

DIREÇÃO CÊNICA E PRINCÍPIOS ESTÉTICOS NA COMPANHIA DOS MEININGER*

Pablo Iglesias Simón**

Tradução de Fátima Saadi

Folhetim, n. 25, jan-jun 2007, p. 6-31.

Muita coisa já foi dita a respeito da companhia dos Meininger, mas há divergências a respeito de inúmeras dessas informações. Por exemplo, alguns estudiosos atribuem à companhia, liderada pelo Duque Georg II de Saxe-Meiningen, a invenção de diversos procedimentos cênicos; outros consideram o Duque simplesmente o primeiro diretor teatral de todos os tempos e, os mais cautelosos, vêem nele o primeiro encenador contemporâneo. Além disso, para alguns analistas, a responsabilidade pelo trabalho de direção coube essencialmente a Georg II, para outros, coube a Ludwig Chronegk, *intendant* e *régisseur* da companhia entre 1871 e 1891.

Em primeiro lugar, devemos deixar claro que, como diversos estudos já demonstraram,¹ não pairam mais dúvidas a respeito do fato de que a direção cênica não foi inventada no ducado de Saxe-Meiningen. É evidente que a organização cênica (entendida em seu sentido mais geral como ordenação dos elementos da representação com vistas a contar uma história) é intrínseca ao fato teatral e que, embora nem sempre tenha existido um profissional dedicado exclusivamente a esse trabalho, muitos foram os que se encarregaram dessa tarefa, associando-a com outras atividades (lembramos, por exemplo, os casos de Ésquilo, Calderón ou Molière). Além do mais, podemos considerar que é anterior à aparição da companhia dos Meininger o surgimento de um profissional específico, dedicado a conceber a organização cênica e a reflexão sobre a montagem. Esses procedimentos visam a uma transposição fidedigna das intenções do autor; à unificação dos diversos elementos que compõem o fato cênico sob um único propósito estético e narrativo; e à criação e renovação de diversos critérios expressivos,

* Este artigo foi originalmente publicado em *ADE-Teatro*, n. 100, abr-jun 2004, p. 177-184.

** Pablo Iglesias Simón é formado em Direção Teatral e doutor em Comunicação Audiovisual. É professor, pesquisador, desenhista de espaços sonoros, dramaturgo e diretor. Publicou os livros *De las tablas al celuloide* e *Postproducción digital de sonido por ordenador*, além de quatro peças teatrais e numerosos artigos.

¹ Para estudar pontos de vista diversos sobre esse tema, consultar André Veinstein. *La puesta en escena. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962.

isto é, orientam-se segundo o sentido contemporâneo de encenação.² Nesse aspecto, e atendo-nos ao domínio germânico, como nos indica John H. Terfloth,³ podemos detectar, no tocante aos espetáculos teatrais, diversas tentativas de defender uma análise conscienciosa dos textos, de buscar um sentido de unidade estética e de limitar a arbitrária liberdade do ator (no que diz respeito à escolha do papel, à forma de interpretá-lo, ao figurino, à sua relação com os demais atores etc.). Esse movimento, que tende a definir todos os aspectos relacionados a uma visão de encenação mais contemporânea e menos normativa, tem sua origem nos vinte e quatro artigos da Schauspielerakademie, formada por Konrad Ekhof em 5 de maio de 1753, e alcança sua culminação com a entronização definitiva da figura do diretor de cena em 1808 no Burgtheater de Viena, ficando, a partir de então, assegurado ao *régisseur* o direito de ter seu nome incluído nos cartazes. Por esse gesto, ficam claramente estabelecidas suas atribuições e ele passa a ser reconhecido como o único responsável pela totalidade e pela autoria do espetáculo.⁴ Todos esses dados demonstram que não foi no ducado de Saxe-Meiningen que se originaram as diversas reflexões que acompanharam a conceituação contemporânea da figura do diretor de teatro.

Levando-se em conta tudo isso e ainda o fato de que a maior parte dos recursos expressivos adotados pelos Meininger não foi inventada por eles, o que podemos afirmar é que essa companhia é uma das primeiras nas quais, pela reunião de todas essas influências, pode-se detectar, de forma inequívoca, a presença completa e definida de uma direção cênica, presidida pela originalidade, pela coerência e pela unidade e, portanto, entendida em sentido contemporâneo. A companhia dos Meininger teve

² Nesse sentido, Juan Antonio Hormigón foi quem talvez tenha definido com mais precisão aquilo que se deve compreender por diretor teatral num sentido contemporâneo: “O diretor teatral contemporâneo une, pois, seu conhecimento de uma prática artesanal, que consiste no manejo, na ordenação e na junção dos materiais e elementos cênicos com os quais realiza um espetáculo – interpretativos, rítmico-dinâmicos, literários, plástico-visuais e sonoros –, a uma noção estética que não apenas estabelece um objetivo preciso para a encenação, propõe procedimentos de trabalho, estabelece uma metodologia, procura sua coerência, dá sentido profundo e concreto a cada um desses grandes domínios, descobre o “porquê” de cada opção assumida e reúne em uma trama signífica teatral toda a sua prática criativa.” (Juan Antonio Hormigón. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991, p. 18).

³ John H. Terfloth. “The Pre-Meiningen Rise of the Director in Germany and Austria”, *Theatre Quarterly*, vol. VI, n. 21, primavera de 1976, p. 65-86.

⁴ Uma das normas impostas no Burgtheater de Viena em 1808 estabelecia que: “A escolha e a disposição do mobiliário, a distribuição e o movimento dos figurantes, os lugares das entradas e saídas, a seqüência [das evoluções] dos próprios atores, em resumo, tudo o que diga respeito à criação do espetáculo será determinado pelo *régisseur*. Este tem uma autoridade ilimitada e incontestável e o direito de repreensão quando não é obedecido. Isto fica assim decretado porque, de agora em diante, o *régisseur*, e apenas ele, colherá tanto a honra como a desonra em relação à criação do espetáculo.” (Citado em Terfloth, *op. cit.*, p. 82-83).

importante papel na unificação de heranças conceituais e expressivas e também na sua difusão mediante o apreciável trabalho desenvolvido nas turnês, o que fez com que sua influência se estendesse por toda a Europa⁵ (e, inclusive, para o outro lado do Atlântico)⁶ e servisse para orientar e estimular o trabalho de alguns dos primeiros grandes representantes da encenação contemporânea, como Constantin Stanislavski,⁷ André Antoine,⁸ Otto Brahm ou Henry Irving.⁹

Considerando todos esses aspectos, parece-nos que o mais adequado para tentar descrever as práticas cênicas e as concepções estéticas que dominavam o trabalho dos Meiningers é dedicar este artigo a definir e concretizar dois pontos fundamentais: quem

⁵ Entre os anos de 1874 e 1890, a companhia dos Meiningers realizou 2591 representações num total de 81 viagens às seguintes cidades européias: Berlim, Viena, Budapeste, Dresden, Breslau, Colônia, Frankfurt, Praga, Leipzig, Hamburgo, Amsterdã, Dusseldorf, Graz, Bremen, Londres, Nuremberg, Barmen, Magdeburg, Munique, Mainz, Estrasburgo, Basiléia, São Petersburgo, Moscou, Varsóvia, Königsberg, Trieste, Rotterdam, Bruxelas, Gotha, Stettin, Copenhague, Estocolmo, Kiev e Odessa.

⁶ Embora tenham sido realizadas inúmeras negociações, em 1886, para que os Meiningers visitassem Nova York e realizassem uma turnê por diversas cidades dos Estados Unidos, as exigências de Chronegk, num primeiro momento, e, em seguida, a deterioração de seu estado de saúde e sua morte em 1891 impediram que a viagem se concretizasse. No entanto, até onde temos notícia, os Meiningers, já eram conhecidos nos Estados Unidos em 1878, tanto pelo boca a boca, quanto por um artigo de Sylvester Baxter, no qual ele fazia referência à situação do teatro na Alemanha, comparando-o com o dos Estados Unidos (sublinhando a recusa alemã em relação à tirania do *star-system* e a concepção do teatro como serviço público e educador do povo) e destacando o trabalho dos Meiningers (Ver Sylvester Baxter. “The Stage in Germany”, *The Atlantic Monthly*, vol. 42, n. 250, agosto de 1878, p. 177-187. Esse artigo está integralmente reproduzido em <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/pageviewer?/ammem/coll=moa&root=/moa/atla/atla0042/&tif=0183.TIF&view=50&frames=1>). Posteriormente, em 1891, Charles Waldstein publicará um artigo monográfico no qual analisará detidamente as contribuições e a metodologia dos Meiningers, das quais tomou conhecimento em primeira mão graças ao convite que o próprio Duque lhe fizera para que visitasse e estudasse o Teatro da Corte de Meiningen (Ver Charles Waldstein. “The Court Theatre of Meiningers”, *Harper’s New Monthly Magazine*, vol. 82, n. 491, abril de 1891, p. 743-758. Esse artigo está integralmente reproduzido em <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/pageviewer?coll=moa&root=/moa/harp/harp0082/&tif=00753.TIF&view=50&frames=1>).

⁷ Stanislavski viu as representações dos Meiningers em Moscou, em 1885, e relata suas impressões em sua autobiografia, *Mi vida en el arte* (Ver Constantin Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1993, p. 130-132.)

⁸ Antoine viu os Meiningers em Bruxelas, em 1888, e conta suas impressões em carta enviada a Sarcey e que este publica em sua coluna de *Temps*. Essa carta foi posteriormente reproduzida por Antoine em 1921 em *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre* (André Antoine. *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*. Paris: Arthème Fayard & Cie., 1921. Na tradução para o inglês que consultamos, realizada por Marvin Carlson, essa carta aparece reproduzida às páginas 80 a 86. Cf. André Antoine. *Memories of the Théâtre-Libre*, Coral Gables (Florida): University of Miami Press, 1964).

⁹ Irving não apenas viu as representações dos Meiningers em 1881, no Drury Lane Theatre de Londres, como também organizou um jantar no palco do Lyceum Theatre, no dia 17 de julho de 1881, para o qual convidou diversos membros da companhia, entre os quais estava Chronegk. Segundo o relato de Bram Stoker, que participou do jantar, este se prolongou até as seis da manhã. Além disso, Irving conheceu, no dia 28 de maio de 1885, o próprio Duque Georg II, que, levado por sua grande admiração, posteriormente o condecoraria, com a Cruz de Comandante da Ordem da Casa Saxã de Ernestine. Segundo Stoker, Irving só usou a medalha da referida Ordem na noite de 25 de maio de 1897, quando jantou com o Duque no *Beefsteak Room*. Ver Stoker. *Personal reminiscences of Henry Irving*, vol. VII, p. 152-153 e 154-155.

era o responsável último pelas montagens e quais eram os princípios expressivos, estéticos e narrativos que as regiam.

O triunvirato teatral na companhia dos Meininger

Em primeiro lugar, para contextualizarmos o assunto, devemos assinalar que, quando nos referimos aos Meininger, estamos falando de uma companhia teatral sediada no Teatro da Corte¹⁰ da cidade de Meiningen (situada às margens do rio Werra e pertencente ao ducado de Saxônia-Meiningen¹¹) e cuja atividade se desenvolveu, fundamentalmente, entre a ascensão do Duque Georg II, em 1866, e sua morte, em 1914 (sendo que a época de maior esplendor foi a das turnês européias, realizadas entre 1874 e 1890).

A companhia, portanto, foi patrocinada pelo próprio Duque Georg II, que assumiu o poder depois da abdicação forçada de seu pai, Bernhard II, em 1866.¹² Assim que assumiu o governo, Georg II decidiu substituir o Barão von Stein,¹³ *intendant* do Teatro da Corte, nomeando em seu lugar o autor teatral Friedrich M. Bodenstedt. No entanto, devido a discordâncias estéticas, decidiu destituí-lo em 1870, assumindo ele próprio o cargo de *intendant*.¹⁴ Em 1871, o Duque designa Ludwig Chronegk *intendant* e *régisseur*. Depois da morte de Chronegk, em 1891, várias personalidades ocupam sucessivamente seu lugar. Primeiro Paul Richard, depois Paul Lindau, autor e crítico teatral que foi *intendant* entre 1895 e 1899 ou Max Grube, que integrou, como ator, a companhia dos Meininger entre 1872 e 1888 e que foi *intendant* entre 1908 e 1913.

¹⁰ O Teatro da Corte de Meiningen foi inaugurado a 17 de dezembro de 1831, por ocasião do aniversário do Duque Bernhard II. Foi reformado nos anos de 1870 para acolher as grandes montagens que os Meininger começaram a realizar naquela época. Em 5 de março de 1908, foi totalmente destruído por um incêndio. Reconstruído, foi reinaugurado em 17 de dezembro de 1909, e até hoje está em funcionamento.

¹¹ Sachsen-Meiningen, em alemão.

¹² Em setembro de 1866, o exército prussiano mandou para Meiningen dois batalhões com o objetivo de forçar Bernhard II à abdicação (ele foi um dos príncipes alemães que apoiou a Áustria contra a Prússia) em favor de seu filho Georg II, que era simpatizante da idéia de uma Alemanha unida sob o domínio prussiano (o que finalmente seria conseguido em 1871, quando Guilherme I, rei da Prússia, tornou-se o Kaiser do Império Alemão).

¹³ O Teatro da Corte de Meiningen é, de início, um teatro subvencionado pelo Duque Bernhard II, no qual se apresentam apenas companhias convidadas. No entanto, a partir de 1860, o Duque decide convertê-lo em um teatro de repertório dotado de uma companhia própria e, para levar a termo esse projeto, nomeia o Barão von Stein para o cargo de *intendant*.

¹⁴ Durante esse ano Karl Grawoski se encarrega da administração do teatro.

Os testemunhos diretos que nos mostram como era o sistema de trabalho dos Meininger, legados, entre outros, por Max Grube¹⁵ e Charles Waldstein,¹⁶ apontam o próprio Duque Georg II como o verdadeiro diretor que estabeleceu os critérios estéticos e estilísticos que dominariam as montagens da companhia, embora ele sempre tenha preferido permanecer em segundo plano. Sem dúvida, como assinala o próprio Grube, especialmente nos anos de maior importância da companhia dos Meininger, entre 1874 e 1890, as produções devem ser entendidas, de um ponto de vista criativo, como o resultado da confluência de três personalidades: o Duque Georg II, sua terceira esposa, a Baronesa Helene von Heldburg¹⁷ e Ludwig Chronegk, *régisseur* e *intendant* da companhia durante esse período. Para tentar esclarecer o papel que desempenharam na companhia, apresentaremos as contribuições de cada um deles.

O Duque Georg II, que tinha a última palavra em relação a todos os aspectos da direção das montagens, foi quem realmente determinou os princípios estéticos dos Meininger. Dispomos de três cartas a esse respeito, coligidas no livro de Grube, nas quais o próprio Duque expressa a maior parte desses critérios estéticos.¹⁸ Além das cartas aos sucessivos *intendanten* e *régisseurs* do Teatro da Corte de Meiningen e de suas intervenções diretas nos ensaios, o Duque concretizava e estabelecia seus princípios cênicos em numerosos esboços.¹⁹ Neles, Georg II não apenas desenhava os

¹⁵ O livro fundamental para entender o teatro dos Meininger é o de Max Grube. *Geschichte der Meininger*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1926. Consultamos a tradução para o inglês realizada por Ann Marie Koller: Max Grube. *The Story of the Meininger*. Coral Gables (Florida): University of Miami Press, 1963. Os números de páginas referidos nas notas seguintes correspondem a essa tradução.

¹⁶ WALDSTEIN, *op. cit.*

¹⁷ A Baronesa, de origem plebéia, em solteira Ellen Franz, juntou-se aos Meininger, como atriz, em 1867, depois de ter atuado nos teatros das cidades de Saxe-Coburg, Oldenburg e Mannheim. Depois de se casar com Georg II em 18 de março de 1873, abandonou sua atividade como atriz e passou a se chamar Baronesa Helene von Heldburg.

¹⁸ Esses documentos primários são: uma carta de janeiro de 1864, quando Georg II ainda não era Duque, endereçada ao então *intendant* Barão von Stein, na qual faz algumas sugestões, relativas ao direcionamento da atenção do público, ao movimento cênico e à utilização dos efeitos de luz, a propósito da ópera *Fausto* de L. Sphor; uma carta datada de fevereiro de 1867, dirigida ao então *intendant* Bodenstedt; e, finalmente, uma longa carta endereçada a Paul Lindau, na qual o Duque manifesta a maior parte de suas inquietações estéticas no tocante à criação de espetáculos cênicos. (Essa carta foi publicada pela primeira vez pelo próprio Lindau em 1909, nas páginas 313 a 319 do primeiro número de *Die Deutsche Bühne*, sendo posteriormente incluída por Grube em seu *Geschichte der Meininger*. A carta foi traduzida para o castelhano de forma pouco feliz em Sergio Jiménez e Edgar Ceballos (org.) *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1985, p. 113-124 e, posteriormente, em Edgar Ceballos (org.) *Principios de dirección escénica*. México: Colección Escenología, 1999, p. 33-38).

¹⁹ O Duque era um excelente desenhista, embora nunca tenha chegado a ser um grande pintor devido a suas dificuldades com o manejo da cor. Durante a infância foi aluno dos pintores Paul Schellhorn e Wilhelm Lindenschmitt e posteriormente sofreu a influência de pintores como Peter von Cornelius ou Wilhelm Kaulbach.

cenários²⁰ como os figurinos, além de determinar a posição dos atores em cena e os efeitos de composição que, como veremos, ele pretendia conseguir.

A Baronesa Helene von Heldburg fazia as vezes de dramaturgista e professora de interpretação e dicção. Desde seu casamento com o Duque, em 1874, ela se tornou a principal responsável pela seleção de textos que seriam montados; também era ela quem escolhia a versão e/ou tradução mais idônea dos mesmos e realizava as adaptações²¹ necessárias. Como veremos, deve-se a ela o fato de os Meininger serem reconhecidos por sua fidelidade e respeito aos textos originais. Helene se encarregou de instruir os atores no tocante a interpretação e dicção. Dessa forma, foi ela a responsável pelo fato de os atores da companhia terem adotado o estilo grandiloqüente típico da escola de Weimar²² e que, como muitos testemunhos idôneos observaram, não se coadunava com a estética realista do resto dos elementos cênicos.²³ Além disso, Waldstein nos indica como Helene “também supervisionava o departamento de figurinos para as atrizes.”²⁴

Por último, Ludwig Chronegk, que, segundo Grube, tinha uma cultura bastante limitada, era o encarregado de concretizar nos espetáculos as idéias e indicações do Duque. Sua segurança e sua determinação, que chegavam às raias do despotismo em relação aos atores,²⁵ eram capazes de traduzir as indicações do Duque, que ignorava grande parte do jargão teatral, em ordens concretas que os atores eram capazes de executar. Georg II costumava dirigir-se aos atores indicando-lhes (e, nisto, antecipando

²⁰ A partir dos desenhos do Duque, os cenários eram confeccionados em Coburg, no estúdio fundado pelos irmãos Max e Gotthold Brückner. Com essa dupla de cenógrafos, trabalharia também Richard Wagner, com o qual Georg II não apenas concordaria a respeito de vários conceitos cênicos, mas com quem manteria também uma relação pessoal. Em 1876, o Duque iria, com Helene von Heldburg, a Bayreuth para apreciar as atividades cênicas de Wagner, e, no ano seguinte, este visitaria Meiningen, acompanhado de Cosima.

²¹ Essas adaptações, segundo Grube, que não fornece outros dados a respeito, foram publicadas com o título de *Theater der Meininger* pela editora de von Grombkow e, posteriormente, pela de Conrad.

²² Em artigo publicado em 14 de maio de 1892, Otto Brahm ilustra muito bem as diferenças entre a interpretação artificial típica da escola de Weimar e o estilo “realista” ao qual ele mesmo aspirava. Esse artigo foi incluído no livro *Otto Brahm: Theater, Dramatiker, Schauspieler*. Berlin: Henschel, 1961 e depois traduzido para o castelhano em Ceballos, *op. cit.*, p. 181-188.

²³ No artigo de John Osborne, “From Political to Cultural Despotism: The Nature of the Saxe-Meiningen Aesthetic”, *Theatre Quarterly*, vol. V, n. 17, mar-mai 1975, p. 40-53, são apresentadas algumas declarações a esse respeito. A título de exemplo, traduzimos a seguinte: “Sua declamação é pomposa, afetada e sem vitalidade” (Theophil Zolling. *Die Gegenwart*. XXI, 1882, p. 332. Cit. em Osborne, *op. cit.*, p. 45).

Também Stanislavski e Antoine fazem eco a esses comentários: “Admitamos que os de Meiningen não renovavam os recursos tradicionais, puramente interpretativos, da atuação.” (Stanislavski, *op. cit.*, p. 130); “O treinamento dos atores é, em geral, muito rudimentar.” (Antoine, *op. cit.*, p. 85).

O artigo de Muriel St. Clare Byrne, “What We Said About the Meiningers in 1881”, *Essays and Studies*, n. 18, 1965, p. 45-72, compila ainda outras declarações nesse sentido, por ocasião das apresentações realizadas pelos Meininger em 1881 em Londres.

²⁴ Waldstein, *op. cit.*, p. 748.

²⁵ Ver Stanislavski, *op. cit.*, p. 131-132.

as famosas “circunstâncias dadas” stanislavskianas) a situação em que estavam os personagens, para conseguir que eles entendessem o contexto e atuassem em conseqüência. Chronegk, por seu lado, assinalava diretamente aos atores, de forma precisa, a posição, a postura e a atitude que deveriam adotar. Grube nos relata uma anedota ocorrida durante os ensaios de *Guilherme Tell*, de Schiller, que serve para ilustrar esse modo particular de Georg II se dirigir aos atores (e que, para muitos, era bastante “ambíguo”):

Em uma ocasião, deram a uma mulher, que não estava habituada às maneiras do Duque, o papel de Berta von Bruneck. O Duque havia dirigido a cena posicionando Rudenz no desfiladeiro rochoso de modo que Berta estava sentada numa pedra enquanto Rudenz, apoiado em sua lança, estava de pé diante dela [...] Chegando a este ponto, qualquer diretor profissional diria: “Agora, cara senhora, sente-se.” Mas, assumindo o ponto de vista do personagem, o Duque disse: “A senhora está cansada.”

“Não, de forma alguma, Alteza”, respondeu com entusiasmo a moça, uma vez que tinha pensado que o Duque havia percebido algum cansaço na voz dela. Então ele disse: “A senhora veio de uma caçada;” Ao que a moça respondeu, “Não, Alteza, desculpe, eu vim de Coburg.”²⁶

Chronegk foi não apenas o impulsionador das turnês européias dos Meininger (às quais o Duque se opôs, a princípio, por medo de um fracasso artístico e comercial), mas também o responsável pela companhia durante as mesmas (entre 1874 e 1890, o Duque viu apenas três apresentações de sua companhia em turnê). Além dos ensaios em Meiningen, Chronegk acompanhava o grupo durante as viagens e fazia quantos ensaios fossem necessários (com especial atenção aos que se destinavam a incluir os extras, recrutados nas cidades onde o grupo se apresentava). Além disso, ele negociava os contratos com os teatros e é a ele que se deve o expressivo lucro auferido com as turnês, o que permitiu produzir montagens mais elaboradas e complexas. A importância de Chronegk para as viagens pode ser aquilatada pelo fato de que depois de sua morte, em 1891, Georg II decidiu suspendê-las, limitando a atividade dos Meininger a representações no Teatro da Corte de Meiningen, como faziam antes de 1874.

²⁶ Grube, *op. cit.*, p. 35.

O processo de ensaios na companhia dos Meininger

Talvez seja na análise do típico processo de ensaios da companhia dos Meininger que se possa apreciar com mais clareza a inter-relação entre Georg II, Helene e Chronegk na criação dos espetáculos.

Os ensaios, que duravam entre 20 e 25 dias para a preparação de uma nova obra, costumavam se dar, sem interrupção, entre cinco ou seis da tarde e meia-noite. A pontualidade era fundamental. Os ensaios começavam, em geral, com a companhia²⁷ sentada na platéia para ouvir Chronegk, que, do palco, dirigia-lhe algumas palavras. Depois dessa conversa, os atores ocupavam o palco, ficando à direita um dos veteranos da companhia, que funcionava como assistente de direção. Chronegk se sentava nas primeiras filas da platéia, ao lado de um ponto que se encarregava de transmitir suas indicações aos atores mais distantes, situados no fundo da cena. Georg II também se sentava, junto com sua esposa Helene, na platéia, embora ficasse um pouco mais distante do palco.

Waldstein nos indica que, normalmente, Georg II, Helene e Chronegk se reuniam antes do começo dos ensaios para analisar a obra, discutir e concretizar as linhas fundamentais da encenação (determinadas, em primeira instância, pelo próprio Duque). A esse respeito, cabe destacar, no entanto, que não se elaborava um libreto de direção, independente e anterior aos ensaios, mas que as coisas eram decididas tendo por base apenas os esboços realizados pelo Duque e as discussões entre este e seus colaboradores, sendo que ele se reservava a palavra final sobre a montagem do cenário. Antes do começo dos ensaios, o Duque mandava executar, segundo seus esboços, a cenografia, os figurinos, os adereços e os móveis que seriam utilizados na representação e que já deviam estar presentes desde o primeiro ensaio.

No primeiro dia de ensaios tentava-se passar a obra completa, para que todos pudessem ter uma visão geral dela e para que se detectassem os pontos mais frágeis.²⁸ Em ensaios sucessivos trabalhava-se cada cena em separado para, posteriormente,

²⁷ Waldstein nos indica que, quando ele assistiu aos ensaios em Meiningen, a companhia contava com 36 atores e 25 músicos.

²⁸ Waldstein menciona que eles realizavam um ensaio geral, coisa que nos parece complicada, a não ser que os atores tivessem sido informados antecipadamente das linhas fundamentais do espetáculo, especialmente no tocante à sua posição e movimento no palco, e às mudanças de cenário (o que, obviamente, teria que ter sido acertado em ensaios prévios). Ver Waldstein, *op. cit.*, p. 751.

ensaiar atos completos e, finalmente, passar a obra na íntegra, em diversos ensaios gerais.

Como já comentamos, durante os ensaios Georg II tinha sempre a última palavra, embora, quando seus colaboradores discordavam dele, ele não hesitasse em ordenar que se experimentassem as diferentes soluções propostas, para tentar decidir qual seria a melhor. Também as sugestões dos atores eram levadas em conta e o Duque estava sempre disponível para incorporar todos os aspectos novos que aparecessem ao longo do processo de ensaios, sempre que fossem coerentes com sua linha de raciocínio cênico.

Uma vez terminado o processo de ensaios, a encenação da obra não era fixada de forma definitiva, mas estava sujeita a constantes mudanças destinadas a melhorar sua realização cênica (o Duque mandava cartas a seus colaboradores antes e depois de cada apresentação para indicar possíveis aperfeiçoamentos e, inclusive, ia falar com os atores, durante os intervalos, para fazer-lhes algumas sugestões a respeito do trabalho). O período das turnês (às quais eram dedicados entre seis e oito meses por ano e a cujas apresentações, como já mencionamos, o Duque não costumava estar presente) levou a uma fixação mais estrita dos espetáculos que, no entanto, nunca foram registrados em libretos de direção.

Principais características estéticas dos Meininger

Uma vez estabelecido o papel que cada um, sob a direção de Georg II, desempenhava na companhia, parece-nos que o mais adequado é analisar as principais características das produções dos Meininger. Nesse sentido, trataremos rapidamente do respeito ao texto, da fidelidade histórica e textual da cenografia, dos figurinos e dos adereços, da busca do realismo ilusionista, do movimento dos grandes grupos, dos critérios de composição, do direcionamento da atenção do espectador, do recurso à luz, do papel da música e dos efeitos sonoros, e da transgressão efetuada por algumas de suas montagens.

O respeito ao texto

Uma das características dos Meininger é o respeito ao texto do autor, o que pode ser analisado tanto do ponto de vista meramente textual como do ponto de vista puramente cênico.

Se nos concentrarmos exclusivamente na parte dramatúrgica, é evidente que, graças aos critérios textuais da Baronesa Helene von Heldburg, os Meininger se caracterizaram por usar versões dos textos muito fiéis aos originais. Na época, e no domínio germânico, era habitual o uso de adaptações que a tradição havia consagrado como fidedignas, mas que, sem dúvida, eram bastante infiéis às intenções do autor, além de serem freqüentes os cortes, o que resultava na mutilação de muitas cenas. Os Meininger evitaram essa tendência, como atestam as montagens de uma série de peças, entre as quais *A batalha de Armínio*, de Heinrich von Kleist, na qual se abandonou a versão de Rudolf Genee, tradicionalmente aceita, recuperando-se as cenas que ele havia eliminado; *Catarina de Heilbronn*, também de von Kleist, na qual se deixou de lado a versão de Holbein e se mantiveram as cenas do original, que haviam sido excluídas por terem sido consideradas imorais; *Macbeth*, de Shakespeare, em que, em vez de montar a versão de Schiller, usada na época, optou-se pela tradução de Schlegel-Tieck, que era mais fiel ao original; ou *O conto de inverno*, também de Shakespeare, em que se rejeitou a versão comumente aceita de Dingelstedt, sendo, então, recuperadas cenas como a do monólogo do Tempo, no início do quarto ato.²⁹

Também podemos falar do respeito ao texto por parte dos Meininger a partir do ponto de vista puramente cênico, na medida em que o Duque compreendia a direção como a principal ferramenta para apreender e transmitir o sentido do texto dramático, ou, servindo-nos das palavras que Stanislavski utilizaria para descrever o trabalho dos Meininger, “revelar a essência espiritual da obra”.³⁰ Dessa forma, Georg II tinha como principal objetivo, uma vez analisada conscienciosamente a obra lítero-dramática e depois de um minucioso processo de documentação, transmitir através do espetáculo uma visão unificada e original que não traísse o espírito do texto. Nesse sentido, o Duque tentava, de forma quase obsessiva, banir qualquer dissonância entre os princípios do texto e os demais elementos cênicos.

²⁹ Segundo Grube, essa cena carregada de grande simbolismo foi representada da seguinte forma: “A atriz, com um relógio de areia na mão, ficava recostada sobre um imenso globo terrestre parcialmente coberto pelas nuvens.” (Ver Grube, *op. cit.*, p. 89).

³⁰ Stanislavski, *op. cit.*, p. 132.

A fidelidade histórica e textual de cenografia, figurino e adereços

A cenografia, os elementos de mobiliário, os figurinos e os adereços eram desenhados de modo a respeitar as sugestões do texto e a refletir fielmente o marco geográfico e temporal no qual se desenvolvia a ação. Para alcançar esse objetivo, Georg II, que era o responsável por fazer todos os projetos através de desenhos, dispunha de um farto arquivo tanto gráfico quanto textual, graças ao qual podia documentar-se (auxiliado por sua esposa) acerca dos usos de épocas ou de geografias distintas da sua. Esse arquivo era continuamente renovado de acordo com as necessidades de cada produção e, para isso, era requisitada a colaboração de especialistas como Pietro Visconti, diretor do Instituto Arqueológico de Roma, que foi consultado por ocasião da montagem de *Júlio César* de Shakespeare, ou eram feitas visitas aos lugares onde acontecia a ação de uma obra, como ocorreu com a montagem de *Os pretendentes à coroa*, de Ibsen, para que se coletassem informações em primeira mão.

Todo esse trabalho de documentação, que era amplamente divulgado, concretizava-se em cena com grande verismo. Por isso, foi sendo abandonado, na elaboração das cenografias, o sistema de telões e trainéis, substituído pouco a pouco, em especial nas cenas de interiores, pelos cenários tridimensionais construídos. Isto fez com que, devido às dificuldades relacionadas às trocas de cenário, o Duque reduzisse essas mudanças e optasse por resolver séries de cenas de cada obra em um mesmo ambiente cenográfico.

O figurino, além de favorecer atitudes coerentes com o contexto geográfico e temporal proposto pela peça, também servia a outros fins, como a caracterização dos personagens, tanto dos protagonistas como da comparsaria³¹ ou o direcionamento da atenção para determinados personagens em momentos específicos.

A busca do realismo ilusório

Como acabamos de ver, não há a menor dúvida de que um dos principais objetivos do Duque era, por meio de suas criações, fazer com que, na medida do possível, o

³¹Há inúmeros testemunhos que nos indicam que o figurino de todos os atores era confeccionado com igual cuidado. Seguindo essa linha de raciocínio também para as cenas de multidão, considerava-se necessário um figurino específico para cada personagem, de modo a potencializar não só sua individualidade como também a sensação geral de realismo.

espectador sentisse que, efetivamente, estava presenciando os acontecimentos que eram mostrados, e não assistindo a uma mera recriação deles.

Esse realismo ilusionista, intensificado pela concretude da maior parte dos elementos cenográficos, era obtido também pela transformação do arco de proscênio em uma espécie de janela através da qual o espectador olhava a “realidade”. Para obter esse efeito, tentava-se criar a sensação de que se estendiam para muito além dos limites do palco tanto os elementos cenográficos como as grandes multidões que ocupavam a cena em determinados momentos da ação (fazendo com que parecessem “cortados” pelo arco de proscênio).

Esse realismo ilusionista se fazia acompanhar por uma estrita separação entre o palco e a platéia, que ficava na penumbra. Solicitava-se aos espectadores que contemplassem a ficção cênica com a atitude (e a invulnerabilidade) de um *voyeur* invisível (quer dizer, como se contemplassem fatos que se desenrolam de uma forma alheia a eles e sem levar em conta a sua presença). Essa separação era conseguida – antecipando, nisso, as concepções características da “quarta parede” que, em breve, seriam desenvolvidas por Antoine³² – proibindo-se os atores tanto de ultrapassar o arco de proscênio quanto de dirigir-se diretamente à platéia, além de pedir-lhes que, em certos momentos, voltassem as costas ao público, escapando deste modo da forçada frontalidade.

A direção das multidões

Um dos aspectos mais elogiados na época foi a maestria com a qual eram dirigidas as grandes multidões de extras, utilizadas em alguns dos momentos mais espetaculares das montagens dos Meininger.

Estas multidões, que, sem dúvida, só foram possíveis graças à política anti-*star system* imposta à companhia e segundo a qual todos os atores interpretavam tanto grandes papéis como papéis de extras, eram elogiadas por dois aspectos que podem parecer, à primeira vista, contraditórios: a perfeita ordenação de seus movimentos e falas, e a forte sensação de realismo que ajudavam a potencializar.

No que diz respeito à primeira característica, para obter-se o efeito desejado, as grandes multidões eram divididas em pequenos grupos que eram “capitaneados” por

³² O próprio Antoine reconhece a dívida que tem para com os Meininger no que diz respeito à formulação de seu conceito de “quarta parede”. (Ver Antoine, *op. cit.*, p. 82-83 e 85-86).

um ator encarregado de assinalar a seus integrantes os momentos precisos de movimentar-se ou responder a uma fala.

O fato de que as multidões parecessem comportar-se de uma forma natural (e não estritamente planejada, como era o caso) se devia ao uso de determinados critérios de composição que veremos mais adiante; à individualização de seus integrantes por meio do figurino, de suas atitudes e de sua forma de verbalização³³ e também à cuidadosa apresentação cênica da seqüência dos acontecimentos, criada de forma a conseguir que os grupos de atores dessem a impressão de que o seu comportamento era uma reação direta a eles.³⁴

Cabe destacar que, dentre as cenas de multidão, o Duque, devido ao seu passado militar, demonstrava especial inclinação pelas que mostravam batalhas que, segundo testemunhos da época, eram representadas com grande realismo.

Os critérios de composição e direcionamento da atenção do espectador

Como o próprio Duque nos indica³⁵ e muitos de seus esboços atestam, a distribuição dos diferentes elementos cênicos (em especial os atores e os dispositivos cenográficos) em suas montagens era orientada por uma série de critérios de composição que consistiam fundamentalmente em:

- Evitar a monotonia e a regularidade, fugindo das composições centralizadas e simétricas e buscando uma distribuição desigual dos elementos nas três direções do espaço.
- Evitar, sempre que possível, os alinhamentos e os paralelismos entre os elementos cênicos.
- Usar, apenas se não houvesse escapatória, os alinhamentos oblíquos dos elementos cênicos em relação à linha do arco de proscênio, fugindo, sempre, das perpendiculares e das paralelas.

³³ Sobre isso, dispomos de dois pontos de vista contrários. Por um lado, Waldstein elogia a forma pela qual os atores de uma multidão são orientados de modo que, nos momentos em que a massa deve falar, a réplica seja verbalizada em tons diferentes e com certa defasagem calculada para dar a sensação de um grupo desorganizado (Ver Waldstein, *op. cit.*, p. 753). Por seu lado, Antoine critica os Meininger pelo fato de as multidões responderem em unísono (Antoine, *op. cit.*, p. 83).

³⁴ As diferentes reações ao monólogo de Brutus, em *Júlio César*, de Shakespeare, por parte da multidão reunida em volta dele são um exemplo citado com frequência (Ver Grube, *op. cit.*, p. 56-57, ou Waldstein, *op. cit.*, p. 745).

³⁵ Na extensa carta enviada a Paul Lindau, citada em nota anterior.

Esses critérios de composição buscavam, em nossa opinião, alcançar três objetivos principais:

- Atribuir maior vitalidade às composições.
- Criar a impressão de que os elementos haviam sido distribuídos no palco de uma forma natural, com o objetivo de aumentar a sensação de realismo ilusório. Isto é, “dissimular” o mais possível que haviam sido distribuídos de modo consciente e voluntário.
- Facilitar um direcionamento da atenção do espectador em virtude da dinâmica da montagem.

O controle da atenção do espectador era uma das grandes preocupações de Georg II. Não resta dúvida de que esses critérios de composição promoviam, de forma dinâmica e variável, ao longo do desenrolar do espetáculo e de acordo com as exigências da montagem, diferenças entre os diversos elementos cênicos, o que levava a uma conseqüente hierarquização dos mesmos e, por fim, a uma concentração da atenção do espectador sobre os que, em cada momento, estavam situados em posição privilegiada. Nos textos que estudamos, são feitas inúmeras referências ao modo pelo qual o Duque procurava dirigir a atenção do público para determinados personagens em dados momentos, por meio de sua localização e do movimento cênico. Nesse sentido, por exemplo, os personagens que se queria ressaltar eram posicionados numa altura superior à dos demais ou se pedia aos atores secundários que ficassem em segundo plano, de costas para o público.

A utilização da iluminação, da música e dos efeitos sonoros

Embora não tenhamos muitos dados a respeito, parece que a iluminação nas montagens dos Meininger desempenhava papel importante, sendo utilizada tanto para criar diferentes atmosferas como para concentrar a atenção do espectador sobre determinados elementos cênicos. Nesse sentido, cabe ressaltar que os Meininger usaram tanto a iluminação a gás como a elétrica, e Grube descreve, inclusive, uma cena de *Maria Stuart*, de Schiller, iluminada apenas pela luz proveniente de um candelabro posto sobre uma mesa.³⁶

³⁶ Ver Grube, *op. cit.*, p. 74-75.

Os Meininger utilizaram a iluminação elétrica fundamentalmente para obter efeitos cênicos espetaculares, como a aparição do fantasma de Júlio César na obra de Shakespeare ou uma chuva torrencial criada por meio de projeções, como nos relata Antoine.³⁷

Também o segmento sonoro tinha importância capital nas montagens dos Meininger. No tocante à música, Grube sugere que Reiff, diretor musical do Teatro da Corte de Meiningen, se encarregava de preparar para cada montagem uma trilha sonora diferente, segundo suas necessidades concretas.³⁸ No que diz respeito aos efeitos sonoros, Grube destaca que eles eram constantemente utilizados, com o objetivo de criar determinadas atmosferas e para aumentar a sensação de realismo.³⁹

A transgressão

Não se pode deixar de citar uma das contribuições mais importantes dos Meininger: a apresentação de textos de autores contemporâneos, como Ibsen, Fitger, Björnson ou o espanhol Echegaray. Além de seu apreciável trabalho para tentar apresentar alguns dos nomes mais representativos do movimento naturalista, como Ibsen ou Björnson, é preciso reconhecer em Georg II uma boa dose de coragem e um certo espírito transgressor, na medida em que não hesitava em pôr em cena certas coisas que a moral da época não considerava apropriado mostrar. Nesse âmbito, merece menção especial a montagem de *A bruxa*, de Artur Fitger, em que o Duque não recuou diante de uma passagem na qual a protagonista jogava longe uma Bíblia (algo impensável na época) ou a montagem de *Os espectros*, de Ibsen, que foi, no entanto, apresentada apenas em três ocasiões: em Meiningen, na presença do autor,⁴⁰ em Dresden e em Copenhague.

Sem pretender delimitar o lugar concreto que os Meininger ocupam na história das artes cênicas, esperamos ter transmitido sucintamente alguns dos aspectos fundamentais

³⁷ Antoine, entretanto, apontará o fato de que, apesar de a chuva ter sido espetacularmente representada, ela cessou de forma desajeitadamente abrupta. Ver Antoine, *op. cit.*, p. 84.

³⁸ Ver Grube, *op. cit.*, p. 114-115 e 117.

³⁹ Ver Grube, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁰ Grube relata em detalhes a polêmica que cercou a estréia de *Os espectros* no Teatro da Corte de Meiningen. (Ver Grube, *op. cit.*, p. 109-110).

envolvidos nas práticas cênicas da companhia e seus principais lineamentos estéticos. Esperamos também ter ajudado a ampliar o conhecimento a respeito desta que pode ser considerada como uma das primeiras trupes a manifestar a presença de uma *encenação* em sentido contemporâneo e que, sem dúvida, abriu caminho para aqueles que cunharam os preceitos estéticos da encenação de viés naturalista.



Atribuição-Usu Não-Comercial-Vedada a Criação de Obras Derivadas 3.0 Unported

Você pode:

- Copiar, distribuir, exibir e executar a obra.

Sob as seguintes condições:



Atribuição. Você deve dar crédito ao autor original, da forma especificada pelo autor ou licenciante.



Usu Não-Comercial. Você não pode utilizar esta obra com finalidades comerciais.



Vedada a Criação de Obras Derivadas. Você não pode alterar, transformar ou criar outra obra com base nesta.

- Para cada novo uso ou distribuição, você deve deixar claro para outros os termos da licença desta obra.
- Qualquer uma destas condições podem ser renunciadas, desde que Você obtenha permissão do autor.

Qualquer direito de uso legítimo (ou "fair use") concedido por lei, ou qualquer outro direito protegido pela legislação local, não são em hipótese alguma afetados pelo disposto acima.

Este é um sumário para leigos da Licença Jurídica (na íntegra):

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>