

1943), onde a criação cênica respeitava um estilo realista. Meyerhold o abandonou em 1902 para dedicar-se a estudos profundos sobre a estética teatral, na busca de novas formas de Teatro que se opusessem à doutrina realista praticada por Stanislavsky.

Após o ano de 1904, Meyerhold adotou um sentido mais abstrato em suas criações. Dedicou-se à concepção de um Teatro místico, usando algumas idéias indefinidas formalistas, aparentemente sob a influência do Teatro Grego; desenvolveu a idéia de música aplicada ao drama; introduziu o ritmo do balé no movimento do ator.

A partir de 1907, Meyerhold fundou seu Teatro Estudio, trazendo dois princípios básicos da obra teórica de Adolphe Appia, *A obra de arte viva: o movimento do corpo do ator no espaço cênico* – que receberia o nome de *biomecânica* – e a construção envolvente do jogo-de-cena – que receberia o nome de *construtivismo*. Toda obra de Meyerhold, a partir de então, será fundamentada nestes dois estados complementares.

Na Cenografia, recorre com mais insistência às formas esculturais, na criação de diferentes planos de ação, dando relevo aos contornos do corpo, braços e pernas. Faz uso de construções verticais – molduras escalonadas por diferentes planos e compartimentos agrupados em plataformas – para a representação de cenas simultâneas e alternadas.



img. 070: A punhalada, uma das fases do estudo da biomecânica, Moscou, anos 1920.



img. 071: cenografia da encenação de Meyerhold para O inspetor geral, de Gogol, 1926.

[1.3.4] Os pintores na cenografia

Tendo uma vez ocupado os palcos, a pintura cênica tornou-se um elemento decorativo e dramático de extrema significância através de toda a história do teatro. A Cenografia, em seu progresso através dos séculos, sempre explorou consistentemente o exótico, o fantástico e o maravilhoso através da pintura de arte em telões e outros elementos cenográficos. Muitos estilos de construção teatral e toda uma importante cenotécnica e tecnologia de palco foram desenvolvidos nos mais de vinte e cinco séculos que nos separam do Teatro Grego primevo, mas toda uma linguagem visual entre atores, público e telões de fundo continuou presente na modernidade teatral.

Por volta da década de 1890, Lugné-Poe (1869-1940) em sua companhia *Théâtre de l'Oeuvre*, chamou os pintores Edouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Denis (1870-1943) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) para conceberem cenários a partir de suas



img. 072: telão-de-fundo da cenografia de Léon Bakst para o balé *L'après-midi d'un Faune*, coreografia de Nijinski, 1912.



img. 073: telão-de-fundo da cenografia de Natalia Goncharova para o primeiro ato da ópera-balé *Le coq d'or*, coreografia de Fokine, 1914.



img. 074: telão pintado da cenografia de André Derain para o balé *La boutique fantasque*, coreografia de Massine, 1919.



img. 075: telão pintado da cenografia de Pablo Picasso para o balé *Le tricorne*, coreografia de Massine, 1920.

técnicas de pintura. A chegada dos pintores foi fundamental para a renovação da estética teatral. Entretanto, estes exemplos tiveram apenas um caráter experimental, em nada influenciando o sistema habitual dos grandes teatros. Apenas cerca de quinze anos mais tarde, com a chegada dos *Ballets Russes*¹⁵ de Sergei Diaghilev, a estética teatral sofreu sérias mudanças, começando a fazer parte importante da concepção plástica de certos encenadores.

Portanto, cerca de 1910, o êxito dos Bailados Russos desencadeou ao mesmo tempo o entusiasmo e o escândalo e introduziu na cena a féerie oriental – com as suas cores cintilantes, as sedas, os tules e os ouros – ou a imagerie eslava, feita de oposições de tons e contrastes. [COGNAT, 195-, p. 89]

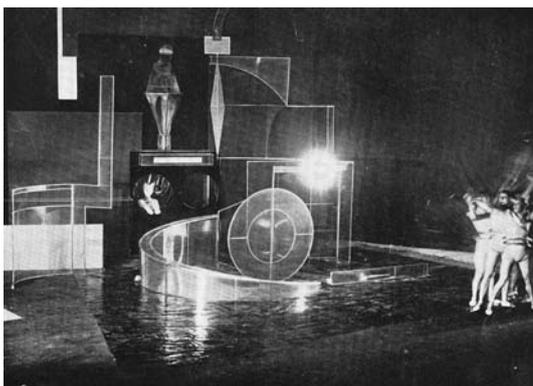
A partir da arte de pintores como Léon Bakst (1866-1924), Alexandre Benois (1870-1960), Alexander Golovin (1863-1930), Ilya Repin (1844-1930), Konstantin Korovin (1861-1939), Ivan Bilibin (1876-1942), Natalia Gontcharova (1881-1962) e Mikhail Larionov (1881-1964), a companhia de Diaghilev mostrou como a arte pictórica poderia enriquecer o espetáculo, em combina-

15 Les Ballets Russes foi uma companhia de dança criada em 1909 pelo produtor russo Sergei Diaghilev, que existiu até sua morte em 1929. Tendo residido o Théâtre Morgador, o Théâtre Chatelet e o Théâtre Monte Carlo, foi uma das mais influentes companhias de dança do século XX.

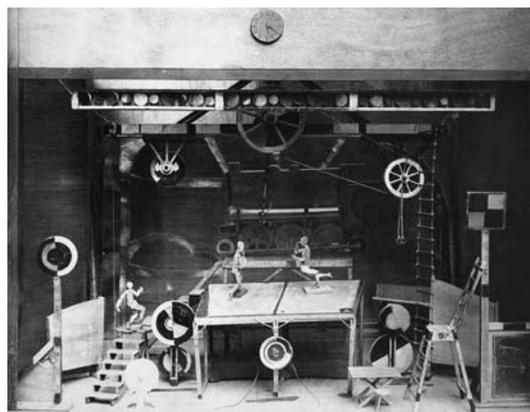
ção com o a dança e a música. Com o sucesso deste estilo cenográfico, pintores da escola francesa também passam a ser chamados: Georges Bracque (1882-1963), Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), Raoul Dufy (1877-1953), Marie Laurencin (1883-1956), Georges Rouault (1871-1958), Maurice Utrillo (1883-1955), André Bauchant (1873-1958), Giorgio de Chirico (1888-1978), entre outros, elaboraram grandes pinturas cênicas em colaboração com a companhia de dança.

A cenografia passa a ser considerada, através do trabalho destes pintores, como mais um projeto de composição pictórica, de dimensões gigantescas e paleta voluntariamente limitada; um grande quadro composto com uma cor dominante. São cenários amplos, tratados com largueza e que, desta forma, servem muito bem ao espetáculo de dança. Tratados como manchas de cor em movimento, os figurinos jamais poderiam romper este equilíbrio pictórico, fazendo parte, assim, de um amplo projeto de direção artística do espetáculo.

Seguindo a mesma idéia, o *Théâtre des Arts* do diretor Jacques Rouché (1862-1957), usa a pintura dos artistas Maxime Dethomas (1867-1929), Jacques Drésa (1869-1929) e André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) para a cenografia de alguns de seus espetáculos. A partir de 1920, os *Ballets Suédois* de Rolf de Maré (1888-1964), seguindo a tradição de Diaghilev, contam com a participação de Bonnard, Fernand Léger (1881-1955) e Steinlem (1859-1923).



img. 076: cenografia construtivista de Gabo e Pevsner para o balé *La chatte*, coreografia de Balanchine, 1927.



img. 077: cenografia construtivista de Georges Yakoulov para o balé *Pas d'acier*, coreografia de Massine, 1927.

[1.3.5] O Teatro na Bauhaus

Fundada em 1919, na cidade de Weimar, a Escola da Bauhaus foi a consequência de uma vontade de industrialização tardia pós-Revolução Industrial. Vendo seu país atrasado em relação à Inglaterra, o Imperador Guilherme I da Alemanha investe maciçamente em industrialização, criando uma série de oficinas de artes e ofícios através do país e investindo no uso da mão-de-obra feminina na indústria. O resultado: por volta de 1907 a Alemanha já era a nova nação industrial líder do mundo. [DROSTE, 2004]

Convocado pelo governo, o arquiteto Walter Gropius (1883-1969) fundou a Bauhaus com um projeto de escola global, conjugando arquitetura, escultura e pintura em um espaço onde, em conjunto, artistas e artesãos deveriam criar a “estrutura do futuro”, em um mesmo projeto

formal. Sua organização era, ao mesmo tempo, moderna e tradicional: não haveria mais a relação professor-aluno, e sim voltava-se às relações entre mestres e aprendizes, que poderiam tornar-se jovens mestres mesmo ainda no período de estudos.

A primeira fase da Bauhaus, de tendência expressionista, tinha como objetivo a criação da “catedral do futuro”, um espaço democrático de estudo, pesquisa e trabalho onde, de forças contraditórias, nasceria o equilíbrio criativo. A proposta maior desta escola foi a união do ideal artístico ao design, investigação dos elementos criativos para o entendimento, em todas as suas ramificações, da essência da construção criativa.

O grande nome desta primeira fase foi Johannes Itten (1888-1967), pedagogo de arte e pintor, estudioso das cores, dono de uma forte personalidade e principal responsável pela criação do curso preliminar, o ciclo básico da Bauhaus, conhecido como *vorkurs*. Em seu trabalho didático, Itten valorizava a intuição e o método, objetivando uma experiência subjetiva dos alunos. Além de Itten, foram importantes da Bauhaus de Weimar: Lyonel Feininger (1871-1956); Gerhard Marcks (1889-1981); Gertrud Grunow (1870-1944); Georg Muche (1895-1986); Paul Klee (1879-1940); Wassily Kandinsky (1866-1944); Lazlo Mohol-Nagy (1895-1946); Josef Albers (1888-1976).

Qualquer escola de artes e ofícios da Europa poderia ser comparada à Bauhaus, não por seu projeto educativo, mas tendo em vista seus ateliês e oficinas de trabalho, a não ser por uma excessão: o Teatro. Uma classe de Teatro em uma escola da forma foi uma decisão sem precedentes, mais uma das inovações que justificavam seu estatuto especial. [DROSTE, 2004]

Nomeado pelo Conselho dos Mestres para lecionar na Bauhaus em 1921, o pintor e ator alemão Lothar Schreyer (1886-1966) possuía experiência profissional em teatro expressionista. Schreyer participou de uma extensa pesquisa sobre as relações entre o Design e o Teatro. Primeiramente, preocupava-se com o registro físico da experimentação teatral. Uma época que vivia a criação do conceito de informação digital era concernida no traço representativo das apresentações dinâmicas, como o Teatro. Para Schreyer, deveria existir algum sistema de notação gráfica que registrasse os sons das palavras, formas e cores do Teatro, assim como existe para a Música o sistema de notas e a partitura.

Via o espaço cênico como um espaço cósmico, espelho de uma síntese humana, e nisso tocava diretamente na teoria da forma no Design. Afinal, era a forma cósmica-sintética das coisas que se estava investigando. Adaptou-se perfeitamente ao estilo da primeira fase da Bauhaus, definido por Itten através de suas pesquisas sobre a semântica da forma e da cor. Segundo Schreyer



img. 078: figurinos do *Balé Triádico*, criado por Oskar Schlemmer, 1926.



img. 079: *O Balé Mecânico*, de Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm e Georg Teitscher, 1923.

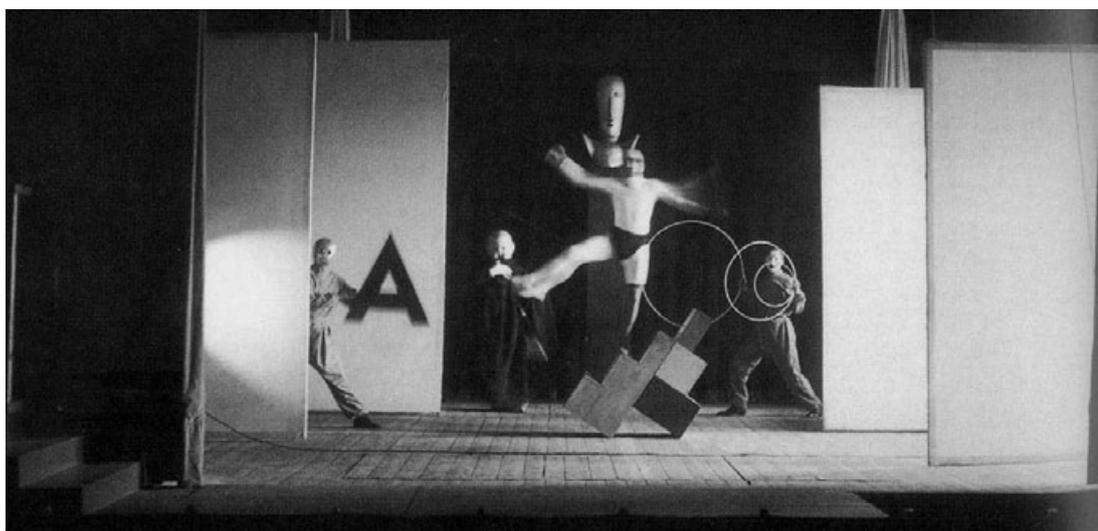
os utensílios do teatro são as formas elementares, cores elementares, movimentos elementares e sons elementares. As formas elementares são os corpos e os planos matemáticos. As cores elementares são as cores puras: preto, azul, verde, vermelho, amarelo, branco. [apud DROSTE, 2004, p. 101]

A participação de Schreyer como encenador na Bauhaus foi um fiasco, resultando em protestos estudantis que acabaram por fazê-lo sair da escola meses depois. A partir de 1921, Oskar Schlemmer (1888-1943) começou a dirigir, extra-oficialmente, o departamento de Teatro, sendo finalmente nomeado em 1923. Usando dos conceitos industriais e mecânicos trabalhados na época, Schlemmer optou por um desenvolvimento teatral ligado à standardização do formas, sons, cores e movimento, tornando a ação teatral – e cenográfica – um completo desenvolvimento de projeto formal.

O primeiro momento de importância do departamento teatral da Bauhaus foi durante a Semana da Bauhaus de 1923. Além das apresentações individuais dos alunos, o *Balé Triádico*, criado por Schlemmer, teve estrondoso sucesso. Tratava-se de uma dança em três atos compostos por seqüências de três danças cujo sentido oscilava entre o cósmico e o sério. *O Balé Triádico de Schlemmer é, na verdade, uma peça anti-dança, uma forma de construtivismo dançante.* [DROSTE, 2004, p. 101]

Muitos alunos juntaram-se ao grupo de Schlemmer, porém o viés metafísico da arte do professor era pouco compreendido; a harmonização dos elementos básicos da forma com o homem e o espaço era tomada pelos alunos como uma homenagem à mecanização e à automatização. Os estudantes produziram uma peça de *Teatro de Variedades Mecânico* e um *Balé Mecânico*, ambos apresentados na escola.

O palco servia a uma necessidade metafísica do homem de construir um mundo de ilusão, criando o transcendental baseado no racional. O instinto dramático trabalhado entre os alunos era este ingênuo prazer humano de criar formas e produzir, sem questões de uso, sentido ou gosto. Foi especialmente trabalhado em Weimar, nas festas exuberantes com improvisações,



img. 080: *Equilibrismo*, atores mascarados do departamento teatral da Bauhaus executando exercícios com acessórios de geometria simples, 1929.

happenings, máscaras e figurinos. A este estado de ingenuidade, geralmente seguia-se um período de reflexão formal, dúvida e crítica.

Schlemmer também incentivava a criação de espetáculos de marionetes, onde as personagens representavam o exagero estandardizador das formas humanas. Além dele, também Moholy-Nagy e Kandinsky tiveram experiências teóricas na arte dramática, pontos de convergência do teatro abstrato.

Estes espetáculos mostravam uma concepção espaço-visual completa, onde o desenvolvimento dos figurinos e a ambientação espacial era tão fundamental quanto a música e a cenografia das apresentações. Aliás, pode-se dizer que a concepção visual era fator determinante para o desenvolvimento das coreografias. Abstracionismo geométrico levado às últimas conseqüências. O programa do curso teatral de Schlemmer para a Bauhaus de Weimar propunha a criação do design teatral: espaço, forma, cor, som, movimento e luz, enfim, os elementos básicos da criação eram explorados e investigados nesta aula.

Mas foi apenas quando a escola mudou-se para Dessau que estes elementos básicos foram profundamente explorados no desenvolvimento das chamadas *Danças Bauhaus*: dança da Forma, dança dos Gestos, dança do Espaço, dança do Pau, dança dos Bastidores e dança do Arco. Nestas danças, alunos misturavam-se a bailarinos e atores profissionais, todos transformados em padrões formais pela máscara e pelo vestuário, na busca de uma síntese entre o homem e a marionete, entre a figura natural e a figura artificial.

....

Muitos foram os sujeitos renovadores da encenação e da cenografia a partir do século XX, e muitos também são as publicações especializadas sobre o tema. Para que não se torne excessivamente extensa, termina aqui esta amostra de importantes trabalhos e experiências da cena e sua ocupação espacial e, principalmente, das relações do ator com o espaço cênico e cenográfico. Através das imagens que ilustram esta dissertação, alguns exemplos destes outros importantes cenógrafos serão mostrados, em especial do tcheco Josef Svoboda e do brasileiro, seu aprendiz, Helio Eichbauer, que motivou o desenvolvimento deste trabalho.

Deve-se considerar, ainda, que não foi tratada a situação histórica da Cenografia brasileira, visto o possível desvio de foco e o pouco material existente sobre o tema. Entretanto, é fato que este país é um grande “produtor” de bons cenógrafos, profissionais que têm-se destacado perante o mundo nas competições e mostras internacionais. O Brasil já tem uma história de sua Cenografia, e já é tempo de alguém pô-la no papel.

[1.4] NECESSIDADE DE TEATRO (E DE DESIGN)

É necessário que os artistas de toda natureza lembrem-se que a Arte é absoluta quando está no domínio do sentimento, mas que é precisamente uma técnica no instante de sua exteriorização. [SANTA ROSA, 1953, p. 58]

Para iniciar esta seção, a citação de SANTA ROSA, acima destacada, soou importante para a finalidade de explicitar uma questão um tanto complexa: até onde Design ou Cenografia pode ser considerada como Arte?

Nesta dissertação, este tipo de discussão não será levado em conta: tendo em vista as diversas opiniões formadas sobre o que seria, ou não, “Arte”, a fim de evitar um eterno retorno neste assunto, que em pouco ajudaria ao desenvolvimento do pensamento, será usado o conceito de E. H. GOMBRICH, famoso historiador e teórico da arte, que procurava em sua obra não produzir uma leitura relativista desta, daí a afirmar que nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Ou seja, nesta dissertação, “Arte” será tratada como um valor, não como um fenômeno da natureza. Seguindo esta lógica, qualquer feito poderia ser chamado de “arte”, desde que realizado visando um pensamento, uma reflexão, informando poeticamente, e desde que alguém assim o considere. Deste modo, para ser “catalogado” como objeto artístico, este não precisa ter sido feito, necessariamente, por um artista plástico – ou um cenógrafo, ou um designer. Um objeto não é artístico, simplesmente, por sua materialidade, mas sim por que, quando no domínio do sentimento, foi pensado com arte.

Enquanto o artista, se tem de projetar um objeto de uso, o faz no seu estilo, o designer não tem estilo nenhum e a forma final dos seus objetos é o resultado lógico de um projeto que se propõe resolver da melhor maneira todas as componentes de um problema: escolhe as matérias mais convenientes, as técnicas mais justas, experimenta as possibilidades de ambos, tem em conta a componente psicológica, o custo e cada função em particular. [MUNARI, 1979, p. 31]

Para designers e artistas de hoje em dia, chega a ser difícil aceitar tais posições, como estas defendidas por MUNARI. Quando se projeta um objeto de uso, este uso é determinante de uma ou de uma série de funções específicas, funções estas que determinarão o andamento do projeto e seu resultado final. Porém, é preciso que se lembre que existem várias opções de resposta projetual possíveis para uma mesma função, e que cada projetista encontrará um resultado formal único. Não é mais tempo de se separar artistas de designers, como se fossem raças ou espécies distintas. Tampouco é tempo de acreditar que designers não possuem estilo: seria uma doce visão pueril, tendência utópica de profissionais que quiseram, com propriedade, firmar sua profissão e suas idéias em um mundo em desenvolvimento industrial. Mas mesmo sendo considerado um livro datado, com idéias defasadas sobre Design – conceito e posição no mundo – é interessante notar como algumas passagens, como a anterior, que, a princípio, serviriam para desqualificar a função e o caráter subjetivos do Design, podem, pelo contrário, ajudar a afirmar posições diversas, como as presentes nesta dissertação.

A experiência do cenógrafo Helio Eichbauer nos mostra que, em mais de quarenta anos de

carreira, seus projetos, que ultrapassam em número a 160, não demonstram uma estilização. Algumas fórmulas podem se repetir, o que se torna natural em qualquer produção desta monta. Entretanto, o caráter artístico de suas criações cenográficas jamais foi discutido pela crítica especializada.

Bruno MUNARI chega ao ponto de afirmar, em seu livro, que “numa sociedade avançada, já não existem valores subjetivos (o ‘como eu vejo o mundo’), mas valores objetivos que tendem a predominar, até porque o método subjetivo não leva muito longe” [MUNARI, 1979, p. 31]. Não admite, portanto, que uma das funções intrínsecas a qualquer projeto de design é sua perspectiva semântica, de caráter bastante subjetivo. Na utopia de MUNARI, os objetos projetados por designers não são portadores de nenhuma mensagem além do que representam em si.

Um design, por definição, tem uma função, e este aspecto funcional é central à disciplina de história do design. Quando consideramos a função, um grande abismo se abre entre as disciplinas de design. [MUNARI, 1979, p. 31]

Cada área do Design, portanto, tem suas funções específicas. O **Design Gráfico**, ou **Visual**, tem como função primeira dar ordem estrutural e formal a determinado conteúdo informacional, trabalhando, freqüentemente, a relação entre texto e imagem. O **Design de Produto**, comumente ligado à produção industrial de bens de consumo, busca como função primordial atender a valores estéticos, com desenvolvimento ergonômico do uso e melhorias para a produção em série, seguindo lógicas econômicas e sociais para o desenvolvimento de objetos industriais, que atendam às necessidades do usuário final. O **Design de Moda** encontra sua função no desenvolvimento do vestuário humano com o respeito às características culturais do público consumidor, além de técnicas industriais, criando ou seguindo tendências específicas da moda vigente.

Mas todo o projeto de design, independente de sua área específica, objetiva o uso como função primordial e, para que o uso se concretize, o objeto desenvolvido deve seguir uma função semântica.

[1.4.1] Criação de significado nos projetos cenográficos

Um objeto, produto de um projeto de design, não funciona nem existe sem o seu uso. Destarte, uma cadeira só existirá como cadeira se for passível de ser utilizada como assento; uma cadeira exposta num museu perde seu primeiro significado para, assim, ganhar um outro: deixa de ser um objeto-cadeira e passa a ser um ícone com seus próprios significantes, sejam eles de indicação de tempo, estilo, material etc. Resumindo, um objeto desalojado de sua função primária ganha iconicidade e caráter museológico.

Assim como o objeto de design, o mesmo acontece com o cenário. O fruto de um projeto cenográfico só existe como tal quando usado como tal; ou seja, um cenário só existe como cenário em seu momento de funcionalidade, durante o tempo de espetáculo.

Um cenário sobre um palco de um teatro fechado, na manhã de uma segunda-feira, quando apenas o mais enfadado dos vigias dá vida ao prédio escuro, não é mais um cenário. Sobre um palco vazio, sem atores nem público, sem luz, sem drama, o mesmo cenário que, durante algumas horas semanais, contribuiu de maneira primordial na passagem de informação e criação

de um conteúdo cognitivo, agora nada mais é que um monte de material sobre um tablado de madeira – a mais pura tralha acumulada, esperando o momento de exercer sua função.

Como qualquer objeto de design, o cenário se recria cada vez em que é usado: usado pelos atores, usado pelo público, usado pelo drama.

Segundo o fundador da Semiótica, Charles Sanders PEIRCE (1839-1914), *signo*, ou *representante*, é toda coisa que substitui outra, representando-a para alguém sob certos aspectos e em certa medida. Desta forma, o cenário apenas torna-se signo, representante, quando é efetivamente usado como cenário por seus diferentes usuários (atores e público).

Para o teórico da informação Décio PIGNATARI, existem três diferentes classificações para o signo, com relação ao que se refere ou designa (referente):

a) *Ícone*, quando possui alguma semelhança ou analogia com seu referente.

[...]

b) *Índice* ou *Índice*, quando mantém uma relação direta com o seu referente, ou a coisa que produz o signo. [...]

c) *Símbolo*, quando a relação com o referente é arbitrária, convencional. [...]

[PIGNATARI, 1968, pp. 30 e 31]

Ainda segundo PIGNATARI, certos signos podem ter natureza dupla ou tripla com relação a seus referentes.

Um cenário é composto de elementos sígnicos que, em conjunto, passam uma informação. Uma vez em cena, todos os elementos de um cenário tornam-se objetos representantes dentro de um processo comunicacional.

Visto como um todo, e não por suas partes em separado, as diferentes possibilidades cenográficas podem assumir as três classificações sígnicas, individualmente ou organizadas em conjunto (natureza dupla ou tripla).

De um modo geral, pode-se afirmar que uma cenografia *ilusionista*, como aquelas desenvolvidas desde o século XVI até meados do século XIX (ou mesmo nos chamados espetáculos de *boulevard* até meados do século XX), com seus grandes telões pintados de forma extremamente realista, reproduzindo ambientes da realidade em perspectiva, seja, em seu conjunto de itens, um signo de natureza icônica na comunicação estabelecida com o espectador. Sua analogia com um dado ambiente de referência é clara.

Sua evolução *naturalista*, com uma arquitetura cênica desenvolvida, ambientações que também reproduzem ambientes da realidade mas que combinam, em sua comunicação, objetos de uso real, que realmente funcionam, como os desenvolvidos no final do século XIX por Antoine ou Stanislavski, continua mantendo uma natureza icônica, uma vez que o objeto possui uma analogia com seu referente, mas desta vez combinada a uma natureza de índice pois, mesmo deslocado de seu espaço natural, consegue manter relação direta a ele através do uso real.

Mas talvez a principal natureza de signo da Cenografia moderna seja mesmo a simbólica: a busca pela redução ao estritamente necessário para que a comunicação se dê, começada pelas experiências simbolistas e pelas pesquisas de Appia e Craig, através das convenções pré-estabelecidas entre o espetáculo – o cenário, que informa – e seu público – os receptores da informação.

Os exemplos acima são, certamente, generalizações, sendo assim passíveis de múltiplas possibilidades de interpretação semântica. Para ser mais correta, uma análise sígnica deve ser feita visualizando especificamente uma unidade de comunicação, ou seja, um projeto de desenvolvimento cenográfico de cada vez.

As naturezas sígnicas dos cenários podem, muito bem, ser identificadas por seus principais componentes ou qualidades. Entretanto, deve ser impossível encontrar um projeto de cenografia que não possua natureza tripla. É intrínseca ao cenário sua característica simbólica. Mesmo quando tenta-se atingir o máximo de iconicidade – fidelidade – na representação de um ambiente, isto sempre será obtido através da simbologia de certos objetos escolhidos, cores usadas, espaços criados. Mesmo com um espaço extremamente simbólico, um cenário sempre será índice de seu referente, a não ser quando for tratado como ambiente totalmente neutro, como o caso das investigações de Jerzy Grotowsky (1933-1999) em seu Teatro Pobre. E muitas vezes a simbologia se dá através da relação de iconicidade com um certo referente.

A especificidade derradeira dos signos teatrais talvez resida na faculdade de usar os três funcionamentos dos signos: iconicamente (mimeticamente), indicialmente (em situação de enunciação), simbolicamente (como sistema semi-lógico sobre o modo ficcional). O teatro [...] indica e encarna um mundo fictício por meio de signos, de modo que ao termo do processo de significação e de simbolização, o espectador reconstituiu um modelo teórico e estético que analisa o universo dramático representado a seus olhos. [PAVIS, 1996, p. 139]

De toda forma, é claro tratar-se o espetáculo de um processo de informação, assim como suas partes componentes quando analisadas de forma individual.

A comunicação pressupõe a existência de um repertório e de um código comuns a transmissor e receptor. Todo signo novo externo ao código é “ininteligível”. No entanto, tomando-se repertório em sentido amplo, como a soma de experiências e conhecimentos codificados de uma pessoa ou grupo, podemos dizer que este sistema necessita da informação nova para combater sua própria tendência entrópica, ou seja, a sua tendência a estados uniformes. A introdução do signo novo implica alargamento do repertório e permite reduzir a taxa de redundância do sistema. [PIGNATARI, 1968 (p. 65)]

Através deste resumo de PIGNATARI, em analogia com o assunto tratado, esta “tendência entrópica” dos projetos de Cenografia – de Design, em geral – é combatida pela introdução do signo novo: pela criação, pela passagem do desconhecido através da fórmula passível de se conhecer. Todos os expoentes da Cenografia moderna travaram um contínuo combate à tendência entrópica da comunicação na representação teatral. Esta é a faceta criativa do Design, muito comumente chamada de “lado artístico”, que impede a total redundância da passagem de informação e que traz o curioso, o diferente, o novo a ser explorado através de um entendimento interno, da compreensão poética de uma pessoa ou grupo. Enfim, no combate a sua tendência entrópica, nasce a originalidade do projeto cenográfico.

TEIXEIRA [2004, p. 7] questiona a *originalidade* da Cenografia, por existir em função de um texto. Deve-se, aqui, tentar desfazer uma confusão que pode decorrer da interpretação deste comentário. O fato de estar subordinado a um texto não tira, de maneira alguma, a “originalidade” do projeto cenográfico, da mesma forma que a contínua procura de resultados para funções não tira o fator de originalidade de um projeto de design. Uma cenografia para teatro, primeiramente, não vem apenas de um texto: se existir o texto, deve-se lembrar que todo o trabalho de criação parte de conceitos estabelecidos pela equipe – diretor, atores, cenógrafo, figurinista. Estes conceitos, “matéria-prima” para o desenvolvimento de um projeto cenográfico, são transformados pela ação projetual, por um indivíduo que carrega em si todo um acervo cultural, com competências para usufruir desta comunhão ao estabelecer um tipo de comunicação baseado em espaços, luzes, cores e formas.

Para projetar/produzir, o gerador [designer] vai lançar mão de um conhecimento que pode acessar, seja do âmbito tecnológico seja cultural. A partir deste acervo é que o produto toma forma e carrega os elementos que viabilizarão a sua comunicação.

Estes elementos serão este algo que se destina não só ao usuário, mas a todo um leque de indivíduos que não necessariamente utilizarão o produto mas que reconhecerão e atuarão para que o produto estruture um processo de identificação. [NIEMEYER, 2003, p. 22]

Vai depender do repertório¹⁶ do designer/cenógrafo suas escolhas sígnicas para o desenvolvimento de um projeto. Porém, para que o processo de comunicação se complete, o projetista tem de ter uma idéia consistente do repertório médio dos usuários finais de seu produto, ou seja, dos espectadores, aqueles para quem a semântica do projeto cenográfico se destina.

Em muitos casos, esta não é uma preocupação para o cenógrafo, pois desfruta de um repertório semelhante ao de seus interpretadores, e a comunicação, complementada pela ação teatral, se dá de forma satisfatória. Entretanto, quando o profissional usa de informações que extrapolam o conhecimento ordinário dos espectadores, a recepção ao projeto pode agir de duas formas distintas: a total incompreensão, devido à ignorância sígnica, ou o aumento do interesse, proveniente de um aprendizado incluso neste processo comunicacional. Todavia, apenas há aprendizado se algum elemento é conhecido, só se aprende a partir do que se conhece.

O mecanismo de associação também é muito utilizado na formulação de conceitos. [...] a maior ou menor facilidade ou quantidade de associações vai depender do repertório que cada pessoa vai construindo ao longo da vida.

[...] o projetista procura, dentro de sua memória de longa duração, soluções que atendam a função exigida pelo projeto. A busca também pode ser feita através da recuperação de soluções já adotadas em projetos anteriores e existe uma

16 “O repertório é um recorte do acervo que cada indivíduo constrói no decorrer da sua vida. São todos os valores, conhecimentos históricos, afetivos, culturais, religiosos, profissionais e experiências vividas.” [NIEMEYER, 2003, pp. 23 e 24]

predisposição natural para se proceder desta forma, o que muitas vezes embota a criatividade, impedindo o aparecimento de soluções melhores. [NAVEIRO, 2001, pp. 38 e 40]

A experiência profissional combinada com o constante apuro visual e estudo garantem ao projetista o crescimento de seu acervo pessoal que só tem a ajudá-lo em seu próprio trabalho. Para ele, é muito importante ter uma cultura geral bem estruturada, pois muitas vezes as soluções para seus problemas projetuais vêm de campos completamente distintos, vide todas as soluções de Design desenvolvidas no campo da Biônica pela simples observação da natureza e seus modos de funcionamento. Um designer que não desenvolve sua cultura geral, sendo interessado por praticamente tudo o que existe de curioso – passível de trazer bons frutos projetuais – corre o risco de manter-se no nível da repetição de signos e soluções já desenvolvidas por profissionais mais “anteados com o mundo”. Ao final desta dissertação, na parte referente ao *Apêndice*, há uma passagem biográfica do cenógrafo Helio Eichbauer. Sua leitura é recomendada para quem deseja melhor compreender como uma extensa experiência visual, cultural, espacial, de uma vida, pode auxiliar no desenvolvimento de uma cadeia de idéias que, trabalhadas no processo projetual, levam a resultados extremamente consistentes, de forte conteúdo, que funcionariam perfeitamente mesmo passados muitos anos de sua execução.

O signo novo tende a produzir isolamento, é “ininteligível” à primeira abordagem – por sua raridade e inesperado e pelo fato de ser mais “dispendioso” (para o sistema nervoso, por exemplo). Sua absorção se faz com base no repertório e na dinâmica do interpretante [...]. Já dizia Nietzsche: “Conhecer é traduzir algo que não se conhece em termos do que já se conheceu”. [PIGNATARI, 1968, p. 63]

Apesar de a redundância ser um mecanismo de retórica muito utilizado para o desenvolvimento de um espetáculo – a antecipação dos fatos torna o espectador “inteligente” e, por consequência, mais profundamente ligado à ação –, a total redundância, sem a presença do novo, torna a mensagem deste processo comunicacional completamente desnecessária.

Objeto de estudo preferido da semiótica (ou semiologia) teatral hoje em dia, o espectador foi, durante muito tempo, negligenciado no pensamento das criações cênicas. Entretanto, “no espectador-indivíduo passam os códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco” [PAVIS, 1996, p. 140]. É para a compreensão do espectador que a maneira de construção da informação deve ser pensada; suas formas de absorção devem, portanto, ser naturais, para que a comunicação seja estabelecida. Uma das grandes questões do Teatro moderno é saber como engajar o espectador na obra teatral, saindo de sua condição de simples *voyeur*. Apesar de todas as experiências ao longo do século XX, o espectador ainda está “reduzido à pura passividade intelectual. Uma vez que tudo lhe é mostrado e dado, não lhe resta outra tarefa senão a de engolir e digerir.” [ROUBINE, 1980, p. 39]

Parte integrante da criação teatral, o espectador assumiu diferentes posições ao longo do tempo, absorvendo as inovações estéticas e contribuindo para a contínuo combate a sua tendência entrópica.

Um cenário para Teatro projetado em algum momento do século XVIII, extremamente ilusionista, sofre o excesso de redundância. Conquistava a atenção de um público burguês, que não precisava da “criação artística”, do “novo”, contente com a “entropia” de sua própria classe. Para este público, o interesse está, justamente, na interpretação de um artista pintor ao criar um reflexo de um estilo de vida, o espelho de um ideal social.

Se fosse visto e analisado – sem nenhuma perspectiva de resgate arqueológico – no começo do século XX, após as experiências de Antoine, Maiakovski, Appia, Craig e Meyerhold, a redundância deste espaço seria entediante para o espectador mais atento, de cultura visual mais desenvolvida. O excesso de ilusionismo pictórico torna-se desnecessário neste momento: em uma época onde o símbolo é o mais importante, talvez a simples presença de um objeto de época no palco seria suficiente para ser referência de toda uma classe social de determinada época passada.

Hoje em dia, talvez, o mesmo cenário seria aceitável e, quem sabe, mesmo aplaudido. Ganharia interesse como reconstituição histórica, porém não uma reconstituição de um espaço de uma época, mas sim de um tempo onde mestres-pintores criavam cenários desta forma. Consciente da quantidade de possibilidades simbólicas que um cenário como este causaria em cena, uma delas, certamente, teria um gosto especial para o cenógrafo: trazer a ironia de reviver a construção de uma cena ilusionista para um Teatro já tão diferente...

[1.4.2] Clientes e usuários do projeto cenográfico

Qualquer projeto de Design envolve três personagens principais: o próprio projetista, o(s) cliente(s) e o(s) usuário(s).

Tradicionalmente, o **cliente** contrata o **projetista** para que este lhe desenvolva uma solução para determinado problema em seu negócio: um problema de ordem comunicacional, física, gerencial, espacial etc. E para toda solução, mantém-se em vista a presença, a vontade e os gostos do **usuário**, a pessoa ou o conjunto de pessoas que vão, realmente, fazer uso do projeto de design¹⁷.

Em alguns casos, cliente e usuário confundem-se em uma mesma pessoa: historicamente, os projetos personalizados eram desenvolvidos apenas às classes mais abastadas, que podiam contar com o fator financeiro para garantir a personalidade e originalidade de seus objetos. Assim como a própria idéia de Design, que vem se desligando de sua condição industrial, os projetos personalizados, onde cliente e usuário são a mesma pessoa, ou grupo de pessoas, vão se abrindo a outras classes sociais, e a idéia de um objeto único não é mais um luxo pertencente



img. 081: o cenógrafo Helio Eichbauer trabalhando em seu ateliê, cercado de objetos, livros, fotos de personalidades históricas: elementos que fazem parte de seu repertório. Rio de Janeiro, 2006.

17 É o “acervo” deste usuário-interpretador que o projetista deve ter em mente ao desenvolver suas soluções.

unicamente aos mais ricos.

Tendo sido definida nesta dissertação como o design espacial destinado ao campo do espetáculo, a Cenografia também possui cliente e usuário, conforme veremos a seguir.

Para encontrarmos e definirmos quem são os usuários e os clientes do projeto cenográfico, esta dissertação propõe uma divisão entre as próprias possibilidades de áreas onde a Cenografia pode ser desenvolvida. Ou seja, é preciso separar a Cenografia para espetáculos daquela pensada para eventos, como exposições, feiras, stands, instalações, vitrinas, interferências e interiores.

Para facilitar esta divisão e ajudar nas especificações, proponho aqui duas classificações para estes dois tipos possíveis de Cenografia, reunindo condições projetuais bastante semelhantes. Será chamada de **Cenografia da caixa preta** toda aquela que for desenvolvida para o campo do espetáculo, ou seja, o projeto cenográfico feito para a comunicação em projetos artísticos, como teatro em prosa, teatro musical (óperas, musicais), teatro-dança (balé, dança contemporânea, jazz etc.), show musicais, concertos, cinema, televisão. Ou seja, a *Cenografia da caixa preta* é pensada para o espetáculo, e recebe este nome por sua ligação com o cubo negro teatral. Ela costuma a ser criada sem que haja nenhuma limitação de percurso espacial mais explícita, como se pudesse existir da mesma forma que as aparições na caixa de um mágico. Deve ficar claro que esta nomenclatura não pretende insinuar que o projeto para o espaço de um espetáculo não precise respeitar a arquitetura presente, do estúdio, teatro ou *music-hall*. Mas é notável que estas arquiteturas se qualificam por um posicionamento que tende à neutralidade, servindo apenas para ajudar tecnicamente ao projeto, nunca para aparecer simultaneamente a ele.

Para os outros tipos de cenografias já citados, estabeleço, aqui, a terminologia **Cenografia da caixa branca**. É fato que os projetos espaciais de exposições, *stands* promocionais, interiores, vitrinas e interferências exigem uma perfeita adequação à arquitetura existente, que continua visível e perceptível através da experiência espacial em seu percurso interativo e jamais pode ser camuflada – ou, pelo menos, não deveria ser totalmente camuflada, sob o risco de um desvio *kitsch* ao projeto, que quer ser aquilo que nunca será... A *caixa branca* destes espaços se apresenta como suporte técnico mas também como o lugar a ser ocupado, com uma definição arquitetônica, não neutra, visível, importante definidora do desenvolvimento do projeto.

Cenografia da caixa branca

Para a *Cenografia da caixa branca* apenas um tipo de usuário se apresenta: chamado, aqui, de “espectador”, ele é o visitante da exposição, o interessado em algum produto, serviço ou idéia expostos em algum *stand* promocional, o cliente de algum restaurante ou estabelecimento comercial, ou mesmo o simples usuário de algum ambiente interno ou externo tratado, por algum motivo, cenograficamente.

Já os clientes deste tipo de Cenografia são de dois tipos possíveis. O primeiro tipo, chamado aqui de **cliente primário**, muitas vezes não é uma pessoa, concretamente, mas pode ser confundida com a própria idéia e o próprio conceito do projeto. O cliente primário será aquilo a ser exposto numa sala de museu, a ser dito ou mostrado num *stand*, a ser comunicado num ambiente. Mas por que chamar de *cliente* algo que muito bem poderia ser tido como *objeto de enfoque projetual*, ou coisa parecida? De fato, poderia, mas deve-se levar em consideração que, por trás destes “objetos”, sempre existe uma presença humana, um ser com um desejo de

comunicação. Explico-me: o *cliente primário* de uma exposição de artes plásticas não é, simplesmente, o conjunto de obras expostas, mas sim o artista (ou os artistas) que conceberam tais obras. Artistas com vidas únicas, pensamentos, um posicionamento no mundo que é refletido nas obras plásticas e que deve ser comunicado num bom projeto cenográfico, estando o artista vivo ou não, presente ou não. Da mesma forma, a cenografia desenvolvida para a vitrina de uma grife terá, possivelmente, como *cliente primário* o estilista, criador de um conjunto de objetos com função semântica própria, mas que muito raramente terá participação na definição deste espaço de visibilidade comercial.

Havendo um *cliente primário*, conclui-se a existência de um **cliente secundário**. E este assume-se, indiscutivelmente, na presença concreta e em contínua relação com o projetista. Trata-se daquela pessoa com um problema na cabeça, em busca das soluções mais eficientes: o curador da exposição, o organizador do evento, o empresário que deseja apresentar sua marca ou seu novo produto na próxima feira, ou ainda remodelar suas vitrinas ou o espaço interior de sua loja. É este cliente que saberá dar ao projetista um *briefing* detalhado de seus anseios, e que acompanhará de perto o andamento do projeto, pois ele é o maior conhecedor de seus usuários – público-alvo – e, muitas vezes, de seu *cliente primário*.

Cenografia da caixa preta

Nos projetos de *Cenografia da caixa preta*, continuam existindo as duas possibilidades de clientes. A posição e a figura destes dois clientes são mais facilmente encontradas nos espetáculos que nos casos anteriormente vistos, de *caixa branca*. Todo espetáculo tem um ou mais autores – dramaturgos, coreógrafos, roteiristas, libretistas, compositores etc. – e é na figura, na palavra e na criação destes autores que se encontra o **cliente primário** da *Cenografia da caixa preta*. É dele que virão as primeiras indicações e conceitos para o desenvolvimento projetual da cenografia.

Já o **cliente secundário**, este encontra-se na figura do diretor ou encenador, aquela pessoa cujo trabalho é reunir todas as partes de uma criação espetacular – coletiva – e dar-lhe conceito e unidade. É diretamente com o diretor que o cenógrafo buscará suas indicações artísticas mais precisas e os caminhos e partidos projetuais para sua criação.

Em relação aos usuários, na *Cenografia da caixa preta* é preciso separá-los em dois tipos, doravante chamados de **usuários ativos** e **usuários passivos**, para que se tenha consciência da participação deste dois grupos no fazer projetual.

Os *usuários ativos* são aqueles que vivenciam corporalmente o espaço cenográfico, cujas interações acontecem com o percurso espacial, e que, de certa forma, também modificam o espaço criado com suas presenças, seus espaços gestuais, internos, sonoros. São eles o ator da peça, o cantor do show, o músico, o dançarino etc. O *usuário ativo* é, assim, aquele que necessita do espaço criado para seu próprio conforto em cena, evolução e auxílio nas tarefas e movimentos, que precisam ser executados e que precisam estar num espaço físico que corrobore com sua tentativa de comunicação, na passagem das mensagens. Um espaço pensado propriamente para a ação, que projete a voz do cantor para o auditório, que dê espaço ao bailarino para que possa realizar seus passos mais longos, que facilite as relações na cena e as trocas de cena. E, enfim, um espaço que, fazendo tudo isso, ainda comunique ao espectador, o nosso *usuário passivo*

de *Cenografia da caixa preta*.

O tipo de interação do *usuário passivo* com o cenário é totalmente diferente daquela estabelecida com o *usuário ativo*. O espectador não usará o espaço corporalmente, não fará uso de suas instalações e dispositivos para se locomover. Mas, mesmo assim, não deixará de ser um usuário de extrema importância para o projeto cenográfico. Sua interatividade com o espaço concebido dar-se-á no campo da visão: através deste sentido, o espectador capta as informações emitidas pela concepção espaço-temporal e, ao processá-las de acordo com o seu próprio repertório de referências, consegue absorver e compreender a mensagem passada, fechando um ciclo semântico da Cenografia. Pois esta é feita para estabelecer uma comunicação espacial e imagética com o espectador.

Mas estas não são definições estanques. Em Teatro, encontramos diversas manifestações onde o espectador assume um papel de interação física com o cenário elaborado. Nos espetáculos interativos, este antigo *usuário passivo* transforma-se em *ativo* e age juntamente com os atores, participando de uma encenação em palco ou seguindo uma itinerância de ações, envolvido fisicamente nesta concepção espaço-temporal, mas sempre mantendo sua condição de espectador, ser-receptor de um movimento de comunicação.

[1.4.3] Especificidades da Cenografia

A confusão estabelecida entre a Decoração de Teatro e a Pintura, a Decoração de Interiores e a arte de fazer Vitrines, apoiada muitas vezes por uma crítica semi-analfabeta, tende a enfraquecê-la [a decoração teatral], pelo menos no Brasil que começa, na sua estrutura orgânica, no seu conteúdo, no interesse de fazê-la ser uma direta expressão plástica do texto dramático.

[...] Pintores pintam. Podem até mesmo gostar de Teatro, o que não autoriza maiores incursões no campo de outra técnica. Uma idealização arbitrária não justifica um pintor na Cenografia. [SANTA ROSA, 1953, pp. 13-14]

Esta dissertação se esforça em mostrar a Cenografia moderna como o *Design visual e espacial da arte do espetáculo*. Um projeto de cenografia pode incluir questões do chamado *design de produto*. E também, por seu enquadramento e frontalidade (quando trabalhada no palco à italiana), enfoca questões de composição espacial que em muito se aproximam do *design gráfico* ou *visual*. A projeção de um cenário na quarta parede invisível é uma composição espacial complexa, de grandes proporções, aonde o *tempo* também pode entrar como mais um eixo dimensional.

Mas, principalmente, a qualidade do pensamento do designer quando da realização de seu projeto, estabelecendo conceitos a partir do estudo detalhado de determinados problemas ou propostas, usando ou não um partido estilístico na definição de resultados, é semelhante ao pensamento cenográfico.

Não se trata, entretanto, de uma campanha para que a profissão “cenografia” seja classificada e nomeada como “design”. Apesar de assim ser chamada em língua inglesa (*stage design*),

a quantidade de possíveis nomenclaturas para uma mesma concentração profissional já demonstra a falta de importância deste “nome”: design gráfico, design visual, comunicação visual, programação visual, grafismo..., várias possibilidades de nomeações para exatamente a mesma atividade. “Cenografia” é um termo que se presta muito bem ao design para os palcos e encenações, e não é o caso de querer mudar isto.

Ao comparar a prática cenográfica com o trabalho em design, tampouco pretende-se dar a entender que Design e Cenografia são uma mesma e única profissão. Neste momento, Design não deve ser considerado como uma profissão, mas sim em seu mais simples sentido, o de *projetar*.

A Cenografia é, sim, “um legítimo ‘métier’. Possui as suas leis, o seu cortejo de acessórios, a sua preparação intelectual, a sua organização de elementos e o seu trato no fazer, que caracterizam um ofício” [SANTA ROSA, 1953, pp. 12 e 13].¹⁸ Mesmo com suas especificidades, a Cenografia tem o mesmo *approach* projetual do amplo campo do Design, dialogando profundamente com questões mais específicas do *design visual*, *design de produtos* ou do *design de interiores*.

Conforme foi visto na citação do começo desta seção, ainda nos anos 1950, o mesmo Tomás Santa Rosa negava esta confluência de profissões. É muito engraçado ler uma crítica tão severa partindo de um artista de diversas facetas como Santa Rosa. Soa, porém, datado de uma época em que era importante, neste país, bem delimitar que Cenografia não é mera decoração e possui, sim, importante função de criação de significado, auxiliar de uma estrutura poético-comunicacional maior: o espetáculo teatral. Algo semelhante ocorreria dez anos mais tarde quando, a partir da fundação da Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, a primeira escola de Design do país, negou-se – por parte de alguns – que houvesse um pensamento e uma prática de design anterior à academia e em tudo o que havia sido projetado e produzido anteriormente no país.

Além disso, para quem conhece o trabalho de Santa Rosa, é de se imaginar que estivesse mesmo criticando apenas os “intrusos”, ignorantes das características do “métier”, e não criando ilusórias barreiras profissionais para os grandes artistas-projetistas, como ele próprio. Pois pintores e escultores também podem ser cenógrafos e designers, desde que tenham em mente a importância do fazer projetual, onde a chegada a um resultado comunicacional e técnico previsto é mais importante que qualquer ego ou estilo artístico. E projetos espaciais para vitrinas, *stands*, decoração de interiores e exposições também podem, devido a uma série de aspectos que serão tratados em breve, nesta seção da dissertação, serem chamados de projetos cenográficos,

Ser cenógrafo significa, portanto, projetar espaços conceituais. E projetar em Cenografia significa conhecer intimamente as qualidades deste antigo ofício. Pois mais vago que isto possa parecer, é preciso encontrar as especificidades desta prática projetual.

....

¹⁸ Para SANTA ROSA, na verdade, a Cenotécnica é este “métier”, pois ainda concebe o Cenógrafo como na sua acepção grega, de pintor de painéis. Segundo ele, o Cenotécnico assumiria, então, a “mais credenciada” categoria dos bastidores, ao lado do Diretor. “Na Decoração, a figura do Cenotécnico absorve a do Cenógrafo, hoje uma das unidades tributárias à realização cênica”. Usar estas terminologias, hoje em dia, seria totalmente inadequado, uma vez que o Cenotécnico é aquele que executa tecnicamente os projetos do Cenógrafo orientador.

Especificidades da Cenografia da caixa preta

Na definição das especificidades do projeto cenográfico para a *caixa preta*, deve-se, em primeiro lugar, estabelecer claramente quais são as possibilidades espaciais tratadas por este tipo de projeto.

Em seu “Dicionário de Teatro”, Patrice PAVIS [1996, p. 132 e 133] nos lista seis tipos de espaço relacionados à realização teatral: dramático, gestual (ou lúdico), textual, interior, cênico e cenográfico (ou teatral).

O **espaço cenográfico** ou **teatral** é o espaço concreto do interior do teatro, onde se realiza a relação e a interface entre público e atores – ou entre público e realização teatral. Compreende, assim, dois tipos de espaços distintos: aquele destinado ao público – auditório, *foyer*, áreas comuns – e o **espaço cênico**, onde evoluem os atores, quer seja realmente sobre o tablado do palco, quer em qualquer outra localização do edifício teatral onde possa ocorrer a dramatização.

No Teatro moderno, deve-se sempre pensar em **lugar teatral**, ou espaço teatral, em substituição ao termo *teatro*, significando o edifício construído para as apresentações espetaculares. Pois o Teatro não necessariamente deve ser feito dentro de um teatro. Aliás, não apenas no Teatro moderno, mas desde sua própria criação, o Teatro nunca precisou de um edifício específico para existir. Na Idade Média, como vimos, as naves das grandes catedrais e, posteriormente, as praças pública eram assumidas como lugares teatrais. Escolas, usinas, praças, mercados, navios... é a representação que dá ao lugar físico seu caráter de lugar teatral, onde seres humanos representam para outros seres humanos, numa reunião de comunicação e intercâmbio.

Apesar disso, é inquestionável a importância do edifício teatral para o desenvolvimento do Teatro. Disto nos fala Louis JOUVET [1948, p. 14]:

Só, na minha opinião, o edifício dramático pode dar uma idéia do Teatro, só o edifício pode permitir meditar, aprender e compreender o que é o Teatro a partir deste gosto, desta particularidade essencial a todo o individuo, qualquer que seja a época ou a civilização a que pertence.

O edifício teatral tem este poder centralizador, onde a meditação torna-se natural. Diversos cenógrafos, ao longo de suas vidas e carreiras, citam o quão fundamental é a meditação em um teatro com palco vazio para a criação de seus projetos.

Essa relação do cenógrafo e de qualquer pessoa que trabalha em teatro com a caixa vazia é uma relação extremamente luminosa e, ao mesmo tempo, misteriosa... [...] O espaço para alguém que tem uma experiência religiosa, ou para o homem de teatro, não é homogêneo; ele apresenta dobras, porções qualitativas diferentes. Quando você entra no espaço teatral [...], você se depara com um espaço de muitas outras possibilidades, ingressa num espaço que não é o espaço do cotidiano. [EICHBAUER, 2005, pp. 106 e 107]

É no espaço cênico que se localiza a cenografia do espetáculo e onde se desenvolvem os outros tipos de espaço anteriormente citados – espaço dramático, lúdico (ou gestual), textual

e interior – mais referentes ao jogos de cena, à dramaturgia e à ficção que à própria construção cenográfica.

O espaço cênico pode ser considerado de duas maneiras distintas: como um termo mais neutro para *palco* ou *área de atuação*, pois engloba as novas formas cenográficas e experimentações palco-platéia, ou como o espaço que é percebido concretamente nas cenas [PAVIS, 1996, pp. 132 e 133]. Neste sentido, a Cenografia, desde que humanizada pelos atores e sendo vista por um público, pode ser, ela mesma, tomada como *espaço cênico* por definição.

Ao contrário do que muito se pensa, não existe manifestação teatral sem cenografia. Mesmo que a encenação opte por um espaço cênico vazio, esta idéia de *vazio* já é um fator semântico, característico do pensamento cenográfico. Além disso, existem vários tipos de *vazios* a serem escolhidos – o uso da caixa preta de fundo infinito, com rotunda e pernas pretas fechando as coxias, o vazio que não se preocupa em esconder as paredes do teatro, que carrega grande significação pois representa uma quebra brusca do ilusionismo latente à arte teatral. Em cena, até mesmo a falta de cenário se faz presente, muito perceptível pelos espectadores.

As possibilidades de criação do projeto cenográfico, participante do espaço cênico, são infinitas, mesmo dentro das mais rígidas limitações arquitetônicas do edifício teatral. Algumas especificidades deste tipo de projeto, entretanto, são detectáveis e já foram alvo de alguns estudos.

Segundo a classificação de Étienne SOURIAU [1948], o espaço teatral, com suas múltiplas possibilidades arquitetônicas no que diz respeito à organização palco-platéia, pode ser dividido em dois grupos distintos: o **espaço cúbico** e o **espaço esférico**.

O princípio cúbico da caixa cênica está diretamente ligado ao uso do espaço do teatro com palco à italiana, conhecido universalmente como *cubo cênico*. “Este cubo tem forma definida e limites precisos; limites imutáveis, tanto quanto uma mudança de cena, de lugar e de cenário, não vem apresentar-nos um outro cubo, destacado, aliás, do universo que nos dão.” [SOURIAU, 1948, p. 34]

Faz-se necessário esclarecer que este artigo de SOURIAU foi escrito num momento de realização plena da Cenografia moderna, onde a negação do palco à italiana estava intimamente ligada à quebra dos antigos paradigmas da Cenografia realista-ilusionista. Por isso, ao descrever o princípio esférico do espaço cênico, mostra-se tão parcial, a favor destes tipos de edifícios teatrais.

O princípio esférico existe em edifícios teatrais com organização em arena ou semi-arena, ou ainda elisabetanos, ou mesmo na organização circense. Neste tipo de espaço, não há enquadramento fixo da cena, tampouco posição privilegiada de espectador. Ali, o centro do espaço é dinâmico e muda conforme a movimentação dos atores.

[...] esse lugar da teofania teatral não limita coisa alguma, não impõe a sua forma ao que se passa, não tem outro objetivo que não seja reunir atores e espectadores em torno desse centro em que vibra e palpita mais ardentemente do que noutro lado a aventura de que se anima o universo da obra. [SOURIAU, 1948, p. 36]

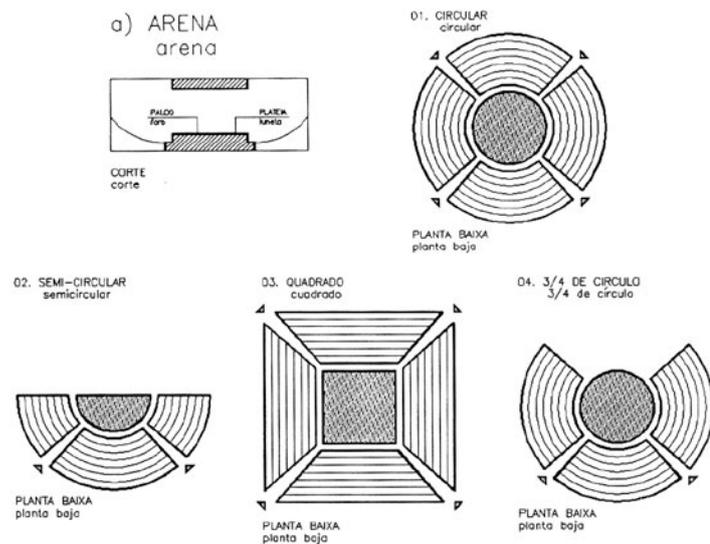
O espaço esférico, mantendo uma ligação multangular com o espectador, possui características bem específicas, uma vez que todos os elementos em cena são vistos por todos os lados.

As características *esférica* e *cúbica* podem ser aplicadas a qualquer tipo de espaço teatral existente, não sendo totalmente excluídas entre si. Segundo a classificação de SERRONI [coord., 1983], existem sete tipos básicos de

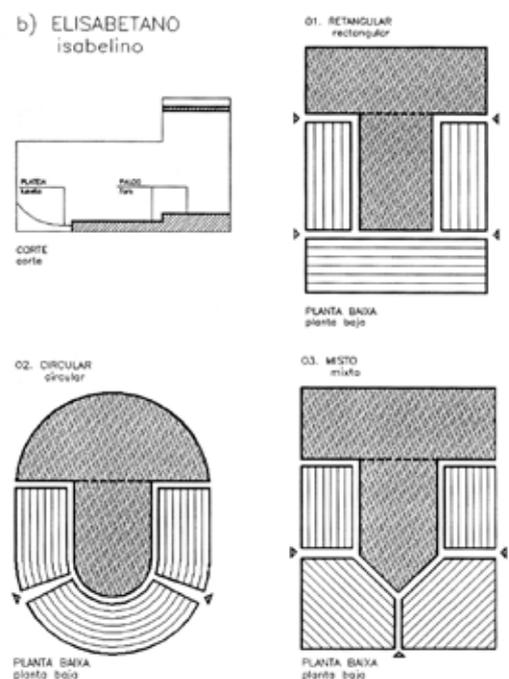
espaço teatral, que podem ser desmembrados em suas variações de ocupação espacial arquitetônica: teatro de arena, teatro elisabetano (ou isabelino), teatro italiano, palco circundante, espaço múltiplo, espaços arquitetônicos alternativos e espaços ao ar livre.

O teatro de arena, como visto, é um palco de característica esférica intrínseca. O palco central, em plano mais baixo que a platéia que o envolve, obriga que a ocupação espacial seja trabalhada globalmente, pois sempre haverá espectadores em lados opostos do palco, observando a cena. A cenografia para este tipo de palco deve trabalhar a horizontalidade: qualquer ocupação espacial vertical fecharia a visão de parte do público. Geralmente, são desenvolvidos pisos com tratamentos especiais para criar a atmosfera, ou a divisão do palco em planos de ação não muito altos. Objetos flutuantes pendurados podem ser facilmente usados, como grandes móveis, por exemplo, uma vez que, por suas características de escultura, devem ser vistos por todos os seus ângulos. Quando necessário, elementos cenográficos podem entrar em cena, deslizando sobre rodízios. É muito comum, porém, que objetos cênicos e adereços do espetáculo funcionem como detalhadores da atmosfera cênica criada, completando o significado a ser passado.

O palco elisabetano costuma ser tratado por sua característica esférica, já que o público deste tipo de teatro circunda o grande palco estendido, como uma ampliação de prosênio. Entretanto, seu espaço fechado ao fundo possui características cúbicas, dando diversas possibilidades de criação cenográfica. Ao fundo, pode-se desenvolver uma cenografia verti-



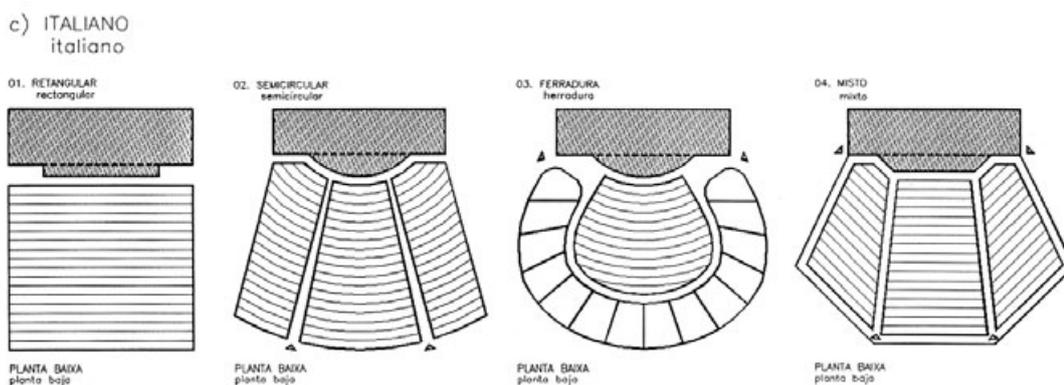
img. 082: tipologias básicas do teatro de arena.



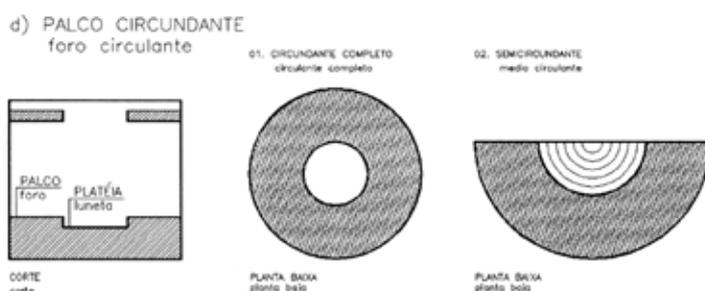
img. 083: tipologias básicas do teatro elisabetano.

calizada, porém ao centro, o espaço vazio de construções é essencial para não prejudicar a visão do espectador.

Espaço de característica cúbica, por definição, o teatro italiano é o que mais dá condições ao cenógrafo em pôr suas idéias em prática. Por sua visão frontal e enquadramento, possibilita o desenvolvimento de cenários que são facilmente modificados; panejamento com entrada e troca voadora pela manobra das varas do urdimento, cenários construídos que entram deslizando das coxias sobre o palco, ou mesmo em grandes elevadores escondidos no porão que se elevam sobre o palco. É a verdadeira caixa do mágico, com sistemas que facilitam a criação da ilusão e do encantamento, quando necessários.



img. o84: tipologias básicas do teatro italiano.



img. o85: tipologias básicas do teatro circundante.

O palco circundante é uma organização mais rara da relação palco/platéia, onde a dinâmica da arena se inverte e o público ganha a posição central, circundado pela área de atuação. Tanto para este tipo de palco como para algumas possíveis conformações do espaço múltiplo (co-

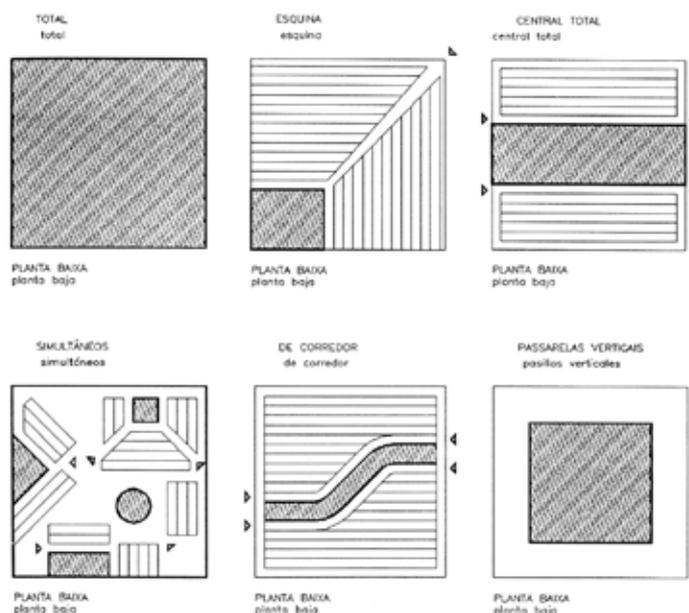
mo o espaço de corredor ou o espaço total), a cenografia pode ser esvaziada, muitas vezes assumindo o papel de não-existência. Entretanto, não raro, carros são construídos, praticáveis sobre rodas que deslocam-se pelo espaço, ajudando nesta complexa dinâmica e por vezes focando a situação dramática.

O espaço múltiplo ainda pode se conformar em pequenos palcos simultâneos, onde a relação palco/platéia é dividida em várias ilhas de encenação e a experiência do espectador dependerá muito de suas escolhas na forma de seguir o espetáculo. São pontos cenográficos espalhados por uma sala ampla, geralmente montados sobre praticáveis, seguindo a composição teatral medieval. Entretanto, não necessariamente vistos frontalmente.

Espaços arquitetônicos alternativos e espaços ao ar livre podem contar com infinitas composições cenográficas e diferentes possibilidades da relação palco/platéia. Relações que podem, sim, reproduzir aquelas já existentes nos edifícios teatrais, porém sem muito interesse, uma

vez que o ideal é que o espaço alternativo seja aproveitado por suas características alternativas: a relação entre o ator e seu público deve ser muito bem estudada, para que o espaço não se torne um palco italiano, ou de arena etc., desconfortável.

As especificidades do projeto cenográfico, para a cenografia de caixa preta, porém, foram melhor estudadas para o palco italiano. Por ser o mais confortável para o público, que observa um enquadramento específico; para os



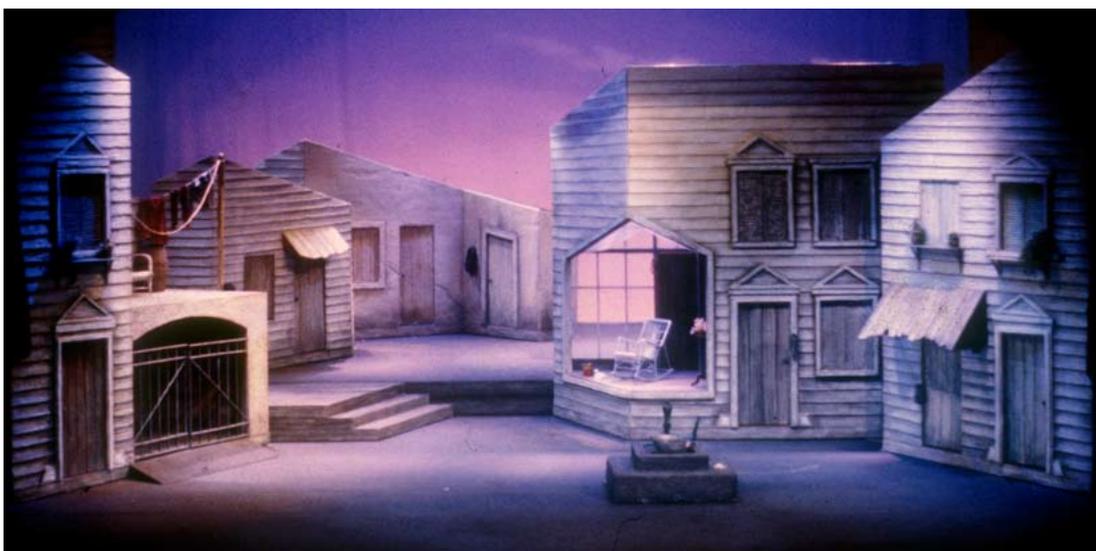
img. 086: algumas possíveis ocupações do espaço teatral múltiplo.

atores e para o diretor, que contam com as inúmeras possibilidades de entrada e saída, além de terem de se dirigir para apenas uma parte do campo do palco; e para o cenógrafo, por todos os mecanismos que esta caixa cênica proporciona, o teatro italiano é o tipo de palco mais comum, aquele que todos lembram quando se fala em teatro. E por sua “limitação” cúbica, é aquele que possui paradigmas de ocupação espacial mais diretos e fáceis de serem estudados.

COGNIAT [195-] lista três grandes grupos de problemas a serem resolvidos na cenografia do século XX: problemas de ordem psicológica, problemas de ordem plástica e problemas de ordem técnica. Considero mais adequado, no entanto, trabalhar com o conceito de **partidos psicológicos, partidos plásticos** e **partidos técnicos**, por se tratarem de decisões antecedentes à criação cenográfica e que devem ser tomadas de antemão em conjunto com a equipe criadora do espetáculo.

O primeiro partido psicológico para um projeto de cenografia é a decisão, predefinida pelo conjunto criador do espetáculo, entre **concentrar a ação no espaço do palco** ou optar por **expandi-la à platéia**. O Teatro Moderno criou a tendência a quebrar a barreira imposta pela ribalta, levando a ação dramática para o meio dos espectadores, a fim de envolvê-los mais na ação, envolvimento que havia desaparecido desde o momento em que o Teatro perdeu sua dimensão cósmica, dirigindo-se ao puramente espetacular. Para muitos encenadores, todavia, a atenção dos espectadores será ainda mais acentuada se a barreira entre palco e platéia for ainda mais delimitada, de tal forma que o foco no enquadramento da boca-de-cena espantaria qualquer pensamento outro, e o espectador até mesmo esqueceria que está numa sala escura de teatro, “vivendo e vendo viver”.

Estando o espetáculo isolado no palco, o projeto cenográfico deve optar por um entre dois princípios opostos entre si: o de **extensão** e o de **concentração**. Um cenário excêntrico, ou, simplesmente, aberto, trabalha o centro do palco como lugar de passagem. Suas formas passam a informação de um enquadramento – sempre feito pela boca-de-cena – dentre uma paisagem maior. Passa a idéia de que este espaço elaborado começou antes mesmo da coxia esquerda,



imgs. 087 e 088: dois exemplos de cenários excêntricos: *Platonov* e *Porgy and Bess*. Em ambos os casos, a paisagem urbana parece estender-se além dos limites da caixa cênica.

e terminará bem depois do espaço da coxia direita. “A cena é considerada como o lugar de passagem, onde as personagens se encontram quase por acaso; continuam a viver a aventura que começou nos bastidores e que continuarão ainda quando tiver terminado a sua cena” [COGNIAT, 195-, p. 97].

Já o cenário concêntrico, ou fechado, baseia-se num princípio oposto. Toda a organização cênica e cenográfica é dirigida para aquele espaço teatral. Não há por quê demonstrar a existência de algo anterior aos limites do quadro da boca-de-cena, pois até mesmo a atuação começa quando este limite imaginário é rompido pelo passo do ator. Em muitos casos, a exemplo do teatro de Bertolt Brecht (1898-1956), um sobre-palco é construído no centro do palco, ampliando ainda mais a idéia de área de encenação, mostrando ao público o exato momento da transformação ator-personagem.

Quando a equipe criadora opta pelo rompimento das barreiras impostas pelo palco, o avanço em direção à platéia pode dar-se em algumas formas distintas. Um **avanço central** pode ser feito pelo prolongamento do proscênio, causando uma discreta penetração dentre o público, porém ainda respeitando um certo isolamento, definido pela nova ribalta. Já o **avanço lateral**, adotado pela primeira vez no Teatro de Antoine antes de 1914, consiste no prolongamento do palco e, conseqüentemente, do cenário, pelos dois lados do auditório. Este tipo de avanço, que ocupa as entradas do espectador, é ao mesmo tempo fascinante e perigoso, pois coloca os es-



imgs. 089 e 090: dois exemplos de cenários concêntricos: *O pequeno Mahagonny* e *Antônio e Cleópatra*. A criação de um sobrepalco delimita a área de encenação.



img. 091: recriado de forma lúdica, o barco de *Pérgles* ganha dramaticidade e dá infinitas possibilidades para o trabalho de corpo do ator.

pectadores no centro da ação, excitando-os, mas exhibe os atores de muito perto, denunciando tudo aquilo que a distância da caixa cênica poderia esconder.

O avanço da cena no espaço da platéia não necessariamente precisa de uma extensão física do palco e da cenografia, porém. Já se tornaram comuns as entradas e pequenas encenações de atores misturados ao público, muitas vezes causando um efeito de surpresa, pela voz que de súbito aparece ou pelo suposto espectador que, em certo momento, se assume como ator que é.

Uma outra questão muito importante de ordem psicológica é relativa à **transposição da realidade**. Apesar das importantes teorias e experiências de Antoine que, introduzindo um realismo extremo, fez uma revolução na ocupação do espaço teatral, ficou comprovado que a verdade no Teatro em nada tem a ver com realismo [COGNIAT, 195-, p. 99].

Mesmo quando se dizia que a Cenografia estava “copiando a realidade”, ela sempre estava, na verdade, criando uma outra realidade: o oxímoro “realidade cenográfica”. É curioso imaginar como se pensou que um gabinete distorcido, buscando uma frontalidade a uma parede que não existe, sobre o palco de uma casa de espetáculos, pudesse ser uma cópia perfeita da realidade. Sobre este tema, Helio Eichbauer sempre diz, com muita propriedade, que “não existe realismo no Teatro; se é Teatro, não é real”.

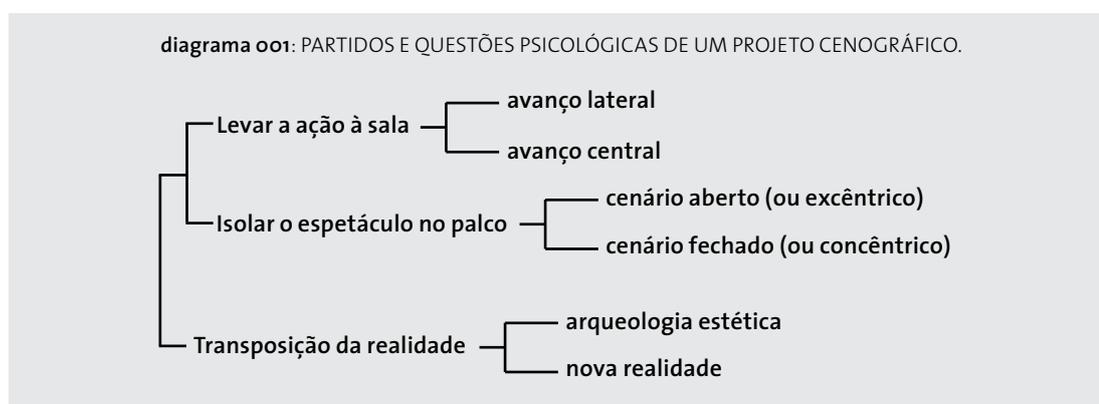
Assim como o design, mesmo pré-acadêmico, a Cenografia sempre buscou as melhores soluções para sua época. E o dito realismo, este encantamento das classes com o prazer *voyeurístico* de se ver a si própria, foi uma destas possíveis soluções para a comunicação e o interesse do espetáculo.

Percebeu-se que realismo nunca é real o suficiente para copiar perfeitamente a vida, e o menor erro, nestes casos, ganha dimensões

vultosas. É preciso tomar este partido quando do início de um projeto cenográfico: copiar a realidade ou criar a realidade? O Teatro moderno tem o costume, resultante de uma evolução totalmente natural em suas teorias, de criar sua própria magia e sua própria realidade. Quando parte-se deste princípio, não existe o perigo da destruição da obra por simples comparações com a vida real, pois ela não está mais presente.

Teatro não é arqueologia, e sua autenticidade deve existir na encenação, não nos cenários. É uma ambição errada querer a reprodução fiel de ambientes históricos, pois jamais haverá uma exatidão histórica nestes ambientes, o olhar distorcido do projetista sempre estará presente. Então, para quê fazê-lo?

Conclui-se que o cenógrafo deve-se basear na obra, nos conceitos, nos sons e gestos, e não na vida real, para criar seu espaço. Desta forma, estará ele próprio criando a realidade daquela encenação, e não transpondo uma realidade outra para o palco.



....

São quatro grupos os diferentes **partidos plásticos** possíveis: a ocupação do espaço em suas quatro dimensões, a luz em movimento, a ligação entre cenário e figurino e os possíveis ângulos de vista.

A cenografia trabalha a **ocupação espacial** e, para tanto, deve prever que o espaço teatral possui quatro dimensões básicas: as três dimensões espaciais comuns e a dimensão temporal, que envolve movimentos, mutações, mudanças de cor e luz ao longo do tempo real do espetáculo, muitas vezes para acentuar o tempo psicológico do mesmo.

A ocupação mais antiga do espaço teatral, e ainda muito comum, principalmente em espetáculos de dança, é a de **panejamentos**. Pernas, bambolinas, tapetes, telões e rompimentos, trabalhados graficamente, em conjunto, criam uma atmosfera que pretende ir de acordo ao espírito e ao conceito da obra teatral. O espaço vazio proveniente deste tipo de ocupação é importantíssimo para as representações de dança, principalmente de balé clássico. A divisão do espaço em telões e rompimentos também pode ser válida para espetáculos operísticos, uma vez que cria planos de encenação, facilitando as trocas de cenário nas zonas escondidas e, ao bem fechar a caixa cênica, auxilia na projeção da voz para o auditório.

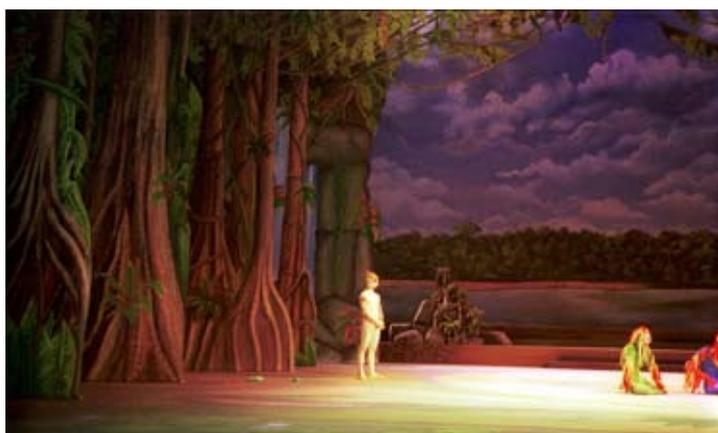
Quando não há a dança que, por sua coreografia, já ocupa totalmente o espaço, deve-se buscar, no projeto cenográfico, dar a cada parte deste espaço sua importância em relação ao

conjunto. A chamada **arquitetura cênica**¹⁹ pode, em diferentes variações, dar volume construtivo ao espaço cênico, adquirindo formas muito variadas.

Quando divide-se o espaço cênico em uma série de células, espaços divididos sobre praticável, em um ou mais andares, como uma construção onde a fachada frontal foi removida, uma “casa de pombos”, trabalhada cenograficamente de forma diferente em casa um de seus espaços, tem-se a divisão da **cena em compartimentos**. Esta ocupação espacial tem o inconveniente, se isso não for pensado na própria encenação, de deixar vazios os espaços enquanto não estiverem sendo usados,

e corre o risco de parecer-se demais com cenografias que também seguem esta fórmula.

Arquiteturas complexas podem ser desenvolvidas em cenografia, na representação de ambientes externos, ruas, fachadas, ou mesmo de grandes gabinetes com múltiplos planos de encenação. Já as **arquiteturas abstratas** seguem o princípio criado no construtivismo russo, onde grandes estruturas construtivas são criadas, mas sem a preocupação da representação realista. “Uma combinação de andaimes, escadas, estrados praticáveis, reduzindo a concepção da cenografia aos seus elementos construtivos, puros como um esquema, como uma abstração” [COGNIAT, 195-, p. 102].



imgs. 092 e 093: *A flauta mágica* e *A Floresta Amazônica*: exemplos de ocupação espacial por panejamento.



imgs. 094 e 095: *Noite de reis* e *O mercador de Veneza*: cenários com divisão do espaço em compartimentos.

19 Neste caso, o conceito de arquitetura cênica volta-se para o projeto de espaço cenográfico que envolva uma construção específica, sobre o palco. Há, ainda, um outro conceito para o termo, designando o trabalho específico da arquitetura ao projetar um espaço teatral, com todas as maquinárias necessárias para tal.



img. 096: arquitetura abstrata no cenário de *Verão*.



img. 097: uma imensa escadaria, que começava no urdimento e terminava no fosso da orquestra, foi a cenografia concebida por Josef Svoboda para *Édipo Rei*, de Sófocles.

Escadarias e planos inclinados, ocupando parcialmente ou mesmo a totalidade do palco, trazem muita dramaticidade à encenação. Requerem palcos muito vastos para que o efeito aconteça, porém podem contribuir de forma bastante significativa para a boa visibilidade de todos os sujeitos em cena. Para espaços pequenos, pelo contrário, uma boa saída é a distribuição **vertical** ou em **pirâmide**, onde planos se sobrepõem uns aos outros, dispostos em plano com alto grau de inclinação, criando um maior valor para a área do topo, mais destacada.

Ao contrário do que ocorre em composições bidimensionais, a luz no teatro, com sua ampla escala de cores, sempre trará diferentes significados quando posta em movimento, através do tempo de espetáculo. As combinações espaciais em uma criação teatral estão em constante mudança pelo deslocamento dos personagens no espaço; seus corpos, com seus figurinos próprios, criam continuamente zonas de tensão espacial. As tonalidades de cor do cenário, dos figurinos e do próprio espaço vazio – quando repleto de fumaça, por exemplo – estão em constante mudança através do projeto de iluminação, cuja plasticidade

é fundamental para o entendimento da mensagem que se deseja passar. A **luz em movimento** é um importante partido plástico a ser tomado, pois é parte integrante da composição cenográfica. Quando não idealizada pelo próprio cenógrafo, este deve estar em contínua comunicação com o *designer* responsável pelo projeto de luz, uma vez que toda uma paleta pré-estabelecida pode ser destruída em frações de segundo por uma cor de gelatina mal estudada na frente de um holofote. Além da questão da **cor**, há ainda a **intensidade luminosa**, que criará a dinâmica de claros-escuros que pode ser essencial para o ritmo do espetáculo e sua contínua surpresa na combinação de formas plásticas em cena.



imgs. 098 e 099: espetáculos onde a projeção figurativa de cinema e diapositivos é parte fundamental da dramatização: *Polyvision* e *Diapolyécran - A criação do mundo*, criados por Josef Svoboda, 1967.

Quando a luz assume importância figurativa, ainda mais questões de significação são associadas: as **projeções** dinamizam a cenografia, podendo aumentar enormemente a fantasia teatral. Tem capacidade de trazer informação que era antes impensável, até seu desenvolvimento. Projeções que podem ser sugestivas, como **sombras chinesas**, **gobos monocromáticos**, **gobos policromáticos**; figurativas ou abstratas estáticas, como **diapositivos**; e figurativas ou abstratas em movimento, como as **películas cinematográficas**, **projeções de vídeo** ou o **poliecrã**²⁰.

Assim como a iluminação é um aspecto muito importante a ser considerado na criação de uma cenografia, o mesmo se passa com os figurinos. A **ligação entre figurino e cenário** é inegável: como comprovaram as cenografias para os balés russos de Diaghilev, o figurino pode representar uma extensão dinâmica da criação plástica cenográfica. Corpos em movimento que formam composições de formas e cores, alterando significativamente a composição espacial original. O cenário não necessariamente é um elemento fixo, estático, porém sua mobilidade jamais pode ser comparada àquela de um ator. Não se opõem, pelo contrário: se complementam, um não existe sem o outro. Novamente, a paleta de cores da cenografia tem de ser estudada para que os figurinos fiquem de acordo com a semântica do projeto. Através do estudo da paleta, pode-se criar figurinos que sumam ou que apareçam no espaço; contrastantes, ou em combinação de nuances. Através do estudo do estilo e da estética do cenário, os figurinos podem portar-se como **auxiliares**, **complementares** ou **opositores** àquele espaço. Cada uma destas possibilidades é portadora de um significado especial; nenhuma escolha deve ser ingênua.

Finalizando o grupo de partidos plásticos, vêm a questão dos **ângulos de vista**. O profissional de Cenografia concebe seus ângulos de vista ao colocar-se no lugar de seu espectador. E pode agir de duas maneiras distintas: projetar para um **ponto de vista ideal**, quando terá de refletir sobre qual tipo de perspectiva usará neste espaço, ou projetar para **diversos pontos de vista**. Neste último caso, o cenógrafo é sabedor de que é totalmente impossível querer que todos os espectadores vejam a mesma composição espacial. Por sua organização de lugares, a visão de cada espectador será distinta de seu vizinho, e totalmente diferente daquele que encontra-se a metros de distância. O projetista pode utilizar-se desta característica intrínseca à arte teatral e, em sua concepção, criar diversos pontos de encenação, que privilegiarão determinados pontos do auditório.

Por outro lado, pode o cenógrafo abstrair desta condição e estabelecer um ponto de vista ideal para que sua criação seja vista²¹. Geralmente, este lugar dá-se nas cadeiras centrais da primeira fila do primeiro balcão, um pouco acima do nível do palco e separado o suficiente para ter-se uma noção do conjunto. Não à toa, estes são os lugares mais valorizados do teatro e, durante muito tempo, eram destinados apenas aos grandes nobres, príncipes e reis. Estabelecido o ponto de vista ideal, uma perspectiva é escolhida.

A **perspectiva axial e simétrica**, também conhecida como perspectiva de ponto de fuga central, é aquela que estabelece um eixo imaginário no centro do palco, dividindo-o em lados simétricos. O ponto final deste eixo, no encontro com o fundo do palco, delimita a linha do ho-

20 *Polyécran*: instalação multimídia criada pelo cenógrafo Josef Svoboda em 1967, que conjugava diversas projeções de diapositivos em um grande painel móvel. Tais projeções mudavam de acordo com uma composição musical precisa, criando um maravilhoso efeito de cinética.

21 Apesar de estabelecer um ponto de vista ideal, o bom cenógrafo jamais deverá esquecer-se dos outros pontos de vista do teatro, evitando a criação de pontos cegos na encenação.

rizonte, de onde toda a organização espacial sairá – não por acaso, este ponto de horizonte corresponde, exatamente, ao horizonte do lugar de ponto de vista ideal. Esta concepção de perspectiva é a mais tradicional, e durante muito tempo a única admitida em palco italiano, uma vez que a própria concepção deste tipo de palco, com panejamentos paralelos à boca de cena sugerindo perspectivação, segue este caminho.

A **perspectiva desaxial**, lateral, com três pontos de fuga, começa a ser trabalhada nos cenários barrocos. Neste caso, dois pontos de fuga estão também localizados no horizonte, mas tão distantes um do outro que dificilmente são encontrados antes da área das coxias. É pela mudança do lugar destes pontos que se dá a dinâmica para a cenografia, inclinando-se para um lado específico do teatro. O terceiro ponto de fuga, aéreo, serve de complemento para o terceiro eixo espacial.

Outras deformações ainda podem ser trabalhadas com base em um ponto de vista ideal: as perspectivas por sobreposição, por diminuição, perspectivas aéreas e diversas outras experiências que busquem uma indicação de profundidade para o espaço.



....

Passemos agora aos problemas que um cenógrafo pode enfrentar ao longo do desenvolvimento de seus projetos. São **partidos de ordem técnica**, maneiras de encontrar soluções para idéias pré-concebidas. Obviamente, não se trata aqui de abarcar e propor soluções para todos os possíveis problemas que um projeto cenográfico pode encontrar: além de tarefa infinita, isto seria assunto para um tratado sobre cenografia, o que não é proposto nesta dissertação. Três grandes grupos de partidos técnicos, porém, representam importantes questões práticas que alteram profundamente a semântica do espetáculo: como mudar rapidamente o lugar de ação, como modificar as proporções da cena e como exprimir e sugerir certos tipos de ocupação espacial.

A grande maioria dos espetáculos sofre a necessidade de **mudar rapidamente o lugar de ação**. Desde as primeiras manifestações teatrais, como já foi visto, soluções práticas foram encontradas e criadas para resolver este problema. Hoje em dia, nos deparamos com uma grande quantidade de opções, e a escolha de uma delas possui uma significação intrínseca que trará uma diferente qualidade para o conjunto do espetáculo. Novamente encontramos três possíveis caminhos: mudanças pela maquinária, mutação pela iluminação ou o estabelecimento de cenas simultâneas.



img. 100: *Porgy and Bess*: através de um elevador do palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, um ambiente interno cenográfico, antes escondido no fosso, aparece no palco

As **mudanças pela maquinária** dependem, exclusivamente, da infra-estrutura do edifício teatral. Infelizmente, nos dias de hoje, quando os espetáculos contam com um processo de itinerância onde não há como prever em quais teatros determinado espetáculo irá se apresentar, fica difícil confiar em estruturas de maquinária, sob o risco de ter-se de refazer

todo o projeto a cada adaptação. A arquitetura teatral, entretanto, produziu as mais diversas e maravilhosas soluções para as mudanças espaciais, como **palcos móveis, elevadores, palcos giratórios, mutações aéreas**, pelo auxílio do sistema de varas e roldanas do urdimento do teatro, ou mesmo sistemas de cordas e roldanas para a **movimentação lateral do telão de fundo**. Apesar de o público teatral estar acostumado às convenções impostas por esta arte, deve-se decidir *a priori* se estas mudanças cênicas serão realizadas à vista dos espectadores ou escondida dos mesmos, pelo fechamento da cortina. Quando se opta pela visibilidade, deve-se ter em mente o inconveniente da revelação do artifício cenográfico: inconveniente que poder ser muito conveniente, pois além de manter o ritmo de ação, ainda pode trazer mais interesse ao espectador, acompanhando ao vivo as mudanças espaciais.

As mudanças do lugar de ação não necessitam, obrigatoriamente, de todo este aparato mecânico que acaba de ser visto. A partir do desenvolvimento da luz elétrica e sua entronização na encenação teatral, as convenções de mudança espacial puderam convergir para o imaterial e o abstrato resultante da intensidade luminosa e variações de cor da mesma. O uso de **holofotes**

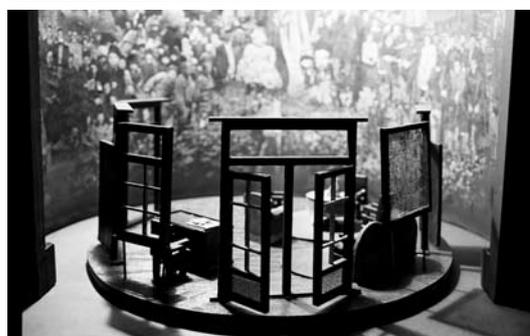
coloridos para delimitar os espaços pela mudança das tonalidades já é muito comum. Outros **efeitos de luz**, como a luz negra e o raio laser, podem trazer detalhes importantes, mas não devem ser usados vulgarmente, pois demonstram uma estética extremamente específica. Já a **projeção de cinema, vídeo ou diapositivos** resolve de maneira muito fácil a mudança espacial. O cenário, porém, deve ser muito bem pensado para que receba estas projeções como mais um elemento em cena, e não dividindo-a em duas linguagens distintas.



imgs. 101 e 102: *Álbum de família* em cenografia pensada para também ser suporte de projeção de cinema, especialmente preparada para este espaço.

Trabalhar com **cenários simultâneos** pode ser uma escolha do cenógrafo que irá impor uma organização espacial bem específica, além de uma construção cênica bastante elaborada. Conforme foi visto sobre as possibilidades de ocupação espacial, a cena pode ser **dividida verticalmente em compartimentos**.

A estrutura **dentro-fora** sugere uma rápida mudança entre um ambiente fechado – gabinete – e seu exterior, sua fachada. Para a transposição deste tipo de ocupação na cena, pode ser realizada uma estrutura de **painéis giratórios**, pivotantes sobre um eixo, ora mostrando a face interna de uma edificação, ora seu exterior. Uma solução mais prática para a mesma problemática é a eliminação completa da fachada construída, e sua substituição em um **cenário transparente** por uma pintura sobre tecido translúcido, que pode ser velado ou tornar-se totalmente transparente conforme a disposição dos focos de iluminação. Finalmente, a **cena aberta** resolve esta situação pela construção apenas da estrutura do lugar cenográfico, mantendo suas paredes vazias e, portanto, exibindo totalmente o ambiente interno.



imgs. 103 e 104: Exemplos de estrutura dentro-fora nos projetos de cenografia aberta para *Tio Vânia* e *Vassa Geleznova*.



img. 105: cena velada por um telão semi-transparente decorado em *Jardim das cerejeiras*.

O **cenário simultâneo totalmente visível** é a busca cenográfica de acabar com a possível monotonia causada pela cena dividida em compartimentos. Neste tipo de ocupação espacial, todas as zonas cênicas estão completamente visíveis, dando dinâmica à cena. As mesmas zonas de ação podem simplesmente não existir como criação cenográfica, mas sim **sugeridas**

pela representação ou ainda **isoladas pela luz**, quando lembram os efeitos cinematográficos.

O segundo grande grupo de partidos técnicos da Cenografia é a **modificação das proporções da cena**, preocupação de encenadores e cenógrafos que gostariam de escapar do padrão de enquadramento do palco italiano, um retângulo horizontalizado, no centro do palco. As **cenas em altura**, desenvolvidas pela primeira vez por Gordon Criag, através do emprego do ciclorama e de panejamentos que valorizam a forma vertical, ganham grandeza e fogem do esmagamento da boca-de-cena. Em outros casos, pelo contrário, dá-se a acentuação das **cenas em largura**, aproximando-se, inclusive, da estética teatral oriental japonesa.

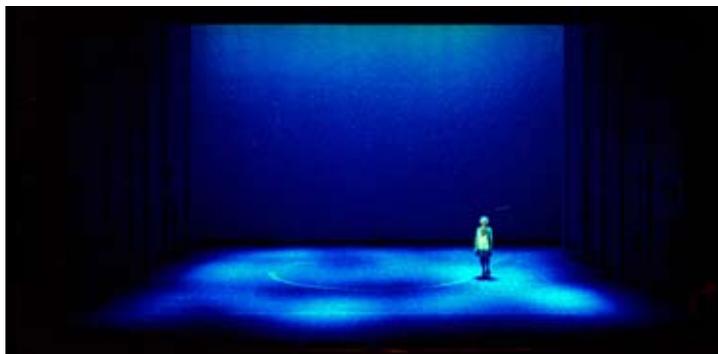
Pode-se ainda ter, em relação às proporções da cena, **variações num mesmo espetáculo**, com mudanças bruscas entre a verticalidade e a horizontalidade e também com relação aos planos de ação, desde o proscênio aos planos mais afastados da platéia. Finalmente, pode-se conseguir mudanças muito eficazes com o **atravancamento do palco**, onde complexas estruturas são projetadas para a ação e também para a descaracterização da convenção italiana de palco.

As possibilidades de temas a serem sugeridos e expressos em Cenografia são infinitas; dependem apenas da imaginação de um dramaturgo e da vontade de criação e realização do binômio encenador-cenógrafo. Qualquer tentativa de listagem de efeitos cenográficos seria inapropriada para o presente trabalho: dezenas de tratados sobre a arte cenográfica já esforçaram-se em realizar este feito. Entretanto, faz parte importante do grupo de questões técnicas do projeto de cenários a capacidade de **expressar e sugerir** idéias e tipos de espaço, concretamente, e três dualidades básicas se formam neste sentido: o espaço vazio X o espaço ocupado, o próximo X o longínquo e o óbvio X o mistério. Será exercício de qualquer cenógrafo tomar partido nestas dicotomias. E, a partir de uma escolha feita, encontrar as melhores formas de expressá-las em cena.

É comum encontrar projetistas que tenham maior tendência na total ocupação espacial ou, pelo contrário, no minimalismo das formas e da área cênica. Geralmente, suas experiências sociais indicarão que caminho seria este, uma vez que o apego ao excesso de objetos não é característica universal. Entretanto, o conceito deverá ditar que tipo de ocupação é necessária, e qual espaço precisará a obra cênica para aprimorar sua passagem de informação. De modo geral, o **espaço vazio** costuma ser mais difícil de se projetar que o **espaço ocupado**; porém, quando bem realizado, torna-se também mais eficaz na semântica do espetáculo, uma vez que não divide

o foco do olhar com outros corpos-objetos desnecessários. Muitas encenações, porém, pedem o acúmulo de objetos, pois tratam de questões sociais e das relações dos seres humanos com outros seres e com seus pertences. Para esta classe de espetáculos, os próprios objetos ganham vida e dramaticidade em cena.

Não existe, entretanto, espaço totalmente vazio em teatro. O conceito minimalista deve ser pensado, pois um palco realmente vazio encontra-se apenas em um teatro fechado. Deve-se escolher pelo **minimalismo atmosférico**, onde poucos elementos de cor e textura nos panejamentos e no uso do ciclorama



img. 106: minimalismo atmosférico – o mundo azul nesta visão de *A flauta mágica*.

são capazes de ambientar o espetáculo; por deixar a **caixa cênica à mostra**, sem divisões entre palco, coxias e urdimento – o palco livre, com seus espaços e suas maquinárias à vista do público; ou, finalmente, pelo **vazio infinito**, a caixa preta denunciada com o uso de pernas, bambolinas e rotunda pretas que escondem o palco mas nada mostram além de um grande vazio obscuro, a caixa do mágico levada às últimas conseqüências.

A segunda dicotomia relaciona-se com a expressão em palco do que é **próximo** ou de seu oposto, o **longínquo**. Tradicionalmente, evidencia-se a forte realidade dos primeiros planos para as **perspectivas de fuga acusadas** possam fazer efeito nos telões de fundo, criando a sensação de amplitude espacial pela pintura de arte. Efeito semelhante pode ser conseguido sem mesmo

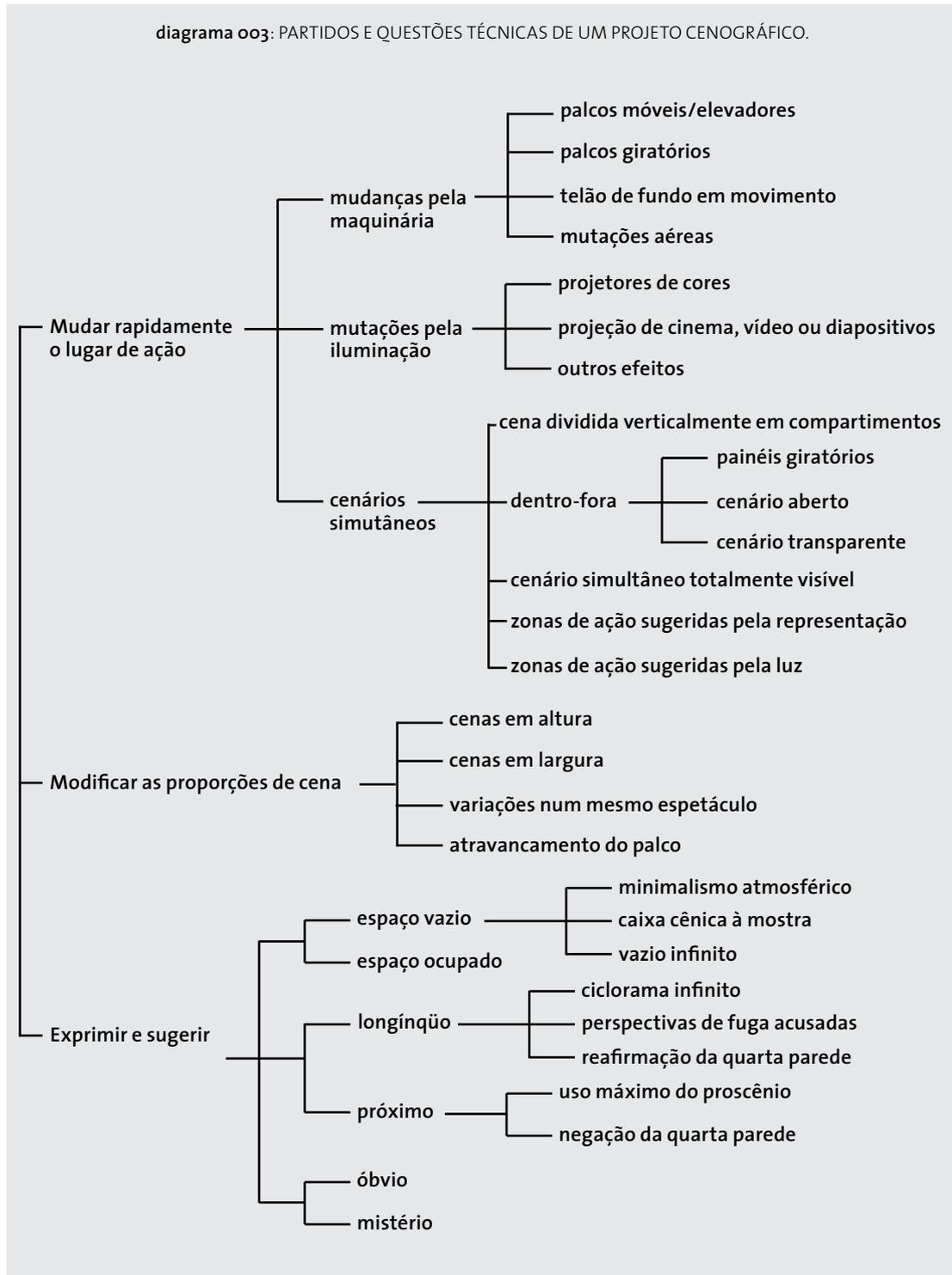


imgs. 107 e 108: efeitos de distanciamento: a fuga acusada no gabinete de *A noite dos assassinos* e o ciclorama infinito em *Macbeth*.

o auxílio de um pintor: o **ciclorama infinito**, evidenciado pelo efeito de luzes fortemente coloridas, criam distância da ocupação espacial que está à frente dele, em um belo efeito atmosférico que mescla o realismo dos corpos e da com a pura abstração luminosa. Por último, cria-se um forte efeito de distanciamento e profundidade com a **reafirmação da quarta parede**. Através de artifícios de iluminação ou mesmo com a criação desta parede, antes imaginária, pela ocupação total da boca-de-cena com um véu semi-transparente, desloca-se a ação para um plano afastado, que parece psicologicamente tão distante quanto as cenas em uma tela de televisão ou cinema.

A total **negação da quarta parede** e o **uso máximo do proscênio** são opções que buscam o efeito oposto ao anterior. Não existe nada que torne o espaço e a encenação mais próxi-

mos do público do que um ator, sentado sobre o proscênio, com as pernas balançando na área da platéia, dialogando com o público. Uma ocupação cenográfica e cênica que opte por remeter a ação aos planos mais próximos do auditório ganhará interesse quase familiar dentre os presentes na platéia.



Finalmente, a terceira dicotomia, que finaliza as especificidades do projeto cenográfico para a caixa preta, diz respeito à escolha do cenógrafo entre trazer o **óbvio** ou criar o **mistério**. Elementos simples, como o silêncio demasiado, a imobilidade, o escuro, o jogo de contrastes só realçam a atmosfera misteriosa, quando pretendida. E a ambientação cenográfica, quanto mais informação direta der ao espectador, sem que ele passe pelo auxílio da palavra falada e da encenação, mais óbvia será, o que não representa, necessariamente, um problema. Porém, ao ser descoberta através do jogo-de-cena, a cenografia ganha seu caráter misterioso, atraindo ainda mais o interesse do público.

....

Acredita-se que esta listagem de especificidades para a cenografia de caixa preta possa em muito auxiliar nos primeiros passos de um desenvolvimento projetual em Cenografia. Entretanto, nem a experiência profissional e teórica do autor, nem o tempo de criação textual foram suficientes para que estas especificidades fossem detalhadas por outros campos de atuação da cenografia de caixa preta, como o cinema, a televisão, o mesmo a diversidade de outros espaços cênicos teatrais.

É de se esperar, porém, que este detalhamento de questões projetuais possam aplicar-se a qualquer projeto de cenografia da caixa preta, com os devidos ajustes e adaptações. Espera-se que, no intuito de ampliar o estudo da prática projetual em Cenografia, que este estudo possa ser complementado em trabalhos futuros.

....

Especificidades da Cenografia da caixa branca

Duas recentes importantes publicações brasileiras vêm confirmar o prolongamento da área de abrangência da Cenografia como profissão. A primeira, *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*, de Lisbeth Rebollo GONÇALVES [2004], trata da inserção do projeto cenográfico na ambientação de exposições de arte, especificamente de arte moderna. A segunda, *Vitrina: construção de encenações*, de Sylvia DEMETRESCO [2001], se ocupa da Cenografia em projetos de vitrinas de lojas e *stands*.

A questão fundamental deste campo – a caixa branca – é a inserção do termo *Cenografia* para a denominação destes projetos espaciais, que não são destinados ao espetáculo. Segundo GONÇALVES [2004, p. 20],

adota-se o conceito de “cenografia” no lugar do conceito de “museografia da exposição” porque se considera que há, na comunicação da exposição, uma aproximação muito direta com o que ocorre no teatro. É heurística a utilização do termo cenografia para fortalecer a compreensão do papel crucial que o desenho museográfico da exposição cumpre no processo de recepção estética da exposição de arte.

De fato, como já foi visto no presente trabalho, as personagens envolvidas no projeto expositivo, clientes, usuários e projetistas, em muito assemelham-se com aquelas envolvidas no

processo de criação cenográfica. A autora ainda cita a mudança do papel de espectador que, ao ver uma exposição, assume um papel de ator, sujeito ativo neste percurso espacial.

O uso deste termo começou há não muito tempo na Europa, mais especificamente na França, e vem sendo utilizado em museus e centros culturais também no Brasil, de maneira mais substancial na cidade de São Paulo. Até então, era trabalho de designers ou arquitetos esta composição espacial plena de formas comunicativas. É muito importante pensar que uma exposição não comunica apenas por suas obras; percurso interativo, elementos gráficos e seções mais lúdicas devem ser pensadas visando um público alvo que, ao término da experiência, sairá com um nível de conhecimento e aprendizado muito superior àquele que seria obtido apenas com as obras expostas.

Nomenclaturas à parte, este design de exposições deve ser tratado como uma concepção global de informação, história, estética e elementos de comparação, dicas que podem ser passadas ao espectador de forma direta ou indireta.

A organização clássica de exposições, a partir do modelo estabelecido no começo do século XX pelo Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA – é a *cenografia de paredes brancas*. Por este pensamento, o espaço expositivo de uma sala de museu deve ser uma eterna tentativa de chegar-se à total neutralidade, evitando qualquer *competição* informativa com as obras expostas. Nas últimas duas décadas do século XX, entretanto, os projetos de exposição vêm ganhando força lúdica, com a aplicação de elementos de caráter dramático como uma tentativa de ampliar a comunicação, dando, assim, mais informação direta ao visitante-espectador.

É fato, porém, que assim como a Cenografia para espetáculos não deve tentar sobressair dentre os atores, o mesmo acontecerá nas exposições para com as obras expostas, principal razão da existência deste ambiente cultural.

O mesmo aspecto já não é encontrado nos projetos de vitrinas ou *stands*. Segundo DEMETRESCO [2001, p. 13],

a vitrina é uma manifestação discursiva que não se restringe apenas à comunicação; abrange também uma construção textual de um mundo no qual um produto passa a existir por se colocar em relação com os que o percebem. [...] Exposto num espaço comercial, rodeado de um cenário inusitado, o produto entra no mundo dos consumidores que, enquanto observadores, investem nele determinados valores.

Neste caso, é perceptível que toda concepção cenográfica para espaços comerciais deve chamar a atenção do visitante-consumidor, para que este seja atraído a um mundo onde o produto ou serviço anunciado ganha, em um deslocamento semântico, ainda mais valor.

Não é a proposta desta dissertação estender-se ainda mais nestes casos fora do mundo espetacular. Os partidos projetuais para este tipo de produção também são inúmeros, e seu estudo pode ser encontrado nas publicações especializadas. Não poderia, entretanto, a cenografia da caixa branca deixar de ser citada neste momento de expansão da comunicação espacial cenográfica.

PENSANDO UM POUCO SOBRE O ENSINO DA CENOGRAFIA.¹

“Levando-se em conta esse pouco espaço que lhe é dado no meio acadêmico teatral, e também pelo fato de não se enquadrar nos atuais parâmetros estéticos das artes plásticas, a cenografia no Brasil acaba por se apresentar carente de referências.” [MONTEIRO TEIXEIRA, 2004]

Afinal, aonde se enquadra a Cenografia no Brasil? O setor acadêmico tem, historicamente, uma função de organização e estabelecimento das profissões, mesmo aquelas não-regulamentadas. E o que encontramos no Brasil é a ligação da Cenografia apenas aos cursos de Artes Cênicas. Mas isto não é uma realidade mundial.

É fato notável que o campo da Cenografia, no Brasil, é dominado por profissionais de áreas projetuais semelhantes, como a Arquitetura e o Design. Apesar de a formação universitária em Cenografia já existir neste país desde 1965, após regulamentação pelo Conselho Nacional de Teatro, deve-se perguntar a razão pela qual grandes empresas contratadoras de profissionais deste ramo, como a *Rede Globo de Televisão*, busquem, para seus quadros profissionais, arquitetos e designers e excluam os cenógrafos formados de seus processos seletivos.

COHEN [2007, p. 61] sugere que “este caráter fragmentado da formação do cenógrafo ocorre, em grande parte, como consequência da escassez de cursos superiores com esta habilitação específica”, que resumem-se na Escola de Teatro da Universidade do Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Os horizontes da Cenografia expandiram-se enormemente nas últimas décadas e o cenógrafo não é mais um profissional exclusivamente dedicado ao fazer teatral, dentro de um edifício teatral – ainda que haja cenógrafos com esta especialização [VIANA, 2004, p. 193]. Como foi

1 Este capítulo pretende ser um pequeno ponto de discussão sobre as características técnicas e conhecimentos que um cenógrafo deveria receber no decorrer de seu aprendizado em curso superior, afim de demonstrar, mais claramente, uma experiência didática sobre artes e Cenografia pensada e realizada por Helio Eichbauer nos anos 1970. Para um estudo mais abrangente sobre a localização da Cenografia como campo profissional relacionado às suas possibilidades didáticas, ler COHEN [2007].

visto no capítulo anterior, a Cenografia desenvolveu-se dentro e com o Teatro, porém não restringe-se mais às artes cênicas.

As exposições, seguindo um modelo mundial, ganham caráter cenográfico, promissor campo de trabalho para este profissional. As grandes feiras de novidades ou promocionais trazem criações cenográficas na elaboração de seus *stands*, com a intenção de chamar a atenção do público visitante e envolvê-lo num processo cognitivo para que sintam-se tentado a adentrar o espaço e interagir com aquilo que é exibido ou vendido. Situação semelhante acontece nas vitrinas de lojas, espaço de construção do desejo de posse material, criação de ambientes onde o espectador-passante transforma-se de voyeur a agente ativo no mercado.

O design de ambientes interiores cada vez mais tem buscado a construção cenográfica espetacular, transformando o antigo caráter perene dos espaços arquitetônicos na dinâmica dos espaços com alta carga semântica e que, por esta mesma razão, estão em constante mutação. Deve-se contar ainda, é claro, com os campos de trabalho mais solidificados, como o cinema, a televisão e a publicidade.

É visível a ampliação que vem ganhando o termo “Cenografia” em áreas que antes pertenciam a arquitetos, designers, vitrinistas etc. O mesmo não se pode dizer, porém, do profissional de nível superior formado em Cenografia no Brasil. Este, caracterizado pela relação íntima e restrita destas faculdades com as artes teatrais, ainda é visto como o profissional de caráter artístico, focado nesta arte milenar, o Teatro.

VIANA [2004], em artigo sobre a reabertura do curso de Cenografia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, trata desta característica multidisciplinar que deve ter o profissional cenógrafo e seu curso superior, lembrando que conhecimentos de pintura, escultura, desenho, relações dramáticas e dramatúrgicas, relações de espaço, luz, música e dança devem fazer parte desta comunhão de pensamentos.

É certo que o cenógrafo deve ser introduzido em todos estes campos pois, como também já foi visto no capítulo anterior, é através do acervo cultural e estético de um profissional que se desenvolvem as ligações semânticas de um projeto. O *fazer projetual*, porém, não foi citado em tal artigo como conhecimento básico do cenógrafo. O fato de o aprendizado de projeto não ser citado como conhecimento fundamental reflete a situação brasileira do ensino da Cenografia: o pensamento dominante sobre esta profissão continua restrito à área teatral.

Muitas faculdades e escolas superiores estrangeiras, conscientes da abertura da Cenografia em outras áreas e sua dimensão projetual na elaboração de espaços dramático-conceituais, têm por costume trazer este curso como um braço do curso de Design e, desta forma, diferenciam-se claramente dos três cursos superiores em Cenografia no Brasil, que estão diretamente ligados a faculdades de Teatro. Não raro, trabalham o ciclo básico, espaço-tempo de nivelamento do conhecimento dos estudantes e de suas habilidades práticas, com disciplinas para o exercício de ferramentas de representação projetual. Quando ligadas a departamentos e escolas de Teatro, mantêm uma forte dimensão projetual, que não é focada no Brasil.

Ainda segundo VIANA [2007], para o desenvolvimento da grade curricular deste novo curso de Cenografia, foram estudados os currículos de diversos cursos estrangeiros, como a Faculdade de Artes da Universidade do Chile, a Escola Superior de Teatro e Cinema de Portugal, a *Royal Academy of Dramatic Arts* de Londres e a *Tisch School of the Arts*, da Universidade de Nova Iorque. Tais cursos apresentam, em seus ciclos básicos, disciplinas de *Desenho livre*, *Desenho téc-*

nico, Cor e espaço, Desenho e figura humana, Desenho aplicado, Tecnologia de materiais, Técnica de desenho e pintura, Fundamentos do desenho, Esboços e construção de modelos, Fundamentos conceituais do Design, entre outros, o que demonstra a valorização da linguagem projetual e seus métodos de representação para estes futuros profissionais. Pois só através do intenso e constante exercício projetual que desenvolve-se concretamente a capacidade de criação, de materialização de idéias em espaços, cores e formas.

Curiosamente, no currículo aprovado para a ECA-USP, o aluno tem que esperar cinco semestres para que entre em contato, pela primeira vez, com métodos de representação projetual através da disciplina *Desenho e materiais cenográficos*. Antes disso, recebe instruções em *Improvisação, Jogos teatrais e Coro cênico*, entre muitos outros cursos.

Um cenógrafo tem de ter consciência da relação corporal do homem-ator com o espaço dramático. Mas enquanto os cursos superiores em Cenografia brasileiros não tratarem profundamente da linguagem projetual, antes de tudo, o cenógrafo continuará sendo preterido por designers e arquitetos, profissionais experientes em processos comunicacionais, espaciais e construtivos.

Este assunto, obviamente, não se esgota aqui. Pelo contrário, acredita-se que ainda deve ser muito desenvolvido para a evolução da Cenografia em seu ensino universitário. Muitos pontos desta discussão, inovações nas relações projeto/designer, espaço/homem, obra/artista, foram percebidos a partir de experiências pontuais de profissionais que, lecionando, levaram suas necessidades e considerações para o aluno em cursos livres de amarras acadêmicas.

A cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, presenciou, na década de 1970, uma experiência didática muito pouco explicada e sempre controversa em suas intenções. O trabalho do cenógrafo Helio Eichbauer como professor do curso livre *Oficina do corpo*, criado em 1975 por ele e pela arquiteta Lina Bo Bardi por ocasião da reformulação da *Escola de Artes Visuais* do Rio de Janeiro que, então, começou a ser dirigida pelo artista plástico Rubens Gerchman.

Um curso que propunha a integração das artes cênicas e plásticas no contato e na redescoberta do homem com seu espaço e seus objetos e que foi definido num texto por Lina Bardi, em 1976, como sendo uma experiência de Design trabalhado como comportamento total, onde o objeto seria repensado numa nova consciência contra o consumismo da crescente industrialização brasileira no período de milagre econômico.

Baseado nas experiências da biomecânica do encenador russo Meyerhold, o curso buscava alcançar liberdade coletiva através da dança e do contato com o corpo, representação da cultura *odara* pós-tropicalista em andamento.

[2.1] DESIGN COMO COMPORTAMENTO TOTAL – UMA EXPERIÊNCIA DIDÁTICA HOLÍSTICA

Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara. [Caetano Veloso]

No ano de 1975, na cidade do Rio de Janeiro, uma radical mudança administrativa nomeou o artista plástico Rubens Gerchman² diretor da Escola de Artes Visuais. A escola, com sede num palacete que pertenceu à cantora de ópera Besanzoni Lage, no centro de um dos mais belos parques do Rio de Janeiro, até então mantinha-se como uma entidade morta, sem qualquer envolvimento com o processo de renovação das artes plásticas por que a cidade passava.

O trabalho de reestruturação da escola começou imediatamente após a entrada do novo diretor, que, como uma de suas ações, substituiu grande parte do corpo docente, sofrendo enorme pressão das partes contrariadas.

A nova Escola de Artes Visuais, a partir de agora denominada EAV, passou algum tempo organizando seus currículos e traçando seus planos de funcionamento. Entre os novos professores contratados, estavam Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer.

....

Havendo chegado ao Brasil em 1946, a italiana Lina Bo Bardi (1915-1992), uma apaixonada pelo Brasil e que teve sua vida dedicada à arte e à cultura, encontrou ambiente fértil para inovações, uma vez que este país passava por seu projeto modernista de desenvolvimento de uma identidade nacional. A obra de Lina Bardi se apoiou basicamente na criação de museus, centros culturais, teatros e espaços de múltiplas utilidades relacionadas com a criação. Junto com seu marido, o jornalista, historiador, crítico, expositor e *marchand* italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999), Lina participou intensamente dos momentos de ruptura modernista que culminaram com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial em 1962, no Rio de Janeiro, um projeto ambicioso que representava “a importação direta daquilo que havia de mais elevado no mundo ocidental em termos de valores artísticos e culturais”. [CARDOSO DENIS, 2004]

Helio Eichbauer começou sua carreira como cenógrafo no ano de 1961, quando ainda cursava Filosofia na então *Faculdade Nacional de Filosofia* do Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, o grande cenógrafo tcheco Josef Svoboda, responsável por uma revolução estética do design de cenários para teatro durante o século XX, ganhava o prêmio de Cenografia da *Bienal de São Paulo*, categoria esta já extinta. Inspirado por seu trabalho, Helio partiu em 1963 para a Tchecoslováquia a fim de estudar Cenografia e Arquitetura Teatral em Praga, matriculando-se na *Universidade 17 de Novembro* e sendo aceito como o primeiro aluno de Svoboda. Trabalhou junto a ele no ateliê de cenografia da Ópera de Praga, estagiando nos três grandes teatros da cidade (*o Teatro Nacional, o Teatro Tyl e o Teatro Smetana*), dos



img. 109: o cenógrafo Josef Svoboda e seu aluno Helio Eichbauer com seus projetos. Praga, 1963.

2 Rubens Gerchman (1942-2008): pintor, desenhista, gravador e escultor.

quais Svoboda era diretor técnico.

Em 1966, quando chega de volta ao Brasil, Helio possuía um importante diferencial teórico e estético em relação aos outros profissionais do país, pois havia passado por uma formação diferenciada, particular e humanística, além de ter estagiado no Berliner Ensemble e na Ópera de Berlim, e de ter vivenciado uma experiência de um ano trabalhando no *Teatro Studio* de Havana, Cuba. Helio logo ganhou grande projeção nacional, ao realizar importantes projetos como a cenografia do espetáculo *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, encenado pelo grupo *Teatro Oficina* de José Celso Martinez Corrêa. Este espetáculo, e sua cenografia em particular, representaram uma das primeiras manifestações do movimento tropicalista: sua estética misturava referências operísticas, cores tropicais de quadros de Tarsila do Amaral, elementos de teatro de revista, tudo isso num teatro *brechtiano*, com palco giratório e mecânica aparente. Outro importante espetáculo foi *Álbum de família*, dirigido por Martim Gonçalves, o primeiro espetáculo de Nelson Rodrigues representado fora do Brasil, na Venezuela, onde, num cenário cinético, misturava a atuação com cenas filmadas em película 35mm e projetadas no cenário. Por este último trabalho, Helio concorreu a premiação da Quadrienal Internacional de Cenografia e Arquitetura Cênica de Praga, Tchecoslováquia, em 1971, representando dois países – Brasil e Venezuela – neste que ainda é o evento mundial mais importante da área. Helio ganhou, sozinho, a medalha de ouro, pelo conjunto de sua obra.

Treze anos depois de sua volta ao Brasil, Helio não se sentia mais capaz de limitar-se apenas ao trabalho de cenografia. Segundo entrevistas dadas na época, acreditava que muitos dos espaços criados por ele haviam sido incompreendidos pelos diretores. Para ele, naquele momento, o espaço deveria ser criado pela experiência do ator, pois é de seu movimento e ritmo que ele depende. Com uma visão de projeto de design, Helio considerava muito arbitrário criar um espaço e impô-lo a um grupo para manifestar suas idéias, uma vez que este mesmo grupo seria o usuário de tal espaço. Helio encontrou, então, na atividade didática uma maneira de criar espaços coletivamente.

A aproximação de Lina Bardi e Helio Eichbauer se deu por intermédio do diretor teatral, cenógrafo e crítico Eros Martins Gonçalves, mais conhecido como Eros Gonçalves no começo de sua carreira, ou como Martim Gonçalves, em seus últimos anos de vida. Fundador, em 1956, da *Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia*, Martim chegou a cidade de Salvador aos 37 anos de idade, a convite do Dr. Edgar Santos, então reitor da universidade, após ter passado seus últimos anos, no período de guerra, na *Slade School* em Londres e no *Ruskin College of Drawing*, em Oxford, como estudante de cenografia do mestre Wladimir Polunin. Na Bahia, permaneceu até 1961 como diretor da primeira escola de teatro no Brasil ligada a uma universidade, tendo criado um corpo docente de professores e artistas de diversas partes do Brasil e do exterior. É deste período que vem seu trabalho com Lina Bardi, fundadora e diretora do *Museu de Arte Moderna da Bahia*. Juntos, desenvolveram dois importantes espetáculos: *A ópera dos três tostões*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill e *Calígula*, de Albert Camus. Durante estes eventos, organizavam exposições no foyer do *Teatro Castro Alves*, sede provisória do museu, sobre alguns temas sugeridos pelas peças.

Durante a 5ª *Bienal de São Paulo*, de 1959, Lina e Martim apresentaram na grande mostra sobre a Bahia uma exposição de objetos da vida cotidiana. Neste momento, assinaram juntos um texto para o catálogo:

[...] Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não estetizante, mas próximo da natureza, do verdadeiro humano. Não por mero acaso esta exposição é apresentada por uma escola de teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. [...]

Pode-se perceber, desde esta época, que Lina já mantinha um discurso em que estabelece uma nova relação homem-objeto e uma nova percepção dos últimos pelos primeiros. Para Lina, a criação de objetos, o Design, parte de uma necessidade básica do ser humano, que deve, então, se aproximar de sua natureza mais primitiva – palavra esta, aqui usada, sem qualquer juízo de valor intrínseco. O homem seria apuradamente estético apenas se abandonasse seu esteticismo consolidado e voltasse às suas raízes, seus mitos e ritos. Homem fazendo parte da natureza, e não como um observador, usuário e extrator desta.

Helio Eichbauer colaborara com Martim Gonçalves nos últimos cinco anos da vida do diretor – entre 1967 e 1971 –, firmando uma importante parceria para o teatro brasileiro, na criação de cenografias para oito espetáculos teatrais, como o já citado *Álbum de família* na Venezuela, *A noite dos assassinos*, de José Triana e *O bal-*



imgs. 110, 111 e 112: Alguns espetáculos frutos da parceria entre Martim Gonçalves (direção) e Helio Eichbauer (cenografia): *Álbum de Família*, *La Celestina* e *O Balcão*.



imgs. 113 e 114: fotografia e reportagem sobre a exposição concebida por Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer em homenagem ao diretor teatral, crítico e cenógrafo Eros Martim Gonçalves.

ção, de Jean Genet. Com Lina Bardi, Helio organizou, em 1973, uma exposição *post-mortem* retrospectiva da obra de Martim no *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, mostrando registros de trabalhos como diretor e cenógrafo.

....

O diretor da EAV, Rubens Gerchman, desta forma justificava como fundamental a presença de Helio Eichbauer na nova e remodelada escola:

Quando concebi a nova Escola de Artes Visuais, pensei em sua estrutura como uma ampla rede comunicante, modificando e reorientando as diversas áreas do conhecimento. Formou-se, então, uma equipe para a realização dessa tarefa, contando com a importante participação de Helio Eichbauer, que desenvolve um trabalho coletivo na Oficina Puridimensional (ambiente/corpo).

Sua atuação como cenógrafo em 13 anos de intensa atividade profissional e sobretudo sua flexibilidade como artista/pesquisador, seu interesse por música, dança, teatro e pintura (artes plásticas), possibilitaram a realização de uma proposta aglutinadora destas diversas manifestações da arte. Lembro-me de Jackson Pollock pintando com o corpo/gesto sobre telas estendidas no chão (action painting), dos calígrafos japoneses, das manifestações do body-art nos anos 70, tentativas de recuperação do equilíbrio mente-corpo, e observo a transformação desta informação em experiência vivida nos trabalhos de criação coletiva dos alunos de Helio Eichbauer.³

3 Fragmento do texto de Rubens Gerchman para o catálogo da exposição *Helio Eichbauer: espaço-lúdico*. Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro, 1976.

Na EAV, Helio e Lina começaram a desenvolver o projeto de um trabalho de exploração total do universo de cada indivíduo, procurando uma visão mais homogênea de todos os componentes de nossa cultura através de um trabalho integrado em que alunos e professor *jogavam* toda a carga de informações e vivências. Lina apenas participou da conceituação e criação do curso; Helio foi efetivamente seu professor, convidando Lina a participar como palestrante de algumas temáticas propostas, principalmente no que diz respeito ao pensamento de Design propriamente dito. Primeiramente, o objetivo da *Oficina do corpo* era formar uma espécie de centro de estudos que abordasse os mais diversos problemas do espaço



imgs. 115 e 116: aulas matutinas do professor Helio Elchbauer na *Oficina do corpo / Oficina pluridimensional*, Parque Lage, Rio de Janeiro, 1975.

ambiental – a habitação do homem, os espaços rural e urbano etc. Sempre com a possibilidade, entretanto, da transformação e reestruturação do curso a partir do material trazido pelos alunos. Alunos estes que, sem nenhum tipo de seleção ou preconceito, poderiam ser de arquitetos, artistas plásticos e designers até funcionários de lanchonete ou pessoas marginalizadas pela sociedade. Ninguém precisava ser pintor, escultor ou tocar qualquer instrumento para participar dos trabalhos, que também incluíam projetos de pintura, escultura, moldagens, uso do corpo e música. Tudo era usado na medida em que a pessoa desejasse se expressar por uma destas formas e pesquisar melhor determinado meio de expressão.

Para que todos os participantes deste corpo heterogêneo tivessem as mesmas possibilidades de reconhecer e demonstrar a carga de tradições e informações que possuíam, não importando as diferenças de nível cultural, Helio abordava os mais diferentes temas em palestras sobre dança, filosofia, antropologia e arquitetura. As palestras não haviam, entretanto, o tom de conferência: tudo era exposto em conversas, onde os alunos ao mesmo tempo aprendiam coisas e trocavam experiências.

O projeto global de Helio Eichbauer dava muito mais ênfase à atividade didática e aos exercícios com os alunos, deixando os projetos de cenografia num segundo plano. Chamava de *jogos rituais* suas aulas e conferências ilustradas dentro do currículo aberto da *Oficina do Corpo*.

Participavam de cerca de 60 alunos, duas vezes por semana, com aulas pela manhã e audições públicas, as chamadas *conferências-espetáculos*⁴, à noite.

Em novembro de 1976, exatamente após um ano de trabalho na EAV, Helio Eichbauer montou na antiga sala de jantar da mansão do Parque Lage uma exposição retrospectiva de toda a sua obra, desde 1963, intitulada *Espaço Lúdico*. Nesta exposição, Helio exibiu maquetes dos 33 espaços cênicos que produziu até então, montagens com críticas e reportagens, fotografias e painéis destes 13 anos de trabalho, inclusive de sua experiência didática no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, no *Teatro Ateneo* de Caracas, Venezuela, na *Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, na *Escola de Teatro Martins Penna* e na EAV.

Em uma exposição aparentemente caótica, sem ordem cronológica ou suportes convencionais, o espectador perdia-se no “labirinto” formado pela disposição assimétrica de maquetes, painéis e tecidos de cores quentes e tropicais que pendiam do teto, tudo estranhamente iluminado por algumas dezenas de velas, além da iluminação elétrica do casarão. Como conceito, seguiu sua idéia básica de participação coletiva para se criar: transformou sua mostra num evento onde o espectador, com seu corpo e sua presença, também colabora no produto final.

Por ocasião desta exposição, Lina Bardi, sua companheira de trabalho escreveu o texto integralmente reproduzido abaixo.

Design como comportamento total

O Design tradicional (com a palavra design queremos definir não somente o Industrial Design, mas tudo aquilo que a palavra desenho significa, desde a arquitetura e urbanismo até os comportamentos), o Design está chegando à asfixia. Consumidas as raízes positivo-racionalistas, debate-se, sem mais oxigênio, nas poucas águas daquilo que foi um oceano.

É preciso criar novas imissões, entender profundamente a luta do homem contra as dificuldades ambientais: a situação de indulgência é a solicitação básica para a criatividade; os tempos ricos são criadores de produções espúrias.

Para fugir à asfixia, precisa recorrer a experiências originais, criar uma nova consciência. Este novo patrimônio cultural não pode ser inserido no mundo do Industrial Design e do consumismo, no mundo da cultura-como-poder, como arrogante mandato-social de poucos contra muitos. É necessário reunir todas as faculdades criativas atrofiadas pela sociedade trabalho-produto-consumo gerada pelo Capital.

Alcançar a liberdade: a liberdade coletiva, não a liberdade individual. Substituir ao Eu o Nós.

A América Latina tem mais possibilidades do que a Europa ligada a esquemas e tradições culturais de elite, difíceis de serem totalmente superados.

Através das atividades manuais (artesanato somente como documento: é impossível voltar no tempo), através da participação do corpo (corpo como totalidade do homem), isto é, de todo um comportamento, uma pesquisa coletiva

4 Hoje, conhecido como “espetáculo-meeting”.

começa a descobrir um caminho, entre novidades efêmeras e resíduos culturais. É o que Helio Eichbauer está tentando, com seus alunos na Oficina do Corpo, na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage.

Lina Bo Bardi

Neste mesmo momento, a pioneira *Escola Superior de Desenho Industrial*, até então independente de atrelamentos acadêmicos, sofria enormes problemas de infra-estrutura, além de uma divisão entre seus professores e alunos na busca de uma melhor maneira de pensar e desenvolver seus objetos, num momento onde o país ainda consolidava seu setor industrial e tentava substituir as importações formais por algo legitimamente brasileiro. A questão da identidade nacional era muito colocada, numa discussão com um nível de abstração que perdura até hoje. Após anos de discussões internas sobre a melhor maneira de trabalhar um projeto de design que respeitasse as características de uma sociedade tão particular, continuava-se seguindo os mesmos critérios e metodologias importadas do Design alemão, da antiga Escola de Ulm.

Com a fusão dos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara em 1975, a ESDI, que em anos anteriores já havia sido capaz de parar todas as suas atividades para se repensar como instituição de ensino consolidada, foi arbitrariamente integrada à *Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ*. “Da escola experimental e de vanguarda que se pretendia, transformou-se na mais isolada de todas as unidades de uma estrutura acadêmica contra a qual, a princípio, fora pensada”. [SOUZA, 1996]

Deste modo, um processo começou para que esta nova unidade se enquadrasse nos parâmetros acadêmicos da universidade, o que mudou bastante a identidade original da escola e criou divisões no corpo docente. Entretanto, as idéias de *formalismo técnico* de Ulm continu-



imgs. 117 e 118: exercício buscando o envolvimento do corpo com a natureza e ocupação espacial em exercício sobre Mondrian: o bosque do Parque Lage era intensamente aproveitado na *Oficina do corpo / Oficina pluridimensional*.



img. 119: exercício de dança espontânea ao ar livre.

aram presentes e estruturadas, encontrando porto seguro nos profissionais em atividade no *Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* – IDI-MAM. Algumas outras tendências ainda se desen-

volviam e buscavam seu espaço, como o *tecnicismo*, que gerou contrapartidas que nada mais eram que corruptelas do formalismo técnico – *empirismo* e *pragmatismo* – ainda incipientes na realidade profissional.

Deste modo, o trabalho experimental de Helio Eichbauer conceituado por Lina como uma alternativa ao pensamento e fazer de Design existente, tornou-se um ponto de fuga de alguns estudantes de Design – inclusive da ESDI – numa tentativa de se pensar um mundo diferente, de se trabalhar as relações homem-espaço, homem-objeto e homem-homem sem aquela metodologia dita científica perpetuada pela faculdade e que não condizia com os anseios de uma sociedade de classe média que via uma imagem de Brasil sendo inventada com pouca relação com a realidade cotidiana. Sociedade de uma época pós-tropicalista, mas que ainda trazia os anseios de antropofagia do mundo. Uma época de revoluções e revoltas sociais contra o sistema vigente, contra a destruição aleatória das guerras. Uma época de alienações *sócio-futebolísticas* que assistia ao falso *milagre econômico* do país de um povo que, claramente, ainda ia mal das pernas.

A *Oficina do corpo* criada em 1975 mudou de nome no ano seguinte para *Oficina Pluridimensional*, visando separar-se dos trabalhos corporais que vinham sendo desenvolvidos na época por importantes profissionais da dança, como o coreógrafo Klaus Viana, então diretor da *Escola de Teatro Martins Penna*. O novo nome refletia a preocupação de se trabalhar holisticamente as diversas dimensões da vida do ser humano, o corpo, a casa, a cidade, o cosmos.

Todo o curso era feito com ilustrações do corpo e movimento, acompanhadas de projeções de diapositivos, sempre com a temática da *integração das artes cênicas e plásticas no século XX*. Helio propunha um tema e os alunos apresentavam o material. A partir do caminho percorrido pelas apresentações, o professor falava sobre o espaço e criava uma série de exercícios que mostrassem o corpo em movimento e a compreensão do espaço pelo movimento espontâneo do corpo – a dança sem preconceitos nem exigências físicas, cada um encontrando seu próprio movimento através de sua relação com o espaço e com a música que o preenche, um trabalho típico do movimento *odara* dos anos 1970.

Neste ponto, a proposta de seu curso era baseada no método Biomecânico do encenador russo Meyerhold. Segundo A. Levinski:

O movimento biomecânico é um movimento cultural, ao contrário do movimento espontâneo, emocional. A biomecânica é racional, o essencial dela é o princípio voluntário. O ator deve ter consciência de si no espaço.[...] O objetivo destes exercícios: movimentar-se com o máximo de economia, de laconismo, de funcionalismo. Os exercícios ensinam uma abordagem formal do movimento

no palco. E ainda o culto ao desenho. O desenho se torna um valor em si e um dos recursos cênicos fundamentais.[...] É o movimento de um teatro onde quem age não é o personagem mas o ator que o representa.⁵

O movimento corporal trabalhado na Oficina do corpo / pluridimensional não seguia à risca a racionalidade da biomecânica de Meyerhold, porém trabalhava o cultural a partir do emocional, buscando sempre a economia através de um valorizado desenho espacial. Além das influências e referências basilares na renovação do espaço cênico e técnicas de interpretação de Adolf Appia, Gordon Craig, Eisenstein, Brecht e Stanislavsky, as experiências de Oskar Schlemmer e Lazlo Moholy-Nagy em relação ao movimento na Bauhaus eram muito trabalhadas. Não eram espetáculos para serem perpetuados, por isso experimentais, mas muitos registros em documentação cinematográfica permaneceram, mostrando as tentativas de uma escola de design, uma escola da forma em seu sentido mais amplo, de retomada do teatro ritual visando a adequação do homem moderno às leis do espaço. O espaço da dança contemporânea foi criado a partir das inovações de corpo e movimento do século XX, de áreas de ação e elementos com alto grau de abstração que determinaram o corpo como superfície de projeção espacial e ritual. O próprio quadrado desenhado no chão por Oskar Schlemmer, sobre o qual o bailarino desenvolvia sua atividade nas experiências da Bauhaus é a retomada do quaternário mandálico da tradição oriental.

Para Eichbauer, o bailarino devia exercitar-se como ator: em algumas manifestações do teatro popular, no teatro oriental, há esta união da dança e do teatro⁶. O movimento e a dança eram usados como linguagem e meta para a descoberta dos aspectos mais profundos de cada participante enquanto ser gerador, criador.



imgs. 120 e 121: exercícios físicos de dança espontânea no salão nobre da casa.

Para as aulas diurnas, os espaços da casa, e depois dos terraços e do jardim eram utilizados nestes exercícios físicos de dança espontânea, uma vez que a primeira experiência humana é de seu espaço-interior, simbolizado pela casa. Só depois de uma total conscientização deste primeiro espaço, passariam para o espaço-exterior, visando o contato com a natureza, os pés descalços no estudo do gesto do cotidiano: consciência do lugar que ocupa no espaço o ser animado ao ouvir os sons e o silêncio da natureza ao redor, pontos de referência espacial. Eram improvisadas, ainda, histórias infantis universais, estudavam culturas comparadas e análises antropológicas de mitos e ritos.

5 Entrevista de A. Levinski, em *Teatral'naja Zizn'*, 1989, n. 6 [apud PICON-VALIN, 1993, p. 53]

6 entrevista de Helio Eichbauer a Angela Loureiro de Souza para a Revista Opinião (edição semanal brasileira do jornal *Le Monde*) em 4 de março de 1977.

Como exercícios plásticos, Helio propunha maquetes orgânicas, visando a utilização da flora do Parque Lage, construção do cubo negro, que representa a caixa de surpresas do imaginário infantil, espaço onde o vazio se recria e se transforma; a casa-ninho e a casa-corpo.



img. 122: maquetes orgânicas feitas pelos alunos do curso.

Os alunos criavam mapas coletivos de cidades imaginárias como jogos rituais de passagem, onde cada integrante, inscrito num círculo sobre suporte de papel Craft, desenhava o mapa de cidades e comunidades ideais com técnicas de policromia: pintura e desenho a guache, giz de cera, pastel de óleo e pigmentos naturais. Com os círculos completos, as fronteiras eram estabelecidas, num trabalho de representação e desenho coletivos estabelecendo, assim, metaforicamente, as relações entre o espaço de cada ser humano, seus pontos de interesse e discordância, e estabelecendo cartograficamente sentimentos de egoísmo e generosidade, amizade e antipatia, interesses político-pessoais numa discussão sobre habitação e área ritualística. Cada aluno encenava individualmente seu “mundo”, incluindo o projeto de uma vestimenta específica e a devida ambientação cenográfica.

Movimento e linguagem plástica eram combinados no comportamento do corpo em relação a espaços vivos, que eram preenchidos ou não por projetos de alunos em intervenções, tais como fios tensionados espacialmente, sólidos geométricos, desenho no plano das projeção das áreas de atuação, trabalho com luz, fogo e água. E análises críticas eram desenvolvidas a partir dos movimentos criados individualmente ou coletivamente, acompanhados dos chamados *mapas-itinerário de comportamento*, desenhos e símbolos dos painéis coletivos. Eram movimentos catárticos coletivos, que redimensionavam o homem como *ser ativo* de seu tempo.

Durante pouco mais de três anos em que esteve comandando este curso (final de 1975, 1976, 1977 e 1979), Helio propôs os seguintes temas, que eram trabalhados em períodos de cerca de dois meses cada, apresentados ao final de cada temporada projetual como um *espetáculo-meeting* noturno, onde alunos e professor participavam juntos como atores, dançarinos e cenógrafos:

- Adolphe Appia – o espaço musical;
- Edward Gordon Craig – abstracionismo geométrico;
- Maiakovski, Meyerhold e a Biomecânica;
- Paul Klee – um ponto no caos;
- Piet Mondrian - neo-plasticismo e o teatro da linha;
- Uirapuru de Villa-Lobos;
- Isadora Duncan – dança espontânea, dança sagrada;

- *Commedia Dell'Arte* e Bumba-meu-boi – relações arquetípicas e iconografia popular e erudita;
- O cinema mudo e o ator-dançarino – Buster Keaton e Charlie Chaplin;
- Josef Svoboda – cenografia contemporânea, cinética e raio laser;
- Danças dramáticas no Brasil.



imgs. 123 e 124: alunos fantasiados para o espetáculo-meeting sobre *O cinema mudo e o ator-dançarino: Buster Keaton e Charlie Chaplin*.

O professor Helio Eichbauer, o projetista gráfico e artista plástico Amador de Carvalho Perez e a arquiteta Denise Weller, seus alunos, fecharam um destes ciclos de trabalho na apresentação pública da conferência-espetáculo chamada *Paul Klee – um ponto no caos*. No pequeno auditório do casarão transformado em escola, professor e alunos estavam de igual para igual, assumindo cada qual

um pacto de comunhão com a obra escolhida para reviver as cores, formas e figuras do suíço Paul Klee, um dos grandes mestres da Bauhaus.

Cada um representou um quadro do artista: Helio reviveu *Senecio*, pintado em 1922; Denise, *O equilibrista*, de 1923; e Amador, *O professor de dança*, também de 1922. As reproduções das três principais obras e muitas outras de Klee eram projetadas em diapositivos sobre uma tela transparente ao fundo do palco. Oscar Schlemmer também estava representado, uma vez que tudo se baseou numa aula dada pelos dois sobre *o ser dançarino para um teatro futuro*. Para que o público pudesse compreender a intenção desta criação coletiva, o texto da aula da Bauhaus estava reproduzido no programa do espetáculo:

É no espaço cênico que o “ser dançarino” se manifesta, oferece o movimento da forma, da cor, criando relações através de uma cadeia invisível de linhas, entre a matemática do seu corpo e as leis do espaço cúbico. A mecânica do movimento é conduzida pela inteligência, a geometria dos exercícios do corpo se revela, a ação se torna caleidoscópica, variável ao infinito. [...]

Conciliar a imagem projetada na superfície da tela, a integração do volume do corpo vivo, a palavra falada e a música significa participar do tempo teatral, da gênese do espetáculo.

O mundo se constrói pela propagação da idéia, pela vibração da luz: as mãos do artista-artífice são aquelas dos primeiros escultores e dos heróis civilizadores. A linha é traçada, ilimitada e vigorosa: do ponto-encontro do grafite com o papel, surge, pelo movimento, a dança da linha e a revelação da linguagem esquecida. O homem exerce então livremente a sua inteligência, cria o desenho com imagens que brotam de sua fonte mais profunda, envia, através da mecânica

de seu corpo, seu gesto para todas as regiões do espaço: intermediário entre a unidade e a diversidade, ação e inércia, luz e sombra.

Os três expositores-dançarinos refletiam em suas roupas, maquiagem, gestos e falas as idéias de Klee na busca do *Grande Centro*, um ponto no caos onde não existe mais contradição, buracos de tempo, limites da lógica, vida ou morte. Um ponto imutável, em torno do qual tudo existe, tudo dança.

Este curto movimento, na década de 1970 no Rio de Janeiro, visava a libertação do corpo em busca de uma melhor apreensão do espaço e de relações mais apuradas entre homens e seus objetos. Representou um hiato no sistema cada vez mais autoritário e industrializante da época. Bardi e Eichbauer constituíam uma via alternativa à orientação positivo-racionalista de então.

Esta postura foi, de certo modo, precursora dos movimentos e lutas pela qualidade do ambiente. A volta à natureza e aos trabalhos manuais como forma de entender as bases das relações sociais e o conhecimento de si próprio. Um trabalho muito conceituado e sério, que nada possuía de alienação nem de volta ao passado: a resposta corporal sempre veio de uma consciência social.

Design como comportamento social. Design como comportamento total.

A COMUNICAÇÃO ESPAÇO-VISUAL DA CENOGRAFIA. ESTUDO DE CASOS.

[3.1] METODOLOGIA DE ANÁLISE

Tendo em vista o fato de esta dissertação discutir e relacionar os métodos projetuais de designers e cenógrafos, torna-se necessário mostrar-se claramente a metodologia utilizada para o desenvolvimento da análise de criação cenográfica.

Por se tratar de um estudo com as particularidades temáticas já descritas e ligado a um curso de Design – uma área não teatral, porém fronteira à Cenografia – fez-se obrigatória a busca de um modelo de análise que direcionasse este projeto a um público de não-especialistas em teatro. Uma metodologia analítica comprovada pela literatura de teoria teatral é a desenvolvida pelo teórico de teatro francês, professor da Universidade Paris VIII, Patrice Pavis, exposta em seu livro *A análise dos espetáculos*. Este livro propõe uma análise feita do ponto de vista do espectador para reconstituir, na leitura dramática, suas reações conscientes e inconscientes. O espectador é, aqui, tratado como objeto de pesquisa da mesma forma que o dramaturgo a ser estudado, em uma análise que busca uma semiologia¹ e uma antropologia do espetáculo.

No verbete *Semiologia teatral* do Dicionário de Teatro, temos a seguinte descrição:

A semiologia é a ciência dos signos. A semiologia teatral é um método de análise do texto e/ou da representação, atento a sua organização formal, à dinâmica e à instauração do processo de significação por intermédio dos praticantes do teatro e do público.

1 Para entender melhor a discussão sobre o uso do termo *semiologia teatral* contra uma possível *semiótica teatral*, ver PAVIS, 1999; pp. 350 e 351.

Entretanto, de nada serviria fragmentar a cena na busca de suas unidades mínimas semiológicas de um mesmo significante. Quebrando o conjunto redondo do universo cênico, esta atitude representaria um impasse a qualquer pesquisa teatral. Ainda no mesmo verbete, explica-se que

melhor seria destacar um conjunto de signos que formam uma Gestalt, significando globalmente, e não por pura adição de signos. Quanto à distinção entre signos fixos e signos móveis (cenário e ator, elementos estáveis vs móveis), ela não é mais pertinente na prática contemporânea. [PAVIS, 1999, pp. 350 e 351]

Pavis inicia os espectadores com um *background* de técnicas de alfabetização em uma nova linguagem: a linguagem visual. Segundo LESSA [2006], “a linguagem verbal é falada por todos e, tendencialmente, está presente em todas as atividades humanas, enquanto a linguagem visual é por todos percebida, mas é falada pelos especialistas que dominam técnicas específicas”. Técnicas estas que garantiriam ao estudioso possibilidades de resposta para a pergunta “o que as imagens dizem?”, em que se operariam as maneiras pelas quais elas parecem falar – e falam – por elas mesmas. As imagens de um espetáculo, imagens verbais, dramatúrgicas, cenográficas, teatrais, estão sempre realçadas por um desejo de comunicação: por si só, estas imagens contam histórias, descrevem situações, persuadem, criam dúvidas, trazem conflitos, apaziguam.

Para delinear o espaço e tempo em que estas imagens serão encontradas, deve-se conceituar neste estudo o termo espetáculo. O livro *Análise dos espetáculos* fornece instrumentos simples e eficazes para identificar as áreas e organização de um espetáculo. Definindo melhor este termo e sobre a extrema diversidade dos espetáculos contemporâneos, Pavis afirma que

não é mais possível reagrupá-los sob um mesmo rótulo, mesmo sendo um tão complacente como “artes do espetáculo”, “artes cênicas” ou “artes do espetáculo vivo”. Está preocupado tanto o teatro de texto (que encena um texto preexistente) como o teatro gestual, a dança, a mímica, a ópera, o Tanztheater (dança-teatro) ou a performance [...]. A encenação não é mais concebida aqui como a transposição de um texto em uma representação, mas como a produção cênica na qual um autor (o encenador) obteve toda a autoridade e toda a autorização para dar forma e sentido ao conjunto do espetáculo. Tal autor [...] é um “sujeito” parcial tanto em participação como em visão, desacerbado e de responsabilidade limitada, que se ramifica por todas as instâncias que levam a, no decorrer do processo de encenação, tomar decisões artísticas e técnicas, sem que tais decisões se reduzam a intenções que devam ser, uma vez o espetáculo desenvolvido e terminado, reconstituídas para testar sua realização ou fidelidade. [PAVIS, 2005, p. xvi]

Acrescento ainda, neste rol de possibilidades que não se encaixam mais em nenhum rótulo, os shows e concertos de música *pop*. Apesar de não serem incluídos em nenhuma área teatral, estes shows, além de serem um tipo de trabalho recorrente de Helio Eichbauer, possuem uma teatralidade implícita em um projeto ritmado por música e construído sobre textos poéticos.

Rotulo-os, assim, para esta dissertação, de *espetáculos presenciais*.

Segundo os critérios de Pavis – para quem uma análise deve ser feita por quem realmente assistiu ao espetáculo “em tempo e lugar reais, sem o filtro deformante de registros ou testemunhos” e dirigida a um leitor que, na maioria das vezes, também foi espectador –, as análises ou estudos de casos desta dissertação seriam “reconstituições históricas de espetáculos”. A grande maioria dos espetáculos analisados, ou historicamente reconstituídos, aqui, não teve minha participação como espectador. Todavia, a ligação e recriação de uma unidade textual analítica consistente, baseada em tão diferentes meios de pesquisa e memória, faz, a meu ver, que os textos apresentados neste capítulo sejam mais do que propõe Pavis: são *reconstituições históricas analíticas* das direções artísticas de uma amostra de espetáculos. Unidades que podem funcionar sozinhas mas que, em conjunto, traçam um esboço das variadas possibilidades projetuais da criação cenográfica.

Reassumo aqui uma tese de meu trabalho: a partir da análise de certos projetos de Helio Eichbauer, profissional experiente e consagrado, pode-se abarcar uma série de soluções espaciais para problemas comunicacionais que o apresentaria como um designer não somente do palco, mas também da cena. Um designer cênico.

Explico aqui o porquê de estas *reconstituições históricas analíticas* serem, como citei anteriormente, de *direções artísticas* e não de projetos cenográficos: em alguns casos, como o tratado e analisado nesta dissertação – o espetáculo *O rei da vela* –, a concepção imagética de Helio Eichbauer vai além do espaço. Pois Eichbauer, em sua carreira, buscou sempre uma coerência comunicacional e estética de todos os elementos não-textuais presentes em um espetáculo: além da cenografia propriamente dita, já trabalhou o figurino, a iluminação e a caracterização (maquiagem) de espetáculos. Este conjunto, sim, chamado de *direção artística* ou *direção de arte*, está intimamente ligado aos elementos do texto e da encenação, que não fazem parte de seu principal trabalho como profissional, mas que fazem parte fundamental de seus conceitos criados e partidos tomados.

Como percebe-se, o método analítico de Pavis sofrerá adaptações, tendo em vista o foco na temática desta dissertação. Primeiramente, todas as questões que não dizem respeito à organização visual e espaço-temporal do espetáculo serão vistas e passadas rapidamente. A parte, que diz respeito ao tema deste trabalho, de um *questionário ideológico-estético* desenvolvido pelo autor e utilizado durante análises de espetáculos com estudantes será usada. Debruço-me sobre este questionário, cuja função seria reconstituir a maneira como os espectadores constroem sua significação, para um balizamento e um *approach* analítico inicial. Deve-se reiterar, entretanto, que as respostas desenvolvidas não farão parte de uma formação de significação primária em um espectador: estarão, sim, ancoradas em pesquisas, depoimentos, imagens artísticas, fotográficas e videográficas e análises prévias.

As questões destacadas do questionário para o desenvolvimento deste trabalho dizem respeito às cinco possíveis áreas de criação de um diretor de arte em um espetáculo presencial. São elas: a cenografia, a iluminação, os objetos cênicos, o figurino e a caracterização (máscaras e maquiagem). Para um melhor entendimento e mais rápido direcionamento das questões espaço-temporais e sua comparação às imagens-textuais propostas pelos dramaturgos, foi destacado um item que trata da relação entre o que foi proposto pelo autor do texto dramático, seja nos diálogos, imagens verbais e didascálias ocultas, e o que se viu na dramatização.

Questionário de PAVIS [2005, p. 33]

[...]

2. CENOGRRAFIA

a. *Formas do espaço urbano, arquitetural, cênico, gestual etc.*

b. *Relação entre o espaço do público e o espaço da representação.*

c. *Princípios da estruturação do espaço:*

1. *Função dramaturgica do espaço cênico e de sua ocupação.*

2. *Relação do mostrado e do escondido.*

3. *Ligação entre o espaço utilizado e a ficção do texto dramático encenado.*

4. *Relação do explícito e do velado.*

5. *Como evolui a cenografia? A que correspondem suas transformações?*

d. *Sistema das cores, das formas, das matérias: suas conotações.*

3. SISTEMA DE ILUMINAÇÃO

Natureza, ligação com a ficção, com a representação, com o ator.

Efeitos sobre a recepção do espetáculo.

4. OBJETOS

Natureza, função, matéria, relação com o espaço e com o corpo, sistema de seu emprego.

5. FIGURINOS, MAQUIAGENS, MÁSCARAS

Função, sistema, relação com o corpo.

[...]

10. O TEXTO NA ENCENAÇÃO

[...]

d. *Relações do texto e da imagem, do ouvido e do olho.*

[...]

Para o estudo de caso, uma série de documentos teve de ser pesquisada, recolhida e estudada para que se pudesse entender a formação de significado das montagens em questão. São estas fontes de pesquisa a base para as respostas ao questionário estético acima destacado. Quanto mais diversa forem as fontes de pesquisa, melhor poderei discorrer sobre as questões espaço-temporais pelo texto demandadas e solucionadas na montagem do espetáculo. Separadas em categorias, estas fontes correspondem ao texto dramático (1), aos programas dos espetáculos (2), ao material de divulgação e reportagens (3), aos registros fotográfico (4), de projeto (5), e em vídeo ou película (6), às críticas (7), aos estudos universitários ou artigos posteriores (8) e, finalmente, às memórias de cenógrafos, encenadores, demais profissionais ou espectadores (9).

[3.1.1] O texto dramático

Base da maioria dos espetáculos teatrais, o texto dramático é o texto a ser dito, muitas vezes introduzido por didascálias (ou indicações cênicas) que iluminam espaço, tempo, ação e personagens.

Didascálias: Instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas.

Indicações cênicas: Todo texto (quase sempre escrito pelo dramaturgo, mas às vezes aumentado pelos editores como para Shakespeare) não pronunciado pelos atores e destinados a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares, anotações para a interpretação etc. [PAVIS, 1996, pp. 96 e 206]

As indicações cênicas espaço-temporais também são parte integrante do texto dramático e não podem ser ignoradas pelo leitor ou pelo espectador. Toda análise de espetáculo passa, portanto, por uma análise primária (de base) do texto dramático. Para o presente trabalho, serão levadas em consideração, principalmente, as indicações que conduzem a uma construção espaço-temporal. A elaboração de um projeto cenográfico parte, todavia, muitas vezes da “alma” do texto, que será descoberta através de uma análise do texto em seu conjunto. Assim, a análise do texto dramático *oferece uma primeira abordagem sintética da representação e evita a dispersão do olhar, ao sublinhar as linhas de força do espetáculo.* [PAVIS, 200, p. 4]

[3.1.2] Os programas

Presença quase que obrigatória em todos os espetáculos teatrais, o programa contém múltiplas informações de contexto do espetáculo. Sua ambição ultrapassa as necessidades da informação mínima, eles avançam na compreensão do espectador [PAVIS, 2005; p. 35]. Ainda pode conter os textos e as fontes artísticas aos quais a encenação se refere, um traço dos estudos e das discussões que precederam a criação, referências a outras obras do encenador, citações de estudos sobre a peça, parte do texto da peça, ou mesmo integral e todas as demais relíquias do espetáculo: fotos, trechos, exegeses etc.

Dentre estas “relíquias”, podem ser encontrados currículos resumidos dos artistas da ficha técnica, explicações dos conceitos de encenação e cenografia, história da produção e imagens com função fática² dos artistas envolvidos. Até a década de 1980, fazia-se programas patrocinados ou com múltiplos patrocinadores, que garantiam sua presença em quase todos os espetáculos em cartaz mas que eram recheados de anúncios publicitários. Atualmente, apenas grandes produções conseguem bancar um programa bem feito e com informação consistente. Devido a questões orçamentárias, os programas têm sido substituídos por *folders* ou lâminas com o

2 imagens extremamente belas, curiosas e detalhadas, cuja função é estabelecer um processo comunicacional chamando a atenção do interlocutor: o leitor. Muito usada em peças publicitárias.

registro da ficha técnica que não possuem, contudo, espaço físico para a divulgação de informação mais abrangente.

[3.1.3] O material de divulgação e as reportagens

Quando tem-se acesso ao material prévio de divulgação, geralmente feito por um assessor de imprensa, trata-se de uma documentação com notas sociais, idéias diferentes e, às vezes inéditas, dos artistas envolvidos, *release* básico da peça e tudo o mais que possa seduzir o jornalista, o crítico e o futuro espectador.

Este material, porém, perde-se no tempo e o que fica de registro são as reportagens jornalísticas para a divulgação das produções, que são escritas segundo edições daquilo que foi planejado pelo assessor de imprensa e, geralmente, com motes que diferenciam a reportagem de um jornal daquela de outro.

[3.1.4] As fotografias

Muito se pode discorrer acerca das fotografias de ambientes teatrais já que, desde sua descoberta e rápida difusão a partir de 1839, a fotografia esteve sempre, se uma forma ou de outra, atrelada ao teatro. Para esta dissertação, contudo, as fotografias são uma rica fonte de informação *já que são o traço tangível do que foi, um traço, todavia, que não leva necessariamente a conhecer o objeto fotografado, mas que propõe uma visão sobre uma obra de arte.* [Pavis, 2005, p. 37]

Em fotografia teatral encontram-se três caminhos que podem ser tomados: o primeiro é o caminho de uma fotografia-reportagem, estetizante e que pretende contar uma história ou, ao menos, passar um significado por si só, independentemente do conteúdo dramático e da história que se contava no momento do registro visual. Esta fotografia é muito encontrada, principalmente para a divulgação em jornais: são *closes* nos atores, planos fechados de muita expressividade e contraste. Pretendem-se tomadas instantâneas de um momento contínuo, porém podem expressar uma pose marcada de determinado momento cênico.

Em seguida, mais raro ao público leigo, estão as foto-documentações: são imagens mais impessoais, onde o fotógrafo se posiciona na platéia usando uma objetiva *normal* e registrando planos abertos da cena em contínuo. É um registro espacial das cenas, com as possibilidades gestuais, atitudes e movimentações dos atores, modificações da cenografia, desenho de luz e tudo o mais que possa ser fixado pelo olho da objetiva, muito importante para uma futura remontagem sob mesma direção e, além disso, riquíssimo material para analistas e estudiosos da montagem. Por “congelarem” o tempo, podem, pois, captar as relações bilaterais imperceptíveis no contínuo da ação, como o espaço e o gestual, o objeto e o espaço, a iluminação e a maquiagem etc.

A terceira opção, menos interessante para o presente trabalho, são as fotografias publicitárias, com representações, luz e poses que em quase nada lembram a montagem mas que, como toda imagem fática publicitária, chamam a atenção pela beleza, nitidez e iluminação intensa, atraindo o desejo do espectador em potencial.

As fotografias cênicas fornecem para o analista uma referência visual para sua descrição verbal, que dará significado às imagens. *Ele se esforça, ao mesmo tempo, para “desestetizar” as*

fotos artísticas, salientando sua dimensão documentária, e apreciar a estética fotográfica para imaginar o que essa visão revela do objeto reproduzido. [PAVIS, 2005, p. 37]

[3.1.5] Os registros de projeto

Não é fácil encontrar profissionais como Helio Eichbauer, preocupados em guardar organizada e todo o material relativo a seus projetos, tenham sido realizados ou não. Apesar das possíveis perdas, resultado de fatos da vida como mudanças, mofo ou cupins, grande parte do material concebido por ele para seus projetos está guardada e catalogada. São croquis de idéias iniciais, imagens de referência, desenhos de cenário, plantas-baixas, esquemas de montagem, artes-finais, maquetes e tudo o mais, divididos em pastas cuidadosamente embaladas e catalogadas por Eichbauer, cujo acesso me é ilimitado.

Este material, além de serem obras de imensa beleza e interesse gráfico, demonstram o traço de um processo de trabalho que torna riquíssima esta pesquisa.

[3.1.6] O registro áudio-visual

A imagem em movimento, seja o vídeo ou o registro em película (8, 16 ou 35mm) para as produções mais antigas, *é a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som pois restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo.* [PAVIS, 2005, p. 37]

Este tipo de registro, assim como a fotografia, pode ser meramente documental – como o registro, feito da platéia, do campo de visão de um espectador comum – ou pode ser adaptada, trazendo em si as transformações necessárias quando se muda a mídia: cortes, iluminação especial, closes, visões que não são de um espectador comum, mas de alguém que tem a oportunidade de controlar as situações e criar uma nova unidade de apresentação, que pode existir independentemente do espetáculo presencial.

[3.1.7] As críticas

As críticas dramáticas são textos analíticos geralmente escritos por jornalistas especializados e que funcionam como um relato imediato da reação a uma encenação vista. Apesar de seus critérios de julgamento variarem, obviamente, de acordo com as preferências e escolas estéticas do crítico, representam uma ótima fonte de pesquisa para a reconstituição dos partidos de uma encenação, principalmente se os juízos e partidos estéticos do crítico forem conhecidos.

[3.1.8] Os estudos posteriores

Os artigos para revistas especializadas e estudos de cunho universitários – mais bem documentados, como o presente trabalho – não devem ser muito diferenciados das críticas, uma vez que têm um viés analítico semelhante. Ao contrário das críticas, porém, estes estudos não entram muito no território dos juízos de valores e buscam, dentro de uma metodologia, solucionar questões previamente colocadas.

Para cada um dos casos estudados, procurarei a ocorrência de estudos – artigos, dis-

sertações ou teses – que tratem de algum elemento da montagem. Informação científica deve ser construída: desnecessário seria começar do zero análises que já foram dissecadas anteriormente.

[3.1.9] A lembrança...

Além de todas estas possibilidades de fontes de pesquisa, tenho ainda uma que é muito especial: a lembrança. Os pesquisadores mais céticos podem duvidar da importância de uma entrevista sobre um acontecimento que há muito não era lembrado. Pode não parecer científico confiar em depoimentos que envolvem questões emocionais, nomes, fatos, datas e tantas outras coisas que podem ser confundidas. Pode parecer cientificamente incerto, mas toda história é feita de incertezas. Uso desta fonte valendo-me do termo de física quântica de Heisenberg, o *princípio científico da incerteza*.

A lembrança, em análises teatrais, só vem confirmar a natureza fenomenológica desta arte, seu caráter efêmero e, por isso, especial, em o que vale é o “vivido”. Em pouquíssimos casos, porém, esta lembrança parte do autor. O contato com Helio Eichbauer, fonte de inspiração deste trabalho, torna fácil o acesso a seus arquivos internos. Além disso, quando possível, esta pesquisa se vale da lembrança de espectadores ou de outros profissionais envolvidos nas produções analisadas, como diretores, atores e figurinistas.

[3.2] ESTUDO DE CASO: *O rei da vela*, 1967

[3.2.1] Fontes de pesquisa

Para esta análise, dois textos de Sábado Magaldi foram essenciais, pois trabalhavam diferentemente a análise do texto dramático: *O país desmascarado* é uma análise focada no entorno social, político e cultural da época em que Oswald de Andrade escreveu a peça e também uma completa crítica ao espetáculo estudado; a segunda análise de Magaldi utilizada foi extraída do livro *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*, e é constituída por uma dissecação estética do texto dramático.

O programa da peça disponibiliza um imenso material sobre Oswald de Andrade: uma breve autobiografia, trechos do Manifesto Pau-Brasil e do Manifesto Antropófago, o prefácio escrito por Serafim Ponte Grande, críticas e depoimentos de outros autores como Guilherme de Almeida, Tristão de Ataíde, Raul Bopp, Augusto de Campos e Otto Maria Carpeaux; além do texto *Rei da Vela: Manifesto do Oficina*, que foi reproduzido na parte introdutória da edição do texto dramático usada.

Reportagens e críticas jornalísticas de diferentes fontes e datas foram consultadas. Algumas tratando da estréia do espetáculo; outras, de sua re-estréia, anos depois, no Rio de Janeiro; e uma terceira parte exaltando os 10 ou 20 ou 30 anos de estréia de *O rei da vela*, com entrevistas feitas a diversas personalidades importantes para a história.

Ainda foi consultada uma monografia de final de curso da Escola de Teatro da Universidade

Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO, onde a autora Maria Odette Monteiro Teixeira faz uma análise da cenografia do dito espetáculo, do ponto de vista da teoria teatral.

Para uma maior compreensão da encenação, uma cópia em DVD do filme *O rei da vela*, gentilmente cedida (e copiada) por José Celso Martinez Corrêa, foi consultada diversas vezes.

Finalmente, as imagens fotográficas de desenhos feitos pelo cenógrafo e de algumas cenas foram copiadas do acervo pessoal de Helio Eichbauer e também do Centro de Documentação da Fundação Nacional de Arte (CEDOC/FUNARTE).

Além, é claro, da fonte primária e principal: o livro *O rei da vela*, de Oswald de Andrade!

[3.2.2] Histórico: Teatro Oficina, Helio Eichbauer e o espetáculo

No ano de 1966, um atentado terrorista de direita incendiou o prédio do Teatro Oficina, na rua Jaceguai, cidade de São Paulo, interrompendo as atividades no local por alguns meses. Considerado patrimônio da cidade de São Paulo, um novo projeto de teatro é feito pelos arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. Sobre este projeto, José Celso comentou seu pedido no texto que escreveu para o catálogo da exposição comemorativa de 40 anos de profissão de Helio Eichbauer, em 2006:

Eu havia pedido um teatro brechtiano (estava totalmente colonizado pelo Berliner Ensemble) a Flávio Império, contra a vontade dele, que tinha se encantado com teatro incendiado, sem teto, e nos escombros berrava feliz: “Acabou a casinha dos pequeno-burgueses, olhem o céu!” [...]

O teatro de O rei da vela tinha o, muito em moda, palco giratório elétrico, uma arquibancada frontal de cimento, tudo à mostra, refletores, urdimentos, araras...

[MARTINEZ CORRÊA, 2006, p. 18]

O rei da vela representou uma renovação do grupo após o incêndio. Entre tijolos, sacos de cimento, latões de tinta e telões sendo pintados, a peça que estrearia o novo prédio – projeto moderno, com paredes de tijolos e concreto, sem revestimento, poltronas novas, *tudo cheirando a início das coisas*³ – era ensaiada.

A despeito da muito cuidadosa encenação que em breve seria demonstrada, *O rei da vela* foi uma das peças menos ensaiadas até então no Teatro Oficina: um mês de trabalhos.

*[...] Muito soltos, confiantes, como se o incêndio que havia um ano antes destruído tudo, também tivesse queimado nossas fraquezas, nossas couraças, fazendo desaparecer os tons cinzas e remetido à tona todas aquelas cores que explodiam no espetáculo em forma de cenário e roupas do Helio Eichbauer [...]. Era como se tudo estivesse pronto dentro de nós. [...]*⁴

Para o grupo do Teatro Oficina, a necessidade do momento era voltar a fazer teatro como

3 Depoimento de Ítala Nandi, atriz protagonista do espetáculo, à revista Boca de cena, 1997.

4 Idem.

criação artística, podendo, assim, competir com o cinema. Com isso, explica-se a retomada de tantos elementos cênicos: maquiagem, figurinos e cenários elaborados, palco giratório, iluminação, cortinas, telões, músicas.

Durante muito tempo fizemos do teatro o veículo de nossas ideologias políticas; isso não basta. Não adianta ter um conteúdo bom e não encontrar a forma ideal e revolucionária para transmiti-lo. [...] dei asas à imaginação e explorei de cada cena o máximo que ela pudesse render em críticas anticonvencionais, em todos os sentidos.⁵

O grupo estava cansado de produções que mostravam a realidade histórica mas não contagiavam a platéia e o depoimento de José Celso reflete a idéia já propagada por Maiakovsky de que “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”. Este tipo de espetáculo acabava se tornando, de certa maneira, conformista e dedicado a um público também conformista, por sempre mostrar o Brasil como o *país do futuro*.

Uma intensa pesquisa de textos dramáticos escritos na época foi feita para encontrar algum que fosse representativo deste movimento crítico. Nenhum texto do ano de 1966 correspondia ao que se esperava. José Celso, então, releu *O rei da vela*. E a peça de Oswald de Andrade, escrita em 1933, mostrou-se muito mais atual que todos os textos escritos em 1966: passados 30 anos, o texto não havia envelhecido. Oswald, um escritor do passado, foi então redescoberto, sem preconceitos e sua peça foi tida como um espetáculo-manifesto.

Uma leitura da peça na casa de Luís Carlos Maciel revelou aos componentes do Oficina todas as possibilidades d’O rei da vela. José Celso já conhecia o texto, mas o achava “moderno e futuristóide” demais. Aquela leitura e a situação do país revelaram novas possibilidades para a peça. [MONTEIRO TEIXEIRA, 2004, p. 44]

A produção cultural brasileira vivia, em sua maioria de casos, uma apologia de mitos nacionais que era incentivada pelo governo golpista militar. Falsos mitos eram criados originando uma falsa ilusão de que o amanhã seria melhor, como o *folclore de luxo* de Guimarães Rosa, chamado por José Celso de *Dostoievski do sertão*, ou de Euclides da Cunha: *o sertanejo é antes de tudo um forte!*. [RODRIGUES, 1967. P. 5.]

Uma cultura brasileira revolucionária penetraria na miséria e nos problemas do povo com uma posição crítica pois esta seria a finalidade da arte: motivar discussões, levantar problemas, mostrar a realidade, criticá-la com coragem. Sempre com uma posição experimental, já que uma arte nunca poderia ser passiva, ou seja, mostrar aquilo que o espectador quer ver. Deste ponto de vista, o espetáculo deu certo: cada pessoa do público era atingida de uma maneira diferente e especial ao fim da peça.

A comunicação de massa, que poderia ser representada pelo apresentador de televisão Chacrinha ao resumir em sua figura o oportunismo e o ufanismo da realidade nacional, seria

5 Depoimento de José Celso Martinez Corrêa [in RODRIGUES, 1967. p. 5.]

muito criticada pela proposta estética do espetáculo, resumida em uma palavra: *espinafração*. Chacrinha tornava-se o ícone de uma mentalidade a ser combatida através de sua reprodução descontextualizada. Desde sua estréia, em agosto de 1967, *O rei da vela* provocou as mais diversas e surpreendentes reações como manifestações durante as apresentações, telefonemas insultuosos, ameaças de destruição do teatro. Suas platéias eram heterogêneas e a divisão da opinião dava-se, inclusive, dentro da própria classe teatral. Por ser uma revolução no teatro, recebia a visita da Polícia em todas as apresentações e cortes diários da Censura.

Esta peça estava esteticamente atrelada a outras manifestações artísticas e foi parte integrante do movimento Tropicalista, que trazia como teoria a possibilidade de assimilação de tudo o que era de mau-gosto, resgatando-o e incorporando-o. *O rei da vela* apóia-se na imagem do grotesco para criticar a realidade e criar algo artisticamente belo. O espetáculo trazia personagens grotescas muito comuns ao espectador brasileiro, como o homossexual fantasiado, a mulher gorda que usa maiô, a tia solteirona, a moça que casa para manter e sustentar sua família tradicional e decadente, o escritor de linha política indefinida, o burguês lúcido que defende seus interesses.

Tendo em vista sua integração com o Cinema Novo, com os músicos tropicalistas e com as artes plásticas, era de se esperar reações parecidas em todos estes campos artísticos. O filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha – a quem a peça é dedicada – sofreu a mesma censura, as mesmas críticas e causou as mesmas polêmicas. *É a primeira experiência brasileira que mostra a posição de um intelectual situado num país estático. O poeta, quase fascista, caminha para o fantástico, desejando Justiça, Moral e Beleza, com letras maiúsculas, em vez de cair na realidade.*⁶

Foram estes *intelectuais situados*, como José Celso Martinez Corrêa, Helio Eichbauer, Renato Borghi, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, que, retomando a idéia do Manifesto Antropófago do mesmo Oswald, fizeram uma revolução na cultura brasileira.

Quando Gilberto Gil cantou *Domingo no parque* em um festival da canção, a música composta e letrada por ele mesmo em 1967 também foi muito vaiada pelo público por romper com o separatismo dos instrumentos musicais, misturando em sua orquestração sons tradicionalmente brasileiros, guitarras elétricas e vozes *iê-iê-iê*.

Para os críticos, entretanto, desde sua estréia, *O rei da vela* foi considerado um grande acontecimento para o teatro brasileiro, uma revolução cultural. Isso pode ser provado com a leitura de uma reportagem feita por Tereza Cristina Rodrigues para o Jornal do Brasil em 1967: *por inovar a apresentação do conteúdo e forma de um revolucionário brasileiro, está sendo definida por críticos como um marco na história do nosso teatro.* [RODRIGUES, 1967, p. 5]

Após a primeira temporada de sucesso de *O rei da vela*, o Teatro Oficina se viu em um processo retrógrado, devido às dificuldades impostas pela Censura do governo militar, tolhendo as propostas de seus espetáculos subsequentes. Para *Roda Viva*, o espaço do teatro já não era mais suficiente:

O palco que o artista Flávio fez para Helio fazer O rei da vela, sim, um palco onde somente foi feita esta peça, porque, depois de tudo, aquele palco não ti-

6 Idem.

nha mais sentido, a ação precisou se expandir pelo espaço todo, como o próprio Flávio sacou, quando fizemos juntos o filho do Rei, Roda viva, expandindo a cena por todo o espaço do teatro e fora dele. [MARTINEZ CORRÊA, 2006, p. 18]

O rei da vela tinha marcada uma grande turnê pela Europa no ano de 1968. Sua estréia em Paris, porém, seria no dia 10 de maio do mesmo ano, dia das barricadas na cidade. Todos os teatros fecharam e o grupo, que certamente faria grande sucesso em Paris, teve de voltar ao Brasil.

Galileu Galilei e *Na selva da cidade* foram as duas peças de Brecht montadas em seguida. Apesar de terem recebido elogiosas críticas à direção e às atuações, estas últimas produções encerraram uma fase de cerca de 10 anos da companhia em grande crise. O teatro, da maneira como estava sendo levado, era totalmente ineficaz. A antes muito unida equipe estava cada vez mais separada. O ódio por aquele tipo de fazer teatral era presente, e a vontade de José Celso era de destruição total.

A realização do filme *Prata Palomares* em 1969/1970, com roteiro de José Celso, foi o estopim da crise que levou ao esfacelamento da companhia. José Celso e Renato Borghi, líderes e remanescentes patrocinam a vinda para um trabalho conjunto do grupo experimental norte-americano *Living Theatre*. Com os valores passados em revista, era necessário um outro comportamento frente às opções teatrais: ou se destruía o Oficina, ou se daria continuidade a um trabalho já desgastado. Uma solução mais realista foi a excursão pelo Brasil com a remontagem de espetáculos antigos do repertório. O grupo queria crescer e voltar a ganhar popularidade revolucionária, procurando maneiras de expressão também em cinema e nos jornais.

Apesar de ser considerada a mais perfeita encenação stanislavskiana já feita no teatro brasileiro, José Celso agora achava que sua montagem de *Pequenos Burgueses* incorporava uma linguagem tradicional, com respeito aos modelos importados. Este tipo de visão poderia ser aplicado a todas as outras produções da companhia, com exceção de *O rei da vela*, mais importante produção do Oficina até aquele momento, pois *foi um dos pólos de eclosão de um movimento liberador muito grande na cultura brasileira* [MARTINEZ CORRÊA, 1971], uma tentativa de decifrar os enigmas político e social do Brasil.

Por conta de suas expressões formais e ideológicas muito revolucionárias, quebrando padrões anteriores, este espetáculo ainda trazia algum tipo de força a José Celso em 1971. Sua visão pode ser comprovado por este depoimento, onde traz a sensação de destruição como se fosse parte integrante do espetáculo (o que na verdade, não acontecera em 1967): *um trabalho muito pessoal, que rompia com as estruturas do teatro, uma espécie de destruição do meio teatral, da maneira como ele se apresentava até então* [MARTINEZ CORRÊA, 1971].

Em 1971, por ocasião da apresentação do espetáculo *O rei da vela* no Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, Centro do Rio de Janeiro, José Celso comenta o grande sucesso que a peça havia feito anos antes, já com outros olhos e certamente abatido pelo desgaste de um trabalho que estava sempre sendo cerceado por poderes abusivos.

Todos os atores haviam sido substituídos, com a exceção de Renato Borghi que, segundo o diretor, estava muito melhor que na época da estréia pois agora era um retrato fiel de Oswald, o próprio rei da vela encarnado.

A cenografia de Helio Eichbauer permaneceu a mesma: José Celso sempre a considerou maravilhosa para o espetáculo, apesar de todas as mudanças de ponto de vista. Porém, é evi-

dente o desgaste da criação visual de cenários e figurinos, resultado de uma vontade de destruição latente no grupo. Apenas alguns ajustes tiveram de ser feitos para a encenação no João Caetano, como a construção de um palco giratório especial. A trilha sonora também não mudou, apenas uma música de Caetano Veloso, cantando a saga de um cachorro vira-latas socialista num quartel, foi acrescentada (Caetano já vivia seu exílio político em Londres).

Neste momento, José Celso vê que, após uma fase de total incompreensão do público, apesar de seu conteúdo direto e popular, *O rei da vela* passou por uma fase de muito sucesso, *mas muito apegado às coisas superficiais, virou verde-amarelo* [MARTINEZ CORRÊA, 1971]. Ou seja, assim como o movimento do qual participara – o Tropicalismo, que teve seu fim decretado em 1968 por Caetano Veloso e Gilberto Gil – o espetáculo havia sido assimilado pela cultura de massa que tanto criticava, e se tornou *pop*.

O Festival de Nancy, na França, pedia uma apresentação do espetáculo, que não pôde ser feita anos antes. O grupo, porém, tinha a idéia de viajar pelo interior do Brasil e pela América Latina levando o espetáculo, que continha dados passíveis de serem compreendidos por qualquer sul-americano, a preços populares – diferentes daqueles cobrados em 1967 – para que pudesse ser visto por qualquer tipo de público. Para a Europa, mandariam um filme. A última apresentação de *O rei da vela* em um teatro brasileiro foi no Rio de Janeiro, após uma temporada curta, de três semanas, que foi filmada em co-produção com o Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Este filme só terminou de ser editado mais de dez anos depois, após a volta de José Celso de seu exílio. Não é uma cópia fiel do que foi o espetáculo. É, sim, um registro do comportamento de um grupo artístico durante mais de 15 anos. Nele, imagens capturadas na temporada de estréia se misturam a outras filmadas em 1971 e a imagens feitas na rua, em praias, no cemitério. A decadência, o ódio pelo sistema e a destruição são evidentes nas imagens, exibidas em vídeos-clubes no mundo todo, na década de 1980. Os cenários de Helio Eichbauer, queimados no túmulo de Mario de Andrade – já que o de Oswald não havia sido encontrado. *O rei da vela* ganhava, nas ruas, vida; e com ela, sua morte.

[3.2.3] O enredo da peça

Escrita por Oswald de Andrade em 1933, *depois da crise mundial de 1929 (que o arruinara), da Revolução de 1930 e da Revolução Constitucionalista de 1932 (quando ele já aderira ao comunismo)* [MAGALDI, 2004 (II), p. 66] e publicada pela primeira vez somente em 1937, *O rei da vela* é o segundo texto dramático do autor em português: suas publicações anteriores foram *Leur Âme* e *Mon coeur balance*, em língua francesa, e *O homem e o cavalo*.

Dividida em três atos, faz paródia à história do século XII de Abelardo e Heloísa, um símbolo do amor romântico e desesperado. Na peça de Oswald, porém, a história se desenrola em torno do noivado de interesse entre Heloísa – pertencente a uma família falida da antiga aristocracia – e Abelardo – um empresário bem sucedido que vive da prática de agiotagem, escondida pela fachada de uma empresa de produção de velas.

Quando perde seu dinheiro e *status*, é substituído nos negócios por Abelardo II, seu antigo empregado. Abelardo II, na verdade, trapaceia seu chefe para subir na vida e termina casando-se com Heloísa. A peça mostra que, mesmo mudando as pessoas, a situação de exploração e luta no poder permanece.

[3.2.4] As personagens

As personagens são: **Abelardo I**, industrial bem sucedido do ramo de velas e agiota; **Abelardo II**, seu empregado mais próximo, representa uma crítica às diferenças sociais: sofre explorações de seu chefe, luta por sua sobrevivência e, ao mesmo tempo, garante o enriquecimento dos integrantes das classes mais abastadas.

Heloísa de Lesbos, noiva de Abelardo I e irmã de **Joana**, conhecida por **João dos Divãs**, de **Totó Fruta-do-Conde** (ambos com natureza homossexual exacerbada) e **Perdigoto**, sem nenhum escrúpulo político. **Coronel Belarmino** e **Dona Cesarina**, pais dos três irmãos, e **Dona Poloquinha**, irmã de Cesarina, tia solteirona, fechando a velha família aristocrática e falida.

O **Americano** representa o capital estrangeiro, que comanda o industrial tupiniquim; o **Cliente** representa uma classe proletariada submetida à extorsão da agiotagem burguesa; o **Intelectual Pinote** representa uma crítica à classe artística, pois aceita servir à burguesia ao perceber que, caso contrário, se entregaria ao compromisso social e ficaria sempre lutando contra a maré, sem dinheiro nem condições de expor sua criação; a **Secretária** sofre abusos sexuais de seu patrão. **Devedores**, **Devedoras** e o **Ponto**.

[3.2.5] As indicações espaciais

As principais didascálias do texto fornecem as seguintes indicações espaciais, divididas por ato da peça:

1º ato

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS. Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS.

Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala. [ANDRADE, 2004, p. 37]

2º ato

Uma ilha tropical na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo em comunicação com a areia. Platibanda cor-de-aço com cáctus verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas.

Com o pano fechado, ouve-se um toque vivo de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima. Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o Americano. Saem pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, d. Poloca e João dos Divãs. Saem. Depois, o velho coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: d. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana e Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena. [ANDRADE, 2004, pp. 65 e 66]

3º ato

O mesmo cenário do 1º ato, à noite. A cena está atravancada de ferro-velho penhorado a uma Casa de Saúde. Uma maca no chão. Uma cadeira de rodas. Um rádio sobre uma mesa pequena. A iluminação noturna vem de fora, pela ampla janela. Heloísa se lastima prendendo com os braços as pernas de Abelardo I. [ANDRADE, 2004, p. 93]

[3.2.6] Ficha técnica do espetáculo e elenco original

Título: *O rei da vela*

Autor: Oswald de Andrade

Direção: José Celso Martinez Corrêa

Cenografia, figurinos e caracterização: Helio Eichbauer

Produção musical: Domiano Cozzela e Rogério Duprat

Coreografia: Maria Esther Stockler

Produção: Renato Dobal

Assistente de direção: Carlos Alberto Christo

Técnicos: Gilberto P. Da Silva, Domingos Fiorani e Adolfo Santanna

Elenco:

Abelardo I: Renato Borghi

Abelardo II: Fernando Peixoto

Heloísa de Lesbos: Ítala Nandi⁷

Joana (João dos Divãs): Liana Duval

Totó Fruta-do-Conde: Edgar Gurgel Aranha

Coronel Belarmino: Francisco Martins

D. Cesarina: Ety Fraser

D. Poloquinha: Dirce Migliaccio

Perdigoto: Otávio Augusto

O Americano: Abrahão Farc

7 Em novembro do mesmo ano de estréia, Ítala Nandi foi à Paris estudar, sendo substituída em seu papel de Heloísa por Dina Sfat.

Seu Pitanga (o Cliente): Francisco Martins
O Intelectual Pinote: Edgar Gurgel Aranha
A Secretária: Liana Duval
O Ponto: Adolfo Santanna
Índio das Bolachas Aymoré: Renato Dobal
A Bahiana: Ety Fraser
O apresentador: Otávio Augusto

[3.2.7] O cenário

Conforme já foi visto, o novo Teatro Oficina, projetado por Flávio Império em 1967, trazia todos os elementos físicos e engrenagens necessários a uma apresentação aos moldes do *Berliner Ensemble* de Brecht. Em um palco como este, o espectador tem a real consciência de estar sempre dentro de um teatro: com os mecanismos para as trucagens teatrais sempre aparentes ao público, não há espaço para produções ilusionistas, capacitando a teatralidade.

Curioso pensar que, mesmo dificilmente tendo conhecido Brecht, Oswald usa de recursos em seu texto que foram muito desenvolvidos pelas teorias do dramaturgo alemão em seu *realismo crítico*, evitando uma estética ilusionista.

Sobre a proposta de encenação, o diretor José Celso explicou em seu texto para o programa:

A direção será uma leitura minha do texto de Oswald. E vou me utilizar de tudo que Oswald utilizou, principalmente de sua liberdade de criação. Uma montagem tipo fidelidade ao autor em Oswald é um contra-senso. Fidelidade ao autor é tentar reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música etc. [MARTINEZ CORRÊA, 2004, p. 26]

Percebe-se assim que, segundo Martinez Corrêa, ser fiel a Oswald de Andrade seria exatamente ser livre para criar. Liberdade esta que, claramente, foi dada ao diretor de arte Helio Eichbauer. Entretanto, apesar de uma criação tão livre e pessoal, a cenografia encaixa quase que perfeitamente com o que foi proposto pelo autor em suas indicações cênicas.

A propósito das indicações da cenografia e da indumentária, e do espírito da peça, cabe evocar como foi fiel e ao mesmo tempo criativo o espetáculo realizado em 1967 por José Celso Martinez Corrêa para o Teatro Oficina, sendo toda a parte visual concebida por Helio Eichbauer. [MAGALDI, 2004 (1), p. 12]

Cenografia, figurinos e máscaras (caracterizações) foram concebidos de maneira a exaltar o partido de *realismo crítico*: irônicos e críticos, exaltavam o mau-gosto e o grotesco de uma maneira extremamente rigorosa – um rigor que, pode-se pensar, veio emprestado da encenação brechtiana, mas que seria encontrado em todas as futuras produções de Helio Eichbauer.

“Expressionismo tropicalista” é como o cenógrafo costuma classificar seu projeto em *O rei*

da vela. Assim, uma reflexão individual e subjetiva, porém anti-romântica, é trabalhada com a ironia e assimilação de símbolos externos, características do Tropicalismo. A concepção é trágica, no sentido de que tudo o que está sendo mostrado tem um destino certo, que é o mesmo de todos aqueles avatares da falida sociedade brasileira, do espetáculo de massas, da usura, do sexo exacerbado, das falsas imagens. É uma tragicidade irônica, porém, sem as angústias psicológicas habituais.

O anúncio de jornal feito por ocasião da estréia de *O rei da vela* no “mais moderno teatro do Brasil”, o Oficina reconstruído, já deixa claras as propostas de encenação para os três atos mais epílogo:

REALISMO – REVISTA – ÓPERA

E ainda *MISSA NEGRA*

Para exprimir o surrealismo brasileiro!

VIDA, PAIXÃO E MORTE DE UM BURGUEZ BRASILEIRO!

José Celso deixa claro, em seu texto no catálogo, suas propostas. A vida de Abelardo I, tratada no primeiro ato por suas atividades rotineiras, em uma metonímia na qual apenas um exemplo basta para representar um cotidiano repetitivo e interminável, é tratada em um *realismo crítico* exagerado.

O segundo ato, passado em uma ilha paradisíaca da Guanabara, comprada por este mesmo burguez para alimentar suas paixões, é encenado em forma de *teatro de revista*, com muita comédia, música e tensão sexual.

Para o terceiro ato, o ato trágico, em que morre o personagem principal mas um substituto logo é encontrado, recebendo nome, dinheiro e mulher do falecido, traz o estilo interpretativo das grandes óperas românticas.

Terminando o espetáculo, um casamento entre o novo burguez e a filha da aristocracia é celebrado em pleno ambiente de *missa negra*, ritual satânico de magia negra.

O primeiro ato

Em seu texto no programa, José Celso explica suas propostas de encenação para o primeiro ato:

O primeiro ato se passa numa São Paulo, cidade símbolo da grande urbe subdesenvolvida, coração do capitalismo caboclo, onde uma massa enorme, estabelecida ou marginal, procura, através da gravata ensebada, se livrar ao mundo civilizado europeu. Uma São Paulo de dobrado quatrocentão, que somente o olho de Primo Carbonari⁸ consegue apanhar sem mistificar. O local da ação é o escritório de usura, que passa a ser a metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo. A burguesia brasileira lá está retratada com sua caricatura – um

8 Morto em 2002 aos 86 anos, Primo Carbonari foi um famoso documentarista de São Paulo que, desde 1950 até os anos 1990, foi responsável pelo Cinejornal exibido nas salas de cinema antes dos filmes.

escritório de usura onde o amor, os juros, a criação intelectual, as palmeiras, as quedas d'água, cardeais, o socialismo, tudo entra em hipoteca e dívida ao grande patrão ausente em toda ação e que faz, no final do ato, sua entrada gloriosa. É um mundo kafkiano, onde impera o sistema da casa. Todo ato tem uma forma pluridimensional, futurista, na base do movimento e na confusão da sociedade grande. O estilo vai desde a demonstração brechtiana (cena do cliente), ao estilo circense (jaula), ao estilo de concorrência, teatro de variedades, teatro no teatro. [MARTINEZ CORRÊA, 2006, pp. 26 e 27.]

O que mostra o cenário de Helio Eichbauer para este ato é um respeito à maioria das indicações cênicas dadas pelo autor. Nela, vemos as sugestões de um escritório, simples e pouco pensado em sua decoração. A escolha dos móveis e objetos mostra bem a classe do dono de tal estabelecimento: alguém apenas preocupado com a praticidade de seu ambiente. Percebe-se bem, pela escolha do mobiliário, que o dono daquilo ali possui algum dinheiro mas não pertence a uma classe social que seja capaz de fazer escolhas estilísticas coerentes. Neste escritório, em nada combina a poltrona com a mesa “Luís XV” à sua frente, com o “divã futurista” reservado aos clientes ou convidados ou com o horroroso candelabro rococó próximo à parede do fundo.

A presença de uma reprodução da Gioconda, que Oswald já anunciara para demonstrar o mau gosto, é muito bem substituída por uma imagem do ex-presidente Getúlio Vargas. *O primeiro sorriso burguês*, segundo José Celso, Getúlio é a representação histórica de tudo o que

está exposto: um burguês que conseguiu governar para sua classe, criar uma ditadura e ainda ser adorado pelos populares.

O mostruário de velas proposto por Oswald é substituído (ou representado) por uma série de apliques: gigantescas velas, de variados tamanhos e formatos, flutuam sobre a cena. É um símbolo sempre presente, fálico, que lembra o porquê de existir aquele escritório aos olhos da lei – uma vez que a prática da usura é proibida. E não poderia haver melhor escolha para a função daquele escritório: a vela representa todo o atraso do país, atraso tecnológico e também social: Abelardo, vendendo suas velas, ganha



img. 125: desenho de Helio Eichbauer para o cenário do primeiro ato de *O rei da vela*. Por ele, tem-se idéia da paleta de cores usada no projeto.

um tostão para cada morto do Brasil. Através do símbolo da vela, a morte é um elemento sempre presente no espetáculo.

Ainda lembrando as velas penduradas como carne de açougue sobre os atores, um elemento à direita do proscênio muito chama a atenção: um enorme boneco, uma gigantesca marionete vestida de terno como Abelardo I. Do meio de suas pernas, tal qual o boneco da cultura popular, um falo-canhão erguia-se nos momentos em que o chefe do escritório puxava o alarme para executar seus clientes devedores e mal pagadores.

Ao lado direito da boca de cena, um bonecão tomando todo pé direito do teatro, tendo escondido debaixo das calças um Abelardão, canhão caralho que somente se revelava quando tesudo, ereto, esporreando luzes de fogo e fuzilando os Clientes Devedores Inadimplentes.

Assim como o telefone e uma série de objetos de escritório, este alarme ficava sobre a mesa de Abelardo I. Espécie de disjuntor antigo, este alarme bem lembra os sistemas usados para se eletrocutar um condenado, a assim fazia parecido: ao ser acionado, o falo-canhão cuspiam luzes de sua ponta para matar o condenado.

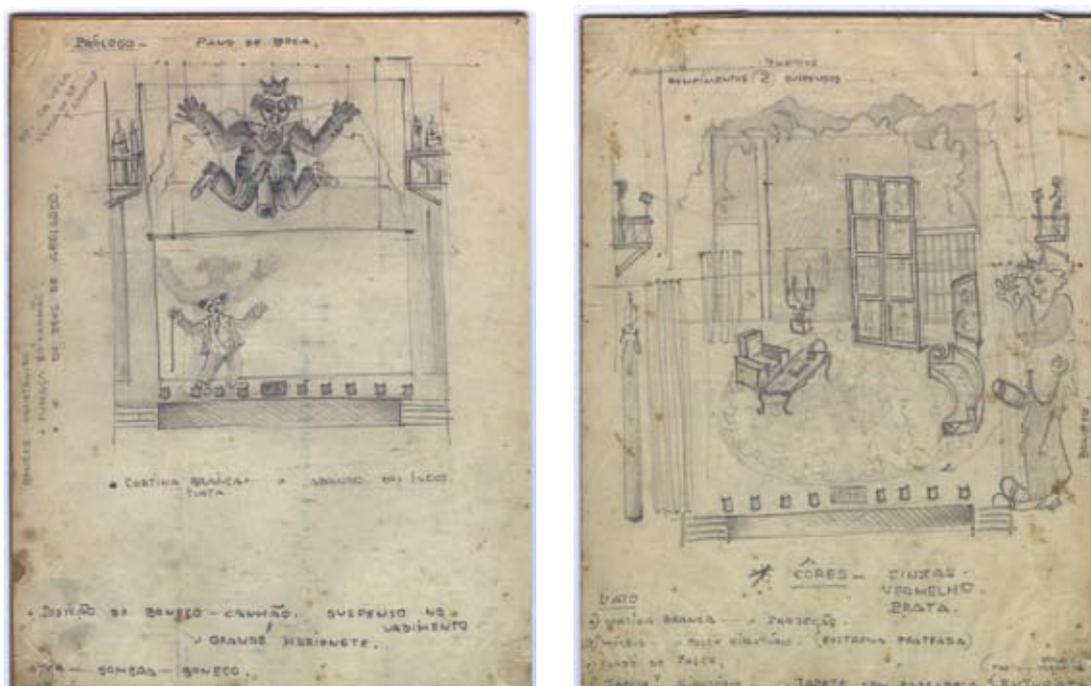
Ao fundo, à esquerda, o chamativo prontuário com os mesmos rótulos pedidos por Oswald: MALANDROS, IMPONTUAIS, PRONTOS, PROTESTADOS, PENHORAS, LIQUIDAÇÕES, SUICÍDIOS e TANGAS. No cenário de Eichbauer, a gaveta de LIQUIDAÇÕES é substituída por uma de FIRMES, talvez para demonstrar que ainda há uma parcela, mesmo que pequena, que mantém seus pagamentos em dia pois PRONTO pode significar “o que não tarda”, mas também adjetiva o indivíduo sem nenhum dinheiro. A fim de curiosidade, a expressão *estar de tanga* significa estar em má situação financeira.

À direita deste prontuário está uma porta de entrada para convidados, como o Americano e Heloísa de Lesbos, e de onde saem os empregados Abelardo II e a Secretária. Mais à direita, uma outra porta de correr em forma de grade de jaula abria-se para os fundos do teatro. Ali é que ficavam amontoados como animais os Devedores, aguardando uma oportunidade para entrar e suplicar por mais tempo e menos juros. Juntamente com o figurino de Abelardo II – que se veste de domador de feras, com chicote inclusive – tem-se uma clara alusão e paródia ao circo, indicações muito interessantes do posicionamento do cenógrafo e do encenador ao realismo crítico de Brecht, que se vale de simbolismos para mostrar de maneira crítica uma realidade social.

A cenografia de Helio Eichbauer para este ato não traz as muitas caixas amontoadas sugeridas pelo autor, talvez por sua possível redundância, tendo em vista as enormes velas já expostas



img. 126: detalhe do cenário mostrando a escolha do mobiliário. Sobre a mesa, o telefone e o alarme. Ao fundo, à direita, o castiçal kitsch e as imagens de Nossa Senhora Aparecida e de Getúlio Vargas.



imgs. 127 e 128: estudos a grafite para a cenografia do primeiro ato mostram a evolução das idéias realizadas, como o grande boneco canhão, primeiramente pensado para ficar sobre a boca-de-cena e, em seguida, já em sua localização final, à direita do palco.

no alto. Traz, todavia, uma estrutura sobre o palco giratório que guarda a enorme janela atrás da mesa. Uma janela que se abre para o nada, que se abre para dentro de seu próprio espaço interno. Uma janela em que não há nada para ver, a não ser o próprio local de trabalho. Apesar de nenhuma outra indicação, uma janela assim só poderia indicar uma cidade – perdoem-me os paulistanos – como São Paulo.

Sobre o proscênio, várias latinhas de óleo Shell faziam a iluminação de ribalta. Além de mostrar o teatro como criação artesanal, é curioso pensar, após a leitura da carta de José Celso a Eichbauer, o porquê de estas latinhas não terem sido da Petrobrás na ambientação de uma peça que quer mostrar o Brasil vendido ao capital estrangeiro americano.

Finalizando a compreensão da cenografia deste primeiro ato, resta comentar o tapete que cobre o palco giratório. Neste setor circular, que concentra a área da sala de Abelardo I propriamente dita, existe um grande tapete que forma uma espécie de grande mancha vermelha. Mancha esta que pode ser a de uma gota de sangue, ou a de cera de vela vermelha – muito usada em rituais afro-brasileiros – derretida. Esta mancha se repetirá várias vezes, na caracterização dos personagens, em volta dos olhos, como uma mancha de um soco bem dado. No final do



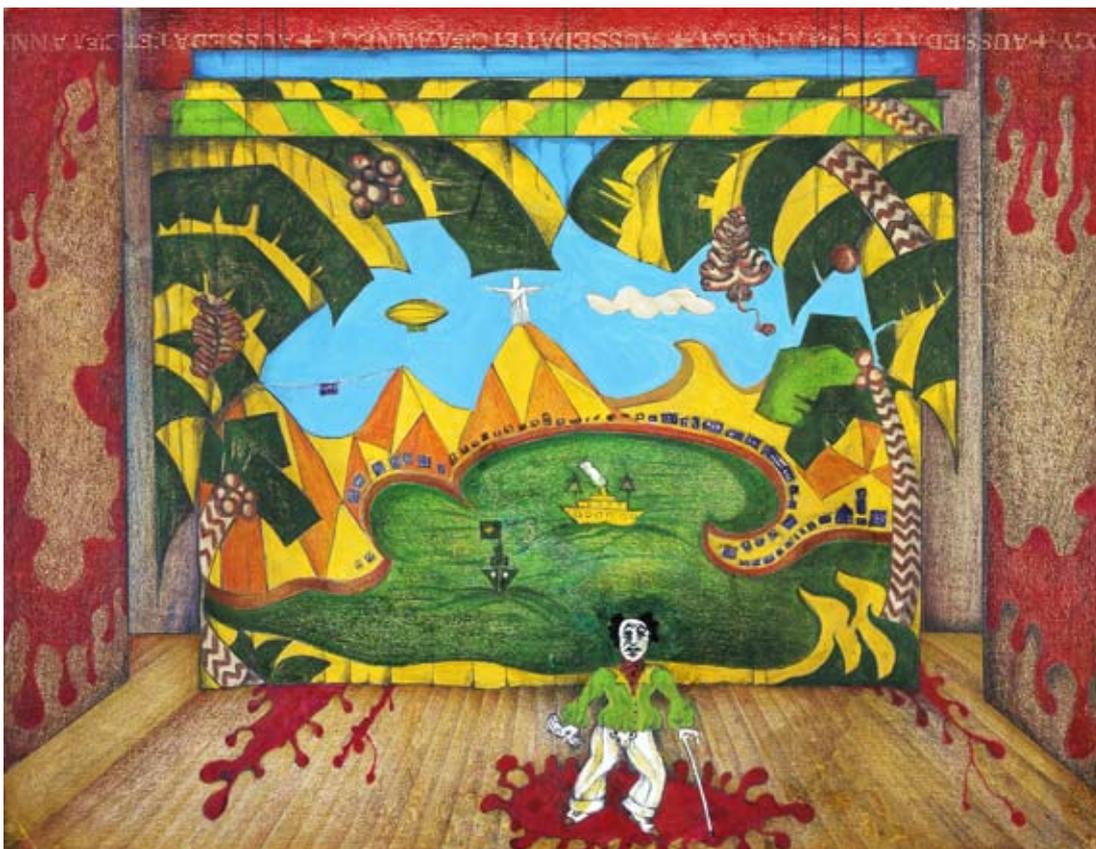
img. 129: Abelardo II controlando as “feras” com seu chicote de domador de circo.

ato, para a entrada do grande chefe de tudo, o Americano, personagem representante do capital estrangeiro, Abelardo II estirava um tapete que reproduzia as ondas em banco e preto do calçadão de Copacabana, símbolo de um país que mais existe para o mundo exterior.



imgs. 130 e 131: o cenário do primeiro ato em dois tempos, onde percebe-se a movimentação do palco giratório. Em primeiro plano, a luz de ribalta feita com latas de óleo Shell. A grande marionete “capada” pela Censura Federal: seu falo-canhão encontra-se à esquerda do palco. Sobre o tapete circular, os móveis e a grande janela do escritório. Ao fundo, o prontuário, o castiçal, a entrada principal e a jaula de devedores. Descendo do urdimento, os apliques em forma de velas gigantescas. Estas fotos foram feitas por ocasião da temporada carioca do espetáculo em 1971.





img. 132: desenho de Helio Eichbauer para a cenografia do segundo ato de *O rei da vela*.

O segundo ato

Este ato representa a imagem que o espetáculo *O rei da vela*, pelo Teatro Oficina, deixou para a história. É aí que o telão pintado concebido por Helio Eichbauer deixaria o palco e seria símbolo de um movimento muito maior da cultura brasileira, o Tropicalismo, e que, anos mais tarde, seria lembrado por Caetano Veloso em seu disco e show *O estrangeiro* (1989).

Passando a palavra a José Celso:

O segundo ato é o da Frente Sexual Única passado numa Guanabara de farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado made in the States, verde e amarela.

É o ato de como vive, como é o ócio do burguês brasileiro. O ócio utilizado para conchavos. A burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge de Andrade e Tennessee Williams vão para conchavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios do americano. A única forma de interpretar esta falsa-ação, esta maneira de viver pop e irreal, é o teatro de revista, a praça Tiradentes. Assim como São Paulo é a capital de como opera a burguesia progressista, [...] o Rio, ao contrário, é a representação, a farsa de revista de como vive o burguês, a representação de uma falsa alegria, da vitalidade que na época começava na Urca e hoje se enfossa na bossa de Ipanema. [MARTINEZ CORRÊA, 2004, pp. 27 e 28]

A imagem caricatural do Rio de Janeiro como balneário, lugar onde não se trabalha, apenas diverte-se, é levada às últimas consequências. Reza a lenda que Oswald de Andrade teria escrito a presente peça durante uma temporada na Ilha de Paquetá, no meio da Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Pois este ato apresenta os momentos de lazer de Abelardo I na ilha paradisíaca da Guanabara que acabara de comprar para sua noiva Heloísa. Ali, uma rede de situações acontece entre o burguês convicto e a família aristocrática de sua noiva, que bem aproveita a farra tropical.

José Celso anuncia que a única maneira possível de se encenar este ato seria no formato de um teatro de revista. Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, teatro de revista é



img. 133: esboço a grafite para a cenografia do segundo ato de *O rei da vela*.

um espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade.

Algumas características lhe são típicas [...]: a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a intenção cômico-satírica; a malícia; o duplo-sentido; a rapidez do ritmo. [GUINSBURG et al, 2006, p. 270]

Apenas a leitura deste ato já comprova a presença de muitas destas características: todas as cenas são rápidas e distintas; as personagens – todas muito caricaturais – são apresentadas em busca dos seus prazeres, principalmente sexuais, onde os diálogos são sempre maliciosos e recheados de duplos-sentidos; a crítica à velha oligarquia falida é clara; o ato é cômico e se presta à diversão do público.

A encenação segue, então, este caminho espetacular com o tratamento musical e cenográfico. O famoso telão, de desenho *naïf* e cores berrantes, acompanhado das bambolinas recortadas como folhas de bananeiras, é um cenário que bem poderia estar em um espetáculo de revista brasileiro. E com este telão, Eichbauer apresenta a ilha tropical da Guanabara, com os cartões-postais – Corcovado, Pão de Açúcar, enseada de Botafogo e, até mesmo, o calçadão de Copacabana – vistos ao fundo, do outro lado do mar. Como o próprio diretor afirmou, este cenário representa uma visão estrangeira – americana – do Rio de Janeiro. Por isso, a presença constante do calçadão de Copacabana, seja indevidamente colocado em toda a orla da Baía, seja no maiô de D. Cezarina, seja no padrão estilizado dos coqueiros, palmeiras e bananeiras. Para o mundo, o Rio de Janeiro – a Guanabara na época – resume-se a Copacabana.



img. 134: maquete posicionada no segundo ato do espetáculo. Descendo do urdimento, o telão “Criança... nunca, nunca verás um país como este”, usado para encerrar o ato.

O projeto de cenografia deste ato opta por não apresentar alguns elementos citados pelo autor, como uma possível escada ao fundo que se comunicaria com a areia da praia, ou o guarda-corpo cor-de-aço do terraço ou mesmo a rede do Amazonas. Elementos como o mastro exibindo a bandeira norte-americana e o avião em repouso foram propostos por Helio, como mostram seus desenhos iniciais de projeto, mas tirados da cenografia final. O avião torna-se um dirigível sobrevoando a Guanabara. E a invasão americana é fato sentido em todos os momentos, até mesmo no verde-amarelismo exagerado, nesta identidade criada e vendida pelo malandro Zé Carioca do desenho animado estadunidense.

O palco giratório com seu tapete cor de sangue continua sendo o centro da ação. E é ali que se encontra o simples e significativo mobiliário de terraço de veraneio: um grande guarda-sol, uma cadeira de praia de madeira com uma mesinha de apoio, sobre a qual repousa o rádio e as bebidas frias, para completar o ambiente de diversão e alienação.

O primeiro ato de uma peça de teatro de revista costuma terminar com uma apoteose. No segundo ato de *O rei da vela* não é diferente: ele termina com Abelardo I conquistando sexualmente a tia de sua noiva, Dona Poloquinha, com apenas uma promessa – levá-la a Petrópolis! Quando um beijo sela este compromisso, ao som de *O descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos, o último elemento cenográfico deste ato é mostrado: um telão com o verso de Olavo Bilac, “Criança, nunca verás um país como este” pintado. É esta a apoteose deste Brasil passado em revista, o re-descobrimto de uma canalha que apenas existe aqui.

imgs. 135 e 136: fotografias do segundo ato de *O rei da vela* no Teatro Oficina, em 1967, onde pode-se encontrar o telão, as bambolinas recortadas como folhas de bananeiras, palmeiras e coqueiros, e os móveis de casa de veraneio sobre o palco giratório.



O terceiro ato

É a partir deste momento que se concretiza a tragédia do sistema social que é mostrado na peça. Estas personagens existem para serem passadas para trás e logo substituídas. Um dia após o outro, aquele que antes era subordinado vira chefe e comete os mesmos abusos que antes sofria. Nada pode ser mais claro, pois até mesmo o nome dos personagens é o mesmo. Depois de Abelardo I e Abelardo II, é certo que muitos outros abelardos virão para continuar a rodas esta engrenagem social. Assim sendo, José Celso concebe o terceiro ato como

a tragicomédia da morte, da agonia perene da burguesia brasileira, das tragédias de todas as repúblicas latino-americanas com seus reis tragicômicos vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem. Um cai, o outro o substitui. Forças ocultas, suicídios, renúncias, numa sucessão de Abelardos que não modifica em nada as regras do jogo. [...] A ópera passou a ser a forma de melhor comunicar este mundo. E a música do Verdi brasileiro, Carlos Gomes, O escravo e o nosso pobre teatro de ópera, com a cortina econômica de franjas, douradas e pintadas, passa a ser a moldura desse ato. [MARTINEZ CORRÊA, 2004, p. 28]

A cena se abre ao som da *Alvorada*, da ópera *O escravo* de Carlos Gomes. Esta música é uma parte célebre desta ópera: não há canto, apenas a orquestra tocando a partitura que lembra o canto dos primeiros pássaros do amanhecer, enquanto efeitos de iluminação são pensados para criar a impressão de uma alvorada na floresta. Em todas as montagens desta ópera, esta é talvez a cena mais aguardada.

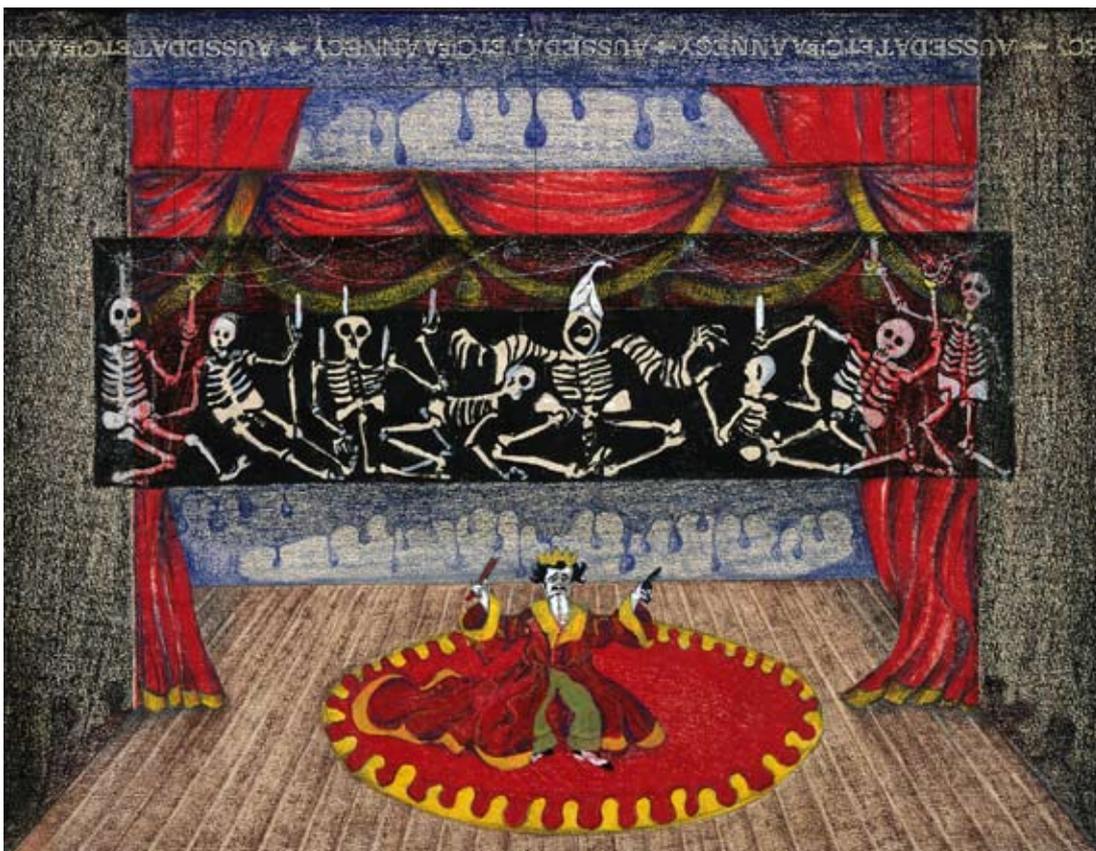
Carlos Gomes é um ídolo de Helio Eichbauer. Desde sua infância, o cenógrafo acompanhava as montagens de ópera do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e desenvolveu grande admiração pela obra deste compositor brasileiro do século XIX. E *O escravo* é sua ópera preferida em Carlos Gomes. É muito mais que provável que esta abertura de ato tenha partido de sua cabeça. O alvorecer de um novo dia revelando a decadência e morte de um, e a ascensão de outro. Durante a música, um telão de veludo vermelho com uma barra de franjas douradas exhibe as tradicionais máscaras da Tragédia e da Comédia. Este telão corre horizontalmente, recriando um sistema

de cortinas usado em teatro mambembe. Começa o terceiro ato. Um ato de comédia sobre a tragédia anunciada.

Com a música ainda em andamento, uma cena de amor impossível romântico se passa entre Abelardo I e Heloísa de Lesbos. No clímax da música, as cortinas se fecham e novamente o canhão-falo é usado, representando o suicídio de Abelardo I frente a sua noiva.



img. 137: ao som de Carlos Gomes, a cortina de veludo vermelho com as máscaras da Comédia e da Tragédia se abre, revelando a “alvorada”.



img. 138: desenho final de Helio Eichbauer para o cenário do terceiro ato de *O rei da vela*, onde está representado o telão com desenhos de caveiras segurando velas, que anuncia a missa negra so casamento entre Abelardo II e Heloísa de Lesbos.

Com o pano reaberto, o cenário é o mesmo do primeiro ato. O ambiente é noturno e não se vêem mais os móveis sobre o palco giratório. Apenas a parede ao fundo e a cadeira de rodas usada pelo protagonista vinda do ferro-velho da Casa de Saúde anunciado por Oswald em suas indicações. Nada mais é necessário para mostrar sua decadência.

Abelardo I morre com seu antigo empregado enfiando-lhe uma vela pelo ânus, segundo a encenação do Oficina. O ex-socialista agora torna-se burguês. Uma simbologia bem popular de como o *populacho* é tratado quando interesses internacionais estão presentes. O ato se encerra com o casamento de Abelardo II com Heloísa, apadrinhados pelo Americano que exclama: *Oh! Good business!* Um telão com desenhos de caveiras baixa do urdimento, transformando esta cerimônia religiosa em uma missa negra dos rituais macabros de magia negra.

O palco girava. A música *Aquarela do Brasil* é executada. E um telão marginado por um friso preto, como um cartão de luto, desce, fechando a cena, com as falas do Hiorofante da peça *A morta*, também de Oswald de Andrade:

Respeitável Público!

Não vos pedimos palmas. Pedimos Bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia!

Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado!

Salvai vossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!

O elenco, com medo das reações, nunca voltava para agradecer. *Ficava atrás, protegido pelas paredes, apavorado, mas se deliciando com as reações. Helio quis completar soltando enxofre ou algum cheiro que trouxesse a sensação do cadáver gangrenado, podre, brasileiro. O elenco o convenceu a desistir da idéia.* [MARTINEZ CORRÊA, 2006, p. 26]



img. 139: esboço a grafite do cenário para o terceiro ato do espetáculo.



img. 140: Abelardo I na cadeira de rodas vinda do ferrovelho da Casa de Saúde.



img. 141: com o texto da peça A morta, de Oswald de Andrade, o espetáculo terminava. Como esta fotografia foi feita em 1971, no Rio de Janeiro, o espetáculo já não causava tanta consternação. Vemos, assim, o elenco agradecendo no final, sem medo de ser agredido pela audiência. À direita, o falo-canhão da marionete gigante, finalmente liberado pela censura.

[3.3] CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica ainda mais clara, após esta análise, a riqueza de detalhes que tem este projeto cenográfico. Helio Eichbauer fez este projeto tendo apenas 26 anos de idade e com um conhecimento primoroso e uma cultura geral que lhe era latente. O trabalho com outro grande artista do teatro brasileiro, José Celso, conseguiu fazer com que toda sua criatividade fosse dedicada às ligações dos símbolos visuais apreendidos com seus respectivos possíveis significados.

Este projeto não é apenas uma transformação/digestão de elementos aprendidos na Europa com os trazidos de sua experiência em Cuba. É o resultado de um pensamento projetual engajado de um jovem que conseguiu ter, em muito pouco tempo, contato com os mais importantes artistas e movimentos sua época. Um jovem que queria voltar a seu país para, de alguma forma, contribuir para a melhoria da sociedade presa pelo regime ditatorial militar e fazer um teatro que realmente trouxesse algo de novo para o Brasil. E trouxe.

Em seu texto *El sol rúbio*, José Celso Martinez Corrêa presta grande homenagem a Helio Eichbauer. Impossível seria informar o que ele informa usando mais belas palavras ou sendo mais específico.

*Dois Sóis iluminaram o Tropicalismo,
dois Helios Cosme & Damião:
o Oiticica,
que libertou as artes plásticas do quadro,
trouxe pro corpo dançante no parangolé
e pro espaço todo,
na instalação ambiental,
tropical;
e
o Eichbauer = agricultor de carvalhos⁹,
EL HELIO, Éliogabalo¹⁰
que de uma velinha de sebo,
acesa no Rei da vela,
na escuridão da ditadura militar,
acendeu o SOL no Teatro
Oficina, brasileiro e mundial.
Como o outro Hélio nas artes plásticas,
no Teatro, esse Helio,
trouxe, pro corpo do ator, a pintura modernista,
conseqüentemente pro corpo do mundo,
aquilo que somente os quadros coloridamente pintavam.
[...]*

9 “Agricultor de carvalhos” é a tradução para o nome Eichbauer.

10 Referência ao imperador romano da dinastia Severiana Marco Aurelio Antonino, conhecido como Eliogabalo (forma de Deus, ou deus da forma), que reinou entre os anos de 218 e 222.

Sua “Cenografia” e seus “Figurinos” antropofagiaram todos os teatros e modas, do mundo: dos construtivistas russos ao teatro de revista da Praça Tiradentes, até o da Sociedade de Espetáculos, [...] revolucionaram todo visual brazyleiro, descolonizaram totalmente a imagem cega que tínhamos de nós mesmos e contagiaram: o Cinema – vide “Macunaíma” de Joaquim Pedro, e muitos outros filmes; a Moda – vide o desfile da Rhodia em 1968, lançando a Linha Internacional Tropicalista; a Arquitetura – vide o Novo Teatro Oficina, terreiro eletrônico de Lina Bardi e Edson Elito; o comportamento – a religião teatro-arte popular orgyástica brazyleira and pop global e muito mais. [MARTINEZ CORRÊA, 2006. p. 26]

Este projeto cenográfico foi, assim, o resultado de uma antropofagia pessoal de Helio Eichbauer e serviu de inspiração para muitos movimentos culturais e comportamentais da cultura brasileira pós-1967.