



**Denise Pereira
(Organizadora)**

A Transversalidade da Prática do Profissional de História 2

Atena
Editora
Ano 2019

Denise Pereira
(Organizadora)

A Transversalidade da Prática do Profissional de História 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

T772 A transversalidade da prática do profissional de história 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Denise Pereira. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (A Transversalidade da Prática do Profissional de História; v. 2)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-283-8

DOI 10.22533/at.ed.838192504

1. História – Estudo e ensino. 2. Prática de ensino. 3. Professores de história – Formação I. Pereira, Denise. II. Série.

CDD 907

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Ao longo das últimas décadas, o ensino de História vem se consolidando enquanto campo de pesquisa, principalmente a partir da década de 1980, e as linhas de pesquisa, mormente, estão ligadas às metodologias de ensino, ao livro didático ou, ainda, às políticas públicas de inserção desses temas no currículo escolar. Neste modo, falar de transversalidade na prática do profissional de História, é observar a ligação aproximada da escola da realidade vivida pelos alunos, ou seja, trazer as disciplinas, os professores, os conteúdos escolares e aproximá-los do mundo do estudante. Dessa maneira, os alunos teriam uma aprendizagem significativa e seriam vistos com sujeitos históricos.

Os temas transversais são abordados recorrentemente a partir da proposta do trabalho interdisciplinar. O fato recorrente nessas abordagens interdisciplinares é que cada disciplina/campo se preocupa com seu recorte específico sobre o tema, o que acaba fragmentando-o ainda mais.

A aplicação dos temas transversais acontece a partir da renovação nos métodos, conceitos e didáticas no campo da pesquisa em História. Neste e-book temos a compreensão da realidade e a afetiva participação do indivíduo a partir de dados e noções relativos ao seu cotidiano, ao seu universo, fazem com que a campo do historiador a passe a ser considerada como um espaço de conhecimento e reconhecimento, onde por intermédio das diversas outras áreas de pesquisa se concretize como construtor de sua própria história.

Aqui diversos pesquisados do campo da História, trabalharam com a proposta de temas transversais em várias áreas baseadas em eixos temáticos, tais como: cultura, religião, educação, arte, cinema, gênero, entre muitos outros.

Boa leitura.
Denise Pereira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
LER PARA NÃO ESQUECER: DENÚNCIA E RESISTÊNCIA À DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA NO ROMANCE O PARDAL É UM PÁSSARO AZUL DE HELONEIDA STUDART	
Ioneide Maria Piffano Brion de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.8381925041	
CAPÍTULO 2	10
LER, ESCREVER E VOTAR: A REFORMA DO DIREITO ELEITORAL NO BRASIL IMPÉRIO (1860-1881)	
Kátia Sausen da Motta	
DOI 10.22533/at.ed.8381925042	
CAPÍTULO 3	22
LITERATURA DE CORDEL: UMA POSSIBILIDADE PARA ENSINAR HISTÓRIA A ALUNOS COM DEFICIÊNCIA INTELECTUAL	
Luciana de Moraes Trombeta	
DOI 10.22533/at.ed.8381925043	
CAPÍTULO 4	31
MEDIAÇÃO EM FOCO: ESTUDO DE CASO DA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO PALÁCIO TIRADENTES	
Priscila Lopes d'Avila Borges	
DOI 10.22533/at.ed.8381925044	
CAPÍTULO 5	38
MÍDIA IMIGRANTE E OBITUÁRIOS: UM ESTUDO SOBRE PRÁTICAS DE LAZER PRESENTES NO JORNAL UCRANIANO PRACIA	
Angélica Szeremeta	
Alfredo Cesar Antunes	
DOI 10.22533/at.ed.8381925045	
CAPÍTULO 6	52
“O DEFENSOR DOS DIREITOS DO POVO”. CIDADANIA, DEMOCRACIA, LIBERALISMO E REPÚBLICA NO JORNAL “A LIBERDADE”	
Mariana Nunes de Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.8381925046	
CAPÍTULO 7	67
O DIRETÓRIO DOS ÍNDIOS DE 1755: ECONOMIA, TRABALHO E POLÍCIA NO REFORMISMO LUSO-BRASILEIRO	
Bianca Racca Musy	
DOI 10.22533/at.ed.8381925047	
CAPÍTULO 8	75
ENSINO DE HISTÓRIA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS	
Rosimeire Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.8381925048	

CAPÍTULO 9	83
O ESPAÇO DO SAGRADO E O ESPAÇO DO TRABALHO NOS VITRAIS DA CATEDRAL DE CHARTRES (FRANÇA – SÉCULO XIII)	
Debora Santos Martins	
DOI 10.22533/at.ed.8381925049	
CAPÍTULO 10	97
O ESPECTADOR EMANCIPADO E O FIM PEDAGÓGICO DA ESTÉTICA/OBRA DE ARTE	
Michelle dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.83819250410	
CAPÍTULO 11	107
O MITO E A COMPOSIÇÃO VISUAL DOS ESPAÇOS	
Bruno Rodrigo Couto Lemos	
DOI 10.22533/at.ed.83819250411	
CAPÍTULO 12	117
O RENASCIMENTO CULTURAL MODERNO: ANÁLISES E REFLEXÕES A PARTIR DO LIVRO “O RENASCIMENTO” (NICOLAU SEVCENKO, 1988) - NOSSAS HERANÇAS E A CORRUPÇÃO NO BRASIL DE HOJE	
José Antonio de Andrade	
José Carlos Correia Cardoso Júnior	
Rafael Magalhães Costa	
DOI 10.22533/at.ed.83819250412	
CAPÍTULO 13	126
O SETOR AUTOMOTIVO NO GOVERNO JK: POLÍTICAS E EMPRESAS	
Fernando Marcus Nascimento Vianini	
DOI 10.22533/at.ed.83819250413	
CAPÍTULO 14	138
O TEATRO COMO FESTA: UMA INTRODUÇÃO À TEORIA TEATRAL DE GEORG FUCHS	
Beatriz Magno Alves de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.83819250414	
CAPÍTULO 15	147
O TOPÔNIMO PIRES DO RIO: A CONSTRUÇÃO DA VIA FÉRREA E O SURGIMENTO DE UMA CIDADE	
Cleber Cezar da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.83819250415	
CAPÍTULO 16	156
OS ASPECTOS DA URBANIZAÇÃO DE MURIAÉ-MG	
Arthur da Costa Orlando	
DOI 10.22533/at.ed.83819250416	
CAPÍTULO 17	167
POR UMA ARTE DO CULTIVO: AGRICULTURA COMO INSTRUMENTO DE CONTROLE DE ÍNDIOS E COLONOS NO PARÁ DAS DÉCADAS DE 1840-1880	
Francivaldo Alves Nunes	
DOI 10.22533/at.ed.83819250417	

CAPÍTULO 18	179
PROPRIEDADE, MOEDA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS: ELEMENTOS DA “NOVA ORDEM MUNDIAL” PRESENTES NA OBRA HISTÓRIA UNIVERSAL DE H. G. WELLS (1918-1920)	
Pedro Nogueira da Gama	
DOI 10.22533/at.ed.83819250418	
CAPÍTULO 19	195
REDE CAIÇARA DE CULTURA	
Bruno Tavares Magalhães Macedo	
DOI 10.22533/at.ed.83819250419	
CAPÍTULO 20	204
SENSIBILIDADES DE GÊNERO: NARRATIVAS SOBRE A MORTE E OS MORTOS	
Cícero Joaquim dos Santos	
Rafael Gonçalves de Araújo	
Antônio Carlos Dias de Oliveira	
Teófilo Silva Primo Correia	
Zuleide Fernandes de Queiroz	
DOI 10.22533/at.ed.83819250420	
CAPÍTULO 21	211
UM PROCESSO CRIMINAL NOS JORNAIS NEUTROS DO SÉCULO XIX: O ATENTADO CONTRA DOM PEDRO II	
George Vidipó	
DOI 10.22533/at.ed.83819250421	
CAPÍTULO 22	223
UMA REGIÃO ESPORTIVA OS SUBÚRBIOS DO RIO DE JANEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX	
Glauco José Costa Souza	
DOI 10.22533/at.ed.83819250422	
SOBRE A ORGANIZADORA	231

O TEATRO COMO FESTA: UMA INTRODUÇÃO À TEORIA TEATRAL DE GEORG FUCHS

Beatriz Magno Alves de Oliveira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro - RJ

RESUMO: O alemão Johann Georg Peter Fuchs (1868-1949) foi encenador, dramaturgo e pensador do teatro moderno. Viveu a maior parte de sua vida em Munique onde construiu o *Münchener Künstlertheater* (Teatro dos Artistas de Munique), que abriu as portas em 1908, com a encenação da peça *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). A proposta deste trabalho é apresentar e discutir algumas ideias de Fuchs e suas contribuições para a transformação do teatro moderno. Nesse sentido, a ideia central é analisar os fundamentos do teatro de Fuchs, seus principais referenciais e objetivos. Alguns dos aspectos desse teatro que estarão em destaque aqui são: a criação de um novo espaço cênico, as questões que envolvem a relação palco / platéia e a recepção, seus fundamentos e suas contribuições na transformação espacial do teatro. O ponto de partida será o livro *A revolução do teatro: conclusões acerca do Teatro dos Artistas de Munique* publicado por Fuchs em 1909, pouco após a abertura do teatro concebido por ele. Nesse livro, o autor apresenta as suas propostas para um novo teatro e como elas influenciaram

na construção do Teatro dos Artistas.

PALAVRAS-CHAVE: teatro alemão, Georg Fuchs, revolução do teatro, início do século XX, Teatro dos Artistas de Munique.

ABSTRACT: The German Johann Georg Peter Fuchs (1868-1949) was director, playwright and thinker of the modern theater. He lived most of his life in Munich where he built the *Münchener Künstlertheater* (Munich Theater of Artists), which opened its doors in 1908 with the play *Faust* of Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). The purpose of this work is to present and discuss some ideas of Fuchs and their contributions to the transformation of modern theater. In this sense, the central idea is to analyze the foundations of the theater of Fuchs, its main references and objectives. Some of the aspects of this theater that will be highlighted here are: the creation of a new scenic space, the issues involving the stage / audience relationship and the reception, its foundations and its contributions to the spatial transformation of the theater. The starting point will be the book *The Revolution of the Theater: conclusions about the Theater of the Artists of Munich* published by Fuchs in 1909, shortly after the opening of the theater designed by him. In this book, the author presents his proposals for a new theater and how they influenced the construction of the Theater of Artists.

KEYWORDS: German theater, Georg Fuchs, theater revolution, early 20th century, Theater of Munich Artists.

1 | INTRODUÇÃO

O alemão Johann Georg Peter Fuchs (1868-1949) foi encenador, dramaturgo e pensador do teatro moderno. Viveu a maior parte de sua vida em Munique onde construiu o Münchener Künstlertheater (Teatro dos Artistas de Munique), que abriu as portas em 1908, com a encenação do Fausto, de Goethe. Contemporâneo de Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966), Fuchs repensou os fundamentos do teatro e sua obra foi de grande relevância para as transformações ocorridas no âmbito do espaço cênico, da iluminação e da arquitetura teatral no início do século XX. Foi uma forte influência para encenadores modernos importantes como Vsévolod Meierhold (1874-1940) e Max Reinhardt (1873-1943). O ponto de partida do presente artigo é o livro *A Revolução do Teatro* publicado por Fuchs em 1909, pouco após a abertura do teatro concebido por ele - o *Münchener Künstlertheater* (Teatro dos Artistas de Munique). Nesse livro, o autor apresenta as suas propostas teóricas e como elas influenciaram na construção do teatro e na elaboração de aparatos técnicos. Assim como outros artistas do período, suas ideias partem da crítica ao teatro vigente na época, um teatro de ênfase literária e naturalista. Suas propostas de transformação caminham em direção a uma essência teatral, originada na potente força da multidão dos antigos ritos religiosos, considerada a própria essência da vida. Para alcançar as transformações desejadas, Fuchs repensou diferentes aspectos da encenação, sempre considerando o movimento do corpo do ator como o elemento gerador do espetáculo teatral. A proposta deste texto é apresentar e discutir algumas das ideias de Fuchs e suas contribuições para a transformação do teatro moderno. Nesse sentido, pretende-se analisar os fundamentos do seu Teatro Festival, suas principais referências e objetivos. Alguns aspectos mais relevantes desse teatro estarão em destaque, sendo eles a criação de um novo espaço cênico, suas descobertas técnicas e, ainda, as questões que envolvem a relação palco / platéia e a recepção. Pode-se 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. Desta maneira, pretendo ao longo desta discussão pensar suas ideias sempre abordando esses dois lados. Para Fuchs, o sentido do teatro é proporcionar um encantamento na multidão que participa do evento teatral. Em uma tentativa de retomar o verdadeiro sentido do teatro, seria necessário reconectar essa multidão que foi separada e individualizada pelo teatro que coloca o texto dramático como o centro da cena. O teatro como festival é, portanto, origem e meio para a sua revolução no teatro.

2 | O TEATRO COMO FESTA

No primeiro capítulo do seu livro *A revolução do teatro*, intitulado “O teatro como um problema cultural”¹, Fuchs inicia sua discussão com a pergunta: “Por que nós vamos ao teatro?” a partir dessa indagação ele desenvolve todo o capítulo, no qual reflete sobre a função do teatro na sociedade. O principal objetivo do teatro para Fuchs é proporcionar um encantamento na multidão que participa do evento teatral, para isso, ele propõe um teatro festivo: “um lugar de celebração da vida e das artes em que as barreiras entre palco e público, bem como qualquer separação entre os espectadores, deveriam ser removidas”¹ (PERONE, 2013: 221). Na tentativa de retomar o verdadeiro sentido do teatro, seria necessário reconectar essa multidão que foi separada e individualizada pelo teatro que coloca o texto dramático como o centro da cena (FUCHS, 1909: 5).

“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!”² (FUCHS, 1909: 3³). Essa emoção poderosa, capaz de agarrar o espectador, é compreendida ao longo do capítulo como um sentimento relacionado ao pertencimento a uma multidão, a um coletivo, como acontece, segundo Fuchs, em ritos religiosos.

A razão pela qual Fuchs planeja essa revolução do teatro é a crítica ao teatro de sua época, de forte aspecto literário e que coloca como elemento central da cena o texto dramático. Para ele, os reformadores do teatro, que são homens da literatura, afastam o drama do teatro; e fazem com que todas as atenções sejam voltadas à literatura, a fim de garantir prestígio a ela. Segundo Fuchs, a literatura não tem relação com a vida e com seus prazeres, e dessa maneira, não teria forças diante da vida e da força do teatro. Os chamados reformadores do teatro tiram dele tudo o que é ligado à vida, dissipam a multidão, separam os indivíduos de seus pares e, com isso, fazem com que o teatro perca a sua potência de vida, transformando-o no que ele considera a prisão da arte pedagógica (FUCHS, 1909: 6). O teatro daquele período não atendia as necessidades do público, por isso era necessária a revolução da cena.

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 pólis grega. 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 acontece no teatro.

1 *Das Theater als Kulturproblem*

2 *a place of celebration of life and the arts in which the barriers between stage and audience as well as any separation among the spectators was to be removed*

3 Todas as citações cujos textos em língua original se encontram nas notas de rodapé foram realizadas pela autora do presente artigo.

Forma pré-teatral (teatro em virtualidade) totalizada, puro ato. Dançar, cantar, tocar lira, revelar verdades e dizer “mentiras símeis 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: 22)

É a essa forma pré-teatral a que Fuchs se refere quando afirma que o teatro necessita retornar às suas origens de festa e ritual. O “antigo e poderoso encantamento” (*alten starken Zauber*) buscado por Fuchs, nada mais é, senão, uma busca por presença, por um retorno ao momento anterior à representação.

É possível, portanto, encarar a crítica de Fuchs ao teatro dos literatos e ao teatro naturalista como uma crítica ao teatro que não traz em si o elemento mítico que está presente na tragédia em seu aspecto coral e ditirâmico. Ao romper com os limites e contornos do teatro é possível retomar o mito: o todo, a multidão, a festa. Esse rompimento porém, não é completo, pois esses limites ainda estão presentes na estrutura espacial do teatro. Segundo Perone, ainda mais decisivo para o teatro da revolução é a eliminação da barreira, tanto física quanto 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. Essa subtração de barreiras baseia-se na tentativa de restabelecer uma unidade orgânica, esquecendo a individuação a qual a sociedade moderna forçou o homem (PERONE, 2013: 224).

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 à compreensão do teatro como um lugar de encontro na cidade. “Já reconhecemos que, em primeiro lugar, não esperamos literatura, música ou qualquer outra coisa quando vamos ao teatro, desejamos apenas nos reunirmos com tantos outros quanto possível para uma elevação”⁴ (FUCHS, 1909: 55). Fuchs pretendia trazer o teatro de volta a uma antiga função social transcendendo o ato puramente estético. O momento festivo, que se destaca da vida cotidiana, tem a tarefa e a força de diluir ou mesmo de eliminar as barreiras impostas socialmente. Para Fuchs, no momento festivo não há limites: entre espectadores e cena, entre os que mostram e os que olham, entre as diferentes disciplinas artísticas 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 (PERONE, 2015: 226).

4 Wir gestanden zuvor schon ein, daß wir zunächst weder Literatur noch Musik, noch sonst etwas erwarten, wenn wir in das Theater gehen, als uns mit möglichst vielen anderen in einer Erhebung zusammenzufinden, zusammenzufühlen.

3 | O TEATRO E OUTRAS ARTES

É pensando nessa unidade múltipla da festa que Fuchs desenvolve todas as suas propostas para o espaço cênico e para uma nova arquitetura teatral. Ele tem parte do seu pensamento ligado a Goethe que já apontava para uma colaboração entre as artes. Segundo Fuchs, Goethe sabia que a questão da cenografia não era superficial: o drama, o ator, a palavra, enfim tudo o que determina a aparência da cena, está inerentemente ligado às condições espaciais das quais eles emergem (FUCHS, 1909: 33). Dessa maneira, Fuchs aceita que outras artes estão dentro do teatro, de uma maneira que ele não seja uma união entre elas, mas que elas sejam elementos importantes 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* [um com o outro]. Ele investe no termo festa precisamente para a afirmação da harmonia e da coerência interna⁵ (PERONE, 2015: 226).

A influência de Richard Wagner (1813-1883) na obra de Fuchs é bastante significativa, seja para concordar, seja para discordar dele, assim como para outros pensadores do teatro seus contemporâneos, principalmente Appia e Craig . Sobre 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 vimos, seu propósito é ser um centro festivo de toda uma vida cultural⁶ (FUCHS, 1909: 63).

Dessa maneira, Fuchs buscava compreender o teatro como uma arte em si e os seus elementos fundamentais. Semelhante a Appia, Fuchs coloca o trabalho do ator

5 [...] 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.

6 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.

como o elemento gerador de toda a atividade teatral, ou seja, movimento rítmico do corpo humano no espaço, movimento este desenvolvido naturalmente do movimento da multidão em festa (FUCHS, 1909: 58). A arte teatral é, portanto, dança (FUCHS, 1909: 55).

4 | O PALCO RELEVO⁷ DO TEATRO DOS ARTISTAS

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

Um aspecto muito relevante do Teatro dos Artistas é a questão da 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 a cena e possa, 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: 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: 112).

Fuchs, então, concebe um palco que traz a cena para o proscênio, reformulando a ideia de espaço cênico e iluminação cênica. Com isso, no Teatro dos Artistas, foi criado um palco diferente do que era utilizado até então. Fuchs o chamou de *palco relevo* o qual buscava uma quebra da barreira que separava palco e plateia. O palco era mais raso, dessa maneira, não seria necessário preencher tanto espaço vazio com cenários e outros elementos cênicos.

O termo *palco relevo* surgiu para Fuchs após sua leitura da obra *The problem of form* de Adolf von Hildebrand (1847-1921). Nesse livro, o propósito da obra de arte era inspirar o sentido espacial do espectador com a maior força possível. Dessa maneira, para Hildebrand, a pintura e a escultura em baixo relevo eram as formas artísticas que mais exigiriam energia do observador e com isso provocariam uma reação estética mais forte. Elas representavam três dimensões em obras com apenas duas dimensões, a luta do espectador para imaginar a profundidade inexistente na obra era em que consistiria a experiência artística (KOSS, 1990: 186).

O proscênio é, para Fuchs, uma região fundamental do palco teatral. É justamente

⁷ *Reliefbühne*

nesse lugar que ator e espectador, encenação e público se encontram. É na linha da cortina que ocorre 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, seria a característica 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: 100).

5 | UMA MULTIDÃO EM FESTA

A principal questão que perpassa o teatro moderno a partir de Wagner é a discussão sobre a especificidade da arte teatral. Wagner considera que o *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) é uma junção harmoniosa de diferentes artes que constroem um todo específico, o que chamamos de espetáculo teatral. Sobre o *Gesamtkunstwerk*, Wagner afirma:

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: 178).

Nesse trecho, podemos perceber que o princípio de algumas ideias que Fuchs veio a desenvolver em seus escritos já estão presentes, de alguma maneira, em Wagner. É inegável a importância do *Gesamtkunstwerk* wagneriano para Fuchs, o pensamento sobre o papel das diversas artes para a criação teatral e, ainda, a própria ideia de “público coletivo” e “obra de arte coletiva” os quais Wagner se refere têm grande proximidade com o que Fuchs veio a chamar de multidão (*die Menge*); até mesmo a ideia de festival é abordada por Wagner que cria o seu *Festspielhaus de Bayreuth* (Casa de Festivais de Bayreuth) tem relação com o que Fuchs veio a chamar de teatro festivo. Sobre a arte teatral para 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. [...] 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, que se baseou 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 ao desempenho, mas, como dramaturgo e não como compositor, desejava apresentar dramas que não estavam ligados à música, exceto na medida em que a fanfarra incidental contribuiria para o efeito dramático geral⁸ (KOSS, 1990: 97).

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, palco e plateia, ator e espectador devem formar uma multidão única, uma massa contínua na qual uma influencia a outra. A ideia wagneriana de um teatro que apaga as luzes da plateia na qual um espectador não é capaz de ver os seus companheiros e assim, ter uma experiência individualizada da encenação, não agradava Fuchs que buscava justamente um teatro coletivo e múltiplo. Essa ideia partiu da leitura de Fuchs do primeiro livro de Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, no qual ele define os conceitos de dionisíaco e apolíneo.

Para Nietzsche, Apolo e Dionísio estavam presentes tanto no espectador quanto na 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 descreveu 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. Segundo Koss, A dissolução dos limites da identidade espectadora implicou em uma união emocional e psicológica entre espectador e obra de arte. Apolo representava o princípio da individualidade, mas ele não podia agir sozinho. Somente com a ajuda de Dionísio, as próprias fronteiras do eu se dissolvem, permitindo o indivíduo superar sua própria consciência de sua identidade individual. Foi sob o encanto da apreciação dionisíaca da arte que perda de individualidade do espectador sugeriu uma fusão da multidão em festa (KOSS, 1990: 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.

6 | CONCLUSÃO

O mote do livro *A revolução do teatro* é a frase “Reteatralizar o teatro!”, assim ele finaliza seu prefácio demonstrando o que a sua revolução está buscando. Romper com os limites das convenções teatrais já há muito instauradas é a maneira encontrada

8 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. [...] 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.

para isso. Trazer de volta ao teatro as antigas tradições do teatro de rua, das festas populares, dos ditirambos dionisiacos... 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 em detrimento da cena é o ponto de partida para as suas ideias que desejam revolucionar o teatro trazendo de volta a força do ritual dionisiaco, sem que isso rompa com as convenções da representação, sem deixar de ser teatro.

REFERÊNCIAS

- APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Tradução de notas de ensaio de Redondo Júnior. Lisboa : Editora Arcádia, 1963.
- CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa : Editora Arcádia, 1964.
- GADELHA, Carmen. **Corpo, espaço, tempo**: indagações sobre poética do teatro. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.
- FUCHS, Georg. **The revolution of the theatre**: conclusions concerning the Munich Artists' Theatre. Condensed and adapted from the German by Constance Connor Kuhn. N.Y/ London: Kennikat Press, 1959.
- _____. **Die Revolution des Theater**: ergebnisse aus dem Münchener künstler-theater. München und Leipzig: Georg Müller, 1909.
- 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.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- 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.
- WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Editora Antígona, 2003.

SOBRE A ORGANIZADORA

DENISE PEREIRA: Mestre em Ciências Sociais Aplicadas, Especialista em História, Arte e Cultura, Bacharel em História, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Cursando Pós-Graduação Tecnologias Educacionais, Gestão da Comunicação e do Conhecimento. Atualmente Professora/Tutora Ensino a Distância da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e professora nas Faculdade Integradas dos Campos Gerais (CESCAGE) e Coordenadora de Pós-Graduação.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-283-8

