

Abaixo da Risca: pressupostos do debate sobre a crítica teatral na República de Weimar

Below the Line: Premises of the Debate on Theater Criticism in the Weimar Republic

Gabriela Siqueira Bitencourt¹
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, São Paulo/SP, Brasil
Email: gabriela.bitenc@gmail.com

Resumo

A crítica teatral foi uma das instituições mais importantes no ambiente cultural da República de Weimar. Dentre os muitos temas que animaram as disputas da época, a questão da forma e função da própria crítica é um dos mais interessantes. Este artigo tem por objetivo discutir alguns pressupostos formais e históricos que balizaram esse debate. Para isso, partiremos de uma contextualização acerca da crítica teatral nos jornais no início do séc. XVIII e investigaremos como esta influenciou a formação de uma tradição de crítica teatral alemã. Por fim, discutiremos como certos aspectos dessa tradição aparecem no embate entre Alfred Kerr e Herbert Ihering nos anos 1920.

Abstract

In the cultural milieu of the Weimar Republic, theater criticism emerged as a pivotal institution. Among the numerous topics that animated the intellectual disputes of the era, the discourse surrounding the form and function of criticism itself stood out as a particularly salient point of contention. This article examines this debate, exploring the formal and historical assumptions that underpinned it. To this end, it begins with a contextualization of theater criticism in newspapers at the beginning of the 18th century, tracing its influence on the development of a distinct German tradition of theater criticism. Finally, the article analyzes how certain aspects of this tradition manifest in the intellectual clash between Alfred Kerr and Herbert Ihering in the 1920s.

Palavras-chave

Crítica teatral. República de Weimar. Herbert Ihering. Alfred Kerr. Theodor Fontane.

Keywords

Theater criticism. Weimar Republic. Herbert Ihering. Alfred Kerr. Theodor Fontane

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) pela Universidade de São Paulo, realiza, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo n. 2021/04960-5) uma pesquisa de pós-doutorado sobre as resenhas teatrais de Alfred Döblin, publicadas entre 1921 e 1924.

Críticas, não para a manhã seguinte,
mas para a posteridade.
Paul Schlenther (apud Rühle, 1967 p. 38)

Quando publicou, em 1931, seu romance *Käsebier Erobort den Kurfürstendamm*, Gabriele Tergit elaborou um quadro extremamente vivaz do ambiente jornalístico, cultural e comercial dos últimos anos da República de Weimar. A melancolia que marca o livro é o prenúncio de uma fase sombria que a escritora já adivinhava e cujos sinais procurava, por meio do seu trabalho como ficcionista e jornalista, configurar. A relação entre arte popular, cabarés e teatro é um dos grandes temas do enredo de seu primeiro romance, no qual Tergit se ocupou, também, da lógica da crítica de jornal e sua complexa associação ao mundo do comércio. Em uma passagem divertida, a narradora de *Käsebier* observa o público em uma noite de estreia e pondera:

Frätcher conseguiu fazer com que os críticos de teatro fossem convidados, e não os da seção de “Variedades”, o que faz toda a diferença nos jornais. A seção de “Variedades” é notícia local, mas o teatro diz respeito às ciências e às artes, ou seja, ao *Feuilleton*. Se algo é escrito na seção de notícias locais, mal tem importância se não tiver mais de dez mortos; mas, no *Feuilleton*, mesmo as coisas mais insignificantes ganham importância. Se um cabaretista é discutido por um crítico de teatro, ele está já a um passo de interpretar Mefisto (Tergit, 2016).

Por mais curiosa que pareça, a imagem produzida pelo romance não é exagerada, mas expressa, por um lado, a diferença que se estabelecia entre o teatro de alta cultura e o entretenimento popular do cabaré. Por outro lado, expressa a relevância exercida pelo papel da crítica teatral publicada em jornais para as carreiras de artistas e para o sucesso ou fracasso de produções cênicas. Os debates que dominavam as páginas dos jornais disputavam a atenção do público com perspectivas diversificadas sobre novas produções e encenações do repertório, controvérsias que, não raramente, tornavam-se ataques mútuos entre os críticos. Muitos desses debates incluíam reflexões acerca do papel da crítica e da influência que exercia ou pretendia exercer no panorama da produção teatral, além de conter considerações sobre as determinações do próprio meio de veiculação desses textos, ou seja, o jornal.

No amplo espectro de críticos que constru-

íram a paisagem desses anos, destacam-se duas posições em evidência na época, e diametralmente opostas, a saber, a de Herbert Ihering e Alfred Kerr. O primeiro, interessado na crítica como instrumento para um diálogo com a produção teatral, questionava de que modo as condições de publicação impactavam o tipo de crítica que se produzia. Já o segundo, Kerr, não menos comprometido com a qualidade da produção teatral, considerava a crítica um gênero autônomo a ser elaborado e entendido como uma obra em si mesma.

Este artigo tem por objetivo apresentar alguns aspectos fundamentais para a compreensão dos pressupostos formais e históricos que balizaram esse debate sobre a função e a forma da crítica teatral em jornal na República de Weimar. Para isso, partiremos de uma contextualização acerca da criação do *feuilleton*² na imprensa francesa e do papel exercido pela crítica teatral nesse processo. Em seguida, abordaremos de que maneira esse vínculo entre o jornal, como meio, e a crítica, como gênero, foi determinante para a formação de uma tradição de crítica teatral alemã a partir da atuação de *Theodor Fontane no Vossische Zeitung*. Por fim, discutiremos certas características dessa tradição que foram conservadas e confrontadas na disputa entre Alfred Kerr e Herbert Ihering.

Uma Planta Exótica: a crítica no rodapé dos jornais

Um dos nomes mais importantes no meio cultural alemão dos primeiros 30 anos do século XX, Alfred Kerr defendia que a crítica – mesmo aquela destinada aos jornais diários – deveria ser entendida como uma forma artística relevante, que, mantendo sua autonomia, inspira-se em determinados objetos

2 Em meados do séc. XVIII, o termo *feuilleton* (folhinha) surgiu como um jargão técnico para designar um intervalo de páginas (um caderno) na impressão da folha *in-doze*. Já no período da Revolução Francesa, passou a denominar os inúmeros panfletos em pequeno formato que circulavam após a liberalização da imprensa, e, a partir de 1796, tornou-se o título de suplementos e seções de jornal dedicados a textos curtos sobre assuntos variados e temas culturais (Cf. Kernmayer, 2018) – sobre esse estágio final, falaremos mais adiante. Dado o fato de que, no Brasil (assim como na França), o termo “folhetim” foi associado sobretudo ao “romance-folhetim”, optamos por empregar, alternadamente, os termos *feuilleton* e rodapé, como veio a se popularizar, em português, essa rubrica. Sobre o termo no Brasil, cf. Meyer, 1996, p. 59.

sem se subordinar a eles. Na introdução a uma coletânea de suas críticas teatrais, publicada em 1917, Kerr (1917, p. VI, tradução livre) refletiu sobre o significado de seu ofício e afirmou que: “O que a poética tem a oferecer foi oferecido por minha poética à arte crítica. De agora em diante, deve-se dizer: a Poética consiste em Épica, Lírica, Drama e Crítica”³. Tratava-se, certamente, de um juízo controverso, cuja formulação alimentou um debate posterior sobre a função da crítica: afinal, a crítica deveria ser compreendida como um objeto “artístico” ou um instrumento para o teatro?

Alfred Döblin (1981, p. 16), ao assumir o posto de crítico teatral no jornal *Prager Tagblatt*, aproveitou sua primeira contribuição para indagar em que constituiria a função de um crítico de jornal: “Um curioso costume dos jornais, escrever sobre teatro. Escrever oficialmente. Tanto faz se acima ou abaixo da risca”⁴. A reflexão elaborada por Döblin é longa e permeada de ironias, mas o que depreendemos na leitura desse primeiro texto, publicado em 1921, é o pressentimento de que a acomodação da crítica teatral às determinações e exigências desse meio de comunicação teria tornado seus autores alheios à vida da cidade e à realidade do público. A origem do problema estaria associada à “oficialização” da crítica de jornal, que remonta, na Alemanha, ao fim do século XIX, mas, na história da imprensa, coincide com a criação, na França, dos rodapés de jornal, ou *feuilleton*, no início do século XIX.

“Quando a crítica teatral periódica surgiu”, escreveu Herbert Ihering (1974, p. 12) em 1926, “o público se tornava majoritariamente burguês. Era o princípio do século XIX, o princípio do jornal de publicação regular”. Esse vínculo entre crítica teatral, jornal e experiência social do teatro tem correlação com uma nova concepção de esfera pública que

transformou as condições de acesso ao teatro e à palavra impressa após a Revolução Francesa (cf. Hesse, 1989), consolidando processos já em curso no desenvolvimento de Paris durante o século XVIII. Nessa confluência de processos, interessa-nos examinar a relevância da criação do *feuilleton* – seção no rodapé das páginas do jornal, na qual passou a ser veiculada a crítica teatral no início do século XIX.

Para que seja possível compreender a mudança que a incorporação desse rodapé, ocupando o terço inferior da página do jornal, produziu em termos de diagramação e experiência de leitura, é preciso ter em mente que a organização dos periódicos franceses do fim do século XVIII era ainda muito similar a um livro, produzindo um padrão de leitura sequencial: geralmente contendo quatro ou oito páginas, os jornais do período revolucionário eram compostos de notícias sobre economia, informativos políticos e artigos sobre acontecimentos nacionais e internacionais, seguidos, nas páginas finais, de conteúdos considerados menos relevantes. Nestes periódicos, constavam a programação teatral parisiense, pequenas comunicações de venda ou interesse em compra, charadas e epigramas, além da seção de variedades e dos anúncios – ainda não tão relevantes comercialmente para a imprensa.

A disposição sequencial sugeria hierarquia, uma classificação por importância. Com a proliferação de debates e informações políticas que recheavam as quatro ou oito páginas dos periódicos, esse assunto “variado” e mais dispensável passou a ser publicado em suplementos (o primeiro deles data de 1789), impressos separadamente e distribuídos apenas na capital, reforçando a delimitação dos temas.

A etapa seguinte desse processo de desenvolvimento é a que mais possui consequências para a forma do jornal, tal como a conhecemos hoje: trata-se do momento no qual o conteúdo desses suplementos foi transferido para o rodapé, ocupando o terço inferior da página, delimitado por uma risca horizontal. A nova organização, que rompeu o padrão de leitura sequencial, produziu uma heterogeneidade temática ao justapor assuntos sérios, na parte superior e central da página, aos conteúdos considerados mais leves e fúteis do *feuilleton*, abaixo da risca⁵. Ainda que, como demonstra Ingemar

3 Sobre este trecho, é importante notar que a tradução mais corrente do vocábulo *Dichtung* seria “poesia” (ou “criação literária”). No contexto, compreende-se seu uso em sentido amplo de “arte poética”. Para evitar a repetição do termo “arte” e a ambiguidade que o termo “poesia” poderia ocasionar, optamos pela tradução “Poética”. No original: „Was Dichtung zu geben hat, gab meine Dichtung der kritischen Kunst. Fortan ist zu sagen: Dichtung zerfällt in Epik Lyrik Dramatik und Kritik “

4 É importante ressaltar que a expressão utilizada por Döblin, qual seja, “abaixo da risca” (“unter dem Strich”) diz respeito à risca horizontal que separava o *feuilleton* (localizado no rodapé ou no *rez-de-chaussée*) do corpo principal da página do jornal.

5 Para uma descrição aprofundada sobre as transformações do *feuilleton*, da seção de “*Variétés*”, e os suplementos nos jornais franceses do fim do século XVIII e começo do XIX, cf. Oscarsson, 1993b.

Oscarsson (1993b), seja difícil precisar qual foi o primeiro jornal a introduzir o *feuilleton* sob a risca⁶, essa curiosa localização foi consagrada pelo *Journal des Débats* e incorporada, rapidamente, por outros jornais franceses.

Para o propósito deste artigo, interessa observar, em meio à heterogeneidade dos gêneros e temas ali reunidos, a centralidade dos conteúdos dedicados ao teatro, seja no que diz respeito à divulgação dos espetáculos em cartaz, seja em relação à crítica. Isso pode ser constatado, por exemplo, quando o *Journal des Débats* começa, no fim de janeiro de 1800, a publicar seu *feuilleton*. Para esclarecer de que se tratava essa nova seção, pela qual seria cobrado um valor adicional, foi publicada, em 19 de fevereiro, uma nota explicativa (reproduzida irregularmente durante os primeiros meses) acerca do conteúdo que os/as leitores/as encontrariam na rubrica recém-inaugurada. Interessa-nos, na nota, o destaque conferido aos materiais dedicados ao panorama teatral:

Neste folhetim, faz-se o relato das novidades apresentadas nos diversos teatros de Paris e das estreias dos atores. Encontram-se aqui efemérides variadas, que oferecem aos leitores um quadro rápido e interessante dos principais acontecimentos políticos e literários ocorridos em épocas diversas, correspondentes aos dias em que são inseridos⁷.

Embora a presença de conteúdos sobre o teatro fosse comum em periódicos do século XVIII, o que fez da crítica divulgada nos rodapés do começo do século XIX um fenômeno novo foi, por um lado, a ampliação de acesso ao teatro após a Revolução Francesa e sua dinamização; por outro lado, o impacto do desenvolvimento da imprensa. Sobre este último, vale notar como, ainda que muitos dos gêneros transferidos para o rodapé (a exemplo da crítica teatral) já existissem anteriormente deslocados para a seção abaixo da risca, eles passaram a compor a matéria flutuante dessa nova rubrica e estabeleceram uma relação de contraste com as notícias e

os artigos sobre política e economia aos quais estavam, agora, justapostos.

A risca ainda conservava uma noção de hierarquia, marcada pela distinção entre os assuntos ditos sérios e o conteúdo mais “fútil”, confinado ao pé da página. A discrepância de temas daí decorrente acabou tornando-se também uma questão de estilo: o *feuilleton* era o espaço em que os autores podiam, ao se dirigir diretamente aos leitores, estabelecer uma comunicação mais pessoal. A perspectiva mais objetiva dos artigos e das notícias realçava, então, o efeito de originalidade e pessoalidade, devido aos recursos literários que começavam a marcar o estilo dos folhetins. Esses atributos garantiam ao autor que sua produção desafiasse a constante ameaça de esquecimento a que os textos estavam sujeitos; já em relação ao próprio jornal, permitiam a criação de um vínculo com os/as leitores/as, estimulados/as a ver aquelas páginas também como fonte de entretenimento.

Chamado de “o pai do *feuilleton*”, Julien-Louis Geoffroy foi convidado a assumir a redação do rodapé do *Journal de Débats* assim que este foi inaugurado, em 1800. Sua prosa ficou conhecida por desviar-se do padrão mais descritivo e distanciado da crítica de então, assumindo um tom pessoal e contumaz. Seus textos adaptaram-se ao ritmo acelerado da publicação diária e à fugacidade daí decorrente⁸ por meio da elaboração de um gesto de familiaridade e um estilo original. Firmando com o/a leitor/a uma espécie de comunicação cotidiana direta, Geoffroy definiu, ao longo dos anos, um modelo de crítica com um estilo que lhe assegurou sólida reputação e o reconhecimento de seus contemporâneos⁹.

Em Solo Berlinense: o modelo de Theodor Fontane

8 Ao mencionar a origem da crônica, Antonio Candido (2003, p. 89) associou seu caráter transitório ao fato de os jornais serem essa “publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha”.

9 Seus textos de folhetim eram tão admirados que, em 1819, foi publicada uma coletânea de suas críticas teatrais. Stendhal (2015, s/p, tradução nossa), em sua autobiografia, citou-o mais de uma vez, elogiando sua atividade nos jornais: “O abade Geoffroy, de longe o mais espirituoso e erudito dentre os jornalistas [...]. Naquela época, eu costumava almoçar no Café Hardy, então na moda, com deliciosos rins no espeto. Pois bem! Nos dias em que não havia o *feuilleton* de Geoffroy, eu almoçava mal.”

6 Dado o material de arquivo disponível, tanto Oscarsson (1993a) quanto Kernmayer (2018, p.133) consideram a possibilidade de que o primeiro jornal a incorporar essa inovação técnica tenha sido o *Le Propagateur*, em 1799.

7 O texto original pode ser encontrado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415736w/f4.item>.

Esse processo de transposição de gêneros já estabelecidos – como a crítica teatral – e sua consequente estilização fizeram do folhetinismo uma categoria singular, transplantada para além das fronteiras francesas. Uma observação interessante sobre a aclimação do folhetim em outras paragens pode ser encontrada, por exemplo, em crônicas de Machado de Assis. Seus comentários nos interessam, pois Machado de Assis (2023, p.93-94), identificando o texto de folhetim à crítica teatral e literária, destaca o papel desempenhado pelo estilo original nesse novo gênero:

O folhetinista é uma planta moderna, originária da França, aclimatada hoje em todos os países civilizados [...]. O folhetinista veste-se à moda; traz luneta fixa no olho, e calça luvas pretas [...]. Sem medo de errar, pode-se dizer que o folhetim é a aristocracia da literatura; mas a aristocracia coquette, a aristocracia da luva, do divã e do psiché. [...] Querido, benquisto, adorado, todos o cercam de atenções e de cuidados; é o bezerro de ouro do mundo social, como do mundo político e literário. A razão é clara. É que ele é o eterno pesadelo dos poetas, dos artistas, de toda a classe de gente. Todos querem chegar ao conhecimento do público por meio das detonações hebdomadárias deste órgão da imprensa – o folhetim.

Nota-se, na crítica de Machado, que, com toda a instabilidade e irregularidade que também são as marcas dessa seção de jornal, mesmo no Brasil, ela manteve suas características de origem e passou a ser elemento corriqueiro da imprensa diária durante o século XIX. Nas regiões de expressão alemã, a incorporação do *feuilleton* ocorreu gradualmente, e a consequente personalização que contaminaria o desejado tom mais pragmático do jornalismo foi objeto de constante censura – à qual se somava uma nada secreta aversão pela origem francesa do *feuilleton* (cf. Kernmayer, 1998, p.1). O estranhamento produzido pela reelaboração dos gêneros jornalísticos à moda folhetinista pode ser observado na reação provocada pela crítica teatral de Theodor Fontane, considerado uma referência inaugural (Rühle, 1967, p. 45) para a tradição crítica em vigor e disputa nos anos da República de Weimar.

Reconhecido, já em sua época, por sua atividade como romancista, Fontane assumiu o cargo – considerado por ele, sobretudo, um “ganha-pão” (Helmer, 2018, p. 9) – de principal crítico teatral do

Königlich Privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (conhecido, popularmente, como *Vossische Zeitung*)¹⁰ durante os anos de 1870 e 1889, e exerceu uma influência decisiva para aqueles que lhe sucederam e para o próprio desenvolvimento do teatro alemão.

Ao contrário de seu predecessor, Friedrich Wilhelm Gubitz, Fontane não era dramaturgo, tampouco exercia qualquer atividade relacionada ao universo dramático. Ainda que desde cedo tenha demonstrado interesse pelo teatro (Stüssel, 2007, p. 167), sua “falta de intimidade” com a produção teatral foi vista como um ponto fraco e virou arma nas mãos de seus opositores, que lhe censuraram um suposto desconhecimento sobre as especificidades do meio. Os ataques que recebeu não impediram, contudo, que obtivesse reconhecimento e consagração entre o público leitor durante os quase 20 anos em que atuou como crítico.

Não foi, entretanto, o fato de escrever para um jornal tão importante – e por tão longo período – que garantiu a Fontane um lugar de destaque no desenvolvimento na tradição da crítica teatral folhetinesca alemã. Isso se deve, mais especificamente, a dois aspectos particulares de sua atividade como crítico. O primeiro foi o reconhecimento imediato de obras associadas à nova dramaturgia do fim do século XIX, como vemos em sua defesa da produção de Henrik Ibsen e Gerhart Hauptmann (Stüssel, 2007, p. 175).

Ainda que não compartilhasse do mesmo fervor pelo Naturalismo que vemos em Otto Brahm ou Paul Schlenter, Fontane defendeu o trabalho desses novos dramaturgos, que ele muitas vezes caracterizou como expoentes de um “realismo moderno” (apud Helmer, 2018, p. 40). Seu endosso ao Naturalismo foi um contrapeso significativo à revolta expressa por nomes então consagrados, como no caso de Paul Lindau ou Friedrich Stephany, redator-chefe do *Vossische Zeitung*. Se os jovens Brahm e Schlenter encampavam, de modo aguerrido, a batalha pelo novo movimento artístico, faltava-lhes ainda o prestígio garantido pela chancela de alguém tão renomado quanto Fontane. Seu apoio, nessa medida, teve um peso decisivo no desenvolvimento do Naturalismo e no modo como passou a ser rece-

10 Também apelidado, por ser o mais antigo jornal berlinense, de Tante (tia) Voss, o jornal adotou o título *Vossische Zeitung* após 1910. Em termos gerais, pode-se caracterizá-lo como o “jornal liberal da capital, com alcance suprarregional, cuja expansão continuou nos anos de atividade de Fontane.” (Stüssel, 2007, p. 177, tradução nossa).

bido pelo público.

O segundo aspecto que merece ser destacado na atividade crítica de Fontane diz respeito à posição assumida em relação ao próprio meio de divulgação, ou seja, ao papel recente do jornal na comunicação de massa na Alemanha: “Enquanto Hettner, Ludwig ou Gottschall lançam mão de discussões abstratas, Fontane recorre ao *feuilleton* de jornal, cujo objetivo era sobretudo entreter” (Helmer, 2018, p.38). É interessante observar que, na época de Fontane, o *Vossische Zeitung* não havia introduzido a seção de *feuilleton* abaixo da risca – que viria a ser parte integrante do jornal apenas em outubro de 1900.

Ainda assim, desviando-se do que era considerado o padrão polido e sóbrio do gênero nos jornais da capital, Fontane imprimia uma personalidade prosadora e espontânea a seus textos, o que se tornou sua marca registrada: excentricidade que foi considerada, por muitos, sinal de leviandade¹¹. Essa perspectiva transparece, por exemplo, nos comentários de Eduard Vollmer que, em um texto de 1884 dedicado a reflexões acerca da atividade crítica, afirmava que Fontane não deveria ser considerado um crítico genuíno, já que faltava ao seu juízo uma consistência rigorosa e lhe sobrava uma “tagarelice” exagerada (Helmer, 2018, p.44).

O tom conversador criticado por Vollmer estava associado ao estilo do *feuilleton*, que Fontane ajudava a naturalizar em solo alemão. Tratava-se do já citado tom de intimidade entre o escritor e o público leitor¹², que, na Alemanha, coincidiu com o processo de profissionalização e diferenciação da crítica de jornal em relação a outras áreas:

A diferenciação da crítica teatral, a formação de um amplo espectro crítico, não ocorreu de modo autorreferencial e autossufi-

ciente, mas, sim, no contexto de um amplo processo de transformação social. A implementação, na Prússia, em 1869, da liberdade de comércio – estendida, dois anos depois, para todo o Império – foi uma condição tão necessária para isso quanto a enorme expansão da imprensa na segunda metade do século XIX. Com esta, o publicista independente foi substituído pelo jornalista contratado. A atividade de crítico tornou-se, então, uma profissão (Nickel, 2007, p.204, tradução livre).

Esse processo, a partir do qual foi ampliado o espectro de práticas críticas, impôs aos autores novos desafios, tanto no que diz respeito à elaboração de uma identidade de estilo, quanto no que diz respeito à necessidade de assegurar sua relevância em um terreno cada vez mais concorrido (Preuß, 1965, p. 7). Fontane esteve no centro desse desenvolvimento e, em sua figura, converge, de um lado, uma crítica em diálogo produtivo com dramaturgos, como os já mencionados Ibsen e Hauptmann, cujas obras desempenharam papel significativo na vitalização do panorama teatral, e, de outro lado, um estilo de comunicação pautado pela expressão informal e espirituosa.

Além do impacto que o interesse dedicado por Fontane à nova dramaturgia teve para o desenvolvimento desta na Alemanha, seu estilo estabeleceu um modelo formal que marcou toda a geração posterior de críticos berlinenses e deu ensejo a um debate sobre a relação entre essa forma crítica e a função por ela exercida dentro de um panorama tão dinâmico quanto o que viria a se constituir nos anos 1920.

Uma Crítica para a República

Nos primeiros anos da República de Weimar, a estruturação de um sistema de organização e financiamento públicos (sobretudo municipal e estadual)¹³ fez com que o processo de dinamização pelo qual passava o teatro alemão desde o fim do século XIX não apenas sobrevivesse no cenário extremamente instável do pós-guerra, mas também tivesse meios de se ampliar. Desse modo, os palcos, que se mostraram um laboratório efervescente, com encenações do repertório clássico e estreias, consolidaram-se como o centro da vida cultural dos anos 1920 (Becker, 2018, p. 420).

11 Leviandade era, aliás, uma censura corriqueira atribuída com frequência aos escritores de rodapés. Na Alemanha, Heinrich Heine foi o primeiro publicista a ser arduamente criticado por adotar o tom do *feuilleton*. Às recriações pela origem francesa do *feuilleton* – da qual derivaria seu caráter leviano e dissimulado – associaram-se também um profundo antissemitismo (Kernmayer, 1998, p.1)

12 Vollmer diria que o autor escrevia como quem fala com a esposa, no conforto da sala de estar (Helmer, 2018, p.44). Günther Nickel (2017, 188) também enfatiza, em seu comentário sobre Fontane, esse aspecto de sua atividade: „[...] Com Fontane se estabeleceu pela primeira vez, na Alemanha, o tio do ‘crítico folhetinista’, do ‘tagarela’ [des *Plauderers*].”

13 Sobre o tema, conferir Führer (2001).

Quase dois terços das 222 companhias de teatro espalhadas pelo país recebiam subsídio público¹⁴, e, com isso, mesmo pequenas cidades podiam contar com teatros locais, além das companhias itinerantes – também subsidiadas –, diversificando geograficamente os centros de experimentação em dramaturgia, antes centrados em Berlim (Rühle, 1967, p. 18-20). De toda forma, a vitalidade do cenário berlinense, alimentada por um público numeroso, fazia com que a capital da República determinasse os parâmetros dos “sucessos” e que atores e atrizes buscassem lá a consagração de suas carreiras.

Em uma relação sempre tensa¹⁵, mas fértil, com a produção teatral, a crítica daqueles anos foi intensificada também pela dinamização da circulação de jornais: ao fim da década de 1920, havia estimados 90 títulos diários em circulação, alguns com mais de uma edição por dia, cobrindo todo o espectro político da época. Os rodapés dos jornais respondiam à popularidade e à importância dos mais de trinta palcos berlinenses, alimentavam o interesse e a procura pelos espetáculos e buscavam colaboradores capazes de estabelecer uma marca para o jornal, que o destacasse em meio à concorrência feroz.

Ao lado de nomes como Siegfried Jacobsohn, Monty Jacobs, Emil Faktor, Arthur Eloesser e Julius Bab, despontavam Alfred Kerr e Herbert Ihering,¹⁶

14 Por conta de sua densidade demográfica e, portanto, variedade de público, Berlim concentrava ao menos 30 das 65 companhias privadas em atividade entre 1928 e 1929.

15 “Maldade e poder: essas eram as recriminações dirigidas à crítica desde o início do século [XX], ou seja, desde a intensificação de sua importância, desde o crescimento de seu valor de mercado: pois cada crítica tinha, para as peças e os atores, uma função mercadológica efetiva. A crítica nos anos 1920 desenvolveu, de modo não intencional, essa função: tornaram atores conhecidos da noite para o dia e varreram, dos teatros, diversas encenações. Muitas não sobreviveram a três apresentações” (Rühle, 1967, p.37, tradução nossa).

16 Sobre a importância de ambos, Klaus Mann (p.3) escreveu em 1937: “Theatrical criticism however [em oposição à crítica literária] was an important feature in the feuilleton of the great Berlin newspapers. We are reminded of the most distinguished of the theatrical critics of the capital, Alfred Kerr, who, like so many good German authors, lives in exile today. [...] Along with Kerr, Doctor Herbert Ihering had the greatest influence; he was a Marxist for whom nothing could be radical enough and who was able after all to become almost a Nazi and to remain in

que integravam um grupo temido por atores e diretores e cujos textos publicados nos rodapés diários eram aguardados ansiosamente¹⁷.

Sem simplificar um quadro que era muito variado e complexo, gostaríamos de propor que a contraposição entre dois dos críticos mais importantes da época, Alfred Kerr e Herbert Ihering, colabore para compreendermos um conflito decisivo acerca da própria função da crítica. Talvez aquele que mais tenha representado essa posição do folhetinista seja Alfred Kerr, para o qual, como já mencionado, a crítica era também uma atividade artística, autônoma. A busca pelo efeito virtuoso, o tom irônico, a organização do texto em blocos separados por numerais romanos – tudo nos remete àquela ênfase no estilo ímpar, característica do *feuilleton*.

Kerr, que se havia mudado de Breslau para Berlim em 1887, começou sua carreira como jornalista para diversas revistas quando Fontane, com sua generosa atenção, reconheceu no jovem publicista o talento crítico e enviou ao editor da *Magazin für Literatur*, em 1894, uma carta de elogio (Rühle, 1967, p. 305). As origens de sua formação se explicitam também na contínua admiração que Kerr demonstrou, desde o início de sua carreira, pelo trabalho de Otto Brahm¹⁸ e pela obra de Gerhart Hauptmann.

O crítico sustentou (ainda que com reservas discretas) sua simpatia pela produção tardia de Hauptmann mesmo nos anos 1920, quando este estava na ambígua posição de autor consagrado e, ao mesmo tempo, rejeitado por muitos críticos contemporâneos, acusado de não ser mais capaz de produzir inovações tão consistentes quanto as que marcaram o início de sua carreira. Com uma perspectiva complexa, Kerr foi árduo defensor da dramaturgia naturalista e reconheceu a importância

Berlin as a theatrical critic – until the Nazis, who have no special respect for renegades, finally threw him out. [...] Writers like Alfred Kerr have the merit of winning back for theatrical criticism the intellectual terrain which it had possessed long ago – when Lessing wrote his *Hamburgische Dramaturgie* – and which in the meantime had been lost to it”.

17 “Em muitos teatros berlinenses, os atores ficavam, tremendo, atrás das cortinas para ver quais dos críticos considerados, com demasiada displicência, onipotentes apareciam na sala de espetáculos. [Heinrich] George chegou a vomitar, certa vez, de tanta ansiedade, quando viu Ihering entrar” (Rühle, 1967, p. 37, tradução nossa).

18 Ver, por exemplo, o discurso por ocasião do falecimento de Brahm, em 1912 (Kerr, 1987, p.102-107).

da produção de Piscator, mas foi um dos grandes críticos de Bertolt Brecht – o que motivou uma das principais disputas da época, materializada em sua interlocução com Herbert Ihering¹⁹. Contudo, o modo como Kerr entendia e praticava o gênero da crítica teatral parecia, a muitos de seus contemporâneos, ofuscar as peças das quais tratava, como pode-se notar, por exemplo, em uma carta de Brecht, na qual este lamentava que “a arte de outras pessoas” não passava, para Kerr, “de ocasião para a criação de sua própria obra artística” (Brecht *apud* Vietor-Engländer, 2016, tradução nossa).

Mais jovem que Kerr, Ihering começou sua atividade crítica em 1909 na revista *Die Schaubühne*, fundada por Siegfried Jacobsohn em 1905 e dedicada especialmente ao universo teatral²⁰. Inicia sua carreira, portanto, em um período em que o Naturalismo já tinha, após sua consagração, começado a perder espaço para novas correntes de dramaturgia (por exemplo, August Strindberg e Frank Wedekind) e de encenação (com Max Reinhardt). Além disso, a especialização da crítica teatral folhetinesca já se havia consolidado, e o debate promovido pelos jornais tornava o cenário, como já vimos, não apenas diversificado mas também extremamente concorrido.

A posição de Ihering entrava em conflito com essa formação do crítico de feuilleton em dois pontos principais que podem ser reconhecidos em suas críticas e foram ressaltados em *Die vereinsamte Theaterkritik* (Ihering, 1974, p. 9), escrito em 1928: “O que hoje é a fraqueza da crítica”, escreveu Ihering, “foi, antigamente, sua força”. Tratava-se de reconhecer que as transformações pelas quais passaram a imprensa tinham consequências para a função que ela exercia: “O jornal se tornou mais visual. Ilustrações poupam o pensamento. Efeito visual é tudo. As ações de avaliar e discernir foram expulsas do jornal” (Ihering, 1974, p. 49). Um dos aspectos mais relevantes dessa avaliação produzida por Ihering diz respeito à compreensão do jornal não como mero suporte esvaziado de determinações, mas como um meio dinâmico que contamina, por meio de suas

próprias condições de produção e circulação, os gêneros que nele se manifestam.

A crítica que se formara e fora efetiva, no século XIX, ainda mantinha, na opinião de Ihering, os mesmos padrões enrijecidos. A conversão dessa atividade em uma espécie de instituição social, com uma posição conquistada e garantida por meio e suporte do jornal, teria impedido sua necessária adaptação, no sentido contrário do teatro, cujo ímpeto experimental produziu vitalidade, fazendo dele o centro da vida cultural dos anos 1920. Os críticos teriam, por sua vez, mantido suas antigas premissas e estruturas sem compreender que, dadas as novas dinâmicas sociais e desafios inerentes ao estágio de desenvolvimento da imprensa (com todas as consequências também para o teatro), era preciso reformular sua própria função.

Parte da resposta sugerida por Ihering (1974, p. 39, tradução nossa). propunha que se rompesse a convenção da autonomia da crítica como arte para buscar, novamente, um diálogo efetivo com as demandas do público: “É preciso saber qual profissão têm as pessoas que vão ao teatro, quais seus interesses profissionais, como moram, o que leem, quanto ganham”. Esse interesse pelas condições de vida e aspirações do público ao qual as encenações se dirigem atingiria em cheio a essência da crítica como obra autônoma, que Ihering associava diretamente a Kerr: “Por isso é fatídico para a crítica alemã que um alguém como Alfred Kerr, que, antigamente, tinha a habilidade de determinar valores, hoje normalmente se feche, hoje frequentemente tome posições erradas, hoje aterrorize o teatro”.

Se já não era mais possível “estabelecer exigências ideais”, que se aplicassem a todo o teatro”, era preciso encontrar uma forma de “trabalhar junto”, “sem aterrorizar” (Ihering, 1974, p. 40, tradução nossa). Ihering lamentava que, mais preocupada consigo mesma, determinada pelas condições de circulação às quais estava intrinsecamente associada, a crítica teria deixado de considerar seu papel para a dramaturgia. O que lhe faltava, acreditava Ihering (p. 21), em influência acerca de ideais artísticos, sobrava-lhe em poder comercial.

Para Kerr, em contraposição, a forma da crítica não seria indiferente ao seu conteúdo, pois dizer a verdade seria “o mínimo; esse é o pressuposto. Tudo depende de como ela é dita.” (apud Nickel, 2007, p. 189, tradução livre). Entretanto, se Ihering fazia questão de citá-lo nominalmente, sobretudo ao debater o papel que ambos desempenhavam para

19 O debate específico, entre Kerr e Ihering, acerca das peças de Brecht é certamente interessante e relevante. Por motivo de escopo, contudo, não será possível apresentá-lo neste artigo.

20 A partir de 1913, a revista ampliou seu escopo, incorporando também temas políticos, e, em 1918, foi rebatizada como *Die Weltbühne*.

o meio da dramaturgia, Kerr mencionava seu antagonista com menor frequência, sempre de modo enviesado e irônico²¹. Ainda que sua posição exalta a contra Brecht pareça muitas vezes corroborar o juízo de Ihering, principalmente pela ênfase conferida à concepção dramática do texto, sua crítica não pode ser reduzida a um modelo reacionário.

Sua vasta produção atesta uma posição atenta a seu tempo, que soube saudar a novidade importante da encenação de Piscator no o trabalho de Ernst Toller, reconheceu o talento e a sagacidade da obra de Marieluise Fleißer e ressaltou a relevância de Ödön von Horváth. Produzir uma análise consequente sobre novas experiências de dramaturgia e encenação dependia, para Kerr, de uma forma capaz de plasmar o movimento e as contradições das obras em questão, só uma crítica que se entendesse também como objeto artístico poderia desempenhar a função de refletir profundamente sobre arte. Desse modo, ainda que seus conteúdos se mostrassem, posteriormente, equivocados ou obsoletos, o interesse provocado pela obra crítica seria conservado (Nickel, 2007, p. 190).

A disputa, que chegou a ataques pessoais de ambos os lados, não era leviana e, não se tendo “resolvido”, foi encerrada abruptamente por força dos acontecimentos históricos que colocaram também um fim ao período da República de Weimar. Tanto Ihering quanto Kerr fazem parte daquele quadro pintado por Gabriele Tergit em Käsebier. Assim como o romance foi capaz de articular diferentes aspectos não evidentes do cotidiano urbano de Berlim para iluminar as contradições da época, mapear essas críticas e o debate nelas contido nos ajuda a compreender o significado da peça naquele momento histórico, para aquele público, para o qual foi encenada (Rühle, 1967, p. 37). Embora fossem escritas no calor da hora e, ao menos no caso de Ihering, pensadas para um efeito imediato, tornaram-se, como esperava Schlenker, obras para a posteridade.

Referências

ASSIS, Machado de. A lanterna de diógenes, fisiologia do folhetinista. *Machadiana Eletrônica*, v. 6, n. 11, p. 93-96, jan./jun. 2023.

BARA, Olivier. Julien-Louis Geoffroy et la naissance

du feuilleton dramatique. *Littérature et culture* (1760-1830). Poétiques journalistiques, n. 7, p. 163-164, 2008.

BECKER, Sabina. *Experiment weimar: Eine kulturgeschichte deutschlands 1918-1933*. Darmstadt: WGB Academic, 2018.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 2003, v. 5, p. 89-99.

DÖBLIN, Alfred. Theater in Berlin. In: *Ein Kerl muß eine Meinung haben*. München: DTV, 1981, p. 15-17.

DUPRÉ. Avis essentiel. *Journal des Débats*, Paris, 19 fev. 1800. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415736w/f4.item>. Acesso em: 20 nov. 2024.

FÜHRER, Karl Christian. German cultural life and the crisis of national identity during the depression, 1929-1933. *German Studies Review*, v. 24, n. 3, p. 461-86, 2001,. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1433411>. Acesso em: 7 jan. 2025.

HELMER, Debora. Da sitzt das scheusal wieder: der theaterkritiker theodor fontane. In: HELMER, Debora; RADECKE, Gabriela (Org). *Theaterkritik. 1870-1894*. Berlin: Aufbau-verlag, 2018, p. 9-53.

HESSE, Carla. Economic upheavals in publishing. In: DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (Ed.). *Revolution in print: the press in France, 1755-1800*. Berkeley and Los Angeles: Uni. of California Press, 1989, p. 69-97.

IHERING, Herbert. *Die vereinsamte theaterkritik*. In: *Der kampf ums theater und andere streitschriften 1918 bis 1933*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974.

KERNMAYER, Hildegard. *Feuilleton: eine medienhistorische revision seiner entstehungsgeschichte*. Zeitschrift für Germanistik, v. 28, n. 1, p. 131-136, 2018. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26583352>. Acesso em: 4 jan. 2025.

KERNMAYER, Hildegard. Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903): *Exemplarische untersuchungen zum literarästhetischen und politischen diskurs der moderne*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998.

Bitencourt // **Abaixo da Risca: pressupostos do debate sobre a crítica teatral na República de Weimar**
Porto Alegre v. 43 n. 32 Jan./Abril. 2025
Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

21 Ver, por exemplo, a resenha em que Kerr cita um “Confusionista” (Konfusionär), em referência a Ihering: <https://l1nq.com/fbLUB>.

KERR, Alfred. Brahm-Feier. In: *Lesebuch zu Leben und Werk*. Berlin: Argon, 1987, p. 102-105.

SCHWEDEN, Strindberg: Christine von. *Berliner Tageblatt*, Berlim, 15 dez. 1922. Disponível em: <https://l1nq.com/fbLUB>. Acesso em: 29 nov. 2024.

MANN, Klaus. *German journalism in the past decade*. Books Abroad, v. 11, n. 1, p. 8–10, 1937. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/40077860>. Acesso: 9 out. 2024.

NICKEL, Gunther. *Von Fontane zu Ihering: die ausdifferenzierung und professionalisierung der theaterkritik zwischen 1870 und 1933*. In: Nickel, Gunther (Ed.). *Beiträge zur geschichte der theaterkritik*. Tübingen: Francke, 2007.

OSCARSSON, Ingemar. De supplément indépendant à un rez-de-chaussée sous le filet. *Annales historiques de la Révolution française*, n. 292, p. 269-294, 1993a.

OSCARSSON, Ingemar. Le feuilleton dans la presse française (1790-début du 19e siècle): du supplément indépendant au rez-de-chaussée sous le filet. *Dix-Huitième Siècle*, n. 25, p. 433-456, 1993b.

PREUß, Joachim Werner. *Der theaterkritiker monty jacob* (1875-1945). Berlin: editora, 1965.

RÜHLE, Günther. *Theater für die republik 1917-1933 im spiegel der kritik*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1967.

STENDHAL, Henry Beyle. *Souvenirs d'égotisme: Autobiographie et lettres inédites*. Paris : Charpentier et Fasquelle, 1892. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/48004>. Acesso: 10 out. 2024.

STÜSSEL, Kerstin. Fontanes theaterkritik: ansätze zu einer kommunikations und mediengeschichtlichen analyse. In: NICKEL, Gunther (Org.) *Beiträge zur geschichte der theaterkritik*. Tübingen: Francke Verlag, 2007.

TERGIT, Gabriele. *Käsebier erobert den kurfürstendamm*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co, 2016.

VIETOR-ENGLÄNDER, Deborah. Alfred Kerr: Die biographie. Hamburg: Rowohlt, 2016.

VIETOR-ENGLÄNDER, Deborah. *Alfred Kerr: Die*

biographie. Hamburg: Rowohlt, 2016.

Recebido: 13/02/2025

Aceito: 03/04/2025

Aprovado para publicação: 29/04/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>. 