje.

o encenador não parece guiar e dar um sentido único a todos os elementos da encenação, pelo contrário, são apresentados fragmentos e quem dá sentido a eles, quem realiza a montagem é o espectador. Dessa maneira, “o palco é literalmente ‘o grande teatro do mundo’” (DORT, 2010, p.390).

No artigo “Teatros do futuro”, o pesquisador estadunidense Arnold Aronson reflete sobre novas propostas de arquiteturas teatrais, principalmente que envolvem recursos tecnológicos modernos, durante o século XX e como elas trabalham as relações entre cena e espectador. O autor divide as propostas arquitetônicas em duas categorias, a primeira se refere aos teatros que não mudam de fato a relação entre a cena e o espectador, nomeada de “futurismo cosmético”; a segunda se refere aos teatros em que o próprio projeto arquitetônico traz mudanças efetivas na relação do público com a encenação, esses casos foram nomeados de “teatros do futuro”.

Nesse texto, Aronson traz algumas reflexões pertinentes para essa discussão: Wagner teria sido um dos primeiros encenadores a criar uma arquitetura pensando em uma nova relação entre a cena e o espectador; todos os “teatros do futuro” pensados nesse artigo não foram de fato construídos, como o Teatro Total projetado por Gropius e o teatro de palco anular projetado pelo *designer* austríaco Oskar Strnad. A Grande Casa de Espetáculos de Reinhardt não seria considerado um “teatro do futuro”, pois, com seus atores entrando e saindo do palco, ele estaria enfatizando a diferença entre o palco e a plateia. Por fim, Aronson reflete: e se esses teatros do futuro tivessem sido construídos, como seriam as dramaturgias pensadas para eles? Sobre o teatro de Piscator, Aronson afirma:

Erwin Piscator, da mesma forma, queria um teatro flexível para suas produções - um que fosse capaz de cercar os espectadores e, ao mesmo tempo, que permitisse o máximo uso da tecnologia e de outras mídias. Ele encomendou Walter Gropius, fundador da Bauhaus, para projetar um teatro desses em 1927. O “Teatro Total” foi o resultado, mas, como a proposta de Strnad, nunca foi construído. No entanto, ao contrário do plano de Strnad, Gropius resolveu o problema das linhas de visão, colocando o palco anular fixo acima do nível do auditório ligeiramente inclinado. O palco anular circunscreveu uma área oval do auditório com assentos fixos. Doze pilares estreitos, entre os quais as telas de projeção podiam ser esticadas, separavam o palco e o auditório. Um palco profundo do tipo frontal ocupava a posição convencional, mas dois dos pilares o dividiam em um palco tripartido “que abraça as filas avançadas da plateia como um par de pinças”. A grande flexibilidade desse teatro, no entanto, deriva de duas plataformas circulares que ocupam quase toda a metade da frente do auditório, o que permite que o teatro seja usado de maneira frontal, semi arena ou de arena. A plataforma maior – dentro e a uma borda da maior – pode ser baixada para o porão, ter seus assentos removidos e ressurgir como um palco semi arena ou arena, dependendo da sua posição. O objetivo de Gropius era destruir a separação psicológica implícita do intérprete e do espectador, eliminar a planicidade do cenário e criar uma plasticidade dinâmica. Ao fazer isso, ele esperava incentivar o público a “sacudir sua inércia”. O Teatro Total deveria ser uma “mobilização de todos os meios espaciais para despertar o espectador de sua apatia

intelectual, assaltá-lo e subjugá-lo, coagindo-o a participar da peça” (ARONSON, 1981, p.494-495).

Com a proposta de utilizar esse novo tipo de palco, a tentativa de Piscator foi de reconstituir a unidade palco-plateia por meio da luta revolucionária. Ou seja, a massa que assiste a peça de fato viveu o acontecimento apresentado, era a própria história das pessoas presentes ali. “Com Piscator, é o encenador quem transforma o privado em História, dotando o palco do poder de dizer tudo” (DORT, 2010, p.373). Assim, deixa de existir uma encenação diante do público, mas sim, uma grande sala de reunião, uma grande manifestação, uma maneira do público reviver sua própria história. O teatro se torna assim, segundo Dort, “um local privilegiado onde se revela a ‘legitimidade das revoluções’” (DORT, 2010, p.390). Se faz necessário retomar aqui a ideia – comum no início do século XX e que de alguma maneira perpassa todos esses encenadores que foram abordados, desde Wagner – de recriar um teatro político de massa, inspirado na experiência grega, apesar de cada um deles ter sua própria perspectiva sobre o assunto.

Ao contrário do desejado por diferentes artistas da virada do século, no período pós grandes guerras o público de teatro se tornou cada vez mais diverso. Dessa maneira, surgem cada vez mais uma grande quantidade de teatros diversos e menores e as tentativas de criação de um teatro que unisse toda a cidade ficaram apenas como uma utopia.

Uma das mudanças mais consideráveis incide sobre a composição do público. Contrariamente ao que se passou no início do século XIX, o público não se tornou no século XX – apesar de todas as tentativas feitas nesse sentido – um público de massa. Ao contrário: embora tenha aumentado um pouco desde a guerra, não parou de se diferenciar, de se dividir, de se fragmentar. [...] Assim, os arquitetos foram obrigados a abandonar, com certo atraso, seus projetos de construção de teatros destinados a vários milhares de espectadores. [...] O sonho de um teatro que reunisse toda a Cidade parece definitivamente ter passado de moda. [...] a plateia e o palco não comungam mais da certeza de possuir uma verdade válida para todos e para o mundo inteiro. O edifício teatral só está no centro relativamente; não é mais detentor de uma verdade geral e universal. Isto quer dizer que o grande teatro de participação política, [...] não é mais, com suas exigências de unidade e de totalidade, senão um mito (DORT, 2010, p.386-388).

A partir da experiência desses encenadores pode-se perceber como o teatro foi transformado de acordo com as intenções de transformação social e política dos seus idealizadores. Como afirma Dort, com o passar do século XX, e principalmente após a experiência do nazismo, a ideia de reunir fisicamente em um grande teatro toda uma sociedade perdeu força.

[...] o uso que foi feito, nos anos trinta, das festas políticas, lançou sobre elas um certo descrédito. O fascismo e o nazismo se serviram das mesmas para celebrar uma unidade nacional que estava longe de ser revolucionária. Mas ainda, a teatralização da vida política que então ocorreu provocou, como consequência, uma desconfiança quanto ao teatro de massa e seu temível poder de mistificação (DORT, 2010, p.386).

Enquanto o “poder de mistificação” do teatro de massas gerou “desconfiança”, foi necessário ao longo do século criar novas maneiras mistificadas de controle das massas. Apesar de não ter sido trabalhado aqui, essa discussão evidencia o porquê do teatro de Brecht ser considerado tão revolucionário, pois ele está sempre trabalhando com a tomada de consciência dos modos de produção do próprio teatro e da sociedade. Diante dessa aversão aos teatros de massa e, ao mesmo tempo, com o surgimento do teatro brechtiano, foram criadas outras maneiras de unificação ideológica das massas. A arte sempre aparece como uma ferramenta para isso, sobretudo na sociedade capitalista. Ao longo dos séculos XX e XXI, outros meios de comunicação como o rádio, a televisão, o cinema e, mais recentemente, a internet e as redes sociais, se mostraram mais eficientes do que o teatro para realizar essa mistificação política.

### 2.3. *Teatro festa: reflexões sobre a sociedade do espetáculo*

No primeiro capítulo do livro *A revolução do teatro*, intitulado “Teatro e Cultura”, Fuchs inicia sua discussão com a pergunta: “Por que nós vamos ao teatro?”, a partir dessa indagação ele desenvolve todo o capítulo no qual concebe a função do teatro na sociedade. “Sempre que decido ir ao teatro, espero ver algo além do normal. Eu não quero ser protegido; Eu não quero que, devido ao decoro burguês, exclua-se qualquer coisa do palco: não, quero ser agarrado!”<sup>90</sup> (FUCHS, 1909, p.3). Essa emoção poderosa, capaz de agarrar o espectador, é compreendida ao longo do capítulo como um sentimento relacionado ao pertencimento a uma multidão (*Menge*), a um coletivo, como aconteceria em ritos religiosos, em uma manifestação política, em festivais e em eventos suntuosos. Podemos considerar esse sentimento o elemento fundamental para compreender todas as transformações cênicas propostas por Fuchs. A partir desse sentimento é concebida a ideia de um *teatro festa*, no qual Fuchs tenta retomar características de um “teatro primitivo” e das festas populares.

Como já foi discutido anteriormente, a razão pela qual Fuchs planeja essa revolução do teatro é a crítica ao teatro de sua época. Assim como os outros simbolistas seus contemporâneos, ele critica o teatro de cunho literário, que coloca como elemento central da cena o texto dramático. Para ele, os reformadores do teatro fazem com que todas as atenções sejam voltadas à literatura, a fim de garantir prestígio a ela. A literatura, para Fuchs, não teria relação com a vida e com seus prazeres, a literatura não teria forças diante da força da vida. Os chamados reformadores do teatro tirariam dele tudo o que é ligado a vida, dissipariam a multidão, separariam os indivíduos de seus pares e com isso fariam com que o teatro perdesse a sua potência de vida, transformando-o no que Fuchs considera uma “prisão de arte pedagógica” (FUCHS, 1909, p.6). O teatro daquele período não atenderia as necessidades do público, por isso seria necessária a revolução.

As manifestações rituais a que Fuchs se refere como causadoras de um sentimento de arrebatamento, se aproximam das que ocorriam em um período anterior ao surgimento da *polis* na Grécia, um período referente à “Teogonia” de Hesíodo. O ritual, nesse momento, consistia em apresentações de dança e canto. Ou seja, não se pretendia representar nada, era uma presença em si, anterior a qualquer tipo de divisão de funções e divisões de espaço, como

---

<sup>90</sup> [...] so oft ich mich entschlieÙe, das Theater zu besuchen, möchte ich dort allem anderen eher begegnen als dem Gewöhnlichen. Ich will nicht, daß man mich schone; ich will nicht, daß man aus Gründen der bürgerlichen Schicklichkeit irgend etwas ausschlieÙe von der Bühne: nein, ich will ergriffen werden, ich will es!

aconteceria posteriormente no teatro. Carmem Gadelha no livro *Corpo, espaço, tempo* escreve sobre essa passagem do ritual para o teatro:

Forma pré-teatral (teatro em virtualidade) totalizada, puro ato. Dançar, cantar, tocar lira, revelar verdades e dizer “mentiras simeis aos fatos”. Representar é (a)presentar: fazer(-se) presente. Essa cena ritual se instaura como a própria presença (existência) do Ser. O teatro só virá quando o ritual se colocar diante de um espelho e então recortar-se, fazendo cumprir-se sua vontade de palco: ganhar novos contornos e limites espaciais, na separação da plateia e numa narrativa que conecta tempos e espaços infinitos. (GADELHA, 2013, p.22)

É a essa forma pré-teatral de que trata Fuchs quando afirma que o teatro necessita retornar às suas origens de festa e ritual. O “encantamento primitivo” buscado por Fuchs, nada mais é, senão, uma busca por presença, por um retorno ao momento anterior à representação, à crise do mito, à tragédia.

O surgimento da tragédia grega está profundamente relacionado com o surgimento da pólis e sua relação de tensão com o mito. Esse tensionamento fica claro na estrutura da tragédia e no espaço teatral grego, no qual existe a área da *orchestra*, habitada pelo coro com sua visão mítica do mundo e a *skene* habitada pelos heróis/atores representando a racionalidade humana. Enquanto o mito se fundamenta na crença e no temor aos deuses, a pólis se fundamenta na razão e nas leis do homem. Esse embate, na tragédia, é apresentado pelo coro (mito) e pelos heróis (pólis).

Do desejo de representação da imagem ideal, fica a exibição do corpo em sofrimento trágico. Do desejo de reconstrução do sentido do mito impõe-se o discurso racional da *polis*. Assim, o debate busca a verdade e constata seu caráter fugaz. Se o conflito trágico tem o poder concentrador de sentidos, pertence-lhe também o poder de retalhá-los, pois reuni-los só é possível sob o signo da crise (cisão entre tradição e as demandas do presente, a justiça divina e as leis da cidade, as velhas e as novas palavras, o discurso religioso e o profano) (GADELHA, 2013, p.25).

O ritual pode ser interpretado como uma manifestação surgida diretamente das necessidades da população. Quando surge o elemento racional em diálogo com o ritual, surge o teatro. Porém, o que seria essa racionalidade humana evidenciada na tragédia na figura dos heróis? Pode-se compreendê-la como a tentativa de uma pessoa isolada compreender a realidade por meio da representação. Ou seja, o que seria comum, coletivo e espontâneo, entra em conflito com o individual, com o premeditado. Por esse viés, o teatro se apresenta como um lugar perfeito para não só levar as ideias de um indivíduo para um coletivo, mas também para misturar e camuflar as ideias de um com as do coletivo. Mais adiante veremos como

Richard Wagner, a quem Fuchs faz inúmeras referências, trabalhou essa particularidade da arte do teatro e como Fuchs interpretou seus escritos.

Quando Fuchs critica o teatro literário é exatamente a ausência desse elemento comunal que ele critica. Pois o teatro não poderia ser uma via de mão única pensado por um indivíduo e apresentado para o coletivo, é necessário que exista um diálogo entre palco e plateia. Assim, pode-se encarar a crítica de Fuchs ao teatro dos literatos e ao teatro naturalista como uma crítica ao teatro que não traria em si esse elemento mítico presente na tragédia. Incorporando características de um “teatro primitivo”, Fuchs busca em seu *teatro festa*, de certa maneira, retomar esse embate trágico. A tentativa de romper com os limites e contornos do teatro (e com isso dar uma ideia de todo, de multidão, de festa) seria uma maneira de retomar o aspecto dionísio e a teatralidade deixados de lado pelo que Fuchs nomeia de *teatro literário*.

Se o teatro de Fuchs tende a eliminar as barreiras sociais do público, ainda mais decisivo para o teatro da revolução é a eliminação da barreira (física e ideológica) entre o acontecimento cênico e o espectador. A eliminação do centro das atenções e a busca de uma experiência compartilhada entre o público e o ator são uma das pedras angulares da teoria teatral de Fuchs e talvez seja o elemento mais analisado pelos críticos, que não deixaram de investigar profundamente suas implicações e derivações filosóficas. Em uma ótima síntese e retorno às breves referências, às necessidades de uma nova sociedade, essa subtração de barreira baseia-se na tentativa de restabelecer uma unidade orgânica, esquecendo a individuação que a sociedade moderna forçou o homem. «O palco e a sala em sua origem não estão em oposição, mas são uma unidade» [...], escreve Fuchs no *Schaubühne*. O que o teatro, que retorna à antiguidade, deve recriar, é precisamente “a unidade da comunidade em celebração, daqueles que observam e daqueles que atuam”<sup>91</sup> (PERONE, 2013, p.224).

Não é por acaso que Fuchs não se refere ao seu teatro como um teatro ritual, não é disso que se trata. A preferência pelo termo *teatro festa* é significativa e tem relação com o que ele pretende com o seu teatro. Para ele, o teatro precisa, além de tudo, entreter. De nada adianta um teatro que deixe seus participantes entediados e desinteressados (1909, p.1).

---

<sup>91</sup> *Se il teatro fuchsiano tende all'eliminazione delle barriere sociali tra il pubblico, ancora più determinante per il teatro della rivoluzione è l'eliminazione della barriera (fisica e ideologica) tra l'accadere scenico e lo spettatore. L'eliminazione della ribalta e la ricerca di un'esperienza condivisa tra il pubblico e l'attore è uno dei capisaldi della teoria teatrale di Fuchs e costituisce forse l'elemento maggiormente analizzato dalla critica, che non ha tralasciato di sondarlo profondamente nelle sue implicazioni e derivazioni filosofiche. In grandissima sintesi e tornando ai brevi accenni fatti alle esigenze di una società nuova, questa sottrazione di barriera (su cui torneremo) si fonda sul tentativo di ristabilire un'unità organica, dimentica dell'individuazione cui la società moderna ha costretto l'uomo. «Palco e sala nella loro origine non sono in contrapposizione, ma sono un'unità» (SdZ, pp. 38s.; RdT, p. 63), scrive Fuchs nella Schaubühne. Ciò che il teatro, ritornando al tempo antico, deve ricreare, è appunto «l'unitarietà della comunità in festa, di coloro che guardano e di coloro che recitano».*

O ritual é utilizado portanto como uma referência para a transformação do teatro, mas não como um ideal em si. A ideia da festa está muito vinculada a compreender o teatro como um lugar de encontro, como um ponto cultural da cidade. Segundo Fuchs, a maioria dos frequentadores de teatro não vai até lá para encontrar literatura, música ou arte, mas para compartilhar emoções em comum com seus companheiros (1909, p.55). Fuchs pretendia trazer o teatro de volta a uma antiga função social transcendendo o ato puramente estético.

O momento festivo de Fuchs se destacava da vida cotidiana e buscava diluir os limites: entre espectadores e cena, entre os que mostram e os que olham, entre os diferentes gêneros artísticos e entre a vida e a arte. Como pretendia criar a experiência real de um momento festivo, a representação deveria envolver uma ação “verdadeira” e compartilhável. Mesmo dentro de um quadro esteticamente bem definido e inspirado pelo teatro da Antiguidade, o novo teatro pretendia transcender o limite do palco cênico do ponto de vista estrutural e ideológico. Como a festa, o acontecimento de um momento compartilhado, o teatro teve que se completar através da participação (PERONE, 2015, p.226).

Segundo Juliet Koss, Fuchs descreveu o Teatro dos Artistas em termos que enfatizavam não só a experiência do espectador como indivíduo, mas também a relação dessa experiência com a formação de um público coletivo. Usando o conceito de *empatia* (trabalhada no tópico 1.3) quase como uma ferramenta política, as produções no Teatro dos Artistas deveriam facilitar mudanças sociopolíticas. Fuchs valorizou a capacidade do teatro de moldar um grupo de espectadores individuais em uma audiência unificada, que considerou pré-requisito e paralelo cultural para formar um forte Estado alemão (KOSS, 1990, p.23). Essa empatia presente no teatro de Fuchs a qual Koss se refere, pode ser compreendida como uma referência à identificação pensada por Wagner em seus dramas musicais. Para Wagner, a Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) é realizada coletivamente, e com isso, a plateia coletiva se sente identificada com ela, e “o público passa a viver e respirar apenas na obra de arte que lhe surge como sendo a própria vida, na cena que lhe parece ser o mundo inteiro” (WAGNER, 2003, p.180).

Os filósofos Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, no livro *O mito nazista*, refletem sobre a importância do pensamento wagneriano para a formação de um mito como elemento de identificação e união de um povo não apenas na utilização das mitologias germânicas em suas criações, mas principalmente, da sua “compreensão da vida como arte e, assim, do corpo, do povo, do Estado como obras de arte, ou seja, como formas perfeitas da vontade, como identificações completas da imagem sonhada” (2002, p. 59). Se pudermos

aproximar Fuchs de Wagner nesse ponto, é possível compreender que o caráter mítico de seu teatro é fundamental para o efeito de público coletivo e de festa que ele deseja atingir.

Desse modo, indica-se de resto, que o problema do mito é sempre indissociável do da arte, não tanto porque o mito seria uma criação ou uma obra de arte coletiva, mas antes porque o mito, como a obra de arte que o explora, é um instrumento de identificação. Ele é mesmo o instrumento mimético por excelência. (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2002, p.33)

É pensando na multiplicidade da festa popular que Fuchs desenvolve todas as suas propostas para o espaço cênico e para uma nova arquitetura teatral. Para ele, palco e plateia, ator e espectador deveriam formar uma multidão única, uma massa contínua na qual uma influencia a outra. Wagner propunha apagar as luzes da plateia para que assim cada espectador não fosse capaz de ver os seus companheiros, o que tornaria a experiência teatral individualizada. Essa ideia não agradava a Fuchs, pois ele buscava justamente o oposto, um teatro coletivo e múltiplo, que valorizava o encontro. Essa ideia partiu da leitura de Fuchs do primeiro livro de Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (2007/1872), no qual ele define os conceitos de dionisíaco e apolíneo.

Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente; e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico (NIETZSCHE, 2007/1872, p.50).

O espectador ideal a que Nietzsche se refere é o coro grego que, em princípio, em um momento pré teatral, era o responsável por todo o evento cênico, o rito. Dessa maneira, então, em uma mesma categoria estavam contidas as funções de espectador e *performer*, justamente a revolução que Fuchs concebe para o teatro moderno.

Para Nietzsche, Apolo e Dionísio governavam o espectador tanto quanto a criação artística. Enquanto Apolo representava a arte estática e a imagem estética da beleza, Dionísio representava uma “perda de si” que simbolizava, para Nietzsche, a apreciação da música. Ele escreveu sobre o arrebatamento do estado dionisíaco como a aniquilação dos limites comuns da existência, um êxtase que descreveu não só a experiência criativa do artista, mas também a remoção do espectador do ambiente cotidiano para o domínio elevado da arte.

A dissolução dos limites da identidade espectadora implicou em uma união emocional e psicológica entre o espectador e a obra de arte. Apolo representava o princípio da individualidade, mas, em última instância, ele não podia agir sozinho. Somente com a ajuda

de Dionísio, então, as próprias fronteiras da auto-dissolução permitiriam ao indivíduo superar sua própria consciência de identidade individual. A perda de individualidade do espectador enquanto contemplava a obra de arte sugeria uma celebração que se fundia em multidão (KOSS, 1990, p.37).

Assim como Nietzsche, Fuchs se distancia de Wagner com relação à experiência do espectador. Enquanto o caráter apolíneo era fortemente identificável no teatro de Bayreuth de Wagner, principalmente no que se refere a individualidade do espectador, Fuchs realizava o esforço de trazer de volta à cena teatral o caráter dionisíaco e mítico de um teatro ritual. Se Wagner compreendeu a importância da arte teatral para moldar uma nova sociedade, e identificou no mito o elemento pelo qual sua obra se aproxima do público, podemos dizer que Fuchs foi um passo à frente, utilizando-se não só do mito, mas também da aproximação física entre a cena e o público, do caráter ritual do teatro. Essa escolha de Fuchs não se deu por acaso, mas em um contexto de crítica generalizada a um teatro literário predominantemente apolíneo.

O mote do livro *A revolução do teatro*, de Fuchs, é a frase “Reteatralizar o teatro!”, assim ele finaliza seu prefácio demonstrando o quê a sua revolução está buscando. Romper com os limites das convenções teatrais já há muito instauradas é a maneira encontrada para isso. Trazer de volta ao teatro as antigas tradições do teatro de rua, das festas populares, dos ditirambos dionisíacos. E, para que seja possível essa aproximação, reelaborar o palco e o edifício teatral, a fim de que ele possa receber essa multidão. A crítica ao teatro que privilegia a literatura é o ponto de partida para as suas ideias. Um teatro predominantemente apolíneo, desde Wagner, é o que Fuchs desejava revolucionar. Trazer de volta ao teatro o aspecto dionisíaco, sem com isso romper com as convenções da representação, sem deixar de ser teatro.

Segundo o pesquisador norte americano Jonathan Crary, em seu livro *Técnicas do Observador*, as transformações tecnológicas do século XVIII têm como consequência o surgimento de um novo tipo de observador no século seguinte. Crary cita Jean Baudrillard para discutir uma questão significativa entre a modernidade e o período anterior: a mudança na relação de poder entre as classes dominantes e a questão das imagens. Foi exatamente nesse período que Wagner propôs suas ideias para o teatro:

A modernidade, para Baudrillard, está estritamente ligada à capacidade que grupos e classes sociais recém-chegados ao poder têm de superar o “exclusivismo dos signos”, promovendo “uma proliferação de signos sob demanda”. Imitações, cópias, falsificações e as técnicas para produzi-las (que incluíam o teatro italiano, a perspectiva linear e a câmara escura) desafiaram o monopólio e o controle

aristocrático dos signos. Aqui, o problema da mimese não é um problema de estética, mas de poder social; um poder fundado na capacidade de produzir equivalências (CRARY, 2012, p.21).

Quando no período absolutista anterior, a aristocracia dominante era a produtora exclusiva dos signos e das imagens. Na modernidade, após o surgimento de novas técnicas de reprodução, como a fotografia, a burguesia passa a ser dona dos meios de produção das imagens, ou seja, rompe com o monopólio aristocrático da criação de signos e é a única capaz de produzir equivalências imagéticas, ou seja, cópias mecânicas de imagens. Assim, a superação da busca pela mimesis pelos movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX pode ser compreendida como uma questão social e não apenas estética.

O surgimento desse novo observador, tratado por Crary, tem relação, portanto, muito mais com uma questão de mudança social, do que com uma mudança estética. Para Crary, a transformação no modo de ver é anterior ao próprio surgimento da fotografia em meados do século XIX. E está relacionado às mudanças na estruturação da sociedade. Na nova ordem social, na qual existe a possibilidade da mudança de classe e na qual as pessoas passam a ser tratadas como indivíduos dotados de livre arbítrio, surge a necessidade da criação das instituições de controle. Tais instituições surgidas no século XIX são abordadas por Michel Foucault no livro *Vigiar e Punir* de 1975. Crary comenta:

Na medida em que indivíduos foram sendo arrancados dos antigos regimes de poder, da produção agrária e artesanal e das grandes estruturas familiares, novos arranjos descentralizados foram concebidos para controlar e regular essas massas de sujeitos relativamente livres e abandonados à sua sorte. Para Foucault, a modernidade do século XIX é inseparável da maneira pela qual mecanismos de poder dispersos coincidem com novos modos de subjetividade; ele detalha uma série de técnicas locais, eficazes para controlar, manter e tornar úteis as novas multiplicidades de indivíduos. A modernização consiste nessa produção de sujeitos administráveis por meio do que ele chama de “uma política do corpo [...]” (CRARY, 2012, p.23-24).

Para ser possível o controle é necessário, portanto, um olhar para os indivíduos e a necessidade de categorizá-los. Surge aí a avaliação de “normalidade” do indivíduo dada por várias áreas do conhecimento. Por isso, nesse mesmo momento, o ser humano é profundamente estudado pela medicina e conseqüentemente o seu aparelho óptico. O indivíduo pôde então ser tratado como um ser observador do mundo, capaz de criar imagens da realidade dentro do próprio olho. Não é por acaso que surge na primeira metade do século XIX diferentes aparelhos ópticos e a necessidade de correção da visão. Os observadores modernos necessitam ver a realidade, que é tratada nesse momento como única. O olhar, portanto, não foge do controle dos corpos abordado por Foucault.

Quando o realismo toma força no século XIX, ele está intrinsecamente ligado à nova noção de sujeito e ao controle do olhar. O realismo pode ser pensado, portanto, como uma consequência da nova sociedade e da padronização dos corpos, e não apenas como consequência dos novos meios de reprodução das imagens. Crary afirma:

A padronização das imagens visuais no século XIX não deve ser vista simplesmente como parte das novas formas de reprodutibilidade técnica, mas em relação a um processo mais amplo de normatização e sujeição do observador. Se há uma revolução na natureza e na função do signo no século XIX, ela não acontece independentemente da reconstrução do sujeito (CRARY, 2012, p.25).

Para a discussão aqui é fundamental entender “os novos modos pelos quais a própria visão se converte em um tipo de disciplina ou forma de trabalho” (CRARY, 2012, p.26). Foucault em seus escritos não aborda a cultura de massas como uma instituição de controle dos corpos. Apesar disso, essa cultura de massas possui técnicas e procedimentos que administram a atenção e tem por objetivo “impor uma homogeneidade perceptiva com procedimentos que fixaram e isolaram o observador” (CRARY, 2012, p.27).

O pensador marxista Guy Debord trata em seu livro *A sociedade do espetáculo*, publicado pela primeira vez em 1967, essa percepção homogênea imposta pelo sistema capitalista desde o seu princípio. Nesse livro, Debord mostra como a sociedade capitalista se “anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos” (DEBORD, 2003, p.13). Ou seja, há a necessidade constante do capitalismo de se auto afirmar por meio das representações, de uma maneira geral, tudo passa a ser representação nessa sociedade. Cada vez mais se torna impossível identificar o que é representação e o que é realidade, as instâncias se misturam a todo momento.

O espetáculo, para Debord, é tanto parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. Como ferramenta de unificação o espetáculo atua separando a sociedade em classes, separando as etapas dos processos produtivos, separando os trabalhadores da visão completa do produto produzido por ele. Ao mesmo tempo, o espetáculo apresenta a sociedade como uma unidade, o sentimento humano de necessidade de pertencimento a um coletivo passa a ser suprido pelo espetáculo, e não mais pela sua vivência real. É o espetáculo que torna possível a continuidade da sociedade, Debord:

A administração dessa sociedade e todo o contato entre os homens já não podem ser exercidos se não por intermédio deste poder de comunicação instantâneo, é por isso que tal “comunicação” é essencialmente unilateral; sua concentração se traduz acumulando nas mãos da administração do sistema existente os meios que lhe permitem prosseguir administrando. A cisão generalizada do espetáculo é

inseparável do estado moderno, a forma geral da cisão na sociedade, o produto da divisão do trabalho social e o órgão da dominação de classe (DEBORD, 2003, p.22).

A comunicação no espetáculo é unilateral e tem por finalidade manter o poder social, econômico, político, nas mãos dos mesmos grupos. Ou seja, há no espetáculo uma força conservadora que administra o sistema capitalista para que evite perder esse controle. Nesse sentido, o espetáculo atua como um mecanismo que afasta os indivíduos, dificultando uma organização revolucionária, e com isso garante a dominação de classe na sociedade.

Segundo Crary, em seu livro *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*, ele aborda o problema da atenção como uma atividade fundamental para a consolidação do sujeito e da arte moderna. Abordando a segunda metade do século XIX, Crary inevitavelmente escreve sobre a experiência dos espectadores no teatro wagneriano. É nesse contexto de elaboração e consolidação de uma cultura de massas por meio do controle do olhar que Richard Wagner vai propor uma nova forma teatral. Em meados do século XIX, Wagner voltaria seus esforços para a questão da atenção e da distração dos espectadores de óperas. Ele criticava a “generalização dos modos distraídos de consumo cultural” (CRARY, 2013, p.253), ou seja, Wagner desejava uma “plateia capaz de sustentar a atenção de modo contínuo durante a apresentação inteira” (CRARY, 2013, p.253). Com esse objetivo, Wagner compõe seus dramas musicais e constrói a Casa de Ópera de Bayreuth em 1876.

Vale citar aqui a diferença de opiniões entre Wagner e Fuchs. Para Fuchs, o teatro é primordialmente esse local de encontro no qual as pessoas vão para verem umas às outras, e não apenas a encenação. “[...] e, como vimos, seu objetivo [do palco] é ser um ponto focal festivo de toda uma vida cultural, exige-se esse enriquecimento com o aumento da cultura”<sup>92</sup> (FUCHS, 1909, p.65). Apesar dessa diferença no campo da recepção, a questão do festival trazida à tona por ambos pode evidenciar uma semelhança significativa. Tanto Wagner quanto Fuchs tentaram, de alguma maneira, unificar o povo por meio do teatro, unir os membros de uma sociedade e dar a eles um sentimento de identificação comum. Ou seja, a ideia da criação de um teatro capaz de gerar identificação para toda a comunidade alemã está na base do pensamento teatral desses dois artistas.

No livro *A obra de arte do futuro (Die Schaubühne der Zukunft)* de 1849, Wagner fundamenta seu conceito de Obra de Arte Total, por vezes também denominada pelo próprio Wagner como Obra de Arte do Futuro ou Obra de Arte Coletiva. Esses são alguns dos termos utilizados por Wagner para abordar a criação de uma arte verdadeiramente do povo (*Volk*).

---

<sup>92</sup> [...]und da, wie wir sahen, ihr Zweck ist, ein festlicher Mittelpunkt eines gesamten Kultur lebens zu sein [...]

Segundo a pesquisadora Fátima Gutiérrez, em seu artigo sobre a relação entre o mito e a Obra de Arte Total wagneriana, inspirado pela arte helênica, Wagner pretende uma arte capaz de unir o povo em prol da construção dessa obra coletiva, fruto da necessidade humana da busca pela beleza (GUTIÉRREZ, 2014). A arte, para Wagner, era um meio de transformação social, assim como a política e a revolução.

A Obra de Arte Total deveria ser uma arte coletiva, feita pelo povo de maneira colaborativa e inspirada na natureza. Wagner, ainda em *A obra de arte do futuro*, considera a separação entre os gêneros artísticos fruto do egoísmo humano, pois assim como a vida a arte deveria ser total e não separada em gêneros nem ser motivo de destaque de um sobre outro. A criação artística seria o meio de elevação humana, de aproximação com o divino, pois, assim como Deus criou a natureza, os homens podem criar a obra artística. Porém, um homem sozinho jamais seria capaz de se igualar a Deus, apenas em colaboração seria possível essa aproximação.

O homem artista só pode satisfazer-se perfeitamente na união de todas as modalidades artísticas na obra de arte coletiva: no isolamento de uma das suas capacidades artísticas será não-livre, será não-inteiramente aquilo que pode ser; pelo contrário, na obra de arte coletiva será livre e será inteiramente aquilo que pode ser (WAGNER, 2012, p.177).

Wagner afirma que nenhum gênero artístico deve se sobressair em relação a outro, tanto a música quanto a poesia são imprescindíveis para a construção da obra de arte coletiva – não por acaso ele cria o conceito de *drama musical*. Apesar dessa afirmação, o compositor destaca a música por seu caráter sensível. Segundo ele, somente a música tem a capacidade de tocar o sentimento e as emoções humanas de maneira universal, ou seja, independente de qualquer característica ou origem que a pessoa tenha. A música estaria relacionada ao *ser*, ao contrário das artes visuais que estariam relacionadas ao *parecer*. A música não exige o conhecimento de conceitos ou de línguas, ela toca diretamente o sentimento e não exige razão.

Nessa busca por uma arte coletiva e do povo, Wagner evidencia os temas míticos, pois para ele o mito é criado espontaneamente pela comunidade como um todo. Gutiérrez: “Portanto, Wagner, para criar seus dramas, sua obra de arte total, não usa a História, mas o Mito, já que é, aos seus olhos, uma produção coletiva e genuína do povo: seu poema primitivo e anônimo”<sup>93</sup> (2014, p.15). Assim, o mito teria essa característica de fazer com que qualquer membro de uma determinada sociedade se identifique com ele – ao contrário dos temas

---

<sup>93</sup> Por eso, Wagner, para crear sus dramas, su obra de arte total, no se sirve de la Historia, sino del Mito, ya que éste es, a sus ojos, una producción colectiva y genuina del pueblo: su poema primitivo y anónimo

históricos, priorizados pela tradição da ópera romântica, que acabam abordando apenas uma camada social ou apenas um contexto histórico distante da realidade de todo um povo. O mito, assim como a música, é capaz de atingir a emoção, o sentimento, e não apenas a razão. Em seus *dramas musicais*, portanto, Wagner traz à tona histórias míticas presentes no imaginário popular da sociedade germânica, como na tetralogia *O anel dos nibelungos* que contam histórias de deuses e personagens da mitologia nórdica.

Para colocar em prática o seu projeto para uma obra de arte do futuro é necessário um edifício teatral adequado. Para tanto, Wagner idealiza a Casa de Festivais (*Festspielhaus*) de Bayreuth. A estreia da casa de espetáculos ocorre em 13 de agosto de 1876 com a encenação da tetralogia do *O anel dos nibelungos* de autoria do próprio Wagner. Financiada pelo rei Ludwig II da Baviera, a construção era maior que as casas de ópera tradicionais, comportava 1925 espectadores, contudo, com um caráter provisório foi construída sem muitos elementos luxuosos. O projeto arquitetônico foi realizado pelo arquiteto Otto Brückwald (1841-1917), aluno de Gottfried Semper (1803-1879), seguindo sugestões do próprio Wagner.

Wagner idealizou um teatro no qual a população fosse para realmente assistir à peça, e não como era comum na época apenas como um evento social. A própria arquitetura do prédio foi pensada para direcionar a atenção da plateia para o palco. A plateia em formato de anfiteatro, e não em ferradura, com as fileiras colocadas em níveis verticais proporcionam uma boa visibilidade do palco para todos os espectadores. Utilizando-se da recém descoberta luz elétrica, as luzes da plateia eram apagadas no início do espetáculo, de maneira que o palco se torna um retângulo iluminado para o qual todas as atenções se voltam. Wagner cria ainda o que foi conhecido como *abismo místico*, o fosso para ser ocupado pela orquestra localizado onde seria o proscênio. O fosso proposto por Wagner não permite que a plateia veja os músicos ou o maestro de maneira que a música tome conta de todo o espaço sem que as atenções sejam voltadas para os músicos. O teatro de Wagner é conhecido pela sua ótima acústica, ou seja, a música se espalha por toda a plateia de maneira uniforme podendo ser bem ouvida por todos.

Retomando a discussão de Crary sobre o novo observador que surge com a sociedade moderna no início do século XIX, pode-se pensar o *Festspielhaus* de Bayreuth como uma instituição de controle do olhar e da atenção.

O projeto físico de Bayreuth representava, em parte, o resultado do desejo de Wagner de exercer um controle mais amplo sobre a atenção da plateia, de subordiná-la à vontade do artista e de gerar um estado coletivo de recepção digno de uma arte com tais aspirações sociais (CRARY, 2013, p.254)

No mesmo período era muito comum atrações ilusionistas como o diorama e o panorama. Apesar de criticá-las, o teatro de Wagner não deixa de se aproximar delas na sua questão ilusionista e imersiva. Em Bayreuth, os processos de produção da cena são ocultados, mais uma vez para que a atenção seja levada apenas ao que está sendo encenado. Ou seja, a proposta, que nem sempre foi atingida por Wagner nas suas encenações, era que os mecanismos de manipulação do cenário, os músicos e instrumentos não poderiam ser vistos pelo público. Crary apresenta o conceito de *fantasmagoria* que consiste na mistificação dos processos produtivos de maneira que o produto final, a encenação, pudesse reivindicar um status de *ser* uma realidade, não apenas *parecer*.

Todos esses artifícios pensados por Wagner para o controle da atenção levam à desorientação ótica do espectador (CRARY, 2013). A cena, agora muito mais afastada da plateia do que nos teatros convencionais, parece maior e mais próxima do que realmente está, devido aos artifícios utilizados. Apesar de todas essas inovações técnicas principalmente na área da iluminação, os registros sobre as encenações realizadas por Wagner apresentam críticas sobre as suas execuções. Justamente as inovações tecnológicas eram as que mais falhavam em cena. Segundo Denis Bablet, existia uma distância entre o que Wagner pretendia em seus escritos e o que de fato acontecia em cena. A tentativa de uma encenação ilusionista do universo mágico das óperas dificultava sua execução, e os aparatos técnicos que eram para ser ocultados do público acabavam aparecendo na cena por sua má execução. A própria iluminação elétrica, que iluminava todo o interior do palco e não somente a ribalta, contribuía para a revelação das imperfeições na cenografia.

Dessa maneira, a crítica de Fuchs a Wagner é principalmente com relação a execução dessas obras. Para Fuchs, assim como para outros artistas simbolistas, não seria necessário que o universo dos dramas musicais fossem representados de maneira verossímil. O mais importante, para Fuchs, era que a encenação pudesse causar no espectador o sentimento de arrebatamento desejado. Para esse fim seria mais interessante uma encenação cujas referências imagéticas se dessem por meio de sugestões, luzes, cores, sombras, do que por meio de mecanismos e pinturas que buscavam uma representação realista dos espaços e elementos da representação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de tudo o que foi trabalhado nos dois capítulos é possível perceber que a obra teórica de Georg Fuchs pode suscitar discussões sobre diferentes assuntos referentes ao teatro e à sociedade, como a função do teatro, a relação entre teatro e ideologia, novas técnicas de encenação etc. As reflexões desenvolvidas aqui são baseadas em apenas um dos seus livros, *A revolução do teatro* (1909), e representam apenas uma introdução ao pensamento de Fuchs ainda muito pouco explorado pelos pesquisadores de teatro, sobretudo no Brasil. Sem dúvida, estudar seus outros escritos, principalmente os livros *O teatro do futuro* (*Die Schaubühne der Zukunft*), *A forma alemã* (*Deutsche Form*) e *O Keiser, a cultura e a arte* (*Der Kaiser, die Kultur und die Kunst*), seria extremamente importante para compreender mais profundamente o pensamento de Fuchs acerca do teatro e o alcance político que ele desejava com sua obra, além de poder traçar mais claramente como foi sua história de vida e suas relações com os governos da Baviera e da Alemanha como um todo. Contudo, não foram esses os objetivos desta dissertação, estudar toda a obra de Fuchs seria trabalho suficiente para mais alguns projetos de pesquisa. Apesar disso, espera-se que este trabalho tenha atendido ao objetivo de apresentar e discutir as reflexões de Fuchs sobre a sua experiência no Teatro dos Artistas de Munique, enfatizando as relações entre espaço cênico e política, elementos chave para o seu pensamento sobre a *cena relevo* e o *teatro festa*.

Para que seja possível que o teatro cumpra sua “verdadeira função” de causar no espectador um sentimento estético de totalidade e, ao mesmo tempo, um sentimento de arrebatamento, Fuchs pensou duas maneiras de reconfigurar o evento teatral: a primeira seria a *cena relevo* que, baseado nas ideias de Hildebrand sobre a arte do relevo na escultura, traria ao espectador essa ideia de unificação e totalidade. Nesse sentido, a *cena relevo* se configura como uma nova maneira de organizar a encenação, tirando dela suas características naturalistas. Assim como outros simbolistas, Fuchs conta com a imaginação do espectador como mais um criador da arte teatral, é a mente do espectador que vai completar o espaço da cena construído apenas por elementos sugestivos do cenário e da relação do ator em relevo com o fundo. O ator em relevo, que atua em cena com a precisão de movimentos de um bailarino, se descola do *plano de fundo* não realista e se aproxima do espectador buscando transmitir a forte emoção de suas palavras e gestos. Essa configuração espacial da *cena relevo*, segundo Hildebrand e Fuchs, causaria o sentimento de compreensão da arte enquanto uma existência outra, completa em si mesma, diferente da realidade da vida.

A segunda maneira trabalhada por Fuchs para reconfigurar a cena teatral foi o *teatro festa* que teria como objetivo causar o sentimento de arrebatamento em todos os participantes do evento teatral. É a partir do entendimento do teatro enquanto uma grande festa comunal que Fuchs busca levar para o seu teatro elementos do teatro popular vinculados a uma estética “de bom gosto”, ou seja, que seja compatível com os gostos da aristocracia e das elites da cidade. O *teatro festa*, portanto, buscaria unir a teatralidade e vivacidade das festas populares com a pompa e o refinamento da arte erudita.

No decorrer dessa pesquisa, portanto, foi-se buscando compreender as noções de *cena relevo* e de *teatro festa* e relacioná-las com seus referenciais teóricos e com seu contexto histórico. Toda a pesquisa se desenvolveu principalmente no esforço de aproximar as distâncias – espaciais, temporais e linguísticas – entre a pesquisadora e o objeto de análise e, com isso, preencher algumas lacunas das ainda inúmeras que existem sobre o teatro e o pensamento de Georg Fuchs. Foram essas distâncias, portanto, a maior motivação para a pesquisa, bem como a maior dificuldade. Compreender o contexto histórico, o que Fuchs queria dizer com seus escritos e obter alguma informação sobre a sua trajetória de vida foram questões que tomaram a maior parte do tempo e esforço, bem como organizar as pequenas informações obtidas por diferentes fontes.

Em determinado momento da pesquisa, surgiram inúmeras dúvidas sobre se as contradições encontradas no pensamento de Fuchs eram decorrentes da dificuldade de compreensão da língua e das referências históricas do livro. Porém, com a continuidade e

aprofundamento do trabalho se tornou evidente que tais contradições faziam parte do próprio pensamento do autor, e faziam sentido dentro de sua proposta. A primeira contradição é encontrada logo nas primeiras páginas de seu livro e diz respeito ao público do teatro desejado por Fuchs. Ele afirma que deseja um teatro coletivo, que envolva toda a cidade, que o edifício teatral seja um lugar em que os indivíduos possam se encontrar com seus semelhantes e viver com eles as emoções arrebatadoras de sentir-se parte de uma multidão. Contudo, simultaneamente, ele apresenta essa “multidão” como pessoas refinadas, de bom gosto e bem vestidas. Ou seja, seu teatro, portanto, não seria um teatro “para toda a comunidade”, mas para uma comunidade específica capaz de pagar por ele. Pode-se encontrar outra contradição nas próprias noções de *cena relevo* e *teatro festa*, quando pensadas em conjunto. Enquanto a *cena relevo* dá a ver uma ideia de encenação como uma totalidade em si mesma, fechada em sua própria realidade e afastada da vida e da história; o *teatro festa* parece propor um teatro que faz parte da vida social, que transforma e é transformado pelo público.

Enfim, essas aparentes contradições não são contradições de fato, pois após analisar o discurso de Fuchs, os interesses entorno da construção do Teatro dos Artistas, as críticas ao teatro naturalista, seu posicionamento político etc, percebe-se que o que ele busca com o teatro é na realidade bem pouco revolucionário. Não por acaso, após a Primeira Guerra Mundial, Fuchs abandonou o teatro e se dedicou ao movimento separatista da Baviera que buscava a formação de um estado “Austro-Bavário”, cuja capital seria Viena. O movimento pretendia manter um estado monárquico e anti-comunista, para isso, recebeu apoio do príncipe herdeiro do trono da Baviera. Devido a esse envolvimento político e acusado de alta traição ao governo foi condenado a doze anos de cadeia. Durante a prisão, escreveu um livro sobre a reforma do sistema prisional (KOSS, 2001, p.265-266).

Com esse dado histórico, fica ainda mais evidente a proposta de Fuchs de transformação social por meio do teatro e da cultura. Como afirma Jelavich:

Fuchs admitiu que suas reformas propostas se baseavam mais em considerações ideológicas do que artísticas: ‘Eu mesmo sei muito bem que a aceitação ou rejeição da função que atribuo ao teatro não é primariamente uma questão de estética, mas sim de *Weltanschauung* [visão de mundo]’. Ele via o teatro místico como um antídoto para os supostos males da sociedade capitalista liberal: secularização, urbanização, industrialismo, crescente diferenciação social. Enquanto partidos conservadores e grupos de pressão procuravam combater esses males por meio de um retorno reacionário a valores morais e religiosos mais antigos e a instituições sociais e políticas tradicionais, Fuchs buscou soluções “modernas” para esses mesmos problemas, promovendo uma ideologia comunitária mística com conotações inconfundivelmente profacistas (JELAVICH, 1996, p.198).

No trecho de Jelavich sobre a tentativa de Fuchs de retomar valores “reacionários” fazendo uso de “soluções modernas”, fica evidente a atualidade desse estudo. A utilização de mitos para a aproximação e identificação do público com os discursos por detrás das encenações é uma ferramenta utilizada desde Wagner e que continua sendo utilizada ainda hoje. Entender tais mecanismos se faz importante para que seja possível identificá-los e não se deixar ser conduzido por eles. Vale a pena ressaltar a importância de estudos que buscam compreender o papel das artes para a veiculação e consolidação de ideologias que interessam a grupos dominantes específicos e não à população como um todo. Tal assunto se fez ainda mais relevante diante do crescimento do pensamento reacionário que ocorreram no Brasil no decorrer dessa pesquisa, inclusive ocasionando a eleição de um presidente com esse viés ideológico.

Durante os últimos momentos de escrita dessa dissertação, no dia 16 de Janeiro de 2020, o então secretário especial de cultura do Brasil, o diretor de teatro Roberto Alvim, realizou um discurso para o lançamento de um prêmio para patrocínio de obras artísticas. Nesse discurso, filmado e veiculado na internet pelo canal da Secretaria Especial de Cultura, Alvim faz referência direta ao discurso do ministro da propaganda nazista Josef Goebles. Semelhante à perspectiva que os nazistas tiveram da arte, muito inspirada em Wagner, o secretário propõe uma arte “nacional”, “heroica”, “dotada de grande capacidade de envolvimento emocional” e “enraizada na nobreza de nossos mitos fundantes”. A seguir um trecho da transcrição do discurso de Alvim:

A cultura é a base da pátria. Quando a cultura adoece, o povo adoece junto. E é por isso que queremos uma cultura dinâmica, mas ao mesmo tempo, enraizada na nobreza de nossos mitos fundantes. A Pátria, a família, a coragem do povo e sua profunda ligação com Deus, amparam nossas ações na criação de políticas públicas. As virtudes da fé, da lealdade, do auto sacrifício e da luta contra o mal serão alçadas ao território sagrado das obras de arte. Nossos valores culturais também conferem grande importância à harmonia dos brasileiros com a sua terra e sua natureza. Assim como enfatizam a elevação da nação e do povo, acima de mesquinhos interesses particulares. A cultura não pode ficar alheia às imensas transformações intelectuais e políticas que estamos vivendo. A arte brasileira da próxima década, será heróica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo - ou então não será nada. Ao país a que servimos, só interessa uma arte que cria a sua própria qualidade a partir da nacionalidade plena, e que tem significado constitutivo para o povo para o qual é criada. Portanto, almejamos uma nova arte nacional, capaz de encarnar simbolicamente os anseios desta imensa maioria da população brasileira, com artistas dotados de sensibilidade e formação intelectual, capazes de olhar fundo e perceber os movimentos que brotam do coração do Brasil, transformando-os em poderosas formas estéticas<sup>94</sup>(ALVIM, 2020).

---

<sup>94</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,nazismo-no-discurso-de-roberto-alvim-vai-alem-da-citacao-a-goebbels,70003162910,0.htm>. Acessado em 14/02/2020.

Nesse trecho, percebe-se a proposta de uma arte idealista que represente o “povo brasileiro” como se o Brasil e o povo fossem passíveis de uma representação única. Esse tipo de discurso, principalmente vindo de uma pessoa do governo, busca legitimar apenas a arte vinculada a um viés ideológico específico, que exclui a maior parte da população e dos artistas. Tal mecanismo de controle da arte, explícito nesse discurso, busca também um controle social, utilizando-se da identificação com os mitos e do “envolvimento emocional”, como já propunha Wagner e Fuchs.

Compreender os contextos artísticos e sociais de criação desses mecanismos de controle e como eles aparecem nas obras artísticas surgiu como um objetivo colocado pela própria pesquisa. Apesar de não ter sido o enfoque central deste trabalho, foi uma das questões mais motivadoras para o estudo do teatro de Fuchs. Não por acaso, estudar como o teatro foi utilizado no início do século XX para a legitimação de governos autoritários e repressivos se tornou objeto da pesquisa de doutorado que será realizada a partir desse ano. Sob o título “Teatros Totais: o controle da atenção como ferramenta política”, o projeto buscará abordar como diferentes propostas intituladas de “teatro total” faziam uso de novas tecnologias e novos modos de encenação para concentrar uma atenção total do espectador. Além disso, pensar como essas propostas estavam vinculadas a ideais de massificação para controles políticos e ideológicos da população.

Os estudos históricos do teatro contribuem não só para entender os diferentes usos da arte para fins políticos e ideológicos, mas também, como defende Picon-Vallin, para entender a arte hoje, de onde surgiram determinados procedimentos e técnicas artísticas, seus usos e relações com a sociedade. Em entrevista para a revista *Sala Preta*, Picon-Vallin reflete sobre a importância do estudo da História do Teatro:

Todavia, é verdade que há tendências que se desenvolvem no teatro contemporâneo: vemos aspectos performativos, aspectos que chamamos pós-dramáticos, mas eles já existiram na história do teatro no século XX. Se os estudarmos bem, perceberemos que houve períodos no teatro do século XX, em que todas essas tendências já estavam presentes, e que elas se desenvolveram simplesmente de outra forma. [...] a história do teatro deve fazer parte da bagagem do ator; ela reúne uma quantidade grande de ferramentas de compreensão da profissão que podem ser de ordem técnica, mas também ética, que podem fazer o ator tomar consciência de sua responsabilidade quando está em cena. Ele não tem, eu diria, apenas uma responsabilidade social e política quando sobe em cena, mas tem também uma responsabilidade com relação àquilo que se passou antes dele, com relação a todos os atores que encenaram, que carregaram essa arte, que a defenderam – porque o teatro é uma arte difícil na qual se deve arriscar tudo, na qual se deve correr riscos. [...] vejo a história do teatro como uma mala de tesouros (PICON-VALLIN, 2011, s.p.).

O estudo da história do teatro, portanto, nos mostra como as ideias se repetem ao longo do tempo e como são passíveis de interpretações diferentes das do tempo presente. A autora aborda ainda, que, devido a própria natureza da arte teatral, o teatro tem em si uma instância de memória de todo o teatro que veio antes dele. De uma encenação contemporânea emergem palavras e imagens dos teatros de outros tempos.

## REFERÊNCIAS

ABENSOUR, Gérard. **Vsévolod Meierhold ou A invenção da encenação**. Tradução J. Guinsburg... et AL. São Paulo: Perspectiva, 2011.

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Tradução de notas de ensaio de Redondo Júnior. Lisboa : Editora Arcádia, 1963 (Obra original publicada em 1921).

ARONSON, Arnold. **The theatres of the future**. In: Theatre Journal, v.33, n.4. The John Hopkins University Press, 1981.

AUSSTELLUNGSLEITUNG. **Die Ausstellung „München 1908“**: Eine Denkschrift. Vorwort und Einleitung von Dr. Walther Riezler. Text von Günther Von Pechmann. München: F. Bruckmann A.-G., 1908.

BABLET, Denis. **Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914**. Paris : Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1975.

BEHRENS, Peter. **Feste des Leben und der Kunst**: eine betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols. Leipzig: Eugen Diederichs, 1900.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRAUN, Edward. **Meyerhold**: a revolution in theatre. Iowa: University of Iowa Press, 1995.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa : Editora Arcádia, 1964 (Obra original publicada em 1905).

\_\_\_\_\_. **Rumos a um novo teatro & Cena**. Tradução e apresentação de Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DIRLMEIER, Ulf; GESTRICH, Andreas et al. **História Alemã**: do século VI aos nossos dias. Tradução de Marian Toldy e Teresa Toldy. Lisboa: Edições 70, 2014.

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832**. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

FUCHS, Georg. **Die Revolution des Theaters**: ergebnisse aus dem Münchener künstler-theater. München und Leipzig: Georg Müller, 1909.

\_\_\_\_\_. **The revolution of the theatre**: conclusions concerning the Munich Artists Theatre. Condensed and adapted from de german by Constance Connor Kuhn. N.Y/ London: Kennikat Press, 1959.

GADELHA, Carmen. **Corpo, espaço, tempo**: indagações sobre poética do teatro. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Tradução de Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto I**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fausto II**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2ªed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

HILDEBRAND, Adolf. **The Problem of Form** in painting and sculpture. Translated and revised with author's cooperation by Max Meyer and Robert Morris Ogden. New York: G. E. Stechert & CO., 1907.

\_\_\_\_\_. **El problema de la forma en la obra de arte**. Traducción de María Isabel Peña Aguado. Madrid: Visor, 1989.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JELAVICH, Peter. **Munich and Theatrical Modernism**: Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1996.

KOSELLECK, Reinhard. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSOVSKI, Lídia. **Teatro e encenação**: um olhar sobre o palco. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

KOSS, Juliet. **Empathy Abstracted**: Georg Fuchs and the Munich Artists' Theater. Massachusetts, US, 2000. Submitted to the Department of Architecture in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the field of Architecture: History and Theory of Art Massachusetts Institute of Technology. Disponível em: <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/8832>. Data de acesso: 04/11/2018.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista** seguido de O espírito do nacional-socialismo e o seu destino. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011 (Obra original publicada em 1766).

LITTMANN, Max. **Das Münchner Künstlertheater**. München: L. Werner, 1908.

MEIERHOLD, Vsévolod. **Do teatro**. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. Sobre o teatro. Tradução de Maria Thais e Roberto Mallet. In: THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009, p.179-442.

MOLINARI, Cesare. **História do teatro**. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70 LDA, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (Obra original publicada em 1872).

\_\_\_\_\_. **O caso Wagner**: um problema para músicos / **Nietzsche contra Wagner**: dossiê de um psicólogo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Otávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERONE, Eloisa. **L'avvenimento teatrale come festa**: la prima teoria teatrale di Georg Fuchs. Spazio Filosofico, Torino - IT, n. 14 , p. 221-232, agosto de 2015. Disponível em: <http://www.spaziofilosofico.it/wp-content/uploads/2015/08/Eloisa-Perone.pdf>. Data de acesso: 04/11/2018.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. Tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Organização Fatima Saadi; tradução Cláudia Fares, Daise Vaudois e Fátima Saadi. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Teatro híbrido, estilizado e múltiplo**: um enfoque pedagógico.

Entrevista concedida a Marcos Bulhões. Tradução de Verônica Veloso. Revista Sala Preta, v.1, ed.11, seção Entrevistas, art.1. São Paulo: 2011.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estética e teatro alemão**. Organização Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RÜHLE, Günther. **Theater in Deutschland 1887-1945: Seiner Ereignisse - seine Menschen**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmgH, 2007.

SAADI, Fátima. **A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem: A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à 'Scriptura do visível'**. São Paulo: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Teoria e História do Teatro - Literatura Dramática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Jacó Guinsburg, 2008.

TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**. Tradução de Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Obra original publicada em 1901).

TINTI, Luisa. **Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro**. Roma: Bulzoni Editore, 1980.

VERNANT, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de Anna Lia A. De Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz, Helio Gurovitz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Editora Antígona, 2003 (Obra original publicada em 1849).

\_\_\_\_\_. **A arte e a revolução**. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Editora Antígona, 1990 (Obra original publicada em 1849).

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy: A contribution to the psychology of the style**. Translated from the German by Michael Bullock. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997 (Obra original publicada em 1908).

\_\_\_\_\_. **Das Munchener Künstler-Theater** in Die Neue Rundschau v.19 (Julho-Dezembro 1908), p. 1709-1711.

### **Audiovisual:**

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção de Peter Cohen. Suécia: POJ Film Produktion ab, Filminstitutet, Sveriges Television Kanal 1, Sandrew Film & Teater ab, 1989 (121min.).

### **Sítios Eletrônicos:**

ARCHITEKTURMUSEUM. Sítio eletrônico do Museu de Arquitetura da Technische Universität Berlin:  
<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&O=358654>. Data de acesso: 02/02/2020.

DEUTSCHES TEXT ARCHIVE. Sítio eletrônico do arquivo de textos alemães:  
<http://www.deutschestextarchiv.de>. Data de acesso: 29/11/2018.

HEKMAN DIGITAL ARCHIVE. Sítio eletrônico do arquivo digital Hekman:  
<https://library.calvin.edu/hda/node/2146>. Data de acesso: 26/11/2018.

OLDTHIG.DE. Sítio eletrônico de antiquário alemão: <https://oldthing.de/Kuenstler-AK-Muenchen-Bayrische-Gewerbeschau-1912-Kuenstler-Theater-0027962600>. Data de acesso: 28/11/2018.

THE ONLINE BOOKS PAGE. Sítio eletrônico do catálogo de livros online:  
<https://onlinebooks.library.upenn.edu>. Data de acesso: 28/11/2018.

THEATRE DATABASE. Sítio eletrônico do catálogo de arquitetura teatral da União Europeia:  
[https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=total&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate\\_id](https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=total&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id).  
Data de acesso: 02/02/2020.

UNIVERSITÄT HEIDELBERG. Sítio eletrônico do arquivo histórico digital da Universidade de Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de>. Data de acesso: 29/11/2018.

### **Publicações de Georg Fuchs:**

FUCHS, Georg (publicado anonimamente). **Der Kaiser, die Kultur und die Kunst:** Betrachtungen über die Zukunft des Deutschen. München und Leipzig: Georg Müller, 1904.

\_\_\_\_\_. **Die Schaubühne der Zukunft.** Berlin: Schuster & Loeffler, 1905.

\_\_\_\_\_. **Deutsche Form.** München und Leipzig: Georg Müller, 1907.

\_\_\_\_\_. **Die Revolution des Theaters:** ergebnisse aus dem Münchener künstler-theater. München und Leipzig: Georg Müller, 1909.

\_\_\_\_\_. **The revolution of the theatre:** conclusions concerning the Munich Artists Theatre. Condensed and adapted from de german by Constance Connor Kuhn. N.Y/ London: Kennikat Press, 1959.

\_\_\_\_\_. **Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst.** In: PECHT, Friedrich. Kunst für Alle. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Bruckmann, 1896.

\_\_\_\_\_; KOCH, Alexander et. al. **L'exposition internationale des arts decoratifs modernes a Turin.** Darmstadt: J. C. Herbert, 1902.

\_\_\_\_\_. **Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie.** München: Meisenbach Riffarth & CO., 1901.

## ANEXO: Iconografia



Fig. 1: Fotografia de Georg Fuchs [1901]<sup>1</sup>

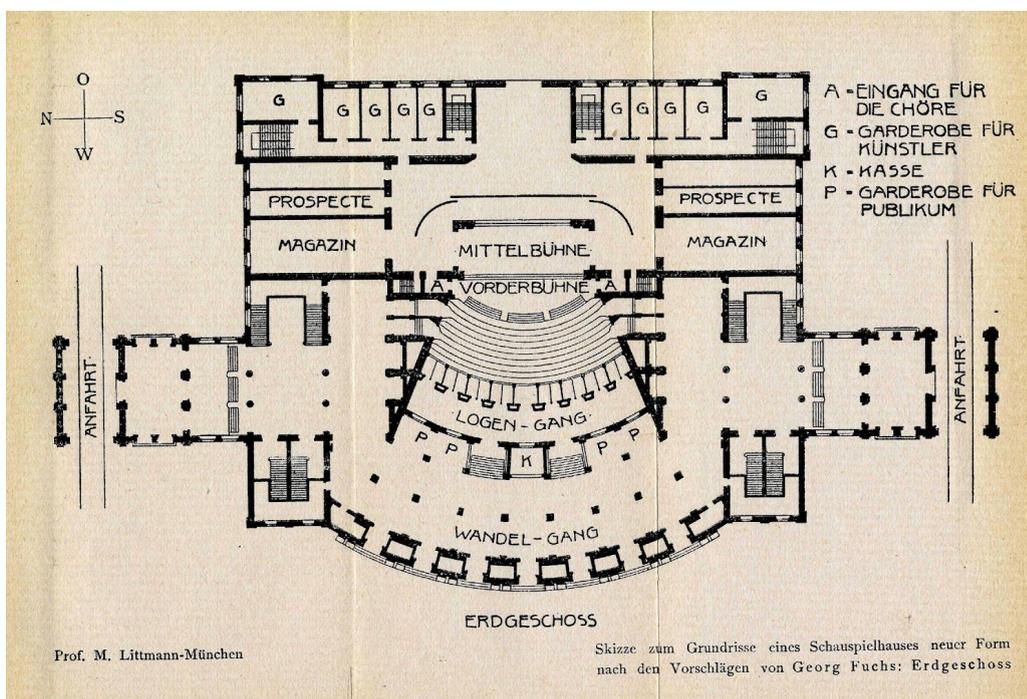
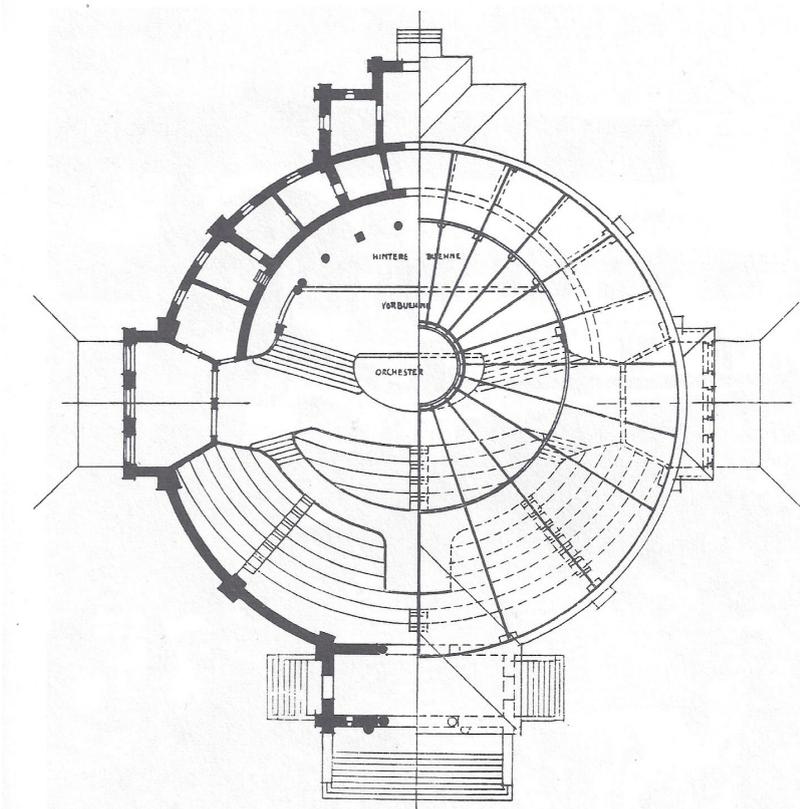


Fig. 2. Palco dividido em planos proposto por Georg Fuchs em *Die Schaubühne der Zukunft* (1905)

<sup>1</sup> KOCH, Alexander; FUCHS, Georg, et. al. **Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie**. München: Meisenbach Riffarth & CO., 1901, p. 67.



**Fig. 3:** Cerimônia de abertura de Colônia de Artistas de Darmstadt (1901). Organizado por Peter Behrens e dramaturgia *Das Zeichen* (O sinal) de Georg Fuchs<sup>2</sup>.



**Fig. 4:** Planta baixa de projeto para teatro de Peter Behrens, Darmstadt (1901)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>3</sup> Ibidem, p.191.

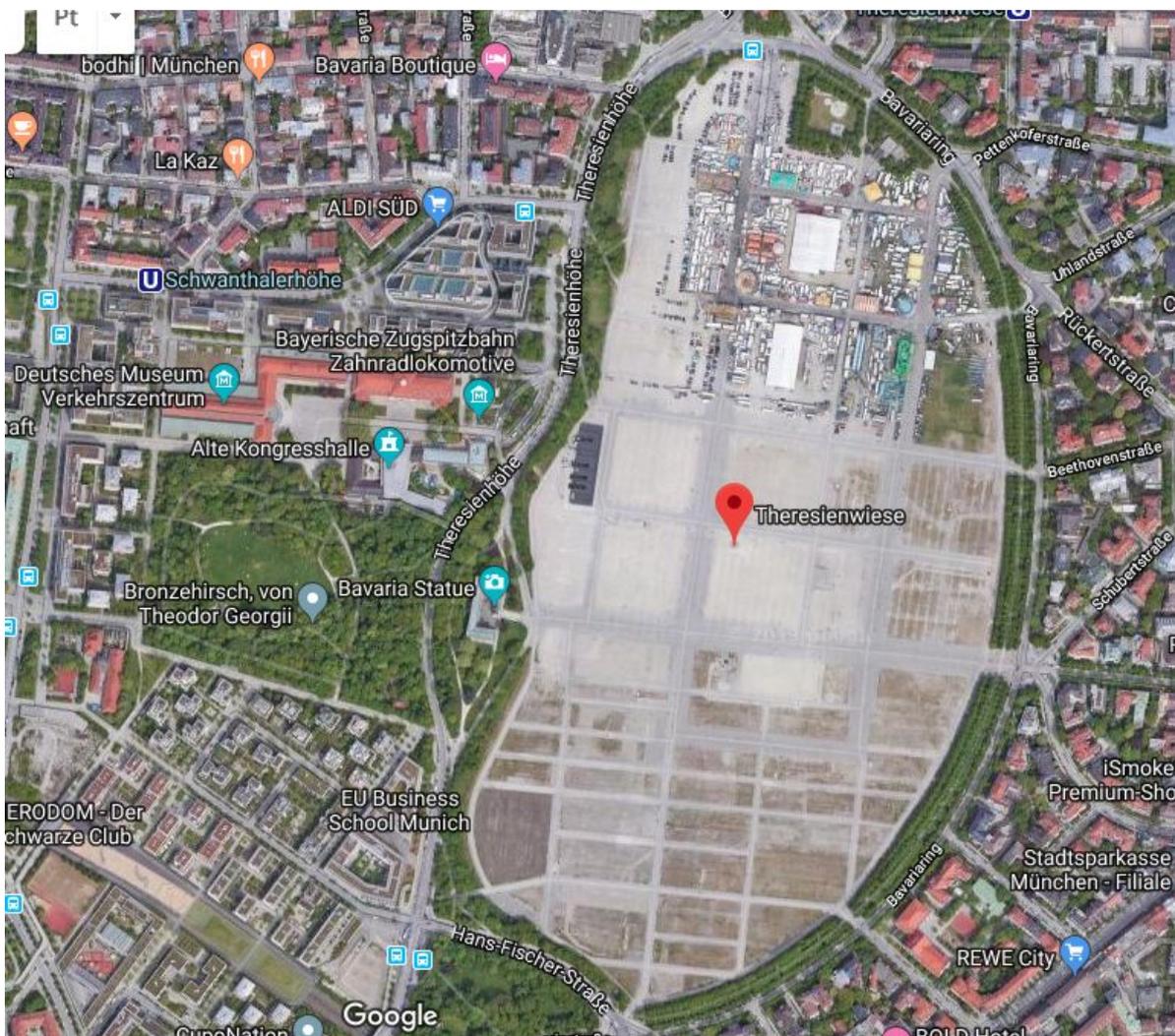


Fig. 5. Imagem de satélite do Bavarianpark e do Theresienwiese retirada do site Google Maps<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.google.com/maps/@48.1320049,11.5444556,1148m/data=!3m1!1e3>. Acessado em: 22/07/2019.

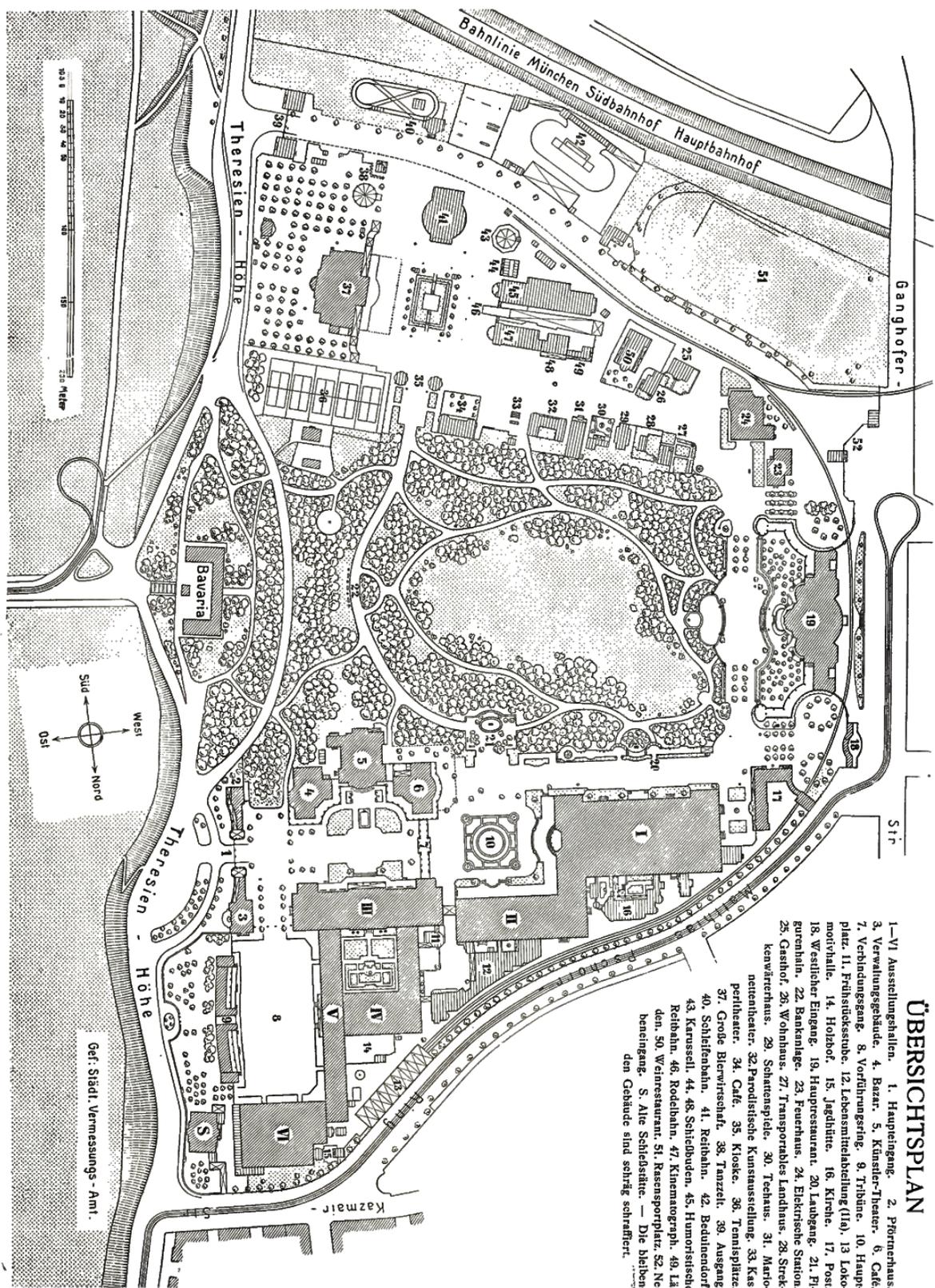


Fig. 6: Exposição de Munich (1908) - Plano geral com legenda<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> AUSSTELLUNGSLEITUNG. **Die Ausstellung „München 1908“**: Eine Denkschrift. Vorwort und Einleitung von Dr. Walther Riezler. Text von Günther Von Pechmann. München: F. Bruckmann A.-G., 1908, p. 105.



**Fig. 7:** Exposição de Munique (1908) - Vista do pátio da exposição tirada do telhado da entrada principal<sup>6</sup>.



**Fig. 8:** Exposição de Munique (1908) - Teatro de sombras, salão de chá e teatro de marionetes<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>7</sup> Ibidem, p.100.



**Fig. 9:** Exposição de Munique (1908) - Teatro de Cinematografias<sup>8</sup>



**Fig. 10:** Exposição de Munique (1908) - Hall de exposição III<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p.98.

<sup>9</sup> KOSS, Juliet. **Empathy Abstracted:** Georg Fuchs and the Munich Artists' Theater. Massachussets, US, 2000, p. 358.



**Fig. 11:** Exposição de Munique (1908) - Entrada Principal<sup>10</sup>.



**Fig. 12:** Exposição de Munique (1908) - Interior da entrada principal<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 355.

<sup>11</sup> Ibidem, p.356.

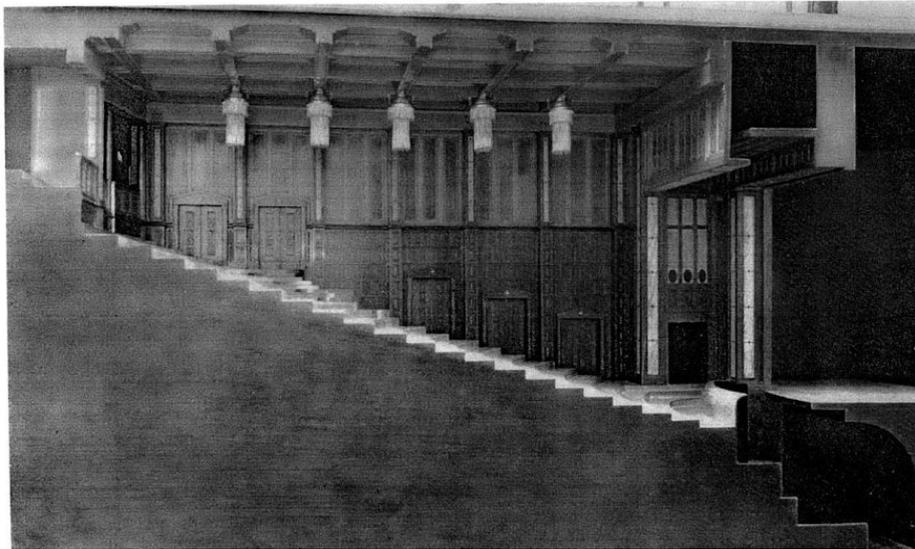


Fig. 13: Teatro dos Artistas de Munique (1907) - Plateia, maquete em madeira<sup>12</sup>.

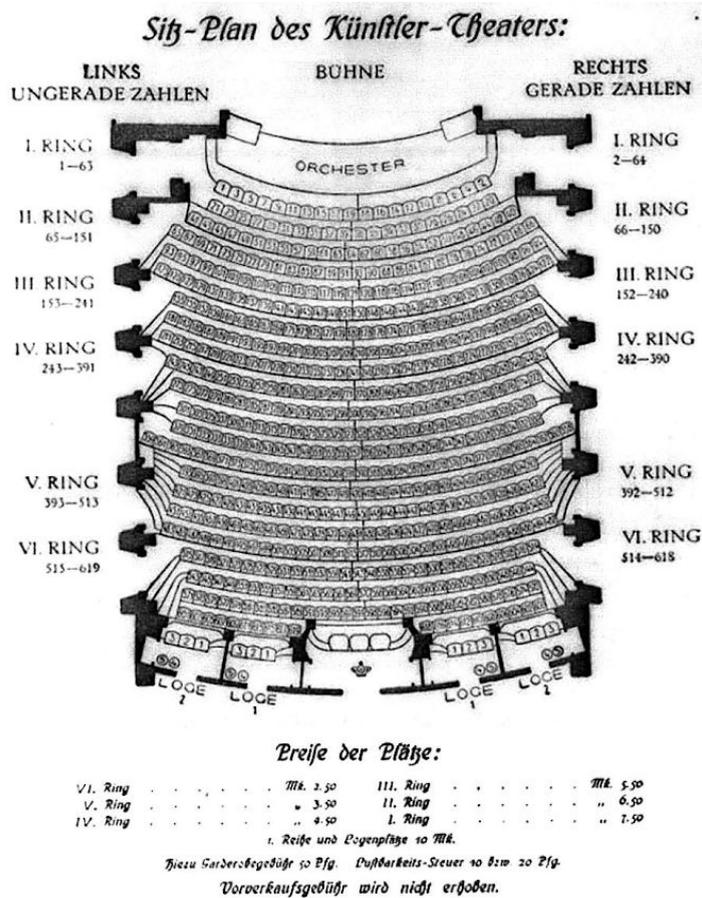


Fig. 14: Teatro dos Artistas de Munique (1914) - Planta dos acentos e valores dos ingressos<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 374.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 375.

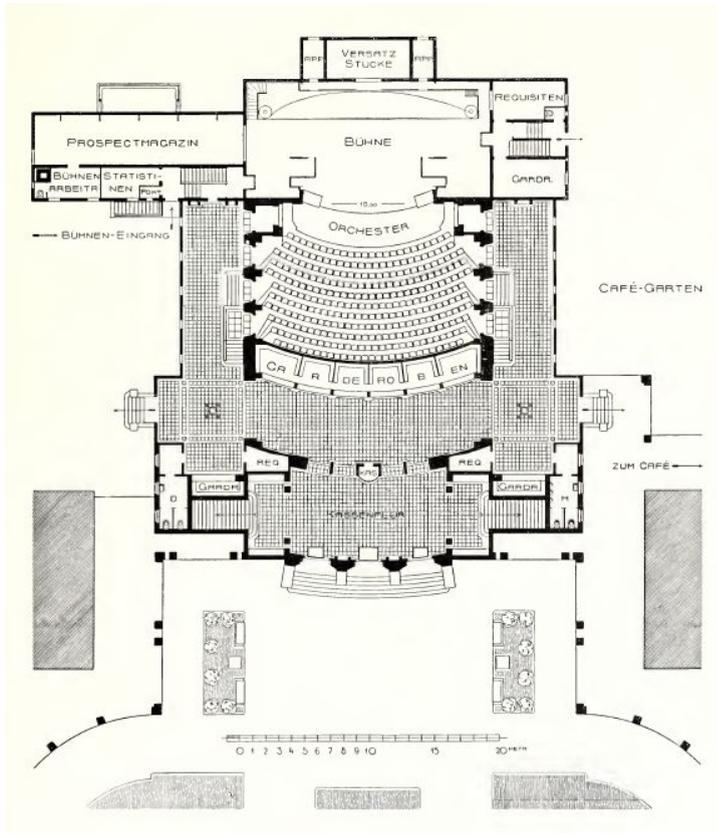


Fig. 15: Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Planta Baixa<sup>14</sup>

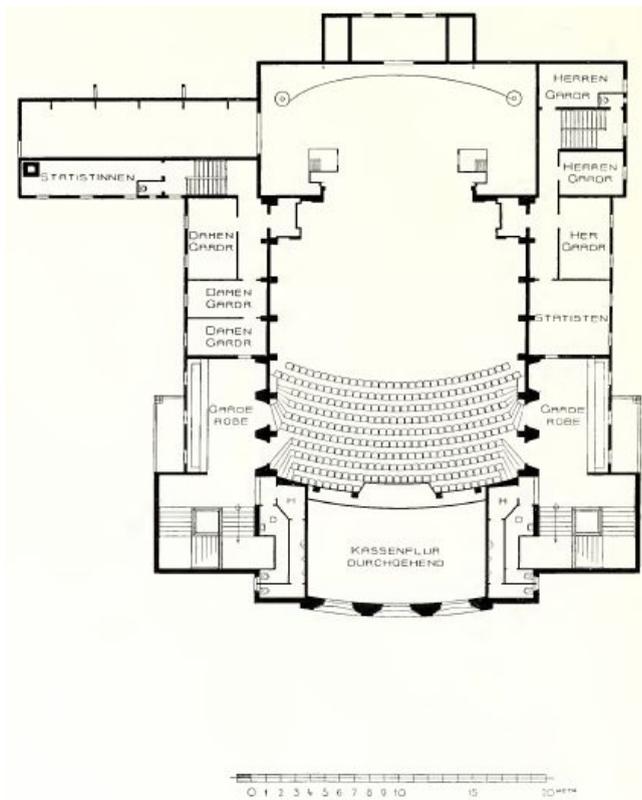
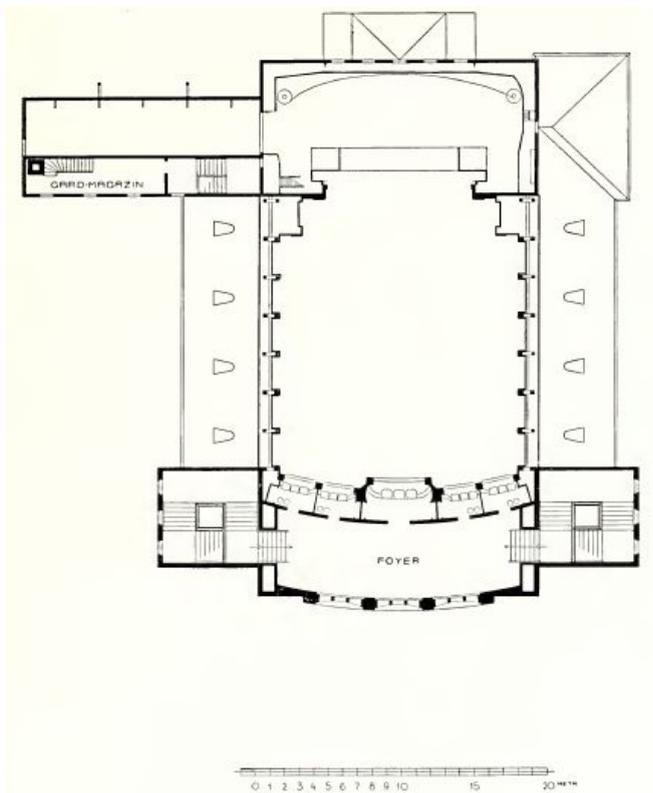


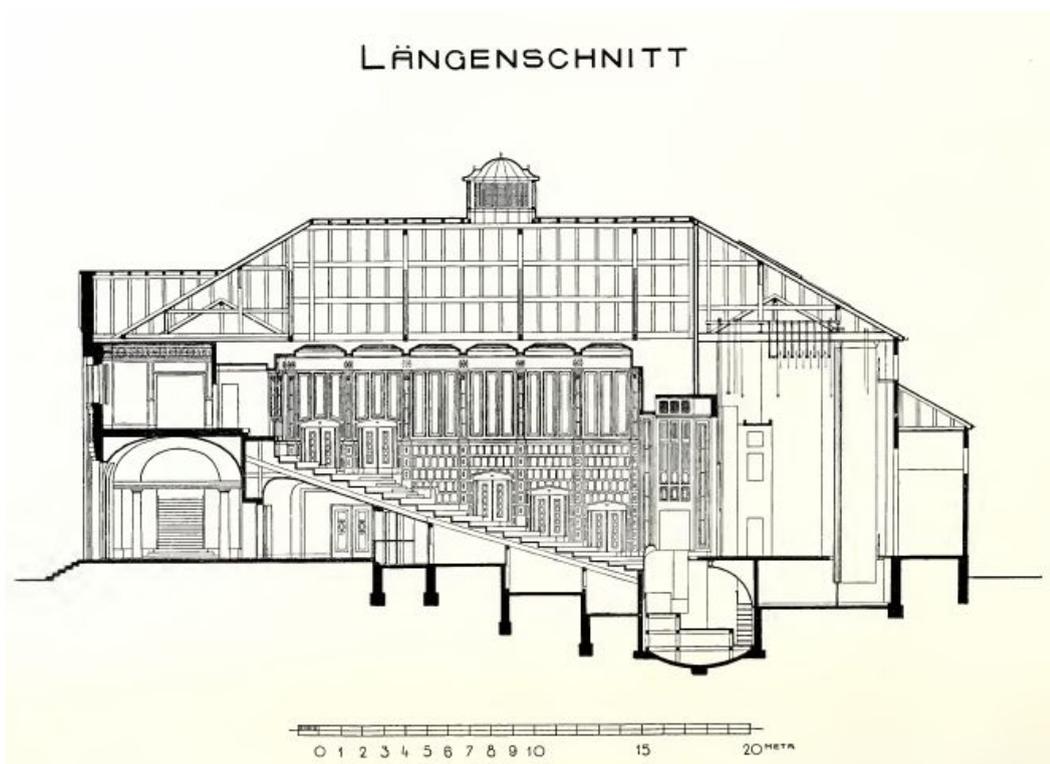
Fig. 16: Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Planta Baixa do Mezanino<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> LITTMANN, Max. **Das Münchner Künstlertheater**. München: L. Werner, 1908, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 22.



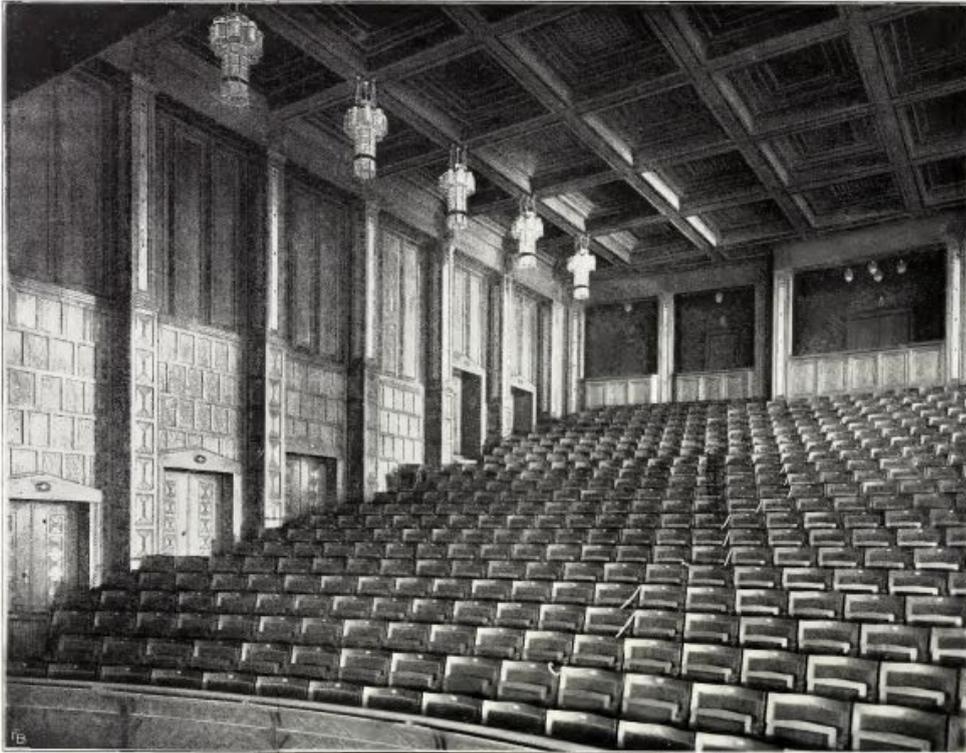
**Fig. 17:** Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Planta baixa do piso superior<sup>16</sup>.



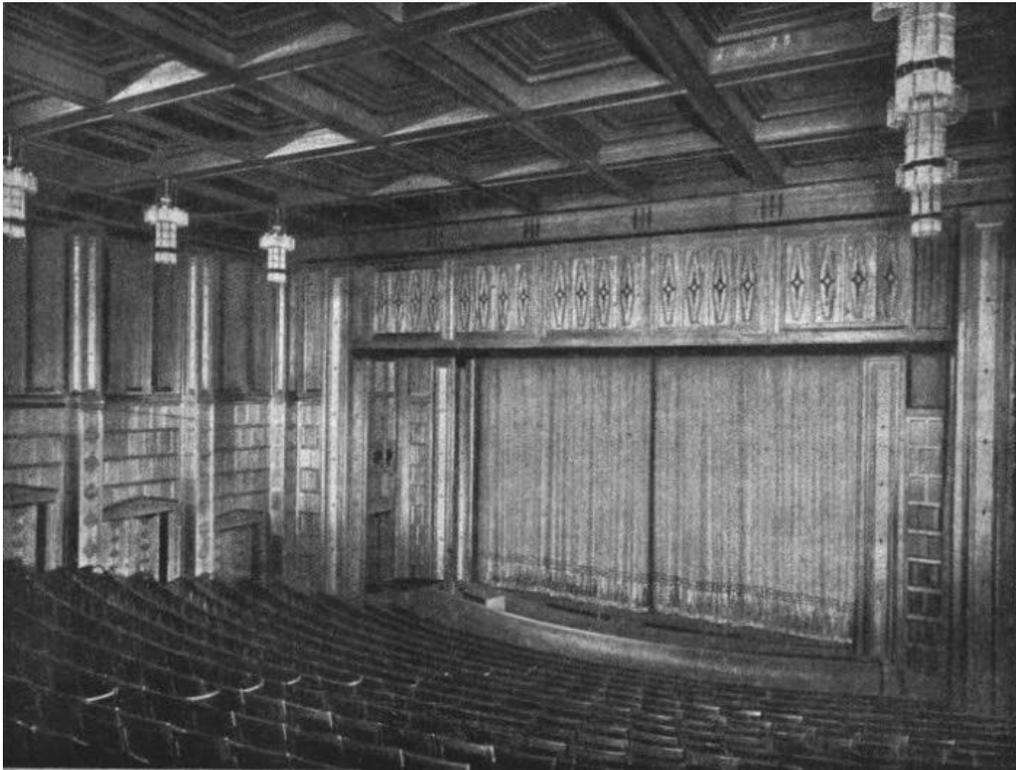
**Fig. 18:** Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Corte Lateral<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 24.



**Fig. 19:** Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Plateia<sup>18</sup>.



**Fig. 20:** Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Imagem do palco<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>19</sup> KOSS, Juliet. **Empathy Abstracted: Georg Fuchs and the Munich Artists' Theater.** Massachusetts, US, 2000, p. 373.



**Fig. 21:** Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Fachada<sup>20</sup>.



**Fig. 22:** Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Lobby de entrada<sup>21</sup>.

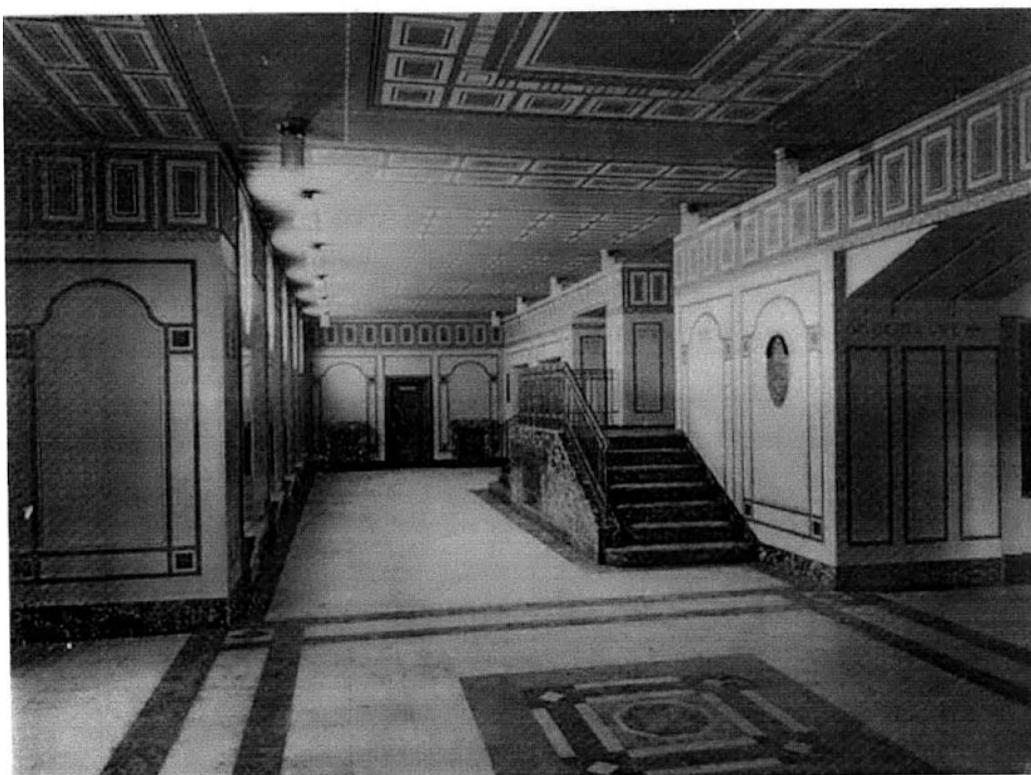
---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 362.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 366.



**Fig. 23:** Teatro dos Artistas de Munique (1908) - Foyer do segundo piso<sup>22</sup>

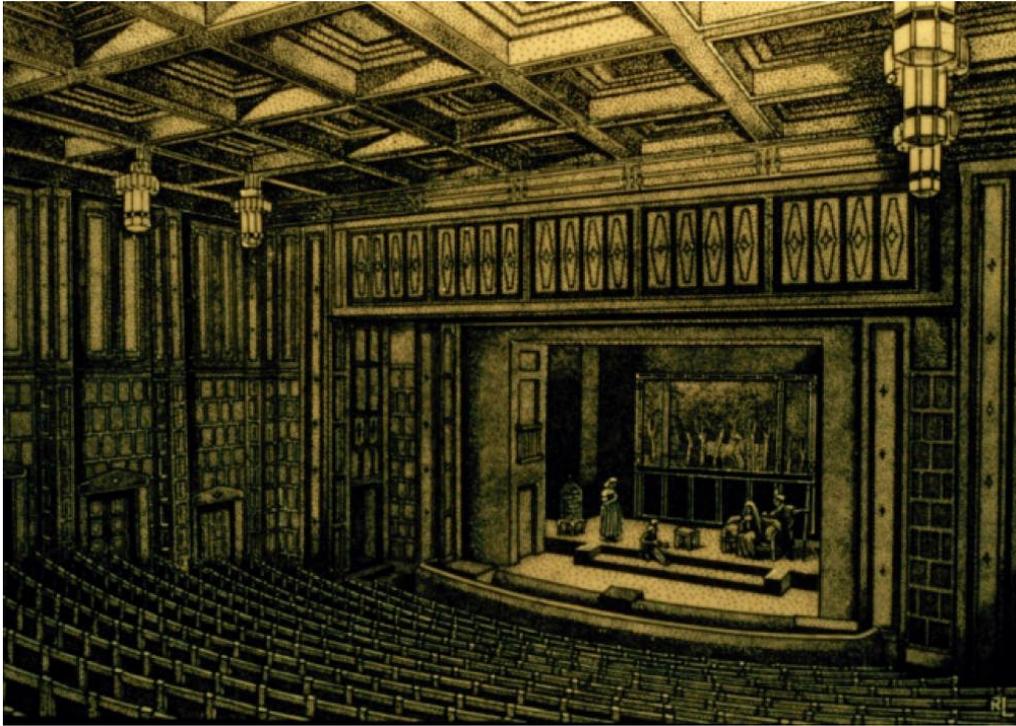


**Fig. 24:** Teatro dos Artistas de Munique - 1908 - Hall lateral<sup>23</sup>.

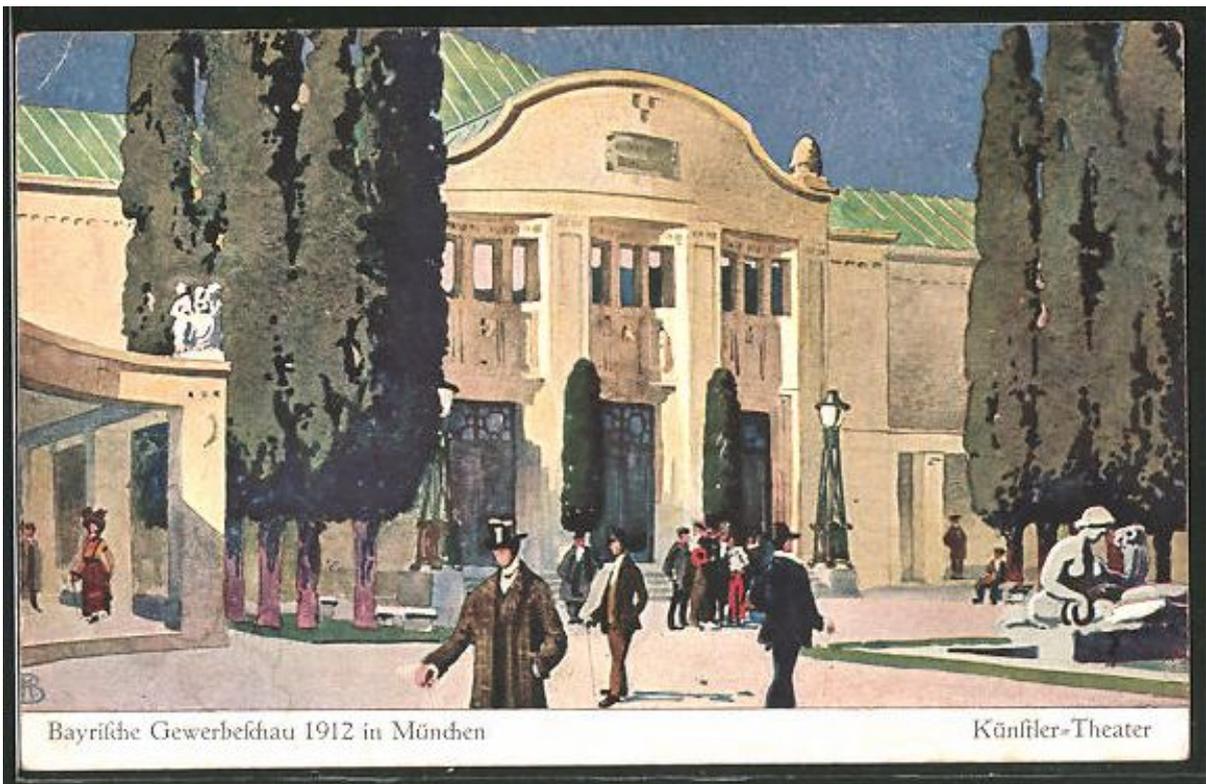
---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 367.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 369.



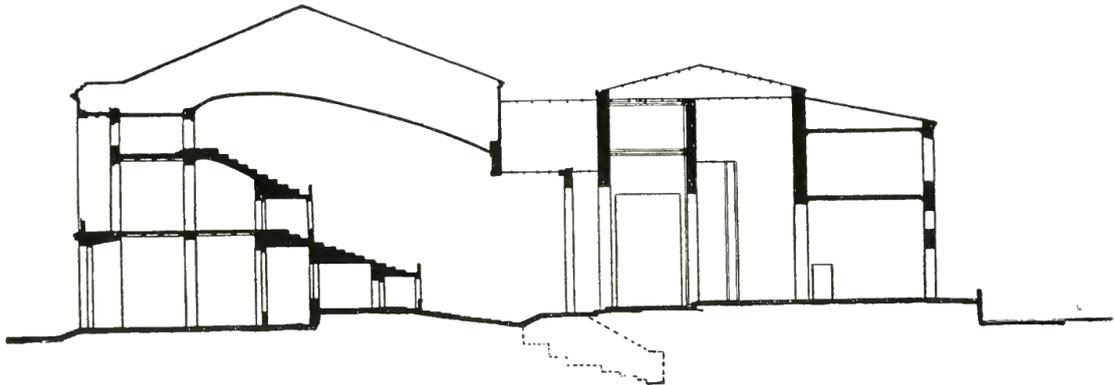
**Fig. 25:** Teatro dos Artistas de Munique (1907) - Desenho em perspectiva, autor desconhecido<sup>24</sup>



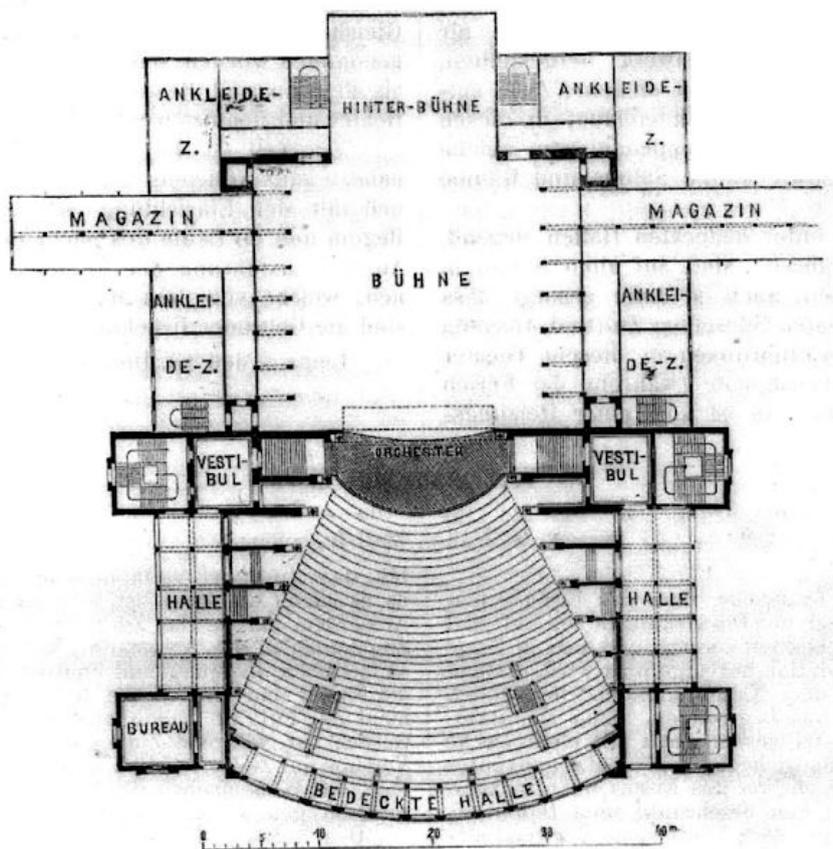
**Fig. 26:** Cartão postal com a fachada do Teatro dos Artistas de Munique (1912)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Sítio eletrônico da *Hekman Digital Archive*: <https://library.calvin.edu/hda/node/2146>. Data de acesso: 26/11/2018.

<sup>25</sup> Sítio eletrônico do antiquário alemão *Oldthing.de*: <https://oldthing.de/Kuenstler-AK-Muenchen-Bayrische-Gewerbeschau-1912-Kuenstler-Theater-0027962600>. Data de acesso: 28/11/2018.



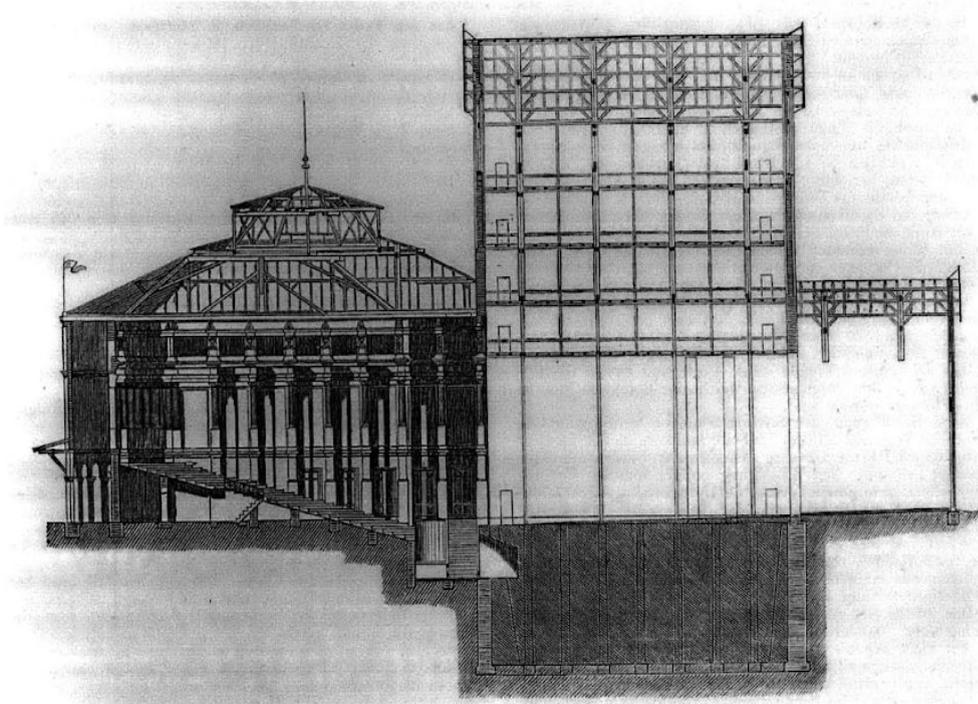
**Fig. 27:** Teatro dos Artistas de Munique (1904) - Corte lateral do primeiro projeto de Max Littmann de acordo com as ideias de Fuchs<sup>26</sup>.



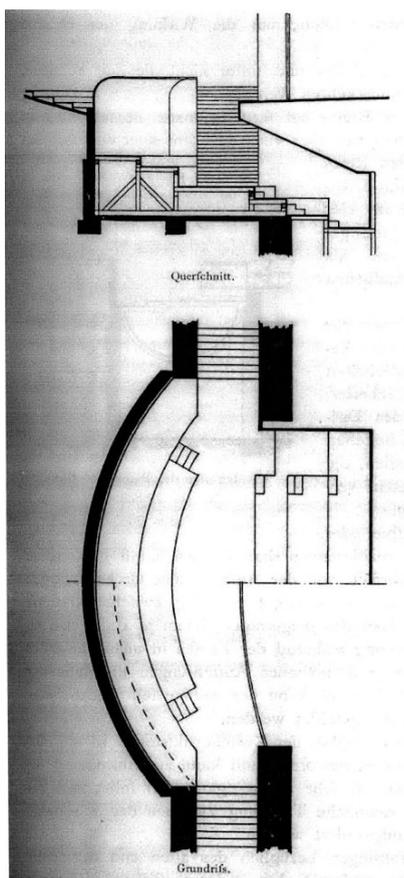
**Fig. 28:** Casa de Ópera de Bayreuth - Planta Baixa<sup>27</sup>

<sup>26</sup> JELAVICH, Peter. **Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914.** Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1996, p. 194.

<sup>27</sup> KOSS, Juliet. **Empathy Abstracted: Georg Fuchs and the Munich Artists' Theater.** Massachusetts, US, 2000, p. 315.



**Fig. 29:** Casa de Ópera de Bayreuth - Corte Lateral<sup>28</sup>.



**Fig. 30:** Orquestra da Casa de Ópera de Bayreuth - Planta baixa e corte lateral<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 310.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 309.



**Fig. 31:** Casa de Ópera de Bayreuth - Plateia<sup>30</sup>

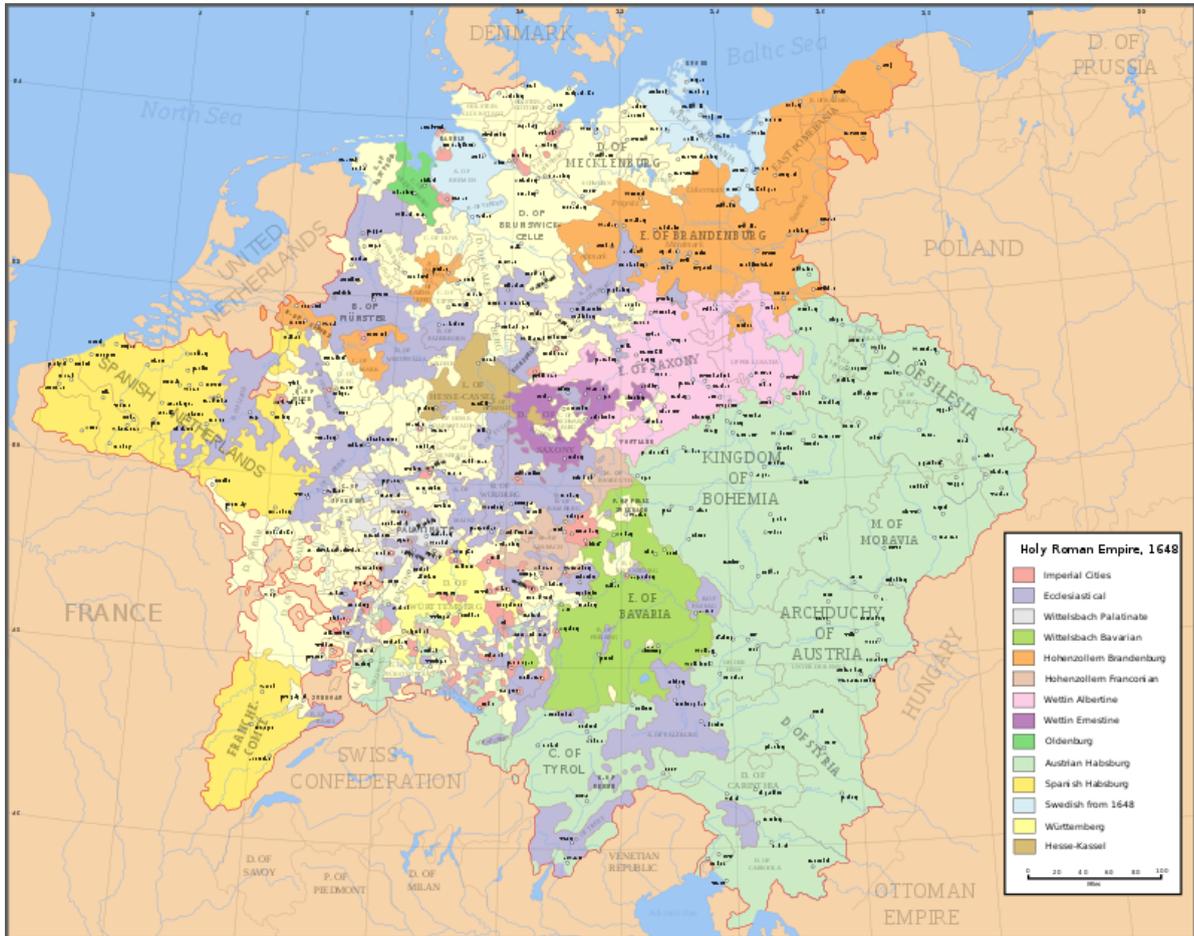


**Fig. 32:** Obras em relevo de Adolf von Hildebrand. A primeira, *O poeta Friedrich von Schiller (Der Dichter Friedrich von Schiller)* de 1909 e a segunda, *Jovens amazonas (Jagende Amazonen)* de 1888<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Ibidem, p. 313.

<sup>31</sup> Disponíveis no sítio eletrônico da Pinacoteca Sammlung:  
<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/adolf-von-hildebrand>. Acessado em 11/02/2020.





**Fig. 34:** Mapa político representando o território do Sacro Império Romano Germânico já em processo de decadência após a Guerra dos Trinta Anos, em 1648<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Disponível no sítio eletrônico: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sacro\\_Imp%C3%A9rio\\_Romano-Germ%C3%A2nico#/media/Ficheiro:Holy\\_Roman\\_Empire\\_1648.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sacro_Imp%C3%A9rio_Romano-Germ%C3%A2nico#/media/Ficheiro:Holy_Roman_Empire_1648.svg). Acessado em 28/01/2020.





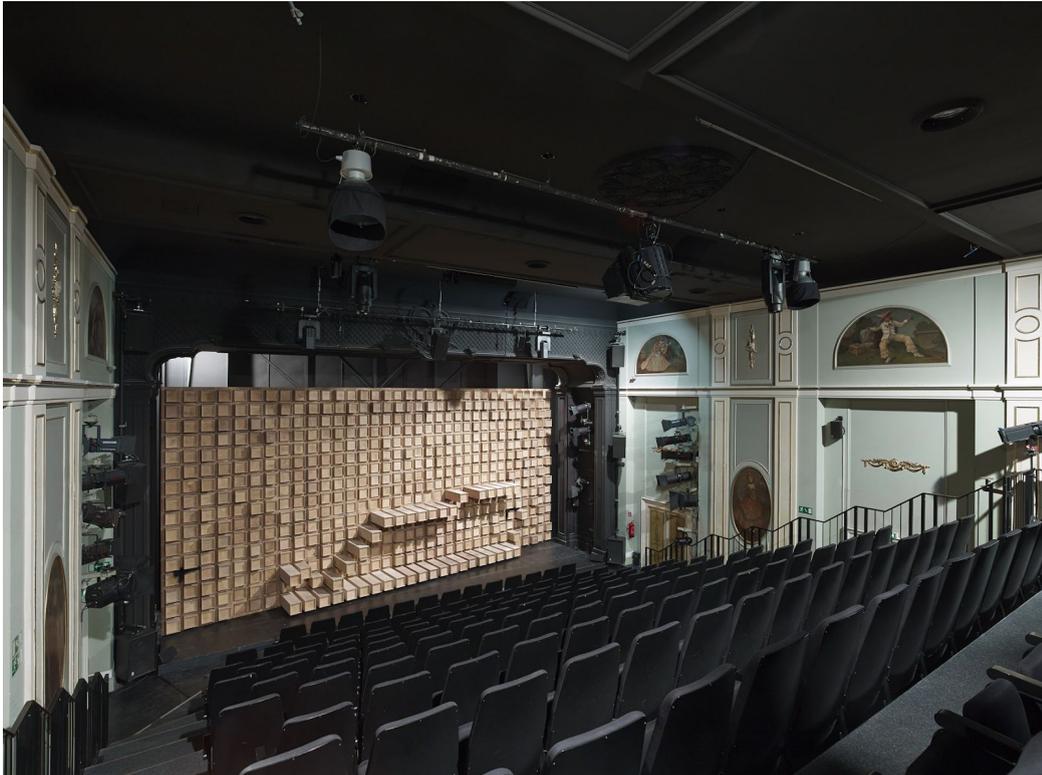


**Fig.37:** Fotografia atual das fachadas do *Kammerspiele Haus* e do *Deutsches Theater*, em Berlim<sup>36</sup>.

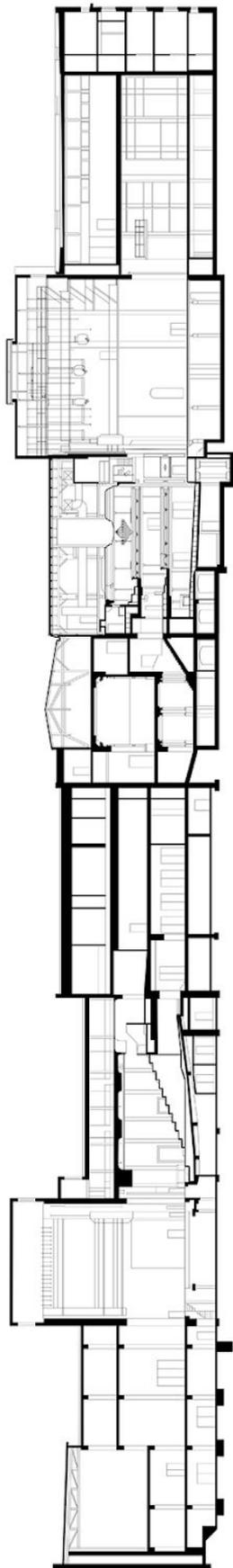


**Fig.38:** Fotografia do atual interior do *Deutsches Theater* em Berlim, plateia vista do palco.

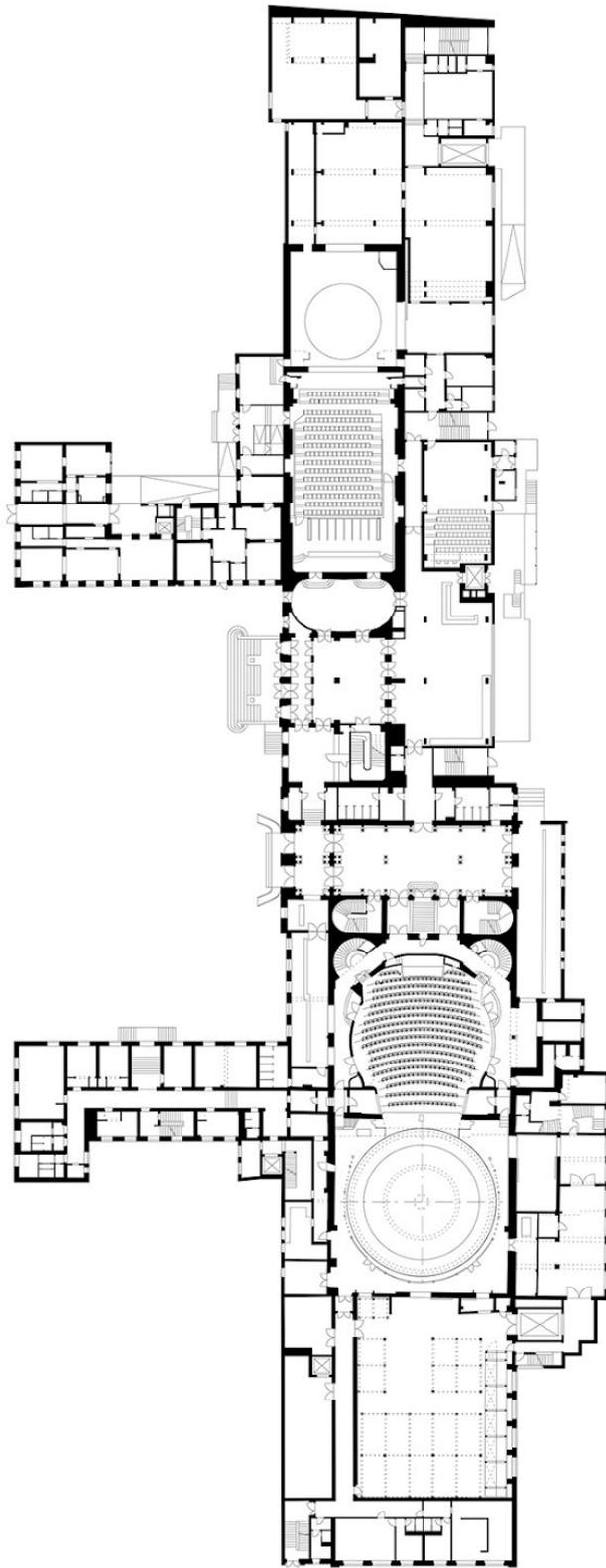
<sup>36</sup> Fig. 37, 38, 39, 40 e 41 Disponíveis no sítio eletrônico do *Theatre Database*: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=942&detail=attachement>. Acessado em 02/02/2020.



**Fig. 39:** Fotografia do atual interior do *Kammerspiele Haus*, em Berlim.



**Fig.40:** Corte lateral do prédio que abriga o *Kammerspiele Haus* e o *Deutsches Theater*.



**Fig. 41:** Planta baixa do prédio que abriga o *Kammerspiele Haus* e o *Deutsches Theater*



**Fig. 42:** Fotografia da fachada do *Neues Theater*, em Berlim, no ano de 1908. Atualmente o prédio abriga companhia fundada por Bertold Brecht, o *Berliner Ensemble*<sup>37</sup>.



**Fig. 43:** Fotografia atual do prédio da companhia *Berliner Ensemble*<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Disponível no sítio eletrônico:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Berlin\\_theater\\_am\\_schiffbauerdamm\\_berliner\\_ensemble.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Berlin_theater_am_schiffbauerdamm_berliner_ensemble.jpg). Acessado em 28/01/2020.

<sup>38</sup> Disponível no sítio eletrônico:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Berlin\\_Berliner\\_Ensemble.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Berlin_Berliner_Ensemble.jpg). Acessado em 28/01/2020.

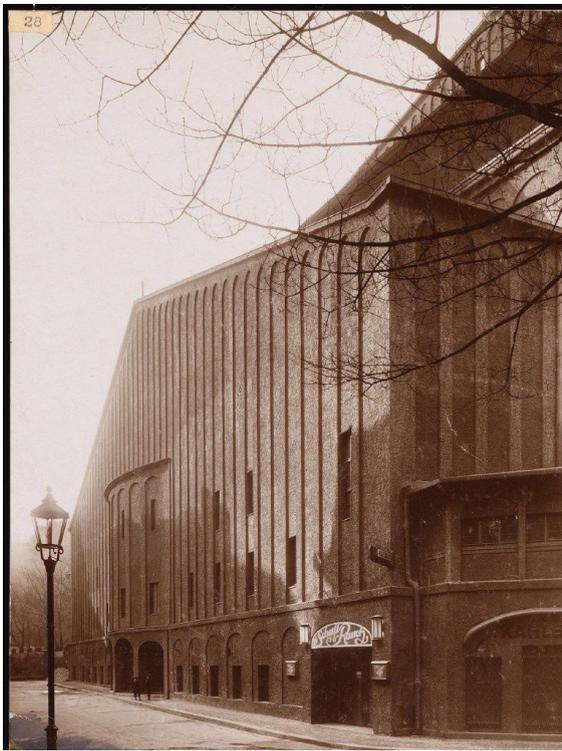


Fig. 44: Fachada do *Grosses Schauspielhaus* em Berlim, fundado em 1919<sup>39</sup>.

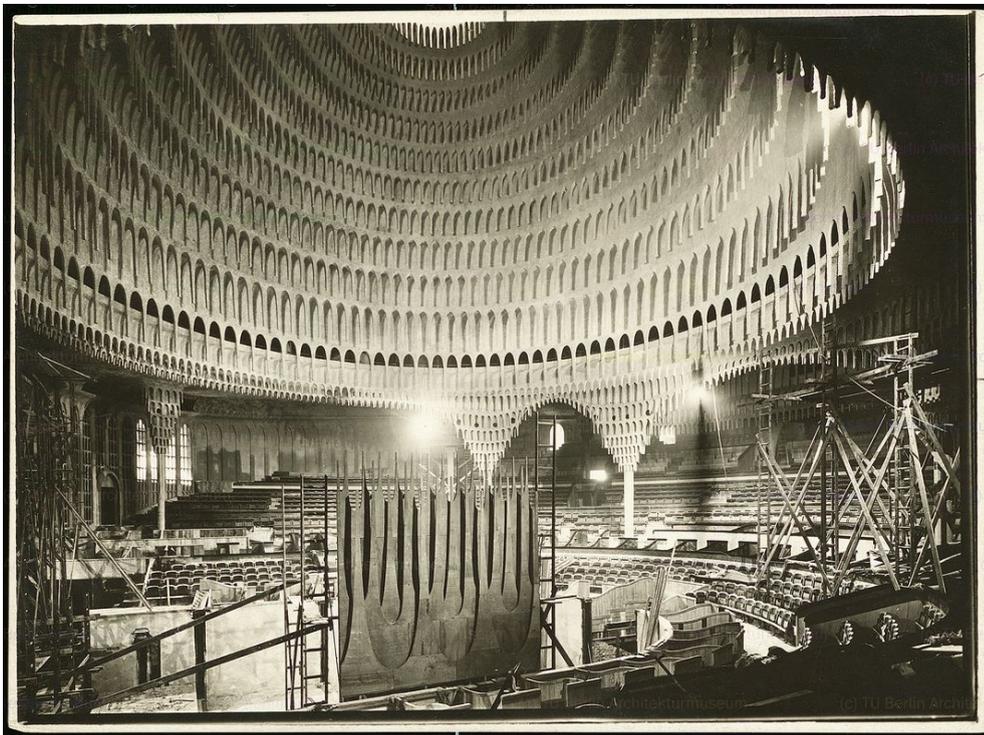
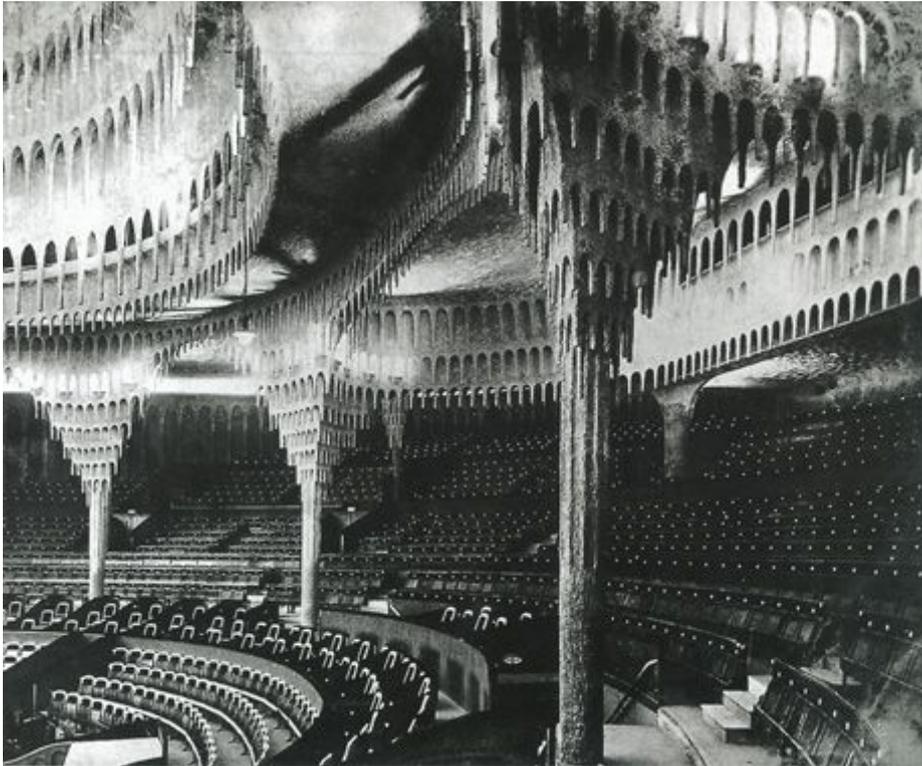
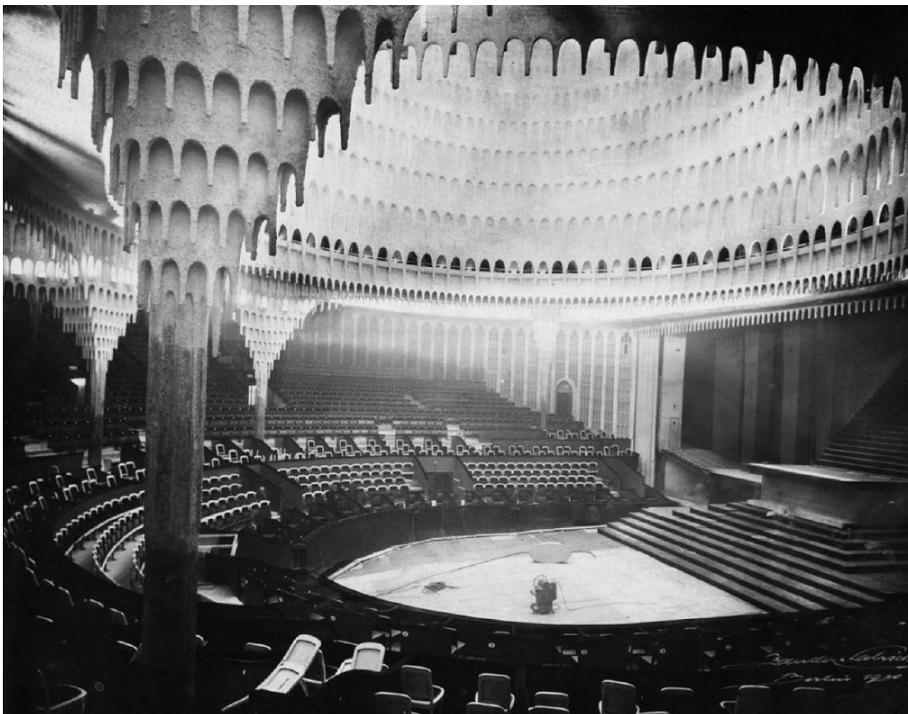


Fig.45: Interior do *Grosses Schauspielhaus* vista do palco e do teto.

<sup>39</sup> Fig. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52 e 53 disponíveis no sítio eletrônico:  
<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&O=358654> Acessado em 02/02/2020.



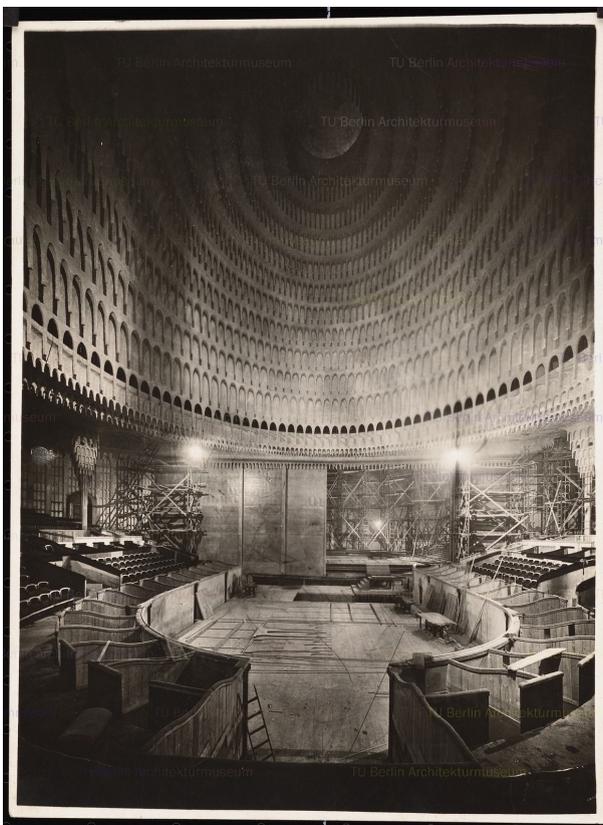
**Fig.46:** Interior do *Grosses Schauspielhaus* - Plateia e detalhes das colunas



**Fig.47:** Interior do *Grosses Schauspielhaus* - Proscênio avantajado livre para uso da encenação.



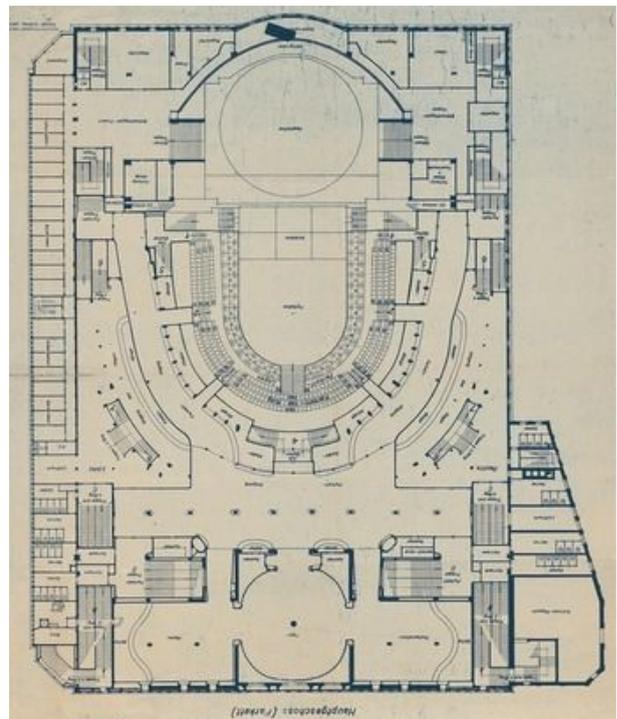
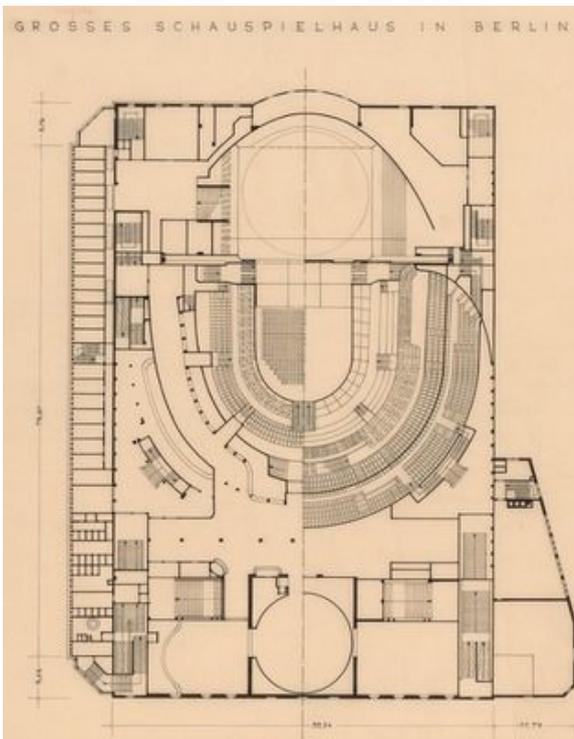
**Fig.48:** Interior do *Grosses Schauspielhaus* - Vista da plateia, do prosccênio sendo utilizado como plateia e teto com iluminação elétrica.



**Fig. 49:** Interior do *Grosses Schauspielhaus* - Vista frontal do palco.



**Fig.50:** Corredor do *Grosses Schauspielhaus* - Iluminação elétrica nas colunas.



**Fig. 51:** Plantas baixas do *Grosses Schauspielhaus* - atentar para o tamanho do proscênio com relação ao palco.

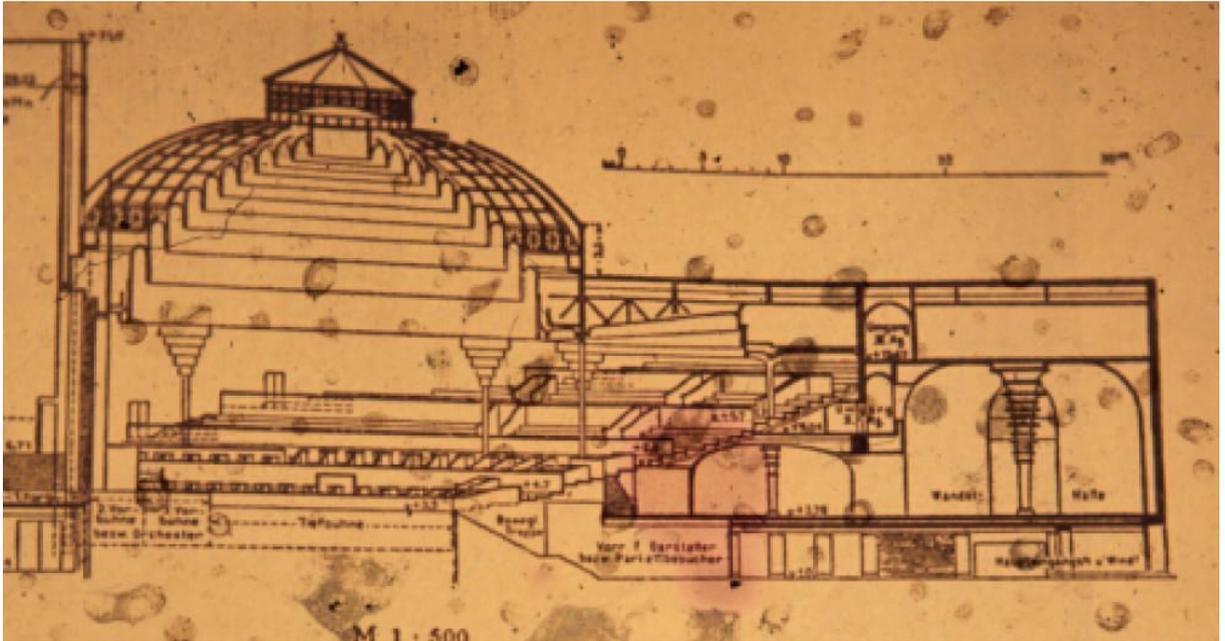


Fig. 52: Corte lateral da plateia do *Grosses Schauspielhaus*.

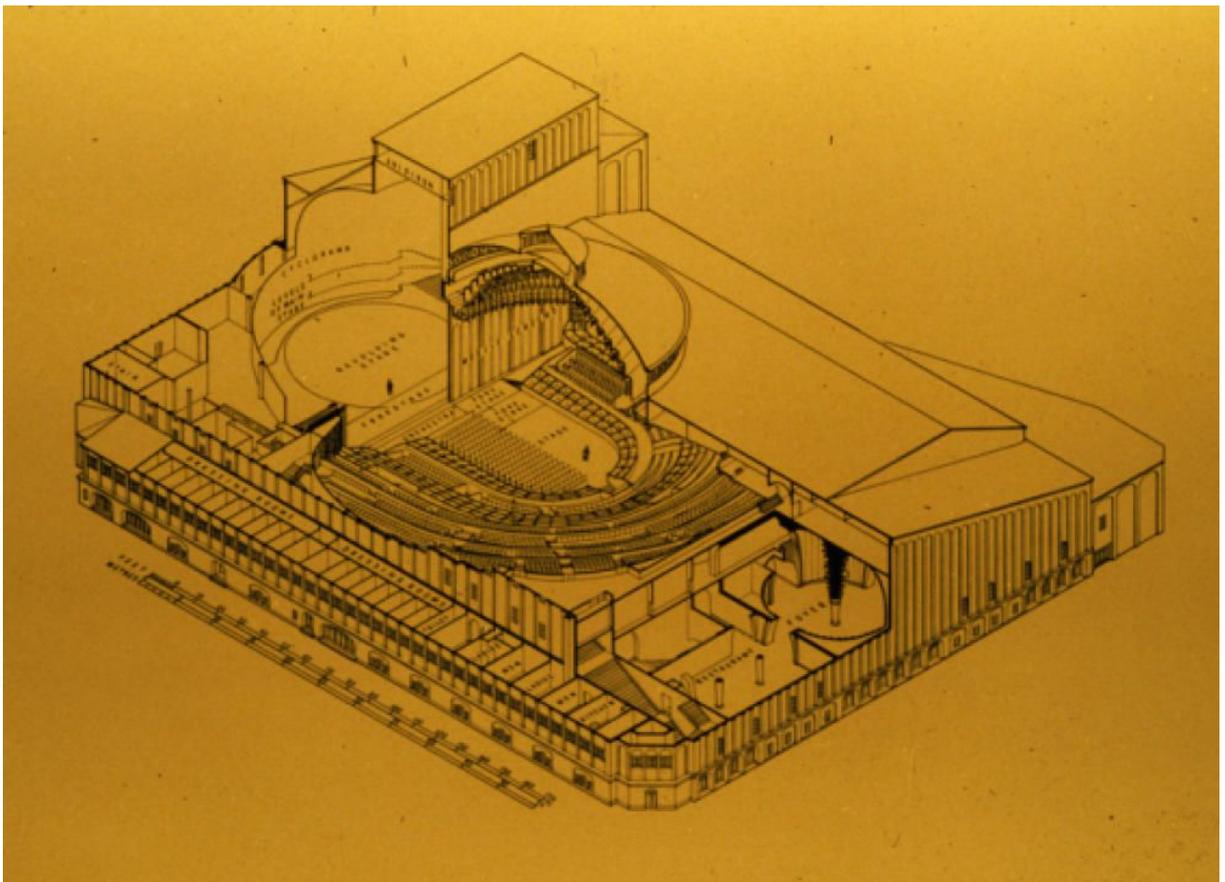


Fig. 53: Perspectiva isométrica do *Grosses Schauspielhaus*.



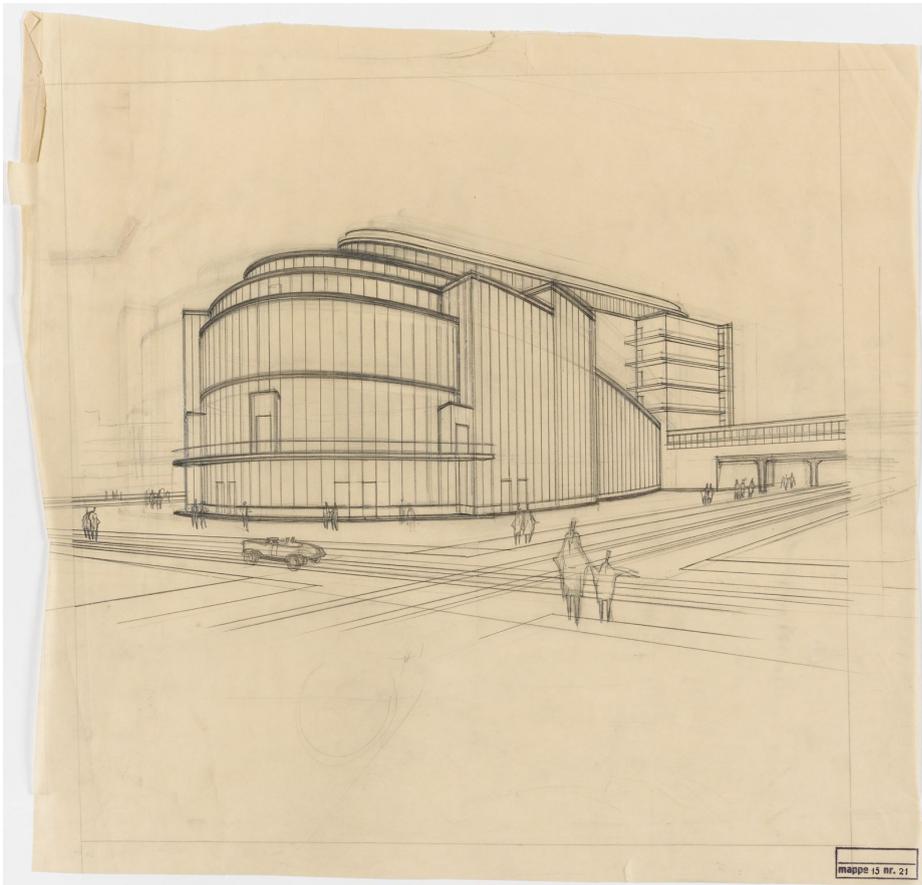
**Fig. 54:** Fotografia da fachada do *Berliner Volksbühne*, possivelmente datada do ano 1920<sup>40</sup>.



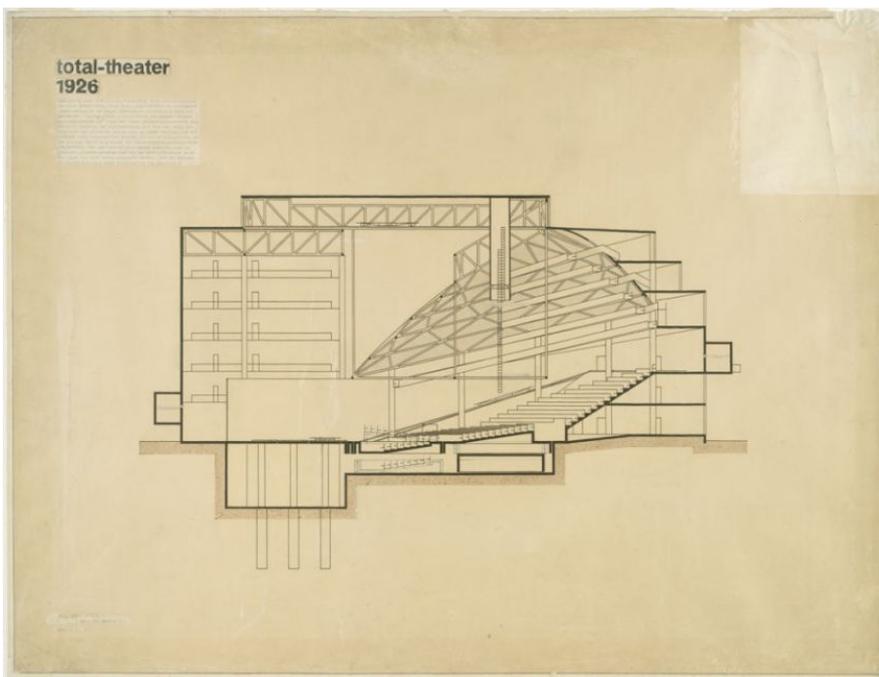
**Fig. 55:** Fotografia da fachada atual do *Berliner Volksbühne*<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Disponível no sítio eletrônico: <https://www.pinterest.es/pin/381539399678047886/>. Acessado em 28/01/2020.

<sup>41</sup> Disponível no sítio eletrônico: <https://archiv.berliner-zeitung.de/kultur/theater/ranking-theaterkritiker-waehlen-volksbuehne-zum--theater-des-ja-hres--28254350>. Acessado em 28/01/2020.

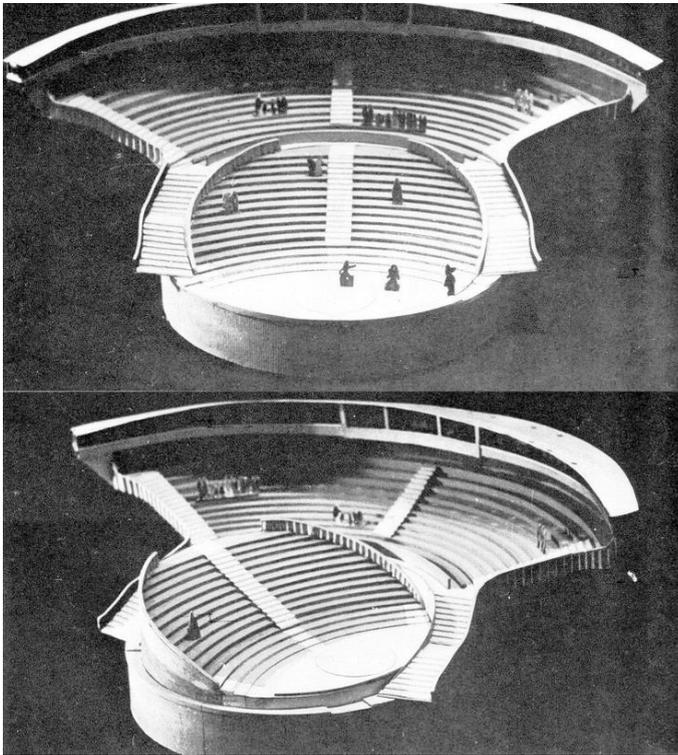


**Fig. 56:** Projeto arquitetônico de Gropius para a fachada do Teatro Total de Piscator - Desenho de perspectiva isométrica<sup>42</sup>.

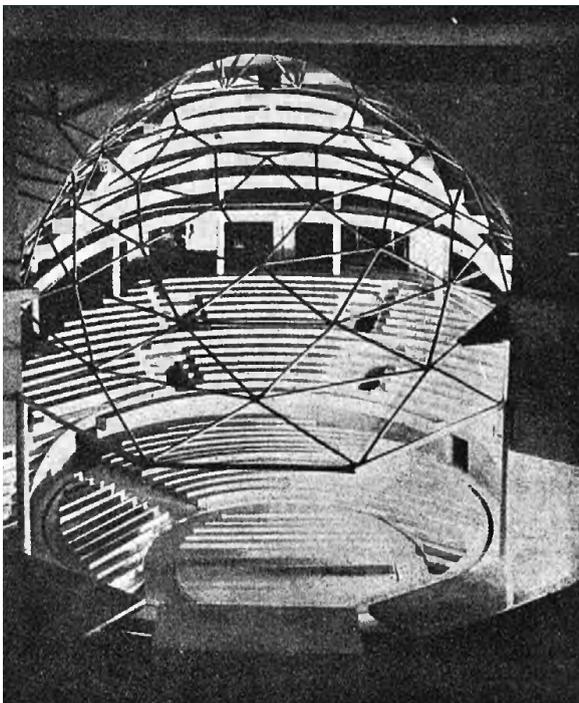


**Fig. 57:** Projeto arquitetônico de Gropius para o Teatro Total de Piscator - Corte lateral.

<sup>42</sup> Fig. 56 e 57 disponíveis no sítio eletrônico do *Harvard Art Museum*:  
<https://www.harvardartmuseums.org/collections?q=total+theater+>. Acessado em 02/02/2020.



**Fig. 58:** Maquete representando a mutação da configuração de palco e plateia do Teatro Total<sup>43</sup>.



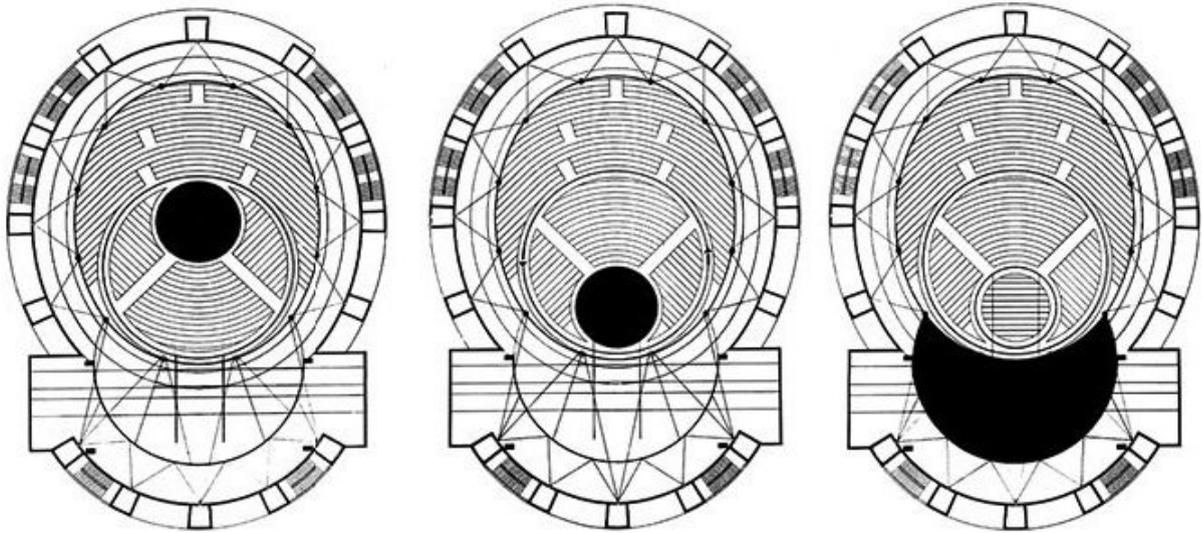
**Fig. 59:** Maquete representando o interior do Teatro Total.

---

<sup>43</sup> Fig. 58, 59 e 60 disponíveis no sítio eletrônico do *Theatre Database*:

[https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=total&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate\\_id%5D=0&filter%5Bon\\_db%5D=1&filter%5Bon\\_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=393](https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=total&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=393).

Acessado em 02/02/2020.



**Fig. 60:** Esquema das três configurações de palco possíveis no Teatro Total. Da esquerda para a direita: arena, semi arena e frontal.