



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

Luiz Henrique da Silva e Sá

**Histórias de Cenografia e Design:
a experiência de Helio Eichbauer**

Rio de Janeiro
2008

Luiz Henrique da Silva e Sá

**Histórias de Cenografia e Design:
a experiência de Helio Eichbauer**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Lauro Cavalcanti

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / CTC/G

S111 Sá, Luiz Henrique.
Histórias de Cenografia e Design : a experiência de Helio Eichbauer / Luiz Henrique Sá. – Rio de Janeiro, 2008.
230 f.

Orientador : Prof. Dr . Lauro Cavalcanti.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.
Bibliografia: f.176-187.

1. Cenografia – Teses. 2. Teatros – Cenografia e cenários - Teses. 3.Eichbauer, Helio - Teses. I. Cavalcanti, Lauro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 792.021

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese / dissertação.

Assinatura

Data

Luiz Henrique da Silva e Sá

**Histórias de Cenografia e Design:
a experiência de Helio Eichbauer**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 15 de Setembro de 2008

Banca examinadora:

Prof. Dr. Lauro Augusto de Paiva Cavalcanti (Orientador)
ESDI – UERJ

Prof. Dr. Angela Mousinho Leite Lopes
EBA – UFRJ

Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima
ESDI – UERJ

Prof^a. Dr^a. Edna Lúcia Oliveira da Cunha Lima
PUC/RJ

Rio de Janeiro
2008

AGRADECIMENTOS

A Lauro Cavalcanti, querido orientador, modelo de competência profissional, por ter topado entrar neste projeto, sempre incentivando-me a manter o rumo lógico das coisas, sem desespero, parceiro nesta agradável caminhada.

Aos professores Guilherme Cunha Lima, Lucy Niemeyer e Washington Lessa, pelas contribuições e conversas durante o desenvolvimento desta dissertação.

A Wandyr Hagge, professor de muitos momentos e fundamental orientador nas metodologias da vida.

A Ângela Leite Lopes e Edna Lucia Cunha Lima, que aceitaram plenamente fazer parte desta banca, iluminando-me com suas considerações.

A meus pais, Gloria Regina e José Gilberto, por toda a dedicação e apoio no meu desenvolvimento intelectual, acadêmico e humano. Obrigado pela ajuda e, principalmente, pelo amor.

A minha madrinha Mara, por ter-me doado seu amor ao Teatro.

A Marieta, minha linda namorada, pela dedicação e carinho. Obrigado por ter sabido me deixar à vontade quando a solidão me foi necessária, e obrigado por todo encorajamento neste longo processo.

A Gui e Luciana, pela força, e por terem feito Luiza, maior motivo de felicidade dos últimos anos.

A meus amigos e parceiros nesta caminhada: Alexandre, Ana Paula, Chico, Fábio, Gerson, Helena, Ludmila, Márcia, Gisela, Thaís, Zé Francisco. Estarei sempre torcendo pelo sucesso de vocês.

A Fátima Saadi, Antônio Guedes, Doris Rollemberg e Maria Odette Teixeira, pela ajuda e pelo incentivo.

A minha amiga Bárbara, por toda a ajuda na diagramação e pelo apoio, conversas, divisão de trabalhos profissionais e até mesmo pela entrada em algumas furadas comigo... O futuro nos será próspero, Babu!

Aos meus amigos, por serem amigos.

Ao maravilhoso artista plástico e amigo querido Amador Perez, por ter-me apresentado a Helio Eichbauer, reconhecendo previamente nossa possível afinidade e tendo, com este simples gesto, modificado completamente o rumo de minha vida.

Por fim, a Helio Eichbauer, a quem também dedico este trabalho. Modelo de profissional e modelo de ser humano, norte a ser seguido, reflexo de seriedade, alegria, competência, beleza, dedicação e amor.

RESUMO

SÁ, Luiz Henrique da Silva e. *Histórias de cenografia e design: a experiência de Hélio Eichbauer*. 2008. 230 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Partindo da obra e da experiência do cenógrafo brasileiro Helio Eichbauer, esta dissertação debate os possíveis conceitos e paradigmas do projeto em Cenografia através da história, relacionando a profissão do cenógrafo com a do designer devido às suas características de desenvolvimento de projetos. Trata de uma experiência didática desenvolvida nos anos 1970 no Rio de Janeiro, considerada como uma época de ensino holístico do Design, da Cenografia e das Artes. Finalmente, estuda o caso da cenografia realizada para o espetáculo *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1967, mostrando a construção de significado a partir de sua composição espaço-visual.

Palavras-chave: Design. Cenografia. Comunicação. Projeto. Ensino. Helio Eichbauer.

ABSTRACT

From the experience of Helio Eichbauer's work stage design in Brazil, this study aims to discuss the chief points and paradigms of designing for the stage beyond the History, relating scenographers and designers based on their same acting in developing projects. This study shows an experience developed in the early 70's, in Rio de Janeiro, recognized as an holistic teaching of Design, Scenography and Arts. Lastly, the author studies the specific case of stage design for the play O rei da vela (The candle king), written by Oswald de Andrade and directed by José Celso Martinez Corrêa in 1967. He shows the creation process of meaning by the visual and space composition.

Keywords: Design. Scenography. Communication. Project. Teaching. Helio Eichbauer.

LISTA DE IMAGENS

- img. 001: Helio Eichbauer em sua palestra na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), ao lado de Amador Perez. Rio de Janeiro, 2002. [foto: Luiz Henrique Sá] 26
- img. 002: projeto digital do telão de boca-de-cena para a ópera *A flauta mágica*, de W. A. Mozart, direção de Moacyr Góes, cenografia de Helio Eichbauer. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2004. 29
- img. 003: realização do telão de boca-de-cena para a ópera *A flauta mágica*, de W. A. Mozart, direção de Moacyr Góes, cenografia de Helio Eichbauer. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2004. [foto: Luiz Henrique Sá] 29
- img. 004: exposição *Helio Eichbauer - 40 anos de cenografia*. Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro, 2006. [foto: Luiz Henrique Sá] 34
- img. 005: exposição *Helio Eichbauer - 40 anos de cenografia*. Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro, 2006. [foto: Luiz Henrique Sá] 34
- img. 006: mapa da Grécia na Antiguidade. 48
- img. 007: reprodução em maquete do Teatro de Dionísio, em Atenas. [ROBERTS, 1962, p. 22] 51
- img. 008: ruínas do Teatro de Dionísio, em Atenas. [ROBERTS, 1962, p. 26] 51
- img. 009: ruínas do Teatro de Epidaurus. [ROBERTS, 1962, p. 24] 52
- img. 010: planta-baixa do Teatro de Epidaurus. [ROBERTS, 1962, p. 24] 52

img. 011: modelo de estrutura inicial da <i>skene</i> no Teatro de Erétria, ilha de Eubéia, séc. V a.C. [BERTHOLD, 1968, p. 117]	52
img. 012: modelo de <i>skene</i> de pedra no Teatro de Dionísio, em Atenas, séc. IV a.C. [BERTHOLD, 1968, p. 118]	52
img. 013: modelo de uma possível apresentação, com cenografia, de <i>As rãs</i> , comédia de Aristófanes. Reconstrução de H. Bulle e H. Wirsing. [BERTHOLD, 1968, p. 131]	54
img. 014: o primeiro teatro permanente de Roma, construído em 55 a.C. por Pompeu. Reconstrução de Limongelli. [BERTHOLD, 1968, p. 152]	55
img. 015: planta-baixa de um anfiteatro romano desenhada por Vitrúvio. [ROBERTS, 1962, p. 56]	55
img. 016: planta-baixa do Teatro Marcellus, Roma. [ROBERTS, 1962, p. 59]	56
img. 017: gravura (desenhada por Piranesi no século XVIII) da fachada do Teatro Marcellus. [BERTHOLD, 1968, p. 152]	56
img. 018: encenação de Natal no interior de uma igreja medieval. [ROBERTS, 1962, p. 81]	57
img. 019: encenação do <i>ecce homo</i> em praça pública (gravura em cobre de Lucas van Leyden, 1510). [BERTHOLD, 1968, p. 213]	57
img. 020: esquema de representação cenográfica dos mistérios medievais. Planta baixa e maquete do ciclo de Luzerne. [ROBERTS, 1962, p. 82]	58
img. 021: esquema de representação cenográfica dos mistérios medievais. Perspectiva. [BERTHOLD, 1968, p. 217]	58
img. 022: cenografia medieval - a boca do inferno. Dresden, 1695. [BERTHOLD, 2004, p. 202]	59
img. 023: esquema dos palcos-carroças medievais. Reconstrução de Glynne Wickham. [BERTHOLD, 1968, p. 231]	59
img. 024: cenografia simultânea do <i>Mystère de la Passion de Valenciennes</i> , 1547. [BERTHOLD, 1968, p. 230]	59
img. 025: interpretação de Sebastiano Serlio para a cena trágica, 1545. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 40]	60

img. 026: interpretação de Sebastiano Serlio para a cena cômica, 1545. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 40]	60
img. 027: interpretação de Sebastiano Serlio para a cena satírica, 1545. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 40]	60
img. 028: esboço de cenário de rua de Vicenzo Scamozzi [BERTHOLD, 1968, p. 288].	61
img. 029: corte longitudinal do <i>Teatro Olympico de Vicenza</i> , com o cenário de rua central à esquerda. [BERTHOLD, 1968, p. 290]	62
img. 030: scaenae frons e cenário fixo do <i>Teatro Olympico de Vicenza</i> , projetados por Scamozzi. [BERTHOLD, 1968, p. 290]	62
img. 031: interior do <i>Teatro Olympico de Vicenza</i> , construído por Andrea Palladio. [BERTHOLD, 1968, p. 286]	62
img. 032: planta-baixa do <i>Teatro Olympico de Vicenza</i> . [BERTHOLD, 1968, p. 291]	62
img. 033: bairro das diversões no <i>Bankside</i> com arenas para touros e ursos, precursoras dos teatros elizabetanos construídos após 1587 na margem direita do Tâmisia. [BERTHOLD, 1968, p. 312]	63
img. 034: teatro elisabetano (1595).	64
img. 035: <i>The Fortune Theatre</i> (1600).	64
img. 036: fachada do Corral del Príncipe.	65
img. 037: estrutura do corral espanhol. [GÓMEZ, 2000]	65
img. 038: <i>Teatro Scientifico di Mantova</i> , Itália, hoje conhecido como <i>Teatro Bibiena</i> . Palco de concertos barroco projetado por Antonio Galli Bibiena, 1769.	66
img. 039: fachada do <i>Semperoper</i> , Dresden.	66
img. 040: fachada do Teatro Nacional de Praga.	66
img. 041: esquema em corte do teatro italiano: auditório, prosccênio, palco inclinado com urdimento.	67
img. 042: projetos de maquinária teatral para palco italiano, século XVII.	67

imgs. 043: projeto de Giacomo Torelli para <i>Andromède</i> . Paris, 1656. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 68]	68
imgs. 044: projeto de Giacomo Torelli para <i>Andromède</i> . Paris, 1656. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 68]	68
img. 045: projeto cenográfico de Ferdinando Galli Bibiena, em perspectiva desaxial.	68
img. 046: projeto cenográficos de Giuseppe Galli Bibiena.	69
img. 047: projeto cenográficos de Giuseppe Galli Bibiena.	69
img. 048: <i>Markgräfliches Opernhaus</i> , Bayreuth, teatro de ópera de projetado por de Giuseppe Galli Bibiena.	69
img. 049: <i>Thésée</i> , desenho de cenário de Gaspare Vigarani, 1675. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 75]	70
img. 050: <i>Atys</i> , desenho de cenário de Gaspare Vigarani, 1676. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 75]	70
img. 051: <i>Armide</i> , cenário de Jean Bérain, 1686. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 81]	71
img. 052: desenho de cenário de Jean-Nicholas Servandoni. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 94]	71
img. 053: desenho de cenário de Jean-Nicholas Servandoni. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 94]	71
img. 054: <i>Tableau composé</i> , 1826, estudo para diorama de L. J. M. Daguerre.	73
img. 055: <i>Paul et Virginie</i> , cenografia de Percier e Fontaine, 1806. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 148]	73
img. 056: <i>La mort de Cléopâtre</i> , cenografia de Isabey, 1808. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 149]	74
img. 057: <i>Alfred le Grand</i> , cenografia de Cicéri, 1822. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 150]	74
img. 058: <i>Ali-Baba</i> , cenografia de Cicéri, 1833. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 150]	74
img. 059: cenografia para <i>La fille Élisa</i> , de Edmond de Goncourt, encenação de André Antoine. [DECUGIS <i>et al</i> , 1953, p. 176]	76

- img. 060: cenografia de Cornil para *La bonne espérance*, de H. Heyermans, encenação de André Antoine, 1902. [DECUGIS *et al*, 1953, p. 176] 76
- img. 061: cenografia para *O pato selvagem*, de Ibsen, encenação de André Antoine, 1906. [DECUGIS *et al*, 1953, p. 176] 77
- img. 062: fotografia de cenário de Adolphe Appia com o uso da divisão da área de encenação em planos. 78
- img. 063: desenho de cenário de Adolphe Appia com o uso da divisão da área de encenação em planos. 78
- img. 064: cenografia de Adolphe Appia para espetáculo de dança no Instituto Jacques Dalcroze. 78
- img. 065: cenografia de Adolphe Appia para espetáculo de dança no Instituto Jacques Dalcroze. 78
- img. 066: projeto de cenografia de Gordon Craig para o ato II de *Macbeth*, de Shakespeare, 1908. 80
- img. 067: projeto de cenografia de Gordon Craig para o balé *Psyche*, 1907. 80
- img. 068: maquete de cenário de Gordon Craig para *Hamlet*, de Shakespeare, 1912. 80
- img. 069: projeto de cenografia de Gordon Craig para o ato II de *Os pretendentes à coroa*, de Ibsen, 1926. 80
- img. 070: *A punhalada*, uma das fases do estudo da biomecânica, Moscou, anos 1920. [PICON-VALIN, 2006, p. 61] 81
- img. 071: cenografia da encenação de Meyerhold para *O inspetor geral*, de Gogol, 1926. [PICON-VALIN, 2006] 81
- img. 072: telão-de-fundo da cenografia de Léon Bakst para o balé *L'après-midi d'un Faune*, coreografia de Nijinski, 1912. [BEAUMONT, 1946] 82
- img. 073: telão-de-fundo da cenografia de Natalia Goncharova para o primeiro ato da ópera-balé *Le coq d'or*, de V. Bielsky e Alexandre Benois, música de N. Rimsky Korsakov, coreografia de Michel Fokine. Diaghilev Ballet Co., Théâtre National de l'Opéra, Paris, 1914. [BEAUMONT, 1946] 82

- img. 074:** telão pintado da cenografia de André Derain para o balé *La boutique fantasque*, música de Gioacchino Rossini, coreografia de Léonide Massine. Théâtre de l'Opéra, Paris, 1919. [BEAUMONT, 1946] **82**
- img. 075:** telão pintado da cenografia de Pablo Picasso para o balé *Le tricorne*, música de Manuel de Falla, coreografia de Léonide Massine. Théâtre de l'Opéra, Paris, 1920. [BEAUMONT, 1946] **82**
- img. 076:** cenografia construtivista de Gabo e Pevsner para o balé *La chatte*, de Sobeka, música de Henri Sauguet, coreografia de George Balanchine. Diaghilev Ballet Co., Prince Theatre, London, 1927. [BEAUMONT, 1946, p. 108] **83**
- img. 077:** cenografia construtivista de Georges Yakoulov para o balé *Pas d'acier*, música de Serge Prokofief, coreografia de Léonide Massine. Théâtre Sarha-Bernhardt, Paris, 1927. [BEAUMONT, 1946] **83**
- img. 078:** figurinos do *Balé Triádico*, criado por Oskar Schlemmer, 1926. [DROSTE, 2004, p. 102] **84**
- img. 079:** *O Balé Mecânico*, de Kurt Schimidt, Friedrich Wilhelm e Georg Teltscher, 1923. [DROSTE, 2004, p. 103] **84**
- img. 080:** *Equilibrismo*, atores mascarados do departamento teatral da Bauhaus executando exercícios com acessórios de geometria simples, 1929. [DROSTE, 2004, p. 158] **85**
- 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. [foto: Luiz Henrique Sá] **93**
- img. 082:** tipologias básicas do teatro de arena. [SERRONI (coord.), 1983, p. 53] **100**
- img. 083:** tipologias básicas do teatro elisabetano. [SERRONI (coord.), 1983, p. 55] **100**
- img. 084:** tipologias básicas do teatro italiano. [SERRONI (coord.), 1983, p. 57] **101**
- img. 085:** tipologias básicas do teatro circundante. [SERRONI (coord.), 1983, p. 59] **101**

- img. 086:** algumas possíveis ocupações do espaço teatral múltiplo.
[SERRONI (coord.), 1983, p. 61] **102**
- img. 087:** exemplo de cenário excêntricos: *Platonov*, de Anton Tchekov, direção de Maria Clara Machado, cenografia de Helio Elchbauer, 1980. [foto: Paulo Bondar] **103**
- img. 088:** exemplo de cenário excêntrico: *Porgy and Bess*, ópera de G. Gershwin, direção de Felicia Wheathers, cenografia de Helio Eichbauer, 1986. [foto: Dedé Veloso] **103**
- img. 089:** exemplos de cenário concêntrico: *O pequeno Mahagonny*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, direção de Luis Antônio Martinez Corrês, cenografia de Helio Eichbauer, 1986. [foto: Marta Viana] **104**
- img. 090:** exemplo de cenário concêntrico: *Antônio e Cleópatra, um amor imortal*, de William Shakespeare, direção de Paulo José, cenografia de Helio Eichbauer, 2004.
[foto: Luiz Henrique Sá] **104**
- img. 091:** *Pérides - Príncipe de Tiro*, de William Shekespere, direção de Ulysses Cruz, cenografia de Helio Eichbauer, 2000.
[foto: Lucília Monteiro/Visão] **104**
- img. 092:** ópera *A flauta mágica*, de W. A. Mozart, direção de Moacyr Góes, cenografia de Helio Eichbauer, 2004.
[foto: Luiz Henrique Sá] **106**
- img. 093:** *A Floresta Amazônica*, de Heitor Villa-Lobos, coreografia de Dalal Achcar e Sir Frederick Ashton, cenografia de Helio Eichbauer, 2000. [foto: Helio Eichbauer] **106**
- img. 094:** *Noite de reis*, de William Shakespeare, direção de Amir Haddad, cenografia de Helio Eichbauer, 1997.
[foto: Helio Eichbauer] **106**
- img. 095:** maquete do cenário de *O mercador de Veneza*, de William Shekespeare, direção de Amir Haddad, cenografia de Helio Eichbauer, 1996. [foto: Luiz Henrique Sá] **106**
- img. 096:** *Verão*, de Roman Weingarten, direção de Martim Gonçalves, cenografia de Helio Elchbauer, 1967.
[foto: Carlos] **107**
- img. 097:** cenografia de Josef Svoboda para *Édipo Rei*, de Sófocles.
[BABLET, 2004] **107**

- img. 098: *Polyvision*, espetáculo multimídia criado por Josef Svoboda para a Exposição Universal de Montreal, 1967. [BABLET, 2004] 107
- img. 099: *Diapolyécran - A criação do mundo*, encenação de E. Radok, cenografia e projeções de Josef Svoboda. Exposição Universal de Montreal, 1967. [BABLET, 2004] 107
- img. 100: uso do elevador de palco no cenário de *Porgy and Bess*, ópera de G. Gershwin, direção de Felicia Wheathers, cenografia de Helio Eichbauer, 1986. [foto: Dedé Veloso] 110
- img. 101: *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, direção de Martim Gonçalves, cenografia de Helio Eichbauer. Caracas, Venezuela, 1968. [foto: Miro Anton] 111
- img. 102: *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, direção de Martim Gonçalves, cenografia de Helio Eichbauer. Caracas, Venezuela, 1968. [foto: Miro Anton] 111
- img. 103: projeto cenográfico de Helio Eichbauer para *Tio Vânia*, de Tchekov. Praga, 1966. [foto: Zuzana Humpalova] 111
- img. 104: projeto cenográfico de Helio Eichbauer para *Vassa Geleznova*, de Gorki. Praga, 1964. [foto: Zuzana Humpalova] 111
- img. 105: *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekov, direção de Helcio Nogueira Seixas, cenografia de Helio Eichbauer, 2000. [foto: Helio Eichbauer] 112
- img. 106: ópera *A flauta mágica*, de W. A. Mozart, direção de Moacyr Góes, cenografia de Helio Eichbauer, 2004. [foto: Luiz Henrique Sá] 113
- img. 107: *A noite dos assassinos*, de José Triana, direção de Martim Gonçalves, cenografia de Helio Eichbauer, 1969. [foto: Carlos] 113
- img. 108: ópera *Macbeth*, de Verdi, direção de Sergio Britto, cenografia de Helio Eichbauer, 2005. [foto: Luiz Henrique Sá] 113
- img. 109: o cenógrafo Josef Svoboda e seu aluno Helio Eichbauer com seus projetos. Praga, 1963. [foto: Zuzana Humpalova] 120

- img. 110: *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, direção de Martim Gonçalves, cenografia de Helio Eichbauer. Caracas, Venezuela, 1968. [foto: Miro Anton] 122
- img. 111: *La celestina*, de Fernando de Rojas, direção de Martim Gonçalves, cenografia de Helio Eichbauer, 1969. [foto: Carlos] 122
- img. 112: *O balcão*, de Jean Genet, direção de Martim Gonçalves, cenografia de Helio Eichbauer, 1970. [foto: Carlos] 122
- img. 113: fotografia da exposição *Martim Gonçalves - Teatro*, concebida por Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer em homenagem ao diretor teatral, crítico e cenógrafo Eros Martim Gonçalves. Museu de Arte de São Paulo, 1973. 123
- img. 114: reportagem do Jornal da Tarde - O Estado de São Paulo, no Resumo de Artes e Espectáculos, sobre a exposição *Martim Gonçalves - Teatro*. [28/08/1973] 123
- imgs 115: aula matutina do professor Helio Elchbauer na *Oficina do corpo / Oficina pluridimensional*, Parque Lage, Rio de Janeiro, 1975. [foto: Betty Pereira] 124
- img. 116: aula matutina do professor Helio Elchbauer na *Oficina do corpo / Oficina pluridimensional*, Parque Lage, Rio de Janeiro, 1975. [foto: Antonio Nery] 124
- img. 117: exercício buscando o envolvimento do corpo com a natureza. [foto: Betty Pereira] 126
- img. 118: ocupação espacial em exercício sobre Mondrian. [foto: Betty Pereira] 126
- img. 119: exercício de dança espontânea ao ar livre. [foto: Betty Pereira] 127
- img. 120: exercícios físicos de dança espontânea no salão nobre da casa. [foto: Betty Pereira] 128
- img. 121: exercícios físicos de dança espontânea no salão nobre da casa. [foto: Betty Pereira] 128
- img. 122: maquetes orgânicas feitas pelos alunos do curso. 129
- img. 123: alunos fantasiados para o espetáculo-*meeting* sobre *O cinema mudo e o ator-dançarino: Buster Keaton e Charlie Chaplin*. [foto: Betty Pereira] 130

- img. 124: aluna fantasiada para o espetáculo-*meeting* sobre *O cinema mudo e o ator-dançarino: Buster Keaton e Charlie Chaplin*. [foto: Betty Pereira] 130
- img. 125: desenho de Helio Eichbauer para o cenário do primeiro ato de *O rei da vela*. [reprodução: Vicente de Mello] 149
- img. 126: detalhe do cenário mostrando a escolha do mobiliário. Teatro Oficina, São Paulo, 1967. 150
- img. 127: estudos a grafite para a cenografia do primeiro ato. 151
- img. 128: estudos a grafite para a cenografia do primeiro ato. 151
- img. 129: Abelardo II controlando as “feras” com seu chicote de domador de circo. 151
- img. 130: o cenário do primeiro ato. Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1971. [foto: Carlos] 152
- img. 131: o cenário do primeiro ato. Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1971. [foto: Carlos] 152
- img. 132: desenho de Helio Eichbauer para a cenografia do segundo ato de *O rei da vela*. [reprodução: Vicente de Mello] 153
- img. 133: esboço a grafite para a cenografia do segundo ato de *O rei da vela*. 154
- img. 134: maquete da cenografia do espetáculo. [reprodução: Vicente de Mello] 155
- img. 135: fotografia do segundo ato de *O rei da vela* no Teatro Oficina, em 1967. [foto: Fredi Kleeman - IDART/SMC] 155
- img. 136: fotografia do segundo ato de *O rei da vela* no Teatro Oficina, em 1967. [foto: Fredi Kleeman - IDART/SMC] 155
- img. 137: cortina de veludo vermelho com as máscaras da Comédia e da Tragédia. Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1971. [foto: Carlos] 156
- img. 138: desenho de Helio Eichbauer para a cenografia do terceiro ato de *O rei da vela*. [reprodução: Vicente de Mello] 157
- img. 139: esboço a grafite do cenário para o terceiro ato do espetáculo. 158
- img. 140: Abelardo I na cadeira de rodas. 158
- img. 141: final do espetáculo. Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1971. [foto: Carlos] 158

LISTA DE DIAGRAMAS

diagrama 001: Partidos e questões psicológicas de um projeto cenográfico.	105
diagrama 002: Partidos e questões plásticas de um projeto cenográfico.	109
diagrama 003: Partidos e questões técnicas de um projeto cenográfico.	114

SUMÁRIO

Apresentação	
HISTÓRIAS DE TRABALHO E AMIZADE	22
Introdução	
UMA DISSERTAÇÃO DE TEORIAS E HISTÓRIAS	36
Capítulo 1	
HISTÓRIAS DE CENOGRAFIA (E DESIGN).	40
[1.1] A Cenografia e seus conceitos...	40
[1.2] Histórias breves da Cenografia, de seus primórdios até o século XIX	47
[1.2.1] A ação litúrgica grega	48
[1.2.2] O Teatro Grego e sua cenografia	49
[1.2.3] O teatro romano	54
[1.2.4] Os cenários simultâneos do mundo medieval	56
[1.2.5] Perspectiva e ilusão na Renascença italiana, o século de ouro espanhol e o teatro de Shakespeare na Inglaterra	59
[1.2.6] O período Barroco: séculos XVII e XVIII	65
[1.2.7] Cenografia e luz no Romantismo	71
[1.3] Histórias de Teatro e Cenografia na Modernidade.	75
[1.3.1] O teatro naturalista de Antoine	76
[1.3.2] Da obra de arte viva de Appia e Craig	77

[1.3.3] Construtivismo e biomecânica	80
[1.3.4] Os pintores na cenografia	81
[1.3.5] O Teatro na Bauhaus	83
[1.4] Necessidade de Teatro (e de Design)	87
[1.4.1] Criação de significado nos projetos cenográficos	88
[1.4.2] Clientes e usuários do projeto cenográfico	93
[1.4.3] Especificidades da Cenografia	96

Capítulo 2

PENSANDO UM POUCO SOBRE O ENSINO DA CENOGRAFIA.	117
[2.1] Design como comportamento total – uma experiência didática holística	120

Capítulo 3

A COMUNICAÇÃO ESPAÇO-VISUAL DA CENOGRAFIA. ESTUDO DE CASOS.	132
[3.1] Metodologia de análise	132
[3.1.1] O texto dramático	136
[3.1.2] Os programas	136
[3.1.3] O material de divulgação e as reportagens	137
[3.1.4] As fotografias	137
[3.1.5] Os registros de projeto	138
[3.1.6] O registro áudio-visual	138
[3.1.7] As críticas	138
[3.1.8] Os estudos posteriores	138
[3.1.9] A lembrança...	139
[3.2] Estudo de caso: O rei da vela, 1967	139
[3.2.1] Fontes de pesquisa	139
[3.2.2] Histórico: Teatro Oficina, Helio Eichbauer e o espetáculo	140
[3.2.3] O enredo da peça	144
[3.2.4] As personagens	145

[3.2.5] As indicações espaciais	145
[3.2.6] Ficha técnica do espetáculo e elenco original	146
[3.2.7] O cenário	147
[3.3] Considerações finais	159
Conclusões	
ÚLTIMAS PALAVRAS SOBRE O ESPAÇO E A INFORMAÇÃO.	161
GLOSSÁRIO	164
ÍNDICE REMISSIVO	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	176
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	183
Apêndice	
HISTÓRIAS DE UMA VIDA PLENA DE SOM E FÚRIA...	188
Anexo 1	
PROGRAMA DO CURSO DE CENOGRAFIA DA UNIVERSIDADE 17 DE NOVEMBRO, PRAGA, TCHECOSLOVÁQUIA.	209
Anexo 2	
CURRÍCULO COMPLETO DE HELIO EICHBAUER	211
Anexo 3	
CARTA DE LONGE	227
Anexo 4	
DIÁLOGO SÔBRE VENEZA	229

HISTÓRIAS DE TRABALHO E AMIZADE.

Sentados na platéia do *Teatro SESC-Ginástico*, no Centro do Rio de Janeiro, Helio Eichbauer e eu olhávamos para o cenário recém montado no palco para o espetáculo *Antônio e Cleópatra - um amor imortal*, de William Shakespeare, dirigido pelo também ator Paulo José. “Hoje faz dois anos que trabalhamos juntos”, ele disse. “É verdade”, calmamente pensei. Tanta coisa aconteceu nestes últimos dois anos, minha vida havia mudado completamente. “Parece que tem muito mais tempo”, limitei-me a dizer entre um comentário e outro sobre a barra da cortina de fundo azul ou sobre o panejamento do tecido vermelho do cenário.

....

Era uma tarde de janeiro do ano de 2004. A greve havia sido longa no ano anterior, e o período letivo da faculdade de Desenho Industrial da UERJ se estendeu verão adentro. Havia ido à Escola de Teatro da UNIRIO, após mais uma tentativa de destrancar minha matrícula e voltar ao curso de Cenografia no semestre que se iniciava. Andando por Botafogo, naquela tarde de forte calor, entrei no *Espaço Unibanco de Cinema* à procura de um bom filme para ver e relaxar e, principalmente, de um bom ar-condicionado para me refrescar. Enquanto esperava o começo do filme – *O Pianista*, de Roman Polanski –, tomava um café expresso no bar do *hall* do cinema e folheava um livro que havia acabado de comprar, *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, em bela edição que a Cosac & Naify acabava de lançar. No telão do hall, *Amadeus*, de Milos Forman, ocupava meus olhos, filme cujos cenários de ópera foram projetados pelo grande cenógrafo tcheco Josef Svoboda, criador uma obra que eu pouco conhecia mas que, em breve, seria uma referência para minha vida.

Foi quando meu telefone tocou. O número era desconhecido para mim, mas eu já sabia do que se tratava: era Helio Eichbauer.

....

Nasci em uma família da classe média tijuicana, zona norte do Rio de Janeiro. Meus pais, Gloria e Gilberto, são médicos que trabalham para o Estado. Meu irmão encaminhava-se para a carreira acadêmica em Antropologia. E eu? O que iria fazer de minha vida? Era uma decisão que

eu tinha que tomar neste ano de 1999. O curso de planejamento vocacional não me adiantou muita coisa: umas quinze carreiras, muitas completamente diferentes, seriam totalmente compatíveis com meus interesses “específicos”. Fazia, até então e ao longo de dois anos, um estágio de vocação científica no *Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas* que acredito ter sido fundamental para a minha formação. Aprendi o que é a verdadeira Física, e quão importante ela é para quem trabalha com conceitos de forma, espaço, luz e tempo.

O *Colégio Pedro II* havia-me fornecido uma educação exemplar e o vestibular não se mostrava uma preocupação muito grande. Comecei um curso extra-curricular no colégio para representar objetos e espaços pelo desenho, visando as provas de habilidades específicas. Pois eu resolvera seguir minhas paixões.

O Teatro sempre foi uma grande paixão na minha infância. Ia freqüentemente assistir a peças infantis, infanto-juvenis e, posteriormente, teatro adulto, sempre acompanhado por meus pais ou por Mara, minha querida madrinha, grande espectadora teatral. Foi ela quem me introduziu no mundo do teatro, fascinado pelas histórias, músicas, cores e formas. Foi ela quem, pela primeira vez, me levou ao maravilhoso *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* para vermos várias récitas do balé *O Quebra-Nozes*, com música de Tchaikovsky e cenários mágicos, aos olhos de uma criança, do argentino José Varona.

Desde então, ir ao teatro e, principalmente, ir ao *Municipal*, era uma forma de descobrir idéias espaciais belíssimas, muitas vezes mais interessantes que o próprio texto ou a própria encenação apresentada.

Hoje acredito que sempre quis ser cenógrafo. Mas isso era muito vago para um jovem de dezessete anos... Não conhecia nenhum profissional do ramo e algo na minha cabeça dizia que uma faculdade de Cenografia ou de Belas Artes não seria suficiente para mim. Eu precisava criar coisas, formas, objetos, composições visuais. O programa da *Escola de Teatro* me parecia por demais artístico e eu não vislumbrava muita perspectiva de emprego com um diploma de cenógrafo. A faculdade de Arquitetura parecia uma ótima opção, mas só a idéia de ter que lidar com questões de encanamento e distribuição de cabos de eletricidade já me fazia desistir. Seguindo um conselho de meu irmão, busquei uma alternativa no Desenho Industrial.

Eu não sabia o que era Desenho Industrial e acho que só tive uma idéia mais concreta lá pelo meio da faculdade. Sabia que os chamados *designers* criavam objetos, mas também faziam a comunicação visual de impressos e tudo mais. Era isso que eu gostava de fazer, a organização da informação visual era muito importante para mim. E fiquei sabendo também que a ESDI, como é chamada a *Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, era uma faculdade de excelência, que se propunha a um ensino integrado e integral de *Design*.

Era isso, eu tinha que passar para esta escola. E, como plano B – vai que o tal “industrial” do nome do curso seria tão penoso quanto definir por onde passariam as tubulações de esgoto em um edifício – tentaria ingressar também no curso de Cenografia da *Escola de Teatro da UNIRIO*. E assim o fiz.

Assumi o curso de Desenho Industrial como minha escolha principal. Primeiramente, por se tratar de um curso seriado, no mesmo esquema de cursos obrigatórios, anuais e seqüenciais que eu já estava acostumado. Ou seja, ou eu fazia todas as disciplinas, ou fazia todas as disciplinas. Não havia escolha se eu não quisesse atrapalhar minha vida no ano seguinte. Além disso, esta estrutura de curso pareceu-me mais focada e objetiva: se esta seqüência era tão importan-

te, era porque um conhecimento estava totalmente planejado para ir se construindo em minha cabeça. Doce ilusão. Por último, e não menos importante, a idéia de ter um filho estudando Desenho Industrial em uma escola de excelência era mais reconfortante para meus pais do que a de um filho estudando Cenografia numa escola de Teatro.

– *Oceanografia, é isso? Que legal!* – diziam todos depois de eu responder o que, afinal, eu estava fazendo de minha vida...

A vida não foi fácil neste primeiro ano de faculdades. Mas também foi muito divertida! A ESDI me ocupava as manhãs e tardes com seu curso básico introdutório nas questões de cor, forma e estrutura, além das oficinas de materiais. As noites eram ocupadas pelos cursos da UNIRIO. E as madrugadas... bem, era neste horário que eu fazia meus trabalhos e reservava-me ao direito de dormir um pouco. É uma loucura estudar em duas faculdades ao mesmo tempo, hoje eu sei, mas não deixo de recomendar a quem assim o quer.

Enquanto a ESDI me mostrava “o caminho para ser um bom designer”, a UNIRIO me oferecia dezenas de matérias dentre as quais, a cada semestre, eu tinha que optar por algumas que melhor compusessem minha grade de horários. Acredito que se minha grade tivesse sido montada *comme il faut* na UNIRIO, meu aproveitamento teria sido melhor. Mas era impossível: se dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, o mesmo corpo também não poderia estar em dois espaços diferentes ao mesmo tempo, por mais gordinho que este corpo estivesse e por mais flexíveis que sejam os conceitos de espaço e tempo. Assim sendo, tive que formar horários que juntavam disciplinas que em nada ou pouco se complementavam.

Entrei em uma ESDI em mudanças. Freddy Van Camp havia acabado de ser eleito diretor e Gabriel Patrocínio, professor de *Fotografia*, seu vice. A escola começava um período de abertura a intercâmbios com escolas da Alemanha e Estados Unidos. A *Academia de Ciências* tentava, judicialmente, tirar o terreno que, havia quase 40 anos, era ocupado pela faculdade. Um projeto, até hoje no papel, estava sendo criado para uma teórica melhor ocupação daquele grande espaço no Centro da cidade. Professores, como Leonardo Visconti e Zuenir Ventura, que durante muitos anos estiveram em uma briga judicial com a UERJ, voltavam – ou deveriam ter voltado – a ocupar seus postos. A discussão sobre a regulamentação da profissão era ponto fundamental em qualquer reunião ou palestra proferida na escola. E nós, calouros, mantínhamo-nos ocupados em dividir nossos horários entre aulas de *Metodologia Visual*, oficina de carpintaria e *Meios de Representação*, dentre várias que muito nos exigiam e outras que apenas virtualmente existiam.

Chegava na UNIRIO como um estranho. Tinha minhas cinco amigas, que comigo entraram, e só. Não conhecia mais ninguém, não sabia quem era o diretor e nem o que ele fazia, mal conhecia os professores. Mas, de certo modo, era muito bom. Recuperava alguns momentos de sono no jardim, esperando o começo de uma aula de *Artes Plásticas* ou sobre a dramaturgia de *Nelson Rodrigues*. Libertava minha mente em trabalhos onde conceito e resultado final eram importantes, mas sem a rigidez formal e o apuro nos detalhes que a ESDI me exigia. Era introduzido, junto a alunos de interpretação e teoria, ao mundo, história e conceitos do teatro e estética teatral. E, como aquele era meu plano B, não dava a mínima para os professores visivelmente despreparados.

A “descoberta” da fotografia foi um fator muito importante para mim neste período. As aulas do professor Gabriel, ou Gabrielzinho, como era chamado, eram muito abertas e livres

e, apesar de algumas aulas sobre teoria e técnica, aprendia-se, mesmo, fazendo os trabalhos mandados. Em dupla com minha querida amiga Fernanda, companheira de Pedro II e ESDI, educamos juntos nosso olhar. Foi quando aprendemos composição e luz; foi quando começamos a saber apreciar uma bela e significativa imagem.

Tornei-me monitor do curso de *Fotografia* anos depois. Amava a parceria que tinha com Gabrielzinho, parceria esta que durou dois anos. Passei a fotografar o tempo todo. Tornei-me fotógrafo de peças teatrais. Conheci um belíssimo processo fotográfico, a daguerreotipia, através de um curso do fotógrafo Francisco Moreira da Costa, no qual fui aluno junto com Gabriel, e me apaixonei por este tão antigo e tão mágico processo de criação de imagens tão perfeitas. Desenvolvi minha monografia de final de curso em cima do tema, tratando das modificações da visualidade no advento da daguerreotipia e fazendo uma pequena comparação com as mudanças que eu vivi e ainda vivo com a tomada da imagem virtual, digital.

Alguns podem se perguntar, e eu mesmo me perguntei várias vezes, por que uma pessoa que estudou daguerreotipia se propôs a estudar “cenografia e design”. Por que não?, respondo eu. Para quem tem múltiplos interesses, para quem tinha mais de quinze boas possibilidades de carreira, para quem teve sua primeira experiência profissional num instituto de pesquisa em Física e trabalha agora, feliz, com Teatro, isto não representou nenhum problema maior. Fora isso, fotografia e cenografia têm muito mais coisas em comum além do sufixo *grafia*. São linguagens de comunicação visual que trabalharam e trabalham muitas vezes juntas. Daguerre, o mestre criador da fotografia, da daguerreotipia, era um homem do espetáculo. Era um homem, eu posso dizer, do Teatro.

Acredito que só fui me preocupar em pensar o que é Design quando conheci e fui aluno do casal Silvia Steinberg e Pedro Luiz Pereira de Souza, a Silvinha e o Pedrão, respectivamente no segundo e no terceiro anos de faculdade. Silvia, como professora, representou um certo *karma* na minha vida. Durante suas aulas de *Análise gráfica* eu ficava completamente perdido em suas vagas explicações e propostas de trabalho. Sua presença já era motivo de irritação para mim. Entretanto, sempre me esforcei para fazer alguma coisa que eu achasse possível de ser feita dentro de tão complicadas sugestões. Silvia só conquistou meu coração dois anos depois, quando foi professora de projeto para minha turma de quarto ano. Um curso de projeto totalmente falido, de onde nenhum resultado concreto saiu. Mas tudo que sei sobre uma abordagem projetual séria começou neste ano. De uma maneira única, Silvia conseguiu passar para mim a importância do projeto, e seu lugar como ponto definidor da atividade de design.

Pedrão, apesar de ter sido meu professor de projeto, melhor falou comigo e, de certo modo, pôs minha cabeça em ordem através de seu livro, o clássico *ESDI: biografia de uma idéia*. Li este livro durante meu terceiro ano, como bibliografia para um trabalho do curso *Design e sociedade*, do professor Lauro Cavalcanti. Este livro me mostrou o princípio de diversos problemas graves, estruturais, que eu agora observava na escola como aluno e, ao mesmo tempo, me trouxe a noção de como era importante a inclusão de certos cursos, básicos em uma escola de Design, na grade de uma escola de Cenografia.

Foi neste período que eu comecei a perceber que, como designer – e, é claro, como um estudante curioso de culturas clássicas e contemporâneas, fator indispensável para um mundo da informação e cosmopolita – eu poderia, muito bem, projetar cenários para peças de teatro, sem ter que passar por uma outra formação em Teatro.

É claro que este tipo de percepção veio acompanhada de outros fatores. No começo do meu terceiro ano de ESDI, com matrícula trancada na Escola de Teatro, comecei a trabalhar em projetos de Cenografia. Iuri, amigo e parceiro de turma, chamou-me para estagiar, junto a ele, no escritório de seu pai, Oswaldo Lioi, arquiteto e cenógrafo. Lioi estava com dois grandes projetos de transformação de cenários construídos do Theatro Municipal para cenários itinerantes; ou seja, complicadas construções em marcenaria para uma ópera – *La Cenerentola*, de Rossini – e para um balé – *Don Quixote*, de Ludwig Minkus – projetadas por aquele mesmo cenógrafo José Varona, dos antigos *Quebra Nozes*, deveriam virar telões, bambolinas, pernas e rompimentos pintados em pano e práticos para viagens. Por questões políticas, como muitas vezes acontece, os projetos nunca foram executados.

Neste mesmo momento, o professor da ESDI, artista plástico e amigo Amador Perez toma conhecimento de minha vida acadêmica dupla e, bebendo uma caipirinha em algum bar da Lapa, depois da aula, me conta de sua experiência e amizade com Helio Eichbauer. Helio Eichbauer... já tinha ouvido este nome tantas vezes na UNIRIO, mas não sabia que muitos daqueles belíssimos cenários que eu havia visto até então eram projetos dele. Amador me contou histórias sobre Helio, falou-me de sua genialidade, de seu comprometimento com o trabalho. Falou-me que fora aluno de Helio na década de 1970, na *Escola de Belas Artes* e na *Escola de Artes Visuais* do Parque Lage. Enfim, juntos precisávamos organizar uma palestra de Helio na ESDI. E assim o fizemos.

Foi quando, em 2002, vi Helio Eichbauer pela primeira vez, sem jamais imaginar no que viria pela frente. Lembro-me perfeitamente que, ao chegar em sala de aula, cerca de oito e meia de uma manhã nublada de quinta-feira, Helio já estava lá, conversando com Amador. Vestido inteiramente de azul claro, com seus cabelos loiros, cacheados, olhos verdes. Certamente muito mais jovem do que eu esperava e do que era esperável para um Mestre da cenografia brasileira. Amador nos apresentou, pois já havia falado de mim para ele, nos cumprimentamos e eu, muito tímido, limitei-me a escutar suas histórias e a tentar imaginar o que havia naquelas pastas e caixas tão bem embaladas que ele trazia.

A sala de aula ficou cheia. Alunos de outras turmas apareciam para ouvi-lo falar. Professores tomavam lugar à frente. Sua fala seria sobre as *Metamorfoses* de Ovídio e sobre os labirintos do mundo antigo. O tema – “o Confronto da autoridade paterna, através do mito de Faetonte, Minus, Teseu e Ariadne” – era impensável para qualquer um de nós, acostumados que estávamos com a tradicional e de pouco conteúdo apresentação de portfólio de designers. Eu, monitor



img. 001: Helio Eichbauer em sua palestra na ESDI, ao lado de Amador Perez (Rio de Janeiro, 2002).

de fotografia, registrava tudo com a câmera digital recém comprada pela escola, enquanto ouvia atentamente os ensinamentos de Helio, preparados com minúcia e dedicação. Ao final da fala, uma pequena mostra de projetos seus realizados e um que estava em processo. Maravilha! Se tomados como objetos únicos, fora de seu ambiente projetual, verdadeiras obras de arte!

Amador e Helio foram almoçar juntos neste dia. Um pouco antes, presenteei Helio

com duas revistas *Folhetim* em que havia trabalhado como pesquisador iconográfico. Soube que, durante este almoço, Amador mais uma vez falou de mim como um possível assistente para Helio. Amador nos conhecia bem, e tinha certeza que a parceria funcionaria. Fiquei com o número de telefone de Helio mas, por algum tempo, não me atrevi a ligar. Dera o meu a ele também, avisando de meu interesse e total disponibilidade. E, durante os meses subseqüentes, tratei de intensificar meu contato com o mundo teatral.

Trabalhava, desde o ano anterior, em parceria com um grupo de teatro profissional, o *Teatro do Pequeno Gesto*, dirigido por Antonio Guedes e Fátima Saadi. Foi um amigo de ESDI, Bruno Cruz, que, sabendo de meu interesse por teatro e sabendo da necessidade de Fátima e Antonio por mais um designer, me indicou para o trabalho na *Revista Folhetim*, uma publicação especializada em artigos sobre Teatro e focada na produção contemporânea do Teatro brasileiro. Pouco tempo depois, substituí Bruno e tornei-me o designer da companhia, produzindo o material gráfico de seus espetáculos. Nossa parceria, e amizade, dura até os dias de hoje.

Resolvi voltar para a *Escola de Teatro*. E então encontrei Lídia Kosovski, conhecida cenógrafa e professora da disciplina *Cenografia I*, um curso teórico e de embasamento histórico sobre este importante elemento da cena. Com Lídia tive boas conversas sobre a profissão e sobre minha dualidade acadêmica. Como trabalho final de seu curso, eu deveria fazer um estudo do trabalho de Helio Eichbauer. Desculpa preparada, celular na mão: da varanda da cantina, telefonei para ele. Não poderia me atender, pois iria viajar. Bem mais tarde soube da desculpa criada para não me explicar certos problemas de saúde. Bem mais tarde eu fui perceber que não deveria ter tentado chatear Helio por um trabalhinho de faculdade.

Durante o final do ano de 2002 tentei fazer os dois cursos de forma digna. Em 2003, a ESDI voltou a ser motivo de dedicação exclusiva. Preparava meu portfólio visando uma vaga no programa de intercâmbio para o ano seguinte. Fazia vários trabalhos como designer *freelancer*, principalmente para espetáculos teatrais. Participava de muitas atividades extra-curriculares e fui aluno da primeira turma do curso de novas mídias ministrado pelo famoso designer Gui Bonsiepe. E, durante todo este tempo, volta e meia tentava encontrar com Helio, fosse visitando-o em alguma montagem de cenário, fosse indo assistir a alguma de suas peças.

Fui aprovado para o intercâmbio em Paris, para o ano seguinte. Juntava dinheiro para a viagem e, por algum momento, pensei em desistir da Cenografia. Lauro Cavalcanti me convidou para ser seu estagiário no projeto de uma grande exposição no *Paço Imperial*, que, imediatamente, eu aceitei.

No meio de todas estas mudanças em minha vida, encontro Amador Perez na ESDI, que me confia: “Estive com Helio, um dia destes. Ele está com um grande projeto para o *Theatro Municipal* e, finalmente, vai te chamar. Parabéns!” Meu coração acelerou. Caramba! O que eu faria agora? Viagem marcada para agosto, estágio aceito para dentro de algumas semanas. E, ainda por cima, precisava reabrir minha matrícula na UNIRIO, ou perderia minha vaga na faculdade. Não fui nem seria maluco de perder a oportunidade de trabalhar com Helio Eichbauer. Tratei logo de reabrir minha matrícula e voltar a pensar em ser um *designer cenógrafo*.

....

Foi quando, em uma tarde de janeiro do ano de 2004, meu telefone tocou. O número era desconhecido para mim, mas eu já sabia do que se tratava: era Helio Eichbauer quem me ligava.

....

Marcamos uma reunião para a manhã do sábado seguinte, em sua casa, numa rua tranqüila do bairro do Jardim Botânico. Conversamos muito, falamos sobre a vida, sobre a ESDI, sobre a UNIRIO, sobre Amador... Finalmente, falamos sobre o trabalho. Tratava-se de uma montagem de *A flauta mágica*, de Mozart, obra maravilhosa que teria direção cênica de Moacyr Góes, diretor amigo de Helio, e regência do maestro Silvio Barbato. *A flauta* era, vim a saber, importantíssima para Helio, uma obra de sua formação e muito trabalhada por ele com seus alunos, na década de 1970.

Agradei muito a Lauro Cavalcanti e pedi desculpas por ter de recusar uma proposta depois de tê-la aceita. Mas, com sinceridade, expliquei a situação e quão importante era, para mim, aquela oportunidade. Fechava uma porta sem saber o que viria pela frente. Lauro, muito compreensivo, entendeu o que se passava e fez questão de deixar aquela mesma porta entreaberta.

....

Na platéia do *Teatro SESC-Ginástico*, Helio me confia: naquele verão de 2004, naquele primeiro momento em que nos reunimos e comecei a ajudá-lo na produção da ópera, ele havia acabado de perder sua mãe. Fosse qualquer outro trabalho, ele teria abandonado na mesma hora; mas *A flauta mágica* não. Uma obra realmente mágica, como esta, não poderia ser abandonada. Ainda bem que não...

Nunca esclareci este fato com Helio, mas acho que fui chamado para ajudá-lo por conta de sua debilidade com a tristeza da partida de sua mãe. Ter alguém trabalhando ao lado dele, alguém para fazer o que ele mandasse, certamente o tiraria de tristes pensamentos e o focaria no trabalho. Helio – com toda minha certeza eu escrevo isto – não precisava de minha ajuda para aquele trabalho. Entretanto, acredito que, durante o processo, minha ajuda fez-se necessária. E fizemos, sim, um belíssimo projeto.

....

Minha primeira função foi simples: passar a limpo uma planta-baixa. Na verdade, retrazar a nanquim as linhas já traçadas por ele a grafite. Apesar da simplicidade, este foi um trabalho que fiz com a maior felicidade e afincos possíveis. Passei algumas tardes defronte àquela prancheta, armada especialmente para mim na sala do computador. À minha frente, um grande espelho que cobria toda a parede me mostrava na solidão daquele espaço, traçando linhas que organizariam um espaço sagrado, no maior palco do Rio de Janeiro.

Desde o começo, tratei Helio como um mestre. Um Mestre. Pois era assim que o sentia e que ainda o sinto. Helio Eichbauer nunca foi meu chefe. Por diversas vezes, ele me apresentou como “parceiro e colaborador”. Sempre fico muito lisonjeado com estes créditos, mas ainda assumo-o como um Mestre, pois sei que ele me assumiu como aprendiz. Helio não precisava de mim para fazer o que fazia, mas precisava de mim, eu penso, para mostrar-me o que fazia e ensinar-me. E eu precisava dele para aprender.

Nunca neguei nenhum pedido de Helio (pelo menos, acho que nunca neguei; se assim o

fiz, não era de minha intenção). Mesmo que fosse para fazer a mesma coisa duas vezes, uma em sua casa, outra na minha. Sim, pois foi isso o que aconteceu neste primeiro projeto que acompanhei. Sabedor das possibilidades digitais, um belo telão figurativo para *A flauta mágica* que, normalmente, seria feito em corte-e-colagem, foi feito virtualmente. Apresentei a Helio praticidades que, até então, ele desconhecia e que o encantaram. Terminado o telão, compus todo o projeto digitalmente, em grandes painéis belamente impressos. Todo este trabalho foi feito duas vezes. Primeiramente em sua casa que, por não dispor dos programas gráficos necessários, resumia-me a fazer complicados e trabalhosos rascunhos em sua frente. Rascunhos estes que, então, eram refeitos por mim no meu computador, ao chegar em casa.

Foi um trabalho insano, mas foi insanamente maravilhoso. Sabia que aquilo era necessário, afinal eu ainda era um total desconhecido. Helio não sabia de meu trabalho e de minha competência (ou a falta dela). Eu precisava mostrar a ele – que nunca havia tido um assistente que o acompanhasse na fase de projeto – que podia fazer um trabalho bonito e sério.

Estudar na *Escola de Teatro* já não fazia mais sentido para mim. Trabalhava e tinha aulas com o maior mestre vivo da cenografia brasileira; a ESDI me mandaria, em seis meses, para Paris; por que continuar na UNIRIO? A escola, inclusive, não estava me trazendo muita felicidade: professores que só discutiam política universitária e chegavam atrasados, faltavam... Nada daquilo correspondia ao que Helio estava me ensinando e que eu tomei como verdadeira beleza do *métier*, passível de ser vivida, como me provava o Mestre. As práticas de montagem que vi na faculdade traziam-me idéias totalmente retrógradas sobre Teatro, como se aqueles jovens estivessem ali descobrindo a pólvora ou inventando a roda. Os alunos, salvo poucas e ótimas exceções, não conheciam Teatro, não freqüentavam nem assistiam às produções. As discussões sem fim sobre os conceitos artísticos dos trabalhos dos alunos por aí paravam: eu não via um projeto que ultrapassasse o conceito e entrasse fundo e seriamente no processo projetual. Em compensação, o que aquele profissional de 60 e poucos anos fazia era (e é) mais moderno e questionador que qualquer projeto de jovens futuros cenógrafos da Escola de Teatro.



imgs. 002 e 003: projeto digital e realização do telão de boca-de-cena para *A flauta mágica*, de W. A. Mozart, direção de Moacyr Góes (Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2004).



Desisti: parei de trancar disciplina, trancar matrícula. Simplesmente, larguei a escola. Faltava pouquíssimo para terminar meu curso de Desenho Industrial e lá, pelo menos, os projetos eram vistos como projetos e os conceitos não eram inquestionáveis como aqueles dos jovens futuros cenógrafos. Minha escola de Teatro passava a se chamar Helio Eichbauer.

Terminamos o projeto de *A flauta mágica* com muito sucesso e casa lotada. Com o fim do trabalho, coleei em Helio e tomei para mim a função de assistente fixo dele. Isto nunca foi discutido, nem nunca perguntei a ele, tampouco fui recusado. Logo depois, estava participando do projeto de cenografia do mais novo show de Caetano Veloso, *A foreign sound*. E sempre, quero deixar claro, sendo pago pelo meu trabalho. (Sou contra a prestação de serviços sem pagamento, mas confesso que, naquele momento, dinheiro era o que menos me importava.)

....

Paris, 30 de outubro de 2004

Querido Helio,

Após mais de dois meses nesta cidade, consegui me concentrar para lhe escrever. Engraçado, pois penso em fazer isso todos os dias, mas acho que o domínio das letras não me pertence e escrever é um esforço não habitual.

Os franceses praticam muito o ato de escrever. Enquanto eu tento traduzir visualmente o que penso, eles pensam e discutem ao extremo para, então, escrever e, no fim, desenhar. É uma maneira bem diferente de fazer design, me incomoda um pouco.

A escola onde estudo – École Nationale Supérieure de Création Industrielle ENSCI – é incrível. Trata-se de uma grande escola do governo francês, com todo o maquinário necessário, totalmente disponível para os alunos sete dias por semana, vinte e quatro horas por dia. Tudo funcionando perfeitamente. Os alunos têm liberdade para usar o que for preciso a qualquer hora.

Minhas atividades começaram no dia 1º de setembro, mas as aulas mesmo só começaram em 1º de outubro. [...]

Estou fazendo um projeto no ateliê de design digital, cujo tema é uma instalação cenográfica real, usando os meios digitais. Os temas dos projetos são bem vagos e amplos, na maioria das vezes. O que eles mais buscam é conceito, e acho que deixam a desejar freqüentemente no resultado final. Enfim, estou trabalhando com uma aluna francesa num espaço de exposição de filmes de cinema. Espero que o resultado seja interessante, eu estou gostando, pelo menos. [...]

Está sendo uma experiência muito boa para mim, muito importante. Aprender coisas novas, novos pontos de vista. Viver na Europa, poder viver tranqüilo, sem o estresse do dia-a-dia do Rio de Janeiro percebendo mais e mais como tem coisa errada aí. Viver sozinho, coisa que nunca havia experimentado, tendo que cuidar de mim mesmo, dos aspectos práticos aos psicológicos. Conhecendo muitas pessoas novas, interessantes, diferentes.

Tenho pensado muito no meu futuro. Primeiro, porque estou percebendo que o tempo está passando rápido, logo chegará março e terei que voltar para o Brasil. Queria muito continuar mais tempo aqui e sei que estes quase sete meses serão apenas um “gostinho” para me fazer ter forças e vontade de lutar para voltar para cá. Preciso retornar ao Brasil para terminar meu projeto final, apresentá-lo na ESDI e me formar lá pelo meio do ano que vem. A vida aqui é muito cara e estou vivendo um sonho bancado com muito esforço dos meus pais. Sei que, da próxima vez, tenho que vir com minhas próprias pernas.

Pensar no futuro é muito complicado. Ao mesmo tempo em que sonho com a possibilidade de continuar estudando da Europa, queria muito me formar e continuar trabalhando contigo, se você quiser. Estes primeiros seis meses de 2004 em que estivemos juntos foram uma referência para tudo o que faço agora. Aprendi muito com você, Helio, e sei que quero continuar aprendendo e te ajudando.

*Tenho curiosidade em saber como andam seus projetos, as coisas por aí. Se tiver algum tempo de me escrever, ficaria muito feliz. [...]
Espero que esteja tudo bem contigo, Helio. Não há um dia que não me dê vontade de conversar com você, falar das coisas que estão acontecendo, ouvir.*

Lembranças para Dedé. Um abraço,

Luiz Henrique

....

Escrevi esta carta pouco mais de dois meses depois que cheguei em Paris para estudar. Interrompera meu projeto final do curso de Design para embarcar em novos projetos e novas experiências, bem diferentes das que, até então, eu vivera. Relendo-a, consigo ter noção exata do que se passava em minha cabeça naquele momento. E, fazendo a história de mim mesmo, confirmo quanto estava fascinado por tudo o que aprendi em um semestre de trabalho com Helio Eichbauer.

....

Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 2005

Caro Luiz Henrique,

Recebi sua carta e estou em falta; deveria ter respondido há mais tempo: muito trabalho e viagens me impediram. Há um ano que começamos a trabalhar na Flauta Mágica. Como o tempo passa! Sua longa carta muito me alegrou e fiquei orgulhoso: bom aluno e inteligente, a vida será pródiga. Quando fui para a Europa estudar, tinha a mesma idade sua e, claro, era um outro tempo, os grandes gênios do século XX que sobreviveram à 2ª Grande Guerra estavam vivos e atuando. Tive o privilégio de conhecer alguns e beber daquela fonte. O mundo atual é desumano e acelerado, o dinheiro comanda, retórica em torno

do nada, poucas realizações realmente importantes a não ser a preservação do patrimônio histórico, também efêmero. Esquecemos que o planeta tem o coração de fogo e que a atmosfera é muito frágil. [...] Seus estudos devem estar avançados nesta bela cidade, com tanta arte [...].

Aqui, muitas novidades e você, quando regressar, participará das mesmas:

Criei os cenários (desenhos/maquete/plantas) para a estréia da temporada lírica do Teatro Municipal do Rio: a ópera Macbeth, de Verdi. Direção de Sergio Britto e regência de Barbato. Ficou muito bom (cenário abstrato, cinzas e preto, texturas, duas rampas). Estréia em abril 27 e você já está integrado à equipe. Afinal, você tem livre acesso à casa de ópera...

Em seguida, final de maio, estréia o balé lindo de Tchaikovsky, A bela adormecida, também com cenários meus. Você faz falta na elaboração das imagens. Recortei tudo; método antigo, medieval, pré-computação. É difícil o balé romântico e a coreografia é cheia do virtuosismo de Marius Petipa (Rússia-1890). É belo e difícil [o cenário]: a floresta cresce! São muitos panos e tenho que enfrentar a CTP [Central Técnica de Produções] em Inhaúma. Acho que você chegará a tempo de participar desse trabalho. Assim espero.

A novidade é que farei a iluminação da ópera: luz branca (pas de couleur), projeções de galhos e grande fogueira.

Em teatro de prosa, tenho Antônio e Cleópatra, de Shakespeare, com direção de Paulo José (espaço cênico - arquitetura cênica).

Talvez shows de música (Tom Jobim), exposição em Chicago, New York, Londres e Lisboa.

Enfim, 2005 parece promissor. O novo diretor artístico do Teatro Municipal, Eduardo Alvarez, cantou na Alemanha muitas vezes em cenários de Josef Svoboda, meu saudoso mestre.

Remontei O escravo, de Carlos Gomes, em Campinas, com grande elenco. Foi maravilhoso! Grande sucesso. Cenário romântico, inspirado em Rugendas, belamente pintado em 1999.

Então, estas são as novidades. Desde já estou contando com sua participação. Caetano me disse que o cenário ficou lindo no Théâtre du Chatelet, onde estrearam os Ballets Russes de Diaghilev (teatro de grande tradição). O Pará [cenotécnico e pintor de arte] restaurou os panos e foram expostos em New York, Paris, Barcelona etc. Ele [Caetano Veloso] gosta muito da grade de palavras.

Peço perdão por falar demais em mim. Muitas felicidades, bons estudos e saudades do amigo

Helio Eichbauer (Dedé manda lembranças).

....

A idéia de estar na Europa, morando sozinho, estudando, conhecendo mil coisas e pessoas me era fascinante e pensar que em alguns meses aquilo acabaria era muito penoso para mim. Mas não tinha condições de me sustentar por mais tempo em Paris e largar anos de estudo para

ser garçom na Europa não estava, definitivamente, nos meus planos.

Segui meu curto caminho, pleno de *joie de vivre*, na capital francesa. Matriculei-me e frequentei diversos cursos na ENSCI, além do projeto principal, que em nada tinha a ver com meu interrompido projeto final da ESDI. Trabalhei, com muito sucesso, acredito, na *cenografia*¹ interativa de uma exposição sobre um diretor de cinema, que rendeu a mim e a Julia, minha parceira, muitos elogios.

Mesmo tendo aproveitado muito meu curso, a vida social que tive me foi mais importante. As pessoas do mundo inteiro que conheci, os lugares que visitei, as viagens que fiz, as peças e filmes a que assisti, as paixões que vivi, tudo isso trouxe-me muito mais conhecimento e experiência que qualquer escola do mundo me traria.

Apesar da tristeza de ter de voltar para o Brasil, para a vida insegura e plena de limitações da cidade do Rio de Janeiro, eu queria, mais que tudo – mais até mesmo do que me formar designer – voltar a ser assistente do cenógrafo Helio Eichbauer. Era a oportunidade de uma formação única, que não encontraria em nenhum outro lugar do mundo.

Cheguei a tempo da montagem de *Macbeth* no palco do *Municipal* e de ajudar no projeto de *A bela adormecida*. Depois de finalizados estes dois projetos, Helio, que há muito tempo vivia recluso, começou a ser convidado para dar uma série de palestras, depoimentos, entrevistas sobre sua carreira. A *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* – UNIRIO – o convidou para ser tema do primeiro número de uma nova publicação, *Chronos*, uma revista de cultura onde cada edição seria focada em uma personalidade de uma determinada carreira profissional.

Acredito que fui fundamental para este novo processo: aos poucos, comecei a digitalizar partes de seu monumental acervo para que ele pudesse mostrar enquanto desse as tais palestras, entrevistas. Tudo foi se tornando mais sério devido à revista *Chronos*, e assim tomamos gosto pela coisa. Helio me confidenciou a vontade de publicar um livro, ou montar uma exposição, mostrando o registro de sua grande carreira, o que, logicamente, sempre incentivei. Um acervo tão belo e tão grande não poderia ficar escondido, guardado. As palestras, entrevistas e a revista foram um bom começo neste processo.

Fechando este processo, então, mais uma novidade ao fim do ano: a produtora da ópera *Macbeth*, Dadá Maia, que, sabedora da vontade de Helio, entrara com um pedido de patrocínio aos Correios com um projeto de exposição, teve sua proposta aprovada. Em 2006, faríamos uma grande exposição comemorativa de 40 anos de carreira de Helio. Comecei, então, a complementar o trabalho que já estava fazendo.

Com todo aquele material disponível, ao meu alcance, vislumbrei uma ótima oportunidade de aprofundar ainda mais meus conhecimentos em cenografia. O trabalho de assistência era maravilhoso, aprendia muito da prática e teoria da profissão, mas algo em mim dizia que faltava-me uma formação mais completa. De algum modo, deixar a Escola de Teatro tirou-me a idéia que devia entrar mais a fundo, academicamente, no mundo da Cenografia. A ESDI acabara de inaugurar seu curso de Mestrado e, em breve, o segundo processo de seleção seria aberto.

Decidi que entraria com um projeto de dissertação para este processo de seleção, projeto que foi o embrião do presente trabalho. Queria voltar à ESDI – uma casa que, apesar das inúmeras

1 O grifo da palavra *cenografia* é para sinalizar o uso desta terminologia, principalmente pelos franceses, para designar o conceito e organização espacial de uma exposição; este assunto será tratado no decorrer desta dissertação.

ras brigas, eu amo e respeito – pela facilidade de já conhecer os professores, as cabeças e idéias.

Procurei o único professor com quem me sentia confortável para apresentar minha idéia, ganhar opiniões e pedir orientação oficial: Lauro Cavalcanti. Na realidade, todas estas idéias foram se formando e se estruturaram quando, ao acaso, encontrei Lauro no *boulevard* da escola. Falei rapidamente sobre o que estava pensando e, mesmo sem muita informação mais concreta, ele aceitou.

Da mesma forma que os acontecimentos, as idéias se encaminharam. Queria escrever uma dissertação sobre Helio Eichbauer. Queria apresentar ao mundo, de forma acadêmica, seu trabalho. Mas não de uma forma verborrágica, baseada apenas em textos dramáticos e teorias do teatro: por este motivo, não escolhi concorrer ao mestrado em uma faculdade de Teatro. Queria, enfim, mostrar a Cenografia como projeto, e como uma forma de Design. Era assim que, depois destes anos de experiência, eu finalmente enxergava. O projeto envolvido em cenografia era similar ao projeto em Design. Um cenógrafo era também um designer. Helio Eichbauer, além de um grande artista, também era um designer – do espaço, do drama, da informação teatral.

Lauro Cavalcanti, arquiteto, historiador, professor em uma escola de Design, saberia muito bem me conduzir e me dar todo apoio que eu precisasse para tratar de uma profissão tão próxima ao Design, assim como é a Arquitetura, sem ter nenhum tipo de preconceito à idéia. Sabia, também, que o artista Helio Eichbauer fora um dos criadores do movimento Tropicalista; Lauro me traria o *background* necessário para uma pesquisa mais profunda dos momentos históricos de cada fase do trabalho de Helio.



imgs. 004 e 005: exposição *Helio Eichbauer - 40 anos de cenografia* (Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro, 2006).

Obviamente, não deixei de trabalhar com Helio para fazer meu mestrado: isto seria uma contradição. O trabalho da exposição se estendeu por mais de oito meses. Durante este período, criei um extenso banco de dados digital com todo o acervo do cenógrafo, trabalho este que foi amplamente usado para a exposição e um grande passo para a presente dissertação. Digitalizando fotografias, desenhos e notícias de jornal, restaurando imagens e fotografando maquetes e telões, fui conhecendo aos poucos e profundamente o resultado de 40 anos de um trabalho sério, competente, coerente e, por diversas vezes, genial. Qualidade que pôde ser comprovada por cerca de 26 mil visitantes em oito semanas de exposição, número recorde para o *Centro Cultural Correios*. Helio Eichbauer tornava-se capa dos cadernos culturais de todos os principais jornais do Brasil, assunto de programas de televisão e suas maquetes viravam pano de fundo do *Fantástico*.

....

Seria impossível escrever esta dissertação sem mostrar minha intimidade com o tema e, principalmente, sem explicar minhas motivações. Iluminado pela apresentação da tese de doutoramento de meu professor de *Metodologia Científica*, Prof. Dr. Wandyr Hagge, e aconselhado por meu orientador, resolvi escrever estas linhas. Por elas começo e também termino meu projeto. Aqui eu me abro à Academia e, por este motivo, me engajo ainda mais em uma bela realização.

Não escrevi este trabalho apenas para obter o grau de Mestre; este título será sempre, para mim, de Helio Eichbauer. Escrevi este trabalho para mais uma vez me afirmar como aprendiz, tentando processar todo o conhecimento que tenho recebido estes anos com as informações que captei para a pesquisa. Espero que a análise que segue seja de relevância para o leitor e que, um dia, quem sabe, ela possa ser considerada minha *obra-prima*...

UMA DISSERTAÇÃO DE TEORIAS E HISTÓRIAS.

É uma verdade indubitável que a dificuldade na maior parte do trabalho científico reside mais em formular as questões do que em encontrar as respostas para elas – escreveu a botânica Agnes Arber¹.

Sim, é verdade. As respostas para as questões desta dissertação pairam no fazer diário dos profissionais envolvidos com os problemas da organização visual, espacial e temporal cênica, ou seja, com as questões cenográficas. Difícil mesmo é a reflexão sobre a quais perguntas esta pesquisa sobre a criação espacial, dramática, informativa, responde.

Pois, para um profissional experiente, não há pensamento nem reflexão sobre o projeto e sua metodologia: eles, simplesmente, acontecem. Mas para o profissional em descoberta, como o caso do autor que aqui se apresenta, a reflexão parte do estudo constante e da observação e admiração diária de um trabalho dedicado e competente.

Toda a prática, porém, pede um entendimento teórico que ajude a classificar temas, esclarecer questões e tornar viáveis os conhecimentos aos mais jovens. E profissões tidas como práticas, por seu embasamento projetual, na verdade necessitam de um amplo *background* teórico, para que a criação seja consciente e faça parte de um repertório bem moldado.

Estudar um livro: a melhor fonte da informação... Torna-se sempre muito importante, para o estudo em Cenografia, a busca e pesquisa nas publicações internacionais, principalmente francesas, italianas e americanas onde, tradicionalmente, muito se fala e se escreve sobre este *métier*. Segundo MONTEIRO TEIXEIRA [2004], “a historiografia do teatro do Brasil pouco se ocupa desse objeto [Cenografia]”. Nem mesmo na crítica teatral especializada há um comentário consistente sobre a produção cenográfica brasileira. O que se encontra nestes textos teórico-críticos é uma absoluta fixação ao verbo, com uma espécie de indiferença às áreas afins do espetáculo teatral. Ironicamente, é, pois, na crítica teatral, que se encontra o cerne daquilo que mais é criticado em teatro: a não-concordância entre as partes para a boa passagem de um conteúdo uniforme, redondo e coeso.

Percebe-se, aos poucos, uma tendência de mudança. O número de publicações brasileiras a

¹ *Apud* REDONDO JÚNIOR, 1964 (p. 9).

respeito da prática e da teoria em Cenografia tem crescido nos últimos anos. Livros recentes como *Antitratado de Cenografia*, de Gianni RATTO, *Auleum – a quarta parede*, de José de Anchieta COSTA, *Cenografia*, de Anna MANTOVANI e *Flávio Império*, de Renina KATZ, vêm somar-se à nossa cada vez menos fraca bibliografia nacional sobre o assunto.

Aumentam as teses e dissertações apresentadas nos cursos de pós-graduação, como as de Nelson José URSSI [2006], Miriam Aby COHEN [2007], Ricardo José BRÜGGER CARDOSO [2000] e Maria Odette MONTEIRO TEIXEIRA [2007], como alguns poucos exemplos dentre tantas outras desenvolvidas.

É com o diferencial de estar tratando a Cenografia sob o ponto de vista de um designer, com sua metodologia projetual, que o presente trabalho vem aumentar este número para o contínuo conhecimento nacional sobre esta bela profissão.

....

Um dos grandes problemas sobre dissertações, teses e teorias em Teatro é o fato de não se poder raciocinar em termos matemáticos neste tema, nada deste campo pode ser reduzido a teoremas. A Cenografia, portanto, padece das mesmas questões, uma vez que está diretamente ligada à história teatral e serve esta grande arte desde o início dos tempos civilizados.

Talvez por isso, esta dissertação tente concentrar-se naquilo que é palpável: ao tratar de Teatro, foca em sua História, ou seja, acontecimentos e fatos passados e registrados. Ao tratar de teorias cenográficas, concentra-se nas áreas possíveis de atuação e, principalmente, no desenvolvimento do projeto do cenógrafo, que envolve etapas, especificidades e paradigmas mensuráveis.

Histórias de Cenografia e Design: a experiência de Helio Eichbauer. Um título um tanto perigoso, mas passível de ser explicado e entendido. Ao leitor incauto, poderá parecer um texto biográfico de um profissional cenógrafo e designer. Sim, esta dissertação também é isso. Mas não, esta dissertação não é apenas isso, tampouco pretende fazer com que este profissional seja considerado como um designer. Mas ele o é: Helio Eichbauer, um artista e cenógrafo-designer.

Deve-se considerar que esta é uma dissertação escrita para um curso de mestrado em Design, concentrado na grande área de História do Design Brasileiro. Sendo assim, propõe que a obra deste artista/designer seja incluída, finalmente, nesta História, que ainda está sendo redigida.

....

Dividido em três capítulos, este trabalho propõe fazer uma relativamente extensa conceitualização da Cenografia e do projeto cenográfico nos tempos atuais. Baseia-se tanto em pesquisas bibliográficas quanto na experiência do autor nas áreas de Design e Cenografia para buscar estes possíveis conceitos e detalhar seus paradigmas. Mais que isto, baseia-se no acervo manancial do mais importante cenógrafo brasileiro vivo atuante, por muitos assim considerado, para que encontre tanto os diferentes partidos projetuais possíveis quanto os resultados válidos na passagem de informação e conceito através do projeto espacial de um espetáculo.

A metodologia é múltipla, como são inúmeros os caminhos para a comunicação e as dimensões de um espaço cênico e sagrado. No primeiro capítulo, *Histórias de Cenografia (e Design)*, parte-se de uma revisão nos diferentes conceitos da profissão através da construção de seus

principais termos relativos e das palavras de grandes nomes que atuaram na área.

A história e os variados paradigmas estabelecidos em mais de vinte e cinco séculos de criação espacial com finalidade comunicacional e semântica também são revisados. Só através do conhecimento das finalidades projetuais nos tempos da Antigüidade grega e romana, Idade Média, Renascença, Barroco, Romantismo e em todo o Teatro Moderno é que se tem a total visualização das possíveis facetas que pode ter o projeto cenográfico num mundo pós-moderno.

Assume principal interesse nas maneiras de criação e desenvolvimento da informação comunicacional, tratando das diversas possibilidades sógnicas deste tipo de projeto. Pretende, então, discernir as diversas atuações que a Cenografia assume nos dias de hoje, não apenas restrita ao campo espetacular mas, também, construindo espaços semânticos em outras áreas de projeção cultural, como a exposição de arte, ou mesmo empresarial e publicitária, como vitrinas de lojas, espaços internos comerciais e *stands* promocionais. Através dos conceitos de *Cenografia da caixa branca* e *Cenografia da caixa preta*, as áreas de atuação do cenógrafo são divididas e esmiuçadas. Esta divisão em áreas toma como fundamento a relação dos usuários finais com o espaço primitivo a ser ocupado, e delimita quem são os integrantes destes dois tipos de criação cenográfica, ou seja, a qual categoria usuários e clientes estão relacionados nestes diferentes espaços, buscando uma terminologia semelhante àquela usada em projetos de Design gráfico, de produto, de moda, ou tantos outros possíveis.

Ou seja, é nesta busca de relações entre a Cenografia e o projeto de Design que se estrutura o primeiro capítulo. Demonstra o quão semelhante é a abordagem projetual destas duas áreas e pretende, em certa medida, incluir a criação de cenários como uma parte de um campo maior de atividade projetual, conhecido, simplesmente, por Design. Como todo projeto, a Cenografia tem suas especificidades que, ao listá-las e relacioná-las de acordo com categorias distintas, esta dissertação pretende ser um ponto de apoio a este tipo de desenvolvimento organizado – projeto de planos espaço-temporais e conceituais.

O segundo capítulo, *Pensando o ensino da Cenografia*, propõe-se como o começo de uma discussão sobre como o projeto deveria ser o ponto fulcral do ensino desta profissão, a partir das idéias que foram vistas no primeiro capítulo. Trata, mais especificamente, do relato de uma experiência de ensino livre, desenvolvida nos anos 1970 por Helio Eichbauer e pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, quando a Cenografia – e o Design também – era concebida como uma experiência maior, holística, valorizando o conhecimento global e a relação do corpo humano com o espaço que o circunda.

Por fim, o terceiro capítulo, *A comunicação espaço-visual da Cenografia: estudo de casos*, reflete sobre as possíveis maneiras de análise de um projeto cenográfico em sua construção semântica, optando por certos materiais de apoio. Parte, como exemplificação deste estudo, para o projeto de cenários desenvolvido por Helio Eichbauer para a montagem de 1967 do espetáculo *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Uma montagem clássica, que inaugurou o *Movimento Tropicalista* nas artes teatrais, um dos marcos do teatro moderno brasileiro. Neste momento, será feita uma análise e posterior síntese de documentos de registros que provêm de diversas fontes, expondo e comparando às didascálias do texto original, descrições das idéias de montagem e propostas do encenador, conceitos e partidos do cenógrafo, documentos de época – programas, reportagens, críticas – e documentos posteriores à encenação, como comentários do diretor, entrevistas, revisões históricas e trabalhos aca-

dêmicos relativos à montagem. A tudo isso, serão relacionadas imagens do projeto cenográfico e fotografias dos cenários em cena.

....

Nos últimos vinte e quatro meses, desde sua idéia inicial, esta dissertação muito mudou em sua estrutura. Aquilo que era para ser uma biografia comentada e crítica da produção de um importante cenógrafo, comparada com um pensamento projetual em Design, transformou-se. Conforme foi lido na *Apresentação* deste trabalho, tudo o que aqui está escrito parte da observação do trabalho do cenógrafo Helio Eichbauer. Mas, para fins acadêmicos, o foco fechou-se. Alguns pontos de sua experiência profissional tornam-se motivos de uma discussão mais ampla, que envolve os itens de correlação entre o “fazer cenográfico” e o trabalho de design.

A parte biográfica ainda existe, e o leitor irá encontrá-la no *Apêndice – Histórias de uma vida plena de som e fúria*. Foi considerada importante sua permanência tendo em vista, com ela, a possibilidade de visualização de como um grande desenvolvimento cultural pode afetar diretamente a construção de significado nos projetos de Cenografia. Por seu acervo intelectual, apenas Helio Eichbauer seria capaz de fazer as conexões semânticas que fez no ato de suas criações projetuais. Serve como exemplo, demonstrando como as criações projetuais para um mesmo tema serão sempre diferentes nas visões de diversos profissionais da Cenografia e do Design, pois o projeto está diretamente ligado às estruturas de significado, conhecimento geral e visual de seu autor.

HISTÓRIAS DE CENOGRAFIA (E DESIGN).

[1.1] A CENOGRAFIA E SEUS CONCEITOS...

O que é, afinal, Cenografia? Uma arte, uma profissão distinta ou uma área de uma opção profissional mais ampla? Aonde se localiza o trabalho cenográfico, como ele se distingue? São muitas as formas de se chegar a um conceito sobre este tema: historicamente, os conceitos variam com a mudança dos paradigmas da própria arte teatral; profissionalmente, a Cenografia pode assumir diferentes definições, conforme seja a área de atuação do profissional e sua visão em relação ao mundo. Por isso, uma boa definição da Cenografia, com seus mais de vinte e cinco séculos de história, não pode ser breve. Aliás, o fazer cenográfico não pode ter apenas uma conceituação, e sim várias, complementares, ou mesmo paradoxais, mas que ajudem a formar um pensamento múltiplo sobre esta também múltipla prática artística. Antes de mais nada, entretanto, faz-se necessário recorrer à etimologia, ao sentido do termo e de suas palavras correlatas, em alguns diferentes idiomas, como uma primeira tentativa de definição.

Cenografia. Do grego “*skênographia*”, onde *skéné* significa cena, e *graphein*, escrever, desenhar. Um termo bem específico, tendo em vista que, em sua origem, a “Cenografia” limitava-se ao desenho, pintura e decoração da estrutura arquitetônica *skéné*, o grande frontão do edifício destinado aos atores no Anfiteatro Grego.¹

A variável romana para o termo ainda é uma incógnita. Segundo o arquiteto Vitruvius, três tipos de sistemas de representação gráfica seriam possíveis: a *iconographia*, a *orthographia* e a *scenographia*. Os dois primeiros podem, facilmente, ser relacionados com o que hoje é vulgarmente designado de planta e alçado, respectivamente, no jargão da arquitetura. O terceiro modo constitui um enigma que se pode associar ao princípio da perspectiva: “a *scenographia* é o bosquejo do frontispício com as partes laterais em perspectiva e a correspondência de todas as linhas em relação ao centro do círculo” [VITRUVIUS POLLIO, 2007, p. 75 (Livro 1, capítulo 2.2)]. É de se imaginar, tendo em vista os gregos, no período clássico, terem desenvolvido um sistema próprio de perspectiva, e que este mesmo sistema era amplamente utilizado para a decoração dos

1 Este assunto será melhor desenvolvido na sessão [1.2.2], “O teatro grego e sua cenografia”.

telões dispostos na frente da *skené*, que a visão latina para esta simbologia atmosférica da cena teatral tenha sido confundida com seu próprio sistema gráfico e matemático de estruturação.

Voltemos, entretanto, à Cenografia em seu sentido moderno. Em francês, traduz-se por *scénographie*. Em italiano, *scenografia*. Em espanhol, *escenografía*. Em inglês, *scenography*, *stage-craft*, *scenic design* ou *stage design*.

No sentido moderno, [a Cenografia] é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. É também, por metonímia, o próprio desejo, aquilo que resulta do trabalho do cenógrafo. [PAVIS, 1996, p. 45]

Desta forma Patrice PAVIS descreve o que é “Cenografia”, em seu *Dicionário de Teatro*. Obviamente, um verbete pesquisado e escrito para um dicionário de termos teatrais preocupar-se-ia somente com as questões ligadas a esta manifestação artística. De fato, a Cenografia nasceu e tomou forma com o Teatro.

Deve-se desconfiar, entretanto, de uma definição que busca o sentido moderno de um termo reduzindo-o a apenas uma de suas facetas. Na enciclopédia livre virtual, *Wikipedia*, uma definição em português para o termo “cenografia” já se mostra mais interessante, apesar de rasa em complexidade:

*Cenografia é uma arte, técnica e ciência de projetar e executar a instalação de cenários para espetáculos.*²

Tem-se, aí, a idéia de que “o trabalho do cenógrafo” ultrapassa a “organização do palco e do espaço *teatral*”, conquistando, sim, todo o campo do “*espetacular*”. Mas definir Cenografia como uma “ciência de projetar” soa um pouco estranho. Apesar de Aurélio Buarque de Holanda FERREIRA [1980, p. 411] também definir “ciência” como

1. Conhecimento. 2. Saber que se adquire pela leitura e meditação; instrução, sabedoria.

não seria errado afirmar que a acepção mais comum do termo trata-se do terceiro item de sua lista de definições:

3. Conjunto organizado de conhecimentos sobre um determinado objeto, em especial os obtidos mediante a observação, a experiência dos fatos e um método próprio.

Ora, certamente não existe um “conjunto organizado de conhecimentos”, obtidos “mediante a observação, a experiência dos fatos e um método próprio” que estabeleçam o fazer projetual para a criação de cenários. Os conhecimentos existem, mas não foram obtidos através de um método científico organizado, e sim pela própria prática e experiência profissionais.

² <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cenografia>

[...] projetar envolve uma grande quantidade de conhecimentos práticos, denominados conhecimentos tácitos, que só se adquirem através da prática. Portanto, projetar se aprende projetando e o aprendiz projetista utiliza nessa atividade três tipos básicos de conhecimentos: conhecimentos para gerar idéias, conhecimentos para avaliar conceitos e conhecimentos para estruturação do processo de projeto. [NAVEIRO, 2001, p. 27]³

Também na enciclopédia virtual *Wikipedia*, tem-se a definição para o termo *scénographie*, em língua francesa:

*A cenografia designa, hoje em dia, a arte de organizar um espaço cênico, graças à coordenação de meios técnicos e artísticos.*⁴

Tem-se, aí, uma amplitude maior para a definição do termo, além de especificar que este é um conceito usado para descrever a Cenografia “hoje em dia”; percebe-se, então, que este ofício já possuiu uma outra visão em tempos passados.

Há apenas muito pouco tempo, o termo *scénographie* passou a ser comumente utilizado pelos franceses, que tinham na palavra *décor* (decoração) uma designação tanto para a Cenografia quanto para o cenário. O profissional cenógrafo era, assim, chamado *décorateur* – aquele que embeleza um lugar, que escolhe e ordena a decoração – e *décoriste* era o nome dado ao pintor de arte especializado na pintura de telões para o teatro.

Publicado no ano de 1961, o *Dicionário Escolar Francês-Português Português-Francês* [CORRÊA, 1956, p. 161] sequer apresenta, dentre seus verbetes em língua francesa, o termo *scénographie*. Entretanto, encontram-se as seguintes palavras:

DÉCOR (*dêkór*), s. m. Decoração, adorno, cenário.

DÉCORATEUR (*dêkoratèr*), s. m. Decorador, cenógrafo.

DÉCORATION (*dêkoraçion*), s. f. Ornamentação, decoração; condecoração; cenário.

Além disso, o verbete SCENARISTE aparece, estranhamente, como “autor de cenários cinematográficos”. Entretanto, na outra parte do mesmo dicionário, as versões em francês para CENOGRAFIA e CENÓGRAFO são mostradas como SCÉNOGRAPHIE e SCÉNOGRAPHE.

É importante frisar que *scénographie* é um termo muito utilizado pelos profissionais do design e na cenografia de língua francesa, porém *décor* e suas variantes ainda são comumente usados pelo cidadão leigo.

Certamente devido à sua subordinação cultural à França até meados do século passado, o Brasil também usou o termo “decoração teatral” para designar a cenografia, como mostra o

3 Este assunto será melhor estudado na parte [1.4] desta dissertação, quando será tratada a questão do projeto no trabalho do cenógrafo e do designer.

4 “*La scénographie désigne aujourd’hui l’art d’agencer un espace scénique, grâce à la coordination des moyens techniques et artistiques.*” (Tradução livre do autor) [<http://fr.wikipedia.org/wiki/Scénographie>].

estudo pioneiro do professor Stelio Alves de SOUZA em sua tese publicada em 1948, para curso de admissão na Faculdade Nacional de Arquitetura da então Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ):

Prevíamos as objeções iniciais contra a idéia de uma tese sobre decoração teatral. Objeções de caráter histórico: fácil tendência a descair para a história do teatro. Objeção de ordem técnica: predomínio dos problemas técnicos (acústica, visibilidade, circulação, iluminação etc...). Objeção ainda de natureza social: fundamento sociológico do teatro, como elemento de congregação dos homens e de suas idéias, como força satírica ou trágica, sempre eminentemente amena.
[SOUZA, 1948, p. 10]

Curioso remarcar que este livro, interessante historicamente, porém de fraco conteúdo, não trata, mesmo que *en passant*, da renovação da “decoração teatral” por qual passava o Brasil, após a presença no país do professor e encenador Louis Jouvet (1887-1951), em 1941 e 1942, de grande importância neste processo. O marco desta renovação do pensamento cenográfico foi a montagem, no ano de 1942, do espetáculo *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigido pelo ator e diretor refugiado da Polônia Zbigniew Ziembinski (1908-1978), com o projeto ícone do cenógrafo Tomás Santa Rosa (1909-1956).

Ao contrário do que acontece na França, o termo “decoração” não é mais usado para designar a cenografia teatral no Brasil, hoje em dia. Passou a ser usado para os projetos de composição de ambientes internos, sendo também preterido pela expressão “design de interiores”.

Percebe-se a importância da discussão etimológica dos termos profissionais. “Decoração” é uma palavra que, desde sua origem latina, carrega o peso da futilidade ornamental, contrastante com o trabalho de pensamento projetual da cenografia ou do design de interiores:

DECOR, -oris, subs. m. I – Sent. próprio: 1) Beleza (física), formosura, encanto, graça. II – Sent. figurado: 2) O que fica bem, o que convém. 3) Ornamento, elegância (de estilo). Obs.: Usa-se principalmente na poesia e designa, particularmente, a beleza física (em oposição a decus que se refere à beleza moral, virtude).
DECORO, -as, -are, -avi, -atum, v. tr. I – Sent. próprio: 1) Decorar, ornar, enfeitar. II – Sent. figurado: 2) Honrar, distinguir. [FARIA, 1956, p. 267]

Os projetos de Cenografia e de Design de Interiores não se preocupam, necessariamente, com beleza, formosura, encanto, graça, elegância. Preocupar-se-ão com isto caso seja necessário um ambiente que onde se queira passar tais qualidades, porém são conceitos relativos e abstratos, que variam de pessoa para pessoa. A beleza destes projetos estará, exclusivamente, no fato de cumprir com sua função semântica, mesmo sendo para demonstrar o grotesco, se este for o conceito desejado.

De volta às possíveis definições de Cenografia nos tempos atuais, tem-se a seguinte, extraída de um livro pertencente a uma coleção de primeiros conhecimentos:

A cenografia pode ser considerada uma composição em um espaço tridimensional – o lugar teatral. Utiliza-se de elementos básicos, como cor, luz, formas, volumes e linhas. Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes.

Não podemos confundir cenografia com decoração. Cenografia é um elemento do espetáculo (teatral, cinematográfico etc.), e decoração é sinônimo de arquitetura de interiores. [MANTOVANI, 1989, p. 6]

Antes de comentar a definição de Ana MANTOVANI, é preciso corrigir um erro do final da citação: *decoração* não é sinônimo de *arquitetura de interiores*. Dizer isso é jogar para uma área profissional irmã um preconceito e uma diminuição que a Cenografia viveu durante muito tempo. Afinal, a arquitetura ou design de interiores é muito mais que a simples ornamentação de um espaço, pois pode envolver questões complexas de utilização espacial, preferências estilísticas e, principalmente, hábitos de um usuário.

Como dizia a autora, toda cenografia é uma composição do lugar teatral, com seus pesos, tensões, equilíbrios, formas e contrastes. Mas isto é uma definição falha, pois nem toda composição no espaço tridimensional teatral é, necessariamente, uma cenografia.

Maria Odette Monteiro TEIXEIRA [2004, p. 9] ainda acrescenta que esta composição “tem que representar e dar forma plástica a um texto”. Mesmo assim, esta *composição* ainda não seria, por conclusão, um espaço cenográfico. Ao contrário, *uma composição que dá forma a um texto* aproxima-se muito mais de uma instalação de artes plásticas que de um espaço concebido para a cena, pois a cena é muito mais que a formalização de um texto.

Muito diferente do que dizia o cenógrafo tcheco Josef Svoboda (1920-2002), professor e mestre de Helio Eichbauer: “a Cenografia é a *mise-en-scène* plástica do drama”. Uma definição complexa e ampla, que não sufoca o cenário a uma representação textual. Uma *mise-en-scène* plástica traz, assim, a idéia de uma *direção* de itens inanimados, semelhante à direção de atores e do espetáculo propriamente dito; enquanto o diretor, ou o encenador, compõe o espaço com corpos, movimentos e sons, este *metteur-en-scène* plástico o compõe com madeiras, tintas, tecidos, polímeros, mobiliário e, principalmente, informação, criando, assim, a atmosfera para a ação, servindo, pura e simplesmente, para aquela ação e para aquele tempo.

Quando a cortina sobe em uma produção, o público deve sentir, imediatamente, o estilo e a atmosfera do que está sendo apresentado. Quando isto acontece o espectador é mentalmente orientado ao mundo que foi criado antes dele.⁵

[ROWELL, 1968, p. 8]

Do mesmo conceito partilhava o cenógrafo e diretor teatral italiano, radicado no Brasil, Gianni Ratto (1916-2005):

5 “When the curtain goes up on a production the audience should be able to grasp instantly the style-atmosphere of what is being presented. When this is made to happen the spectator will be sympathetically orientated to the world that is being created before him.” (Tradução livre).

Continuo defendendo o conceito do espaço cênico considerado como uma atmosfera que atua no espetáculo de forma sensorialmente dramática. [RATTO, 1999, p. 19]

Através de um texto do artista multimídia Tomás SANTA ROSA – designer, cenógrafo, ilustrador, diagramador, figurinista, professor de pintura, crítico de arte – datado de 1953, percebe-se a presença de uma idéia semelhante sobre o tema:

Na medida em que uma fotografia pode significar o Ser, o cenário retrata o Drama, e o ideal seria que depois das três pancadas de Molière⁶, aberto o pano de boca, penetrasse o espectador, de imediato, no sentido espiritual do texto dramático através da poderosa sugestão do clima cenográfico. [SANTA ROSA, 1953, p. 11]

Para SANTA ROSA, o cenário deveria estar “vinculado ao mais íntimo da concepção do dramaturgo”. Esquece, porém, que o Teatro se estrutura como uma arte de criação coletiva e a indicação do dramaturgo é a pedra fundamental do processo criativo, mas não precisa ser uma prisão para seus criadores.

Ainda no limbo da criação, quando a ação dos personagens começa a esboçar-se e procura estender a trama de sua aventura, num espaço real ou arbitrário, toda seqüência desses movimentos determinados pela ação contida nos diálogos, vai ao mesmo tempo criando as dimensões e a cor do cenário. [SANTA ROSA, 1953, p. 12]

Fica claro um certo excesso nesta tentativa de descrição de como nasceria um cenário. Levadas a cabo, esta experiência de busca da ação contida nos diálogos do texto escrito traria um cientificismo para o projeto cenográfico que, claramente, não condiz com a realidade. Provas disso são as diversas montagens e cenografias possíveis para um mesmo texto: muitos outros elementos do espetáculo, além das ações contidas nos diálogos, podem “ditar” as dimensões e a cor do cenário.

O teatro, seja de prosa, dança ou musical, necessariamente envolve a colaboração de diversos profissionais para se desenvolver. Parte sempre de um texto dramático, ou de um libreto, que conta uma história. História esta que deve ser passada aos espectadores através do corpo e/ou da voz – das atuações – dos atores, ou dançarinos, que são sempre orientados por, pelo menos, um outro profissional.

Atores e atrizes, dançarinos e dançarinas, encenador, coreógrafo, músico, cenógrafo, figurinista, iluminador. Contra-regras, maquinistas, técnicos de luz e som, produtores. Estes são apenas alguns exemplos da quantidade e diversidade de profissionais envolvidos numa produção teatral. Teatro não é feito por uma pessoa, nem para uma pessoa. Assim como o Design também

6 Sinais criados pelo dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), mais conhecido como Molière, e até hoje usados, para avisar aos espectadores da iminência do começo de um espetáculo.

não é feito por apenas uma pessoa, muito menos para uma pessoa.

É fato que, com o advento das novas mídias, pode-se falar, nos dias de hoje, do trabalho solitário do designer do começo ao fim de seu processo projetual, como acontece em alguns projetos de *webdesign* ou mesmo de pequenas peças que são manufaturadas pelo próprio profissional. Entretanto, é preciso lembrar que as ferramentas utilizadas, sejam elas físicas ou digitais, foram projetadas por outros designers, trazendo a coletividade até mesmo para o mais solitário dos projetos. Além disso, um designer pode desdobrar-se em algumas áreas de atuação, mas estas continuarão bem delimitadas.

Seja em Teatro ou em Design, ligando os profissionais envolvidos para um trabalho coletivo coeso, deve existir um conceito bem estabelecido.

As soluções deste profissional [designer] são o resultado de um processo criativo, cuja natureza é apenas parcialmente compreendida: o que é que dá início ao processo, e o que dispara uma ação decisiva para o desenvolvimento?

[...] a definição de um problema traz em si a chave para a sua solução. Um bom design é tanto uma questão de se fazer as perguntas certas quanto de respondê-las. [...]

Um bom design não é somente a solução de um problema, mas também a sua definição apropriada.

E isto é uma arte tanto quanto uma técnica. [BERNSEN, 1995, pp. 14 e 15]

O artista plástico trabalha com conceitos. Mas também o diretor, e os atores, e o figurinista, e o iluminador, e o cenógrafo, enfim, a equipe criadora de um espetáculo. E, também, o designer.

A Cenografia pode participar desta concepção de Design, uma vez que trabalha ativamente na definição apropriada de um problema – um problema cênico, definido em conjunto pelos profissionais criadores – antes mesmo de buscar soluções. Na verdade, pode-se mesmo dizer que a definição de um problema – cênico para cenógrafos, informacionais para designers gráficos etc. – já é parte integrante de sua própria resposta projetual.

Para o Teatro Moderno, a Cenografia pode ser vista como uma manifestação de Design. Um design, porém, voltado para uma manifestação artística, seguindo sua própria história, funções e paradigmas. Uma possível visão desta profissão, resposta para a pergunta “o que é Cenografia?” dentre as várias pensadas ao longo do século XX por seus grandes expoentes, algumas delas apresentadas a seguir.

Cenografia: conjunto de elementos pictóricos, plásticos, técnicos e teóricos que permitem a criação de uma imagem, de uma construção bi ou tridimensional, ou sua colocação em um espaço notavelmente espetacular. [Jacques POLIERI, encenador e cenógrafo francês, *apud* CALMET, 2003, p. 23]

A manifestação física de idéias colaborativas. [Michael LEVINE, cenógrafo canadense, *apud* HOWARD, 2002, p. xiv]

A interrelação entre espaço, tempo, movimento e luz no palco. [Josef SVOBODA, cenógrafo tcheco, *apud* HOWARD, 2002, p. xiv]

A solução dramática para o espaço. Se a arquitetura é uma imensa escultura tridimensional em um espaço aberto, então a cenografia, para mim, é um tipo de escultura revertido para dentro (e, às vezes, para fora) de algum espaço concreto. [Jaroslav MALINA, cenógrafo tcheco, *apud* HOWARD, 2002, p. xiv]

A transformação do drama em um sistema de signos visuais. [Ioanna MANOLEDÁKI, cenógrafo grego, *apud* HOWARD, 2002, p. xiv]

O papel dinâmico do design trabalha sobre o palco, orquestrando um ambiente visual e sensorial da performance. [Dorita HANNAH, cenógrafo neo-zelandês, *apud* HOWARD, 2002, p. xv]

Tantas definições possíveis, que completam uma mesma idéia de Cenografia após o desenvolvimento do Teatro Moderno. Todas idéias de profissionais de hoje, que vivem um tempo muito diferente daquele onde nasceu esta arte do espetáculo. Por isso mesmo, só se chegará a uma completa definição do que é a Cenografia se seus conceitos e paradigmas, ao longo da história do Ocidente, forem visitados.

[1.2] HISTÓRIAS BREVES DA CENOGRAFIA, DE SEUS PRIMÓRDIOS ATÉ O SÉCULO XIX

“Eu” deixa de ser “Eu” desde que se transpõe a porta do teatro. Vivemos e vemos viver, para além de nós, um ser no qual vivemos ao mesmo tempo; assim, ao mesmo tempo vivemos e vemos-nos viver. Não há para isso qualquer equivalente, a não ser no Templo ou na Igreja. [JOUVET, 1948, p. 19]

Pelas palavras do ator, professor e diretor de teatro francês Louis Juvet (1887-1951), conseguimos penetrar nas relações profundas que tem o Teatro com os rituais religiosos; mostra-se, ao contrário do que se pensa, que estas relações não ficaram totalmente guardadas no passado. Mesmo hoje em dia, guardadas suas proporções, na mais reles comédia dentro do mais ordinário teatro do *shopping center*, o espectador, ao sentar-se em sua poltrona, compartilha com seus semelhantes ao redor o fato, ao mesmo tempo, de estar vivendo e vendo viver.

O Teatro tem raízes muito profundas, que vêm de uma necessidade intrínseca ao ser humano de purgar seus medos, desejos e paixões. O Teatro, com seus mais de vinte e cinco séculos de vida, faz parte do homem e de suas necessidades.

Se pensada como a criação de um espaço destinado à representação, pode-se dizer que a Cenografia começa a existir juntamente com o próprio conceito de representação; sua origem, portanto, confunde-se com a própria origem do Teatro ocidental. Deve-se, então, voltar a um

tempo onde o Teatro ainda mantinha uma completa relação de interdependência com as manifestações religiosas.

....

TEATRO. Do Grego, THEATRON, destaca-se o radical THEA, cujo significado é “panorama”. A palavra *theatron* tem, originariamente, sempre uma idéia de visão: designa aquele lugar aonde se vai para ver, ou seja, o lugar de onde se vê um espetáculo. Tratava-se de uma configuração espacial feita para organizar o olhar e para permitir que as idéias e os sentimentos se fizessem claros, por meio das palavras ouvidas e dos gestos observados.



img. 006: mapa da Grécia na Antiguidade.

[1.2.1] A ação litúrgica grega

Antes de se falar em Teatro Grego, conhecido por seus grandes festivais dramáticos de tragédias e comédias, é preciso falar-se em um Teatro religioso desenvolvido na Grécia, como manifestação da ação litúrgica de um povo.⁷

Antes do século V a.C., quando aparece o trabalho dramático de Ésquilo (525-465 a.C.) e,

7 Não é esquecido que as pesquisas arqueológicas mostram a existência de ações litúrgicas anteriores, no Egito, na Índia, na China e na ilha de Creta. Datam do século XXV a.C., por exemplo, alguns registros hieroglíficos que comprovam a existência da ação ritual e do drama religioso desde estes tempos. Entretanto, devido à falta de um estudo sobre a composição espacial destes tipos de representação, torna-se desnecessário estender-se neste tema. Para mais informações sobre a ação litúrgica anterior à desenvolvida na Grécia, uma pesquisa pode ser começada a partir de BRANDÃO, 1980.

por conseguinte, do chamado Teatro Grego, a ação litúrgica na Hélade⁸ foi muito desenvolvida. Estes rituais de iniciação, chamados de *Mistérios de Elêusis*, eram divididos em três partes: fórmulas e ensinamentos secretos; procissões e dramas sagrados; e iniciação à contemplação mística e apresentação dos objetos sagrados.

Maior especialista brasileiro (e um dos mais destacados mundialmente) em cultura antiga e mitologias grega e romana, o professor Junito de Souza BRANDÃO [1980, pp. 18 e 19] descreve de forma encantada a atmosfera existente quando da realização dos mistérios de Elêusis. Ali, após um banho de mar purificador e uma longa procissão pela Via Sagrada, o drama do retorno desenvolvia-se entre os iniciados no *telestérion*, local onde se consumam os mistérios. Tratava-se de uma sala gigantesca, um teatro realmente, com arquibancadas dispostas em semicírculo para cerca de três mil espectadores.

Observando as ruínas encontradas no templo de Deméter, talvez a mente de mais fértil imaginação não seja capaz de visualizar como se davam, formalmente, estas ações dramático-religiosas. Ainda não se sabem os motivos exatos desta cerimônia cuja origem imemorial remete à vinda de povos nômades do Egito, que cultuavam a grande deusa Ísis, denominada Deméter desde então. De qualquer forma, estes mistérios eram vistos pelos antigos gregos como a representação e a própria substanciação da esperança de uma vida que sucede à morte.

Tais mistérios eram verdadeiramente concebidos como espetáculos, “não se apresentavam apenas, esotericamente, como símbolos, mas como ação concreta, em forma de drama” [BRANDÃO, 1980, p. 19]. Uma representação litúrgico-dramática cuja ambientação arquitetônica se faz indispensável na simbologia da catábase – a entrada na caverna-útero obscura para o renascimento do ser iniciado.

[1.2.2] O Teatro Grego e sua cenografia

Como tudo na Antigüidade grega, a história sempre se confunde com a mitologia no estudo de sua arte teatral. É a partir da lenda do antigo deus Dionísio, uma divindade micênica, importada da Ásia entre os séculos XVI e XII a.C., que o Teatro Grego, de origem litúrgica mas também com ideal estético, se estrutura.

De acordo com a lenda, o segundo Dionísio, filho de Sêmele com Zeus, completou sua gestação nas coxas do pai, após a princesa ter morrido carbonizada. Para escapar da fúria assassina da deusa Hera, o pequeno deus foi confiado aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros no Monte Nisa. Cresce, portanto, em meio à vegetação, cercado de galhos de videira donde pendiam deliciosos cachos de uva. Ao espremer as pequenas frutas em uma taça de ouro, Dionísio cria o vinho, que passa a ser bebido por todos, embalados por uma dança vertiginosa ao som de címbalos, até caírem desfalecidos por terra.

Os adeptos de Dionísio, que viviam no campo, cantavam e dançavam embriagados por ocasião da vindima – a festa do vinho novo – sempre vestidos de sátiros – os homens-bodes.

Conforme foi visto, as primeiras formas de manifestação dramática vêm dos ritos de fertilidade da aldeia, sobretudo em comemoração à primavera e à colheita. O pátio de debulha, de formato circular, servia de lugar a estas manifestações místico-dramáticas como espaço de

8 Antigo nome da Grécia.

louvor a agradecimento, rituais de comunhão entre o homem e suas divindades.

Estes rituais de purificação destinados aos deuses agrários, sobretudo a Dionísio, ia totalmente contra a religião oficial da *pólis* ateniense, onde cria-se que os deuses olímpicos estavam em constante estado de atenção contra qualquer *demésure* dos mortais.

A dança embriagada em homenagem a Dionísio talvez explique a demora para que este deus fosse contemplado nos rituais urbanos, pois um deus sem o *métron* – a medida – jamais adentraria o Olimpo.

Um ponto fundamental que nos leva à origem da Tragédia – e do Teatro – é o ditirambo, um coro de caráter tumultuoso em honra a Dionísio. É no entoar deste canto que se dá a origem da Tragédia. Aríon de Metimna (583-543 a.C.), havendo chegado a Corinto, teria sido o primeiro a compor, denominar e ensinar o ditirambo, organizando um coro e fazendo-o cantar. Aríon, entretanto, foi um inovador, pois o canto ditirâmico data de muito antes, como um canto popular Dionisiaco.

Certos cantos corais, antes organizados nas aldeias – os chamados coros trágicos, com cantores fantasiados de bodes – começaram a voltar-se em culto a Dionísio. A partir da reforma do tirano Clístenes, os cânticos cujas temáticas eram os feitos e os sofrimentos dos heróis lendários, antes destinados ao culto do herói Adrasto, sofreram esta mudança de destino, sem que nenhum tipo de modificação com relação ao tema fosse feito.

Sabemos que o poeta lírico Téspis (séc. V a.C.) intercalou a linguagem em metro, adequada à linguagem corrente, aos cantos corais, com métrica mais adequada à dança e ao satírico. Da mistura do culto a Dionísio com os ditirambos, cantos corais e sátiros, nasceu a Tragédia.

Os significados da tragédia são dionisiacos: a época da festa, o lugar de representação, a indumentária, tudo nos leva a Dionísio, mas o conteúdo do drama trágico, seu significado, [...] indica uma direção totalmente diferente [...]. Quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por outro campo da cultura grega, pelo mito dos heróis. [BRANDÃO, 1980, pp. 32 e 33]

Inventando o recitativo e o prólogo, o poeta Téspis cria o primeiro ator. Ao organizar as manifestações ditirâmicas, levando-as de aldeia em aldeia com os materiais necessários à encenação em sua carroça – o *Carro de Téspis* – que também servia de altar de sacrifício para as representações, pode também ser considerado o primeiro dramaturgo e o primeiro cenógrafo.

Entre o fim do século VII e o início do século VI a.C., diversos movimentos políticos na Grécia acabaram por levar, finalmente, Dionísio e seus cultos à *pólis* ateniense. Os ditirambos, já então ricamente organizados em festivais pelas aldeias, adentraram Atenas. Por volta de 534 a.C., os concursos trágicos foram instituídos, sob o controle do Estado grego.

A Tragédia Grega, ao mesmo tempo em que nasceu com o gênero teatral, precede sua existência. Apenas com sua consolidação é que o Teatro exigiu seu espaço arquitetônico oficializado. O desenvolvimento da civilização grega, com sua organização social própria, levou a uma síntese artística que acabou por configurar a vida no palco. No século V a.C., a presença do dramaturgo Ésquilo foi fundamental para este desenvolvimento da Tragédia: ao exercer sua função de líder e diretor da representação, torna-se também uma espécie de organizador social ao purgar os medos e as paixões do povo.

As manifestações teatrais desenvolvidas – tragédia, comédia e drama satírico – trazem em seu conteúdo a eterna dualidade do cidadão grego: como alcançar os ideais de disciplina e medida apolíneos se a vida não pode ser totalmente disciplinada? O gênero teatral na Grécia sempre será uma interlocução entre a disciplina apolínea, cuja restrição e inteligência racional é presente na cidade pela visão da Acrópole, e o delírio dionísio, cuja exuberância e intuição humanas são constantemente exercidas no meio comum da *Ágora*. Esta dualidade sempre estará presente na conformação dos espaços e na visualidade do Teatro Grego.

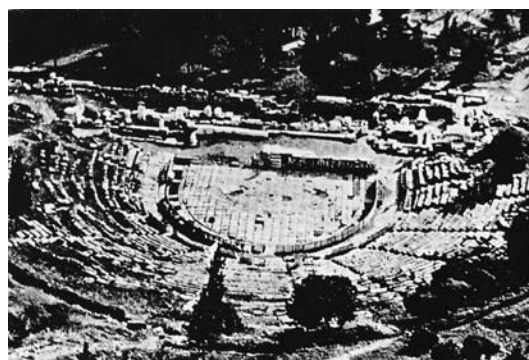
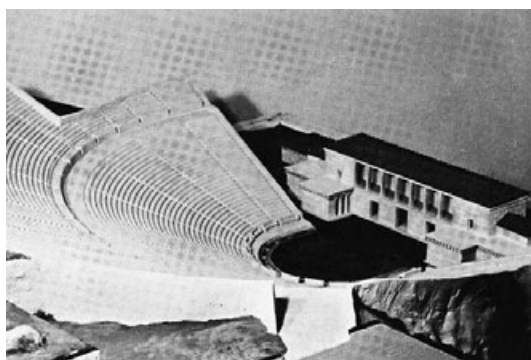
Não se faz necessário, aqui, entrar mais a fundo nas especificidades dos três gêneros teatrais gregos. De forma resumida, porém, eles devem ser explicados.

A **Tragédia** é o gênero que precede o próprio Teatro e trata da negação humana diante da finitude de heróis e mitos, cada vez mais afastados pela organização social grega. Tais heróis voltam na representação trágica em forma de “espírito” ressuscitado, motivados pelo cidadão grego. Através das histórias lendárias dos heróis, a Tragédia trata da nova ordem urbana, falando em destino, oportunidade e livre arbítrio.

A **Comédia**, é um gênero que se serve à negação da morte, tão comum nas famílias gregas em tempos de guerra. Influenciada pelos antigos ritos de fertilidade, a comédia expressa em sua poesia a proliferação da vida, com pantomimas de riso e alegria para aliviar as dores e perdas.

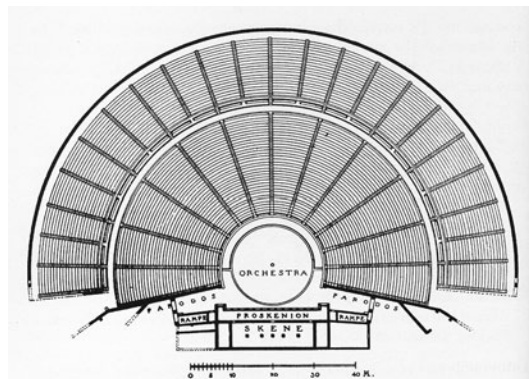
O **Drama Satírico**, muito mais próximo dos antigos rituais a Dionísio, trata-se de uma pantomima de atores disfarçados em animais ou criaturas semi-humanas (sátiros), contando aventuras de heróis com efeitos cômicos.

Ao longo de seu desenvolvimento, o Teatro Grego vai-se desligando de seu sentido cósmico, ou seja, o antigo ritual religioso cede lugar, cada vez mais, ao ritual dramático. Em sua chegada à *pólis*, a organização espacial da Tragédia – circular, baseada na formação dos pátios de *debulha* – passou a necessitar de um espaço específico. Os pátios da *Ágora* não mais suportavam a quantidade de espectadores das apresentações ditirâmicas e a idéia de criação de uma arquitetura, feita exclusivamente para o povo contemplá-las, desenvolveu-se na construção dos anfiteatros gregos, também no século V a.C.. Ali, foram encenadas as glórias e tragédias humanas, costumes, valores e leis da cidade. Nesta congregação de espectadores em espaço semi-circular, recordava-se o passado (dos heróis) para inspirar o futuro.



imgs. 007 e 008: reprodução em maquete e ruínas do Teatro de Dionísio, em Atenas.

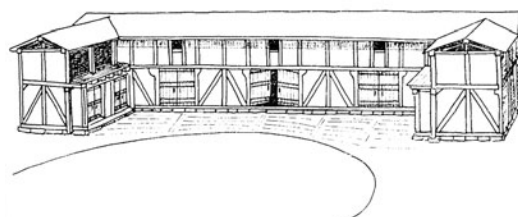
Toda cenografia desenvolvida na Antigüidade grega foi feita especificamente para uso neste espaço arquitetônico. As manifestações teatrais eram pensadas para aquele espaço e ali deveriam ser representadas.



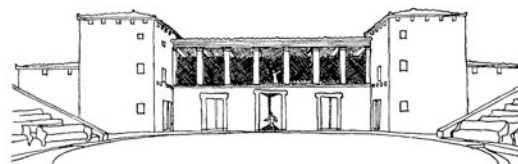
imgs. 009 e 010: ruínas e planta-baixa do Teatro de Epidaurus.

Em arquibancadas escavadas no flanco de uma colina sagrada, fora do núcleo da *pólis* e próximo ao mar, milhares de espectadores dirigiam seus olhares a um ponto único, um grande círculo plano para a evolução de três atores e até quinze corêutas⁹.

A *skene*, tenda que servia de espaço para a troca de roupa dos atores, torna-se uma edificação que dá fundo a esta cena, ajudando na idéia de uma ambientação palaciana e concentrando o som das vozes naquele espaço, sem nunca perder sua propriedade de “camarim” primitivo.



img. 011: modelo de estrutura inicial da *skene* no Teatro de Erétria, ilha de Eubéia, séc. V a.C.



img. 012: modelo da *skene* construída em pedra no Teatro de Dionísio, em Atenas, séc. IV a.C.

Durante cerca de dez dias por ano, o teatro funcionava em representações gratuitas, como um serviço público de divertimento popular e ensinamento ao ar livre. Para o cidadão grego, tratava-se de uma experiência estética fundamental.

A Cenografia clássica não era pensada de forma ilusionista para a representação do lugar imaginário da ação. Pelo contrário, o nível de abstração das convenções chegava ao ponto de ter existido uma espécie de “cenografia oral” nos primórdios do Teatro, onde relatos de algum narrador substituíam qualquer espécie de representação pictórica.

Com o próprio desenvolvimento do edifício teatral, uma convenção cenográfica surgiu para que a representação pictórica utilizasse os equipamentos, acessórios e estruturas então desenvolvidas. O Teatro Grego, porém, sempre conservou a sugestão imaginativa contra qualquer possibilidade de ilusão cênica que hoje se pode pensar, em se tratando de cenografia pintada.

Na fachada da *skene*, um painel pintado, único para toda a representação, denominado *pinake*, era aplicado para a representação geral do espaço dramático. Visando uma certa facilidade para a representação da mudança espacial de uma cena para outra, duas grandes estruturas prismáticas, de base triangular, pivotantes, os *periactos*, eram dispostas, uma em cada lateral da *skene*, revelando um painel em uma de suas faces, conforme fosse o momento do espetáculo.

O arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio (c. 80 a.C. - c. 15 a.C.) (ou, simplesmente,

9 Como eram chamados os integrantes do coro.

Vitrúvio), deixou escrito seu tratado *De Architectura*, encontrado por pesquisas arqueológicas durante a Renascença. Este tratado é o único registro real das convenções pictóricas relativas à representação do espaço cênico de cada um dos três gêneros dramáticos.

A frente da cena tem, por sua vez, uma disposição clara, de tal modo que a porta média possui ornatos próprios de um palácio régio e as da direita e da esquerda são as portas dos hóspedes, havendo depois espaços preparados para os cenários, lugares a que os gregos chamam periaktoi, devido ao fato de existirem nesses pontos máquinas giratórias de seção triangular tendo em cada uma das suas três faces vários tipos de decoração. Sempre que há mudanças nas representações teatrais ou quando os deuses surgem entre repentinos trovões, essas máquinas rodam e mudam o tipo de decoração para a assistência. [VITRUVIUS POLLIO, 2007, Livro 5, capítulo 6.8 – pp. 265 e 266]

São três os gêneros de cenas: um que se diz trágico, outro cômico e um terceiro satírico. As suas decorações são diferentes e díspares, porque as cenas trágicas são decoradas com colunas, frontões, estátuas e outras coisas régias. As cômicas representam edifícios privados e balcões, bem como relevos como janelas dispostos segundo as normas e a imitação dos edifícios comuns. Finalmente, as satíricas são decoradas com árvores, cavernas, montes e outras coisas campestres, segundo o estilo paisagístico. [VITRUVIUS POLLIO, 2007, Livro 5, capítulo 6.9 – p. 266]

Dividido em duas partes distintas, a *orchestra* e o *proskenium*, o espaço cênico do anfiteatro grego não possuía uma estrutura rígida – conforme muito tempo se acreditou – na separação dos espaços entre coro e atores. É fato que o plano circular de terra batida da *orchestra* (do grego “eu danço”) era o espaço típico para o desenvolvimento dos corêutas; os atores, porém, não se limitavam ao comprido corredor construído em tábuas de madeira diante da *skene*. No período clássico, este tablado dificilmente chegava a ter altura superior a dois degraus, indicando claramente que atores saíam de seu plano mais elevado para evoluir junto com os músicos e dançarinos do coro. No centro da *orchestra*, um altar era erguido em honra a Dionísio, a *tímele*.

A convenção do Teatro Grego destinava ao edifício da *skene* o lugar de sugestão da ação das cenas mais violentas – suicídios, assassinatos, sacrifícios de vítimas humanas – que não poderiam ocorrer à vista dos espectadores. Antes dos painéis pintados, a própria *skene* fazia as vezes de cenário para a ação, simulando a fachada exterior da habitação onde se desenrolava o drama.

Nos primeiros tempos da tragédia, o cenário parece ter consistido num objeto único de grandes proporções que figurava materialmente na orquestra, quando ainda não possuía um fundo fixo: altar, túmulo, torre, tenda e paisagem rústica ou marinha. [...]

Um progresso muito expressivo na cenografia se verificou a partir de 465 a.C., com a invenção dos cenários pintados, atribuída por Aristóteles a Sófocles, e

antes do século V a.C. o cenário teatral tornou-se uma arte nas mãos dos especialistas, os cenógrafos, tais como Apolodoro de Atenas e Clístenes de Erétria.
[BRANDÃO, 1980, p. 108]

Os cenários pintados eram afixados sobre trainéis que se moviam sobre um sistema correção, facilitando as trocas entre duas peças. Quando as mudanças de cena tornavam-se necessárias, os *periactos* entravam em ação, sempre nas laterais do cenário central.

O caráter temporário da construção cenográfica sempre esteve presente, desde seu desenvolvimento primeiro. Por este motivo, nenhum registro arqueológico chegou a nossos olhos para que pudéssemos saber com precisão como eram trabalhadas estas pinturas. Os únicos registros gráficos existentes, que nos dão uma pequena amostra do que seria este teatro antigo, são louças pintadas com o tema que conseguiram resistir à ação do tempo.

É certo, porém, que os cenógrafos gregos eram pintores especializados, que usavam um tipo de perspectiva desenvolvido naquele tempo e seguiam a tendência grega do uso da policromia nas composições, contrariando qualquer visão romântica de uma Grécia monocromática. Estas pinturas de cena nunca ultrapassavam o limite das convenções gregas em suas funções semânticas. Lá estavam para uma localização simbólica do lugar imaginário do drama, sempre de forma representativa, nunca ilusionista – o que seria impossível num espaço concêntrico, a céu aberto, em meio à natureza, e num Teatro pleno de convenções.



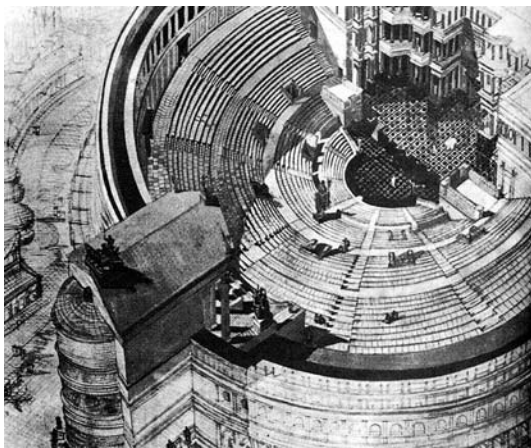
img. 013: modelo de uma possível apresentação, com cenografia, de *As rãs*, comédia de Aristófanes.

[1.2.3] O teatro romano

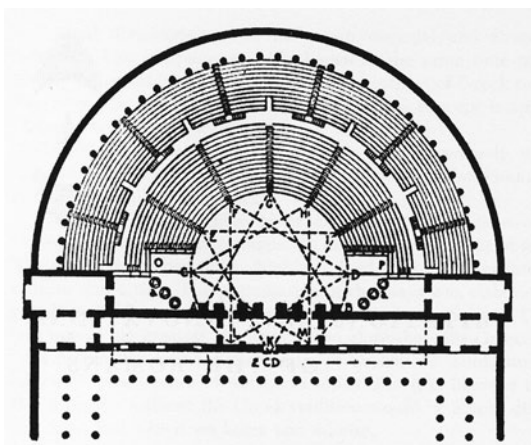
O Império Romano expandiu-se em enormes proporções pela Europa, leste asiático e norte da África. As cidades-estados da Grécia foram as mais importantes conquistas de Roma, quando esta começou a expandir-se fora da península italiana. Os romanos herdaram da Grécia uma sensibilidade estética que serviu de alicerce para seu império em construção e o Teatro não foi uma exceção. Roma imitou cuidadosamente as formas gregas de Teatro e de arquitetura teatral e, à sua maneira, as formas essenciais de público, *orchestra* e *skene* permaneceram e serviram de

base para o desenvolvimento do teatro romano. [CRABTREE *et al*, 1998, p. 233]

Roma construiu teatros na maioria das grandes cidades, reconhecendo sua importância na vida cultural da sociedade. O **anfiteatro romano** usa da mesma idéia de planta de seu antecessor grego, porém já totalmente construído em pedra, formando uma unidade arquitetônica e inserido próximo ao centro das cidades. Sua platéia, muito menor que a existente no anfiteatro grego, formava desta vez um arco com exatamente 180°, acompanhando a nova forma da *orchestra*, que perdera tamanho assim como importância dramática.



img. 014: o primeiro teatro permanente de Roma, construído em 55 a.C. por Pompeu.



img. 015: planta-baixa de um anfiteatro romano desenhada por Vitruvius.

A *skene* foi trocada por um fundo arquitetônico mais elaborado, chamado *scaenae frons*, que tornou-se a unidade decorativa dominante. Construído como um prédio independente, mas ainda assim fazendo parte da unidade do edifício teatral, a *scaenae frons* era uma enorme parede de dois ou três andares, ricamente decorada com colunas, nichos e estátuas. Conservou as três portas da *skene* grega e, em alguns casos, possuía ainda mais duas portas, acrescentadas para possibilitar mais entradas, principalmente em palcos maiores. O palco permaneceu na frente da *scaenae frons*, tornou-se mais profundo e largo, dando ao ator maior liberdade de movimentos.

A grande altura da *scaenae frons* eliminava a maior parte das vistas para os arredores naturais da cidade. A platéia era construída com a mesma altura, podendo, então, o prédio ser fechado por um muro contínuo. Efetivamente, o teatro tornou-se uma unidade arquitetônica, faltando apenas o teto para isolá-lo completamente da parte externa. Entretanto, eventualmente usava-se um grande toldo – *velarium* – para proteger a platéia do sol forte.

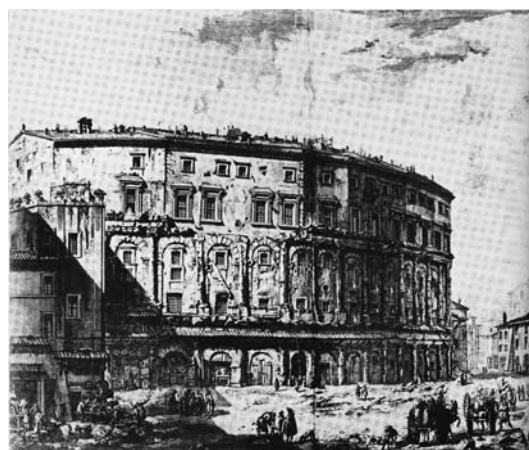
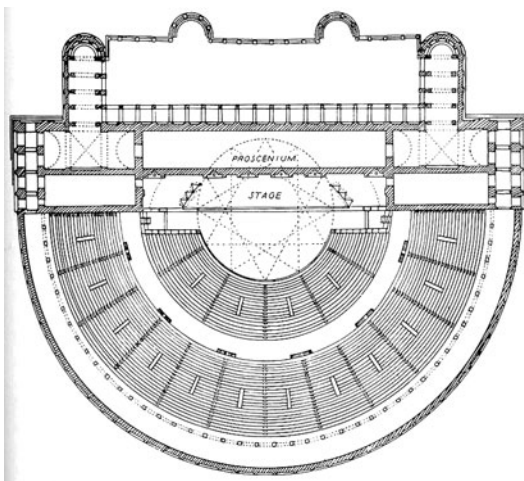
Pela primeira vez, começou-se a contar com a presença da cortina no teatro, como elemento que ajudava a mostrar ou esconder a cena. A altura da *scaenae frons* permitia o uso de dois tipos de cortinas no palco: a primeira, *aulaeum*, funcionava como uma cortina de frente, hoje conhecida como cortina de boca-de-cena; era maquinada para descer ao nível da *orchestra* ou ser levantada afim de mostrar ou ocultar as intenções da cena. A outra cortina, *siparium*, era um pano-de-fundo que escondia a *scaenae frons* quando necessário. Cogita-se que estas duas cortinas, ou telões, possuíam pintura decorativa em suas faces frontais.

A decoração pictórica em bastidores e telões conviviam com a cenografia arquitetônica e construtiva que aparecia na *scaenae frons*, e dada à inclinação ao realismo que os cidadãos romanos exigiam dos seus espetáculos, cenários foram criados com fontes de água que jorravam

de verdade, árvores autênticas em cena etc. Muitos efeitos cênicos foram desenvolvidos, visando maior autenticidade das encenações. [GÓMEZ, 2000, p. 25]

Não há dúvidas que os arquitetos – e cenógrafos – romanos usaram extensivamente muitos tipos de pintura decorativa. Os achados arqueológicos de Pompéia o provaram pelo imenso volume de afrescos pintados encontrados em prédios e lares do Império Romano, assim como mosaicos finamente elaborados, com uma força construtiva até então jamais vista. Apesar de não haver nenhum resquício cenográfico deste período, é seguro afirmar que os palcos eram ornados com elementos cênicos em pintura. Os afrescos de Pompéia ilustram também o uso do *aulaeum* e do *siparium*. Certamente, toda maquinária já usada pelos gregos foi novamente desenvolvida pelos romanos. O arquiteto Vitruvius também registrou o uso de *periactos* e *pinakes* pelos pintores romanos, como um ótimo veículo pictórico. Algumas pinturas ainda indicam que a *scaenae frons* era decorada com elementos de estatuária, pinturas e outros objetos que ajudariam a delinear melhor a cena para a ação dramática.

As convenções gregas de pintura para os três tipos de cena – tragédia, comédia e drama satírico – continuaram valendo, em um sistema próprio de perspectiva desenvolvido como uma maneira de representação do mundo real.



imgs. 016 e 017: planta-baixa e gravura (desenhada por Piranesi no século XVIII) da fachada do Teatro Marcellus.

[1.2.4] Os cenários simultâneos do mundo medieval

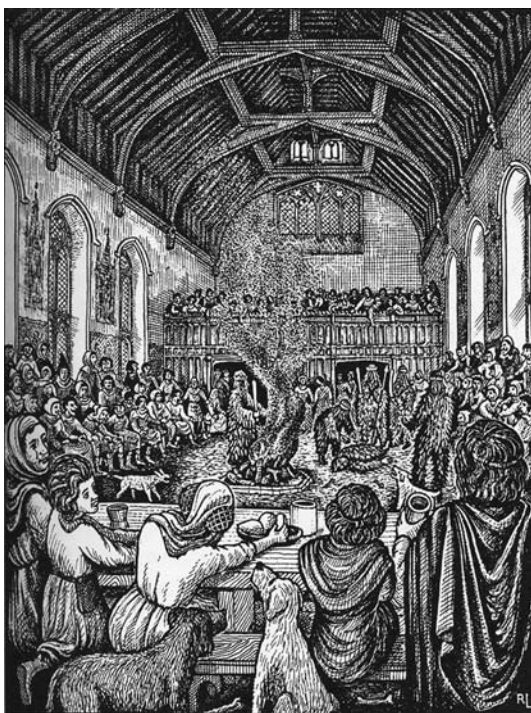
O Império Romano entrou em lento declínio devido às constantes invasões das tribos bárbaras do norte. Com a divisão em duas metades feita pelo imperador Constantino por volta do ano 333 d.C., a cidade de Roma começou a perder sua força cultural. Cristão convertido, Constantino instaurou o Cristianismo como religião oficial do novo império. [CRABTREE *et al*, 1998, p. 235]

Após o ano 568 d.C., não há mais nenhum registro de representações teatrais nesta cidade. Os edifícios antes construídos para esta arte caíram em desuso e todo o equipamento e pensamento desenvolvidos para o Teatro foram, aos poucos, sendo esquecidos. Em um período de guerras constantes, que durou séculos, os próprios edifícios teatrais foram demolidos, para que a alvenaria pudesse ser usada naquilo que mais importava, no momento: a construção de fortes muralhas de segurança para as cidades e vilarejos.

Apesar de ser conhecida como uma época obscura, algumas importantes decisões ocorreram na organização das novas cidades e mesmo no esforço do rei Carlos Magno em introduzir a educação pública no território francês. Esforços que foram por água abaixo algumas gerações depois, levando a Europa à mera situação de congregadora de pequenos grupos feudais dominantes.

Miséria, doenças, guerras. Uma arte oficial jamais poderia nascer neste território, onde as pessoas preocupavam-se com sua própria subsistência. Um período de cerca de mil anos que não viveu a arte teatral, fora as manifestações de atores ambulantes, menestréis e domadores de feras, saltimbancos, acrobatas e mímicos, que animavam a população.

Um enorme poder religioso desenvolvia-se. A arquitetura medieval, de estilo românico e, posteriormente, gótico, desenvolveu-se, principalmente, na construção das grandes catedrais. Plenas de labirintos – simbologia do árduo caminho a ser traçado até a salvação – e pinturas murais além, é claro, dos grandes vitrais, pode-se afirmar que o jogo teatral retorna à experiência mítica no interior destes imponentes prédios. A liturgia católica foi desenvolvida em torno de uma constante representação das paixões de Cristo, e o ambiente carregado de magníficos simbolismos em muito contribuía para esta imersão cósmica dentro do edifício divino.



img. 018: encenação de Natal no interior de uma igreja medieval.

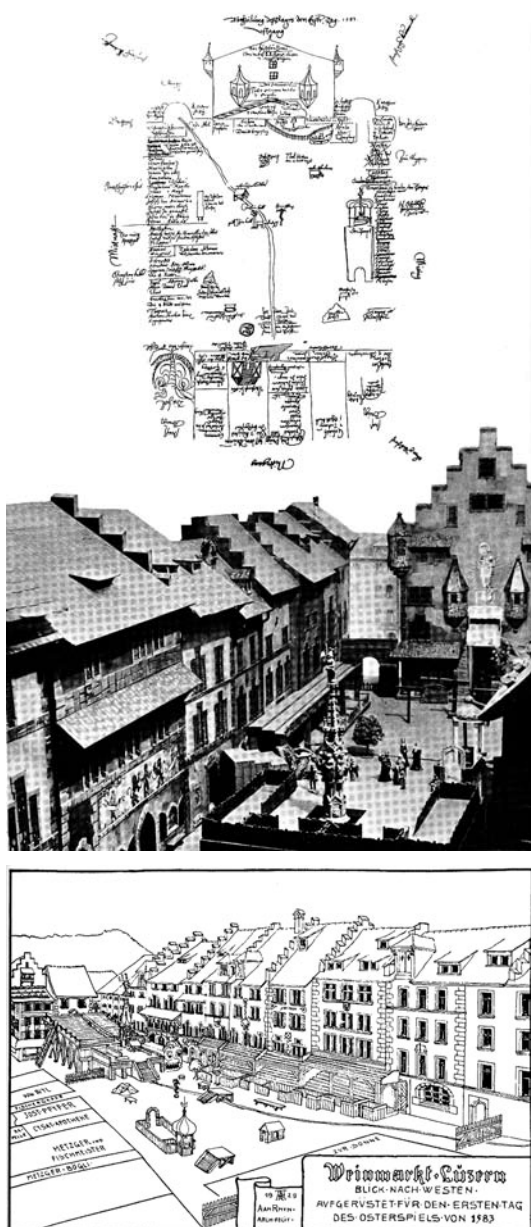


img. 019: encenação do *ecce homo* em praça pública (gravura em cobre de Lucas van Leyden, 1510).

Um novo Teatro nasceu, sustentado pela Igreja Católica para a evangelização de seus fiéis. Poderosa, política e culturalmente, esta religião era parte integrante da vida medieval. O antigo Teatro grego e romano não possuía lugar dentro de seus domínios, e qualquer arte dramática que não envolvesse as questões religiosas era considerada promíscua e perigosa – pagã.

O Cristianismo usou o drama para demonstrar mais claramente os ensinamentos de Cristo, em comunhão com as duas grandes festas desta religião: o Natal e a Páscoa, nascimento e morte do Salvador. Nenhuma arquitetura teatral é desenvolvida, e as encenações destes mistérios ocupavam as naves das grandes catedrais medievais. Com a grande popularidade destas representações, elas passaram a ganhar as praças públicas. Ironicamente, a Igreja Católica recriava aquilo que tanto reprimiu: o Teatro.

Dentro das catedrais, a representação católica pouco necessitava de suporte visual ou cenográfico, uma vez que a arquitetura deste ambiente é propícia para a visualização dramática, e todos os símbolos necessários já



imgs. 020 e 021: esquemas de representação cenográfica dos mistérios medievais. Planta baixa, maquete e perspectiva.

ocupam as paredes e o espaço deste ambiente. Entretanto, fora da igreja, aproveitando os prédios existentes, houve a necessidade da construção de palcos que ajudassem o desenvolvimento do drama. A cruz, o sepulcro, a prisão, o inferno e o paraíso eram alguns dos diversos ambientes que precisavam ser representados para o novo Teatro.

O aproveitamento da arquitetura local, combinada com estruturas praticáveis construídas em madeira e uma série de aparatos cênicos de grande simbologia, resultaram na dramatização em cenografias simultâneas. Os dramas eram representados em ordem seqüencial, obrigando os espectadores a seguirem a encenação quando esta mudasse de palco.

Até o fim do século XIII d.C., estas encenações religiosas já eram encontradas em diversas localidades da Europa. Com imensa popularidade, evoluíram para detalhadas produções, de grandes proporções e absorção espetacular. Guildas¹⁰ e fraternidades foram criadas para a produção dos dramas, que chegavam a envolver cidades inteiras, por semanas, para a produção dos espetáculos.

Os Mistérios¹¹, como eram chamadas estas grandes representações litúrgicas em espaços públicos, por suas necessidades espaciais e efeitos cenográficos, contribuíram para o aparecimento de um novo tipo de artesão,

os diretores de Mistério – de Segredo –, chefes cenotécnicos que criavam todos os recursos mecânicos da encenação, simulando vãos, chuvas, trovões e transformações mágicas.

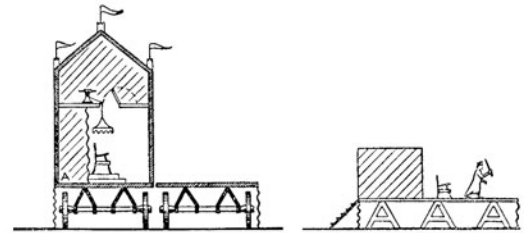
Esta nova concepção figurativa e simbólica das paixões da humanidade ganhava a cidade, que tornava-se, ao mesmo tempo, cúmplice da expressão popular. As cidades, acolhendo os Mistérios com suas estruturas dramáticas calcadas na Bíblia, tornava-se o novo espaço teatral. [CARDOSO, 2000] A existência dos Mistérios deveu-se a propósitos religiosos, mas é impossível não admitir que serviam de entretenimento gratuito para a população medieval.

10 Corporações de ofícios, associação de pessoas de mesmo ramo profissional.

11 O termo “Mistério”, para o Teatro medieval, pouco tem a ver com a acepção atual da palavra, que envolve questões de suspense e dúvida. O Mistério medieval vem do latim *ministerium*, ou seja, ministério, serviço público de ensino da história sagrada, que toma forma de espetáculo.

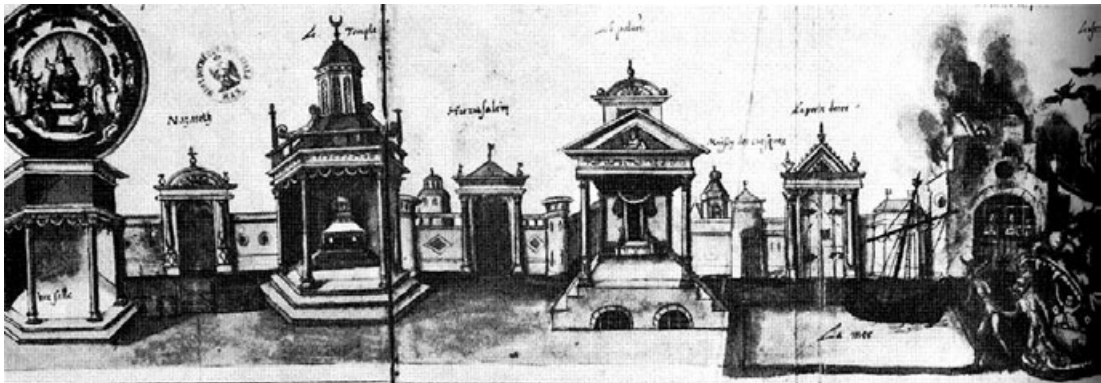


img. 022: cenografia medieval - a boca do inferno.



img. 023: esquema dos palcos-carroças medievais.

Os artistas e cenógrafos deste tempo eram, em sua maioria, anônimos. Além da criação religiosa, participavam ainda da decoração das grandes festas de recepção a reis e príncipes. Não existe nenhum registro de um indivíduo que tenha ganhado fama pelo desenvolvimento cenográfico religioso-medieval, uma vez que toda a criação dava-se de forma coletiva. Suas técnicas certamente circulavam entre a pintura, a marcenaria e a arte de se fazer afrescos, tendo a profissão cenotécnica tornado-se adjunta de outros ofícios já desenvolvidos. [CRABTREE *et al*, 1998, p. 238]

img. 024: cenografia simultânea do *Mystère de la Passion* de Valenciennes, 1547.

[1.2.5] Perspectiva e ilusão na Renascença italiana, o século de ouro espanhol e o teatro de Shakespeare na Inglaterra

As artes teatrais na Europa sofreram fundamentais transformações a partir do século XV, resultando em uma grande variedade de novos tipos de entretenimento. Os dramas litúrgicos medievais foram, gradualmente, suplantados por dramas seculares e formas populares de encenação, à medida que o Teatro laico tornava-se viável.

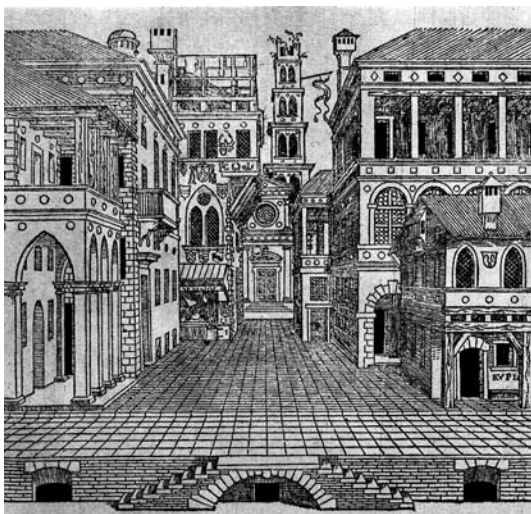
Novos edifícios teatrais foram desenvolvidos e construídos, principalmente na Itália. A Cenografia tornou-se uma importante arte na Renascença e arquitetos especializaram-se em pesquisas de perspectiva para o desenvolvimento da visualidade teatral. A profissão de cenógrafo, propriamente dita, é um produto deste tempo, com o advento de artistas e artesãos altamente especializados em perspectiva e pintura cênica.

Três grandes pólos teatrais são fundamentais neste período: a Itália, em momento de renascimento da cultura clássica greco-latina; a Inglaterra, desenvolvendo um Teatro totalmente inovador em suas formas; e a Espanha, vivendo seu “Século de Ouro”.



A Renascença italiana

A gradual perda do poder político da Igreja Católica e o apogeu dos Estados Absolutos, quando o príncipe e o rei passaram a ser as mais importantes referências, resultou em uma série de redescobertas culturais. Antes escondidos nos acervos e bibliotecas do poder religioso, livros, tratados, documentos e imagens do período clássico – grego e romano – voltam a aparecer através das investigações arqueológicas das grandes escolas e academias humanistas.



Famílias ricas e influentes, como os *Médici*, financiaram diversas pesquisas de resgate clássico, assim como a prática dos novos artistas que então apareciam. Arquitetura, Teatro e Literatura eram alguns dos principais interesses acadêmicos de então.

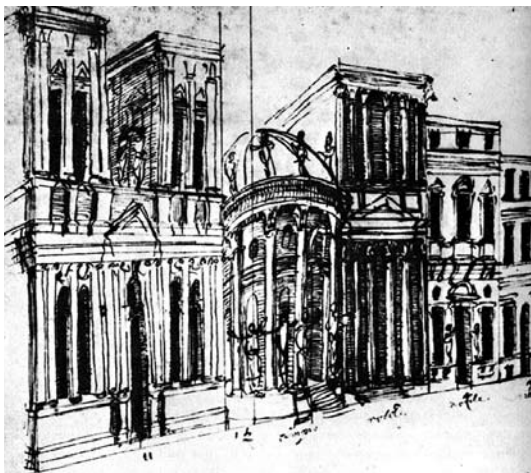
Um pouco mais tolerante, a Igreja Católica permitia, aos poucos, o desenvolvimento do Teatro secular, que ganhava popularidade e espalhava-se por toda a Europa, desviando a atenção dos Mistérios católicos.



Tratados clássicos de Arquitetura foram encontrados, como aquele de Vitruvius, influenciando a nova geração de arquitetos na criação de prédios à maneira clássica, dentre eles o Anfiteatro Romano. A decoração cênica descrita por Vitruvius também foi revisitada e artistas especializados na pintura de grandes telões perspectivados tiveram intensa produção.

O artista florentino Filippo Brunelleschi (1377-1446) descobriu os princípios e a prática da perspectiva linear por volta do ano 1425, dando aos artistas um sistema em que o mundo real poderia ser representado sistematicamente em substratos bidimensionais, através da aplicação de conceitos matemáticos. Além disso, o tratado *De Architectura* de Vitruvius foi traduzido e impresso pela primeira vez no ano de 1486, com as importantes

imgs. 025, 026 e 027: interpretação de Sebastiano Serlio para as cenas trágica, cômica e satírica (1545).



img. 028: esboço de cenário de rua de Vincenzo Scamozzi.

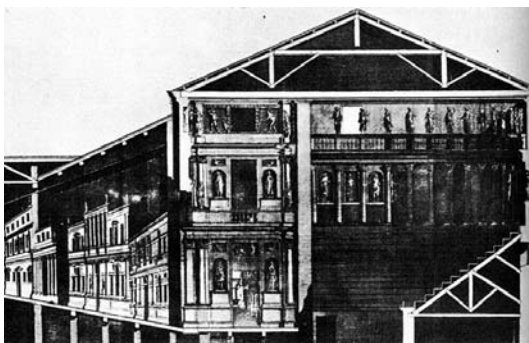
evocações à Cenografia e à pintura em perspectiva da era romana – um guia de inspiração para a Cenografia renascentista em pleno desenvolvimento.

Provavelmente, o primeiro telão de fundo perspectivado, representado construções que diminuía de tamanho conforme sua proximidade com o ponto-de-fuga, foi criado por Baldassare Peruzzi (1481-1537), por volta de 1515. A cenografia demonstrava a habilidade em unir objetos bi e tridimensionais com a composição de fundo, ilustrando o potencial da perspectiva na sugestão de profundidade.

O livro *Architettura*, de Sebastiano Serlio (1475-1554), publicado em 1545, foi o primeiro a discutir a Cenografia desde o tratado vitruviano. A publicação do arquiteto e cenógrafo Serlio foi um marco nos projetos espaciais da Renascença. Descreve o uso da perspectiva baseado nos modelos das encenações trágicas, cômicas e satíricas greco-romanas e descreve também a cenografia ideal em um teatro romano também idealizado. O teatro de Serlio era um edifício fechado, com auditório semicircular e uma orquestra também semicircular que separava o palco dos assentos. No fundo do tablado, já marcado pelo desenho de linhas em fuga, suportes que serviriam de apoio a telas pintadas, atrás dos portais da *scaenae frons*, com o mesmo esquema de perspectiva para sugerir profundidade. Este projeto de Serlio criou padrões de arquitetura e pintura teatral que seriam extensamente reproduzidos nas décadas seguintes.

Desde a queda do Império Romano, nenhum edifício teatral permanente havia sido construído na Europa. A *Academia Olímpica de Vicenza* chamou, então, o arquiteto Andrea Palladio (1508-1580) para desenvolver o projeto de um teatro em 1580. Palladio veio a falecer três meses depois da construção, que foi, então, terminada por Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Construído praticamente todo em madeira, o Teatro Olímpico de Vicenza ainda resiste ao tempo e ao uso. Copia a estrutura de auditório e a *scaenae frons* do projeto romano, em formato elíptico e circundado por colunas e estatuária. Entretanto, no projeto de Scamozzi, a *scaenae frons* fecha com suas cinco portas uma extensa área de cenografia permanente, cada uma completando em arco uma rua cenográfica com suas construções em maquete perspectivada de madeira. Fechando este universo de perspectiva exagerada, um céu pintado em ciclorama.

O *Teatro Olímpico de Vicenza* foi, certamente, o grande marco da construção de teatros na Itália a partir do século XV. Muito conservador, porém, não trouxe demais inovações no desenvolvimento cenográfico. Além de Peruzzi, Scamozzi e Serlio, outros cenógrafos limitaram-se a representações urbanas em seus projetos, como Bartolomeo Neroni (1500-1571) e Antonio da Sangallo, o Jovem (1484-1546). Os últimos projetos de Bernardo Buontalenti (1536-1608), entretanto, incorporaram cenários móveis para os *intermezzi*, pequenas peças de entretenimento entre dois atos de um drama, no uso de uma série de bastidores pintados que se alternavam no palco. Sabe-se, também, do uso da estrutura dos *periaktoi* através das encenações do século XVI.



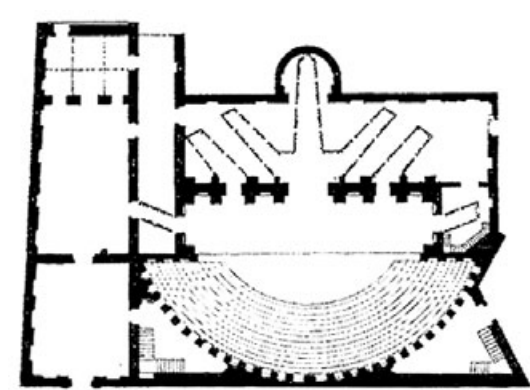
img. 029: corte longitudinal do *Teatro Olimpico de Vicenza*, com o cenário de rua central à esquerda.



img. 030: scaenae frons e cenário fixo do *Teatro Olimpico de Vicenza*, projetados por Scamozzi.



img. 031: interior do *Teatro Olimpico de Vicenza*, construído por Andrea Palladio.



img. 032: planta-baixa do *Teatro Olimpico de Vicenza*.

Enquanto isso, na França...

A revolução visual e espacial do Teatro demorou um pouco para chegar à França. Catherine de' Medici (1519-1589), ao entrar para a família real francesa através de seu casamento com o filho do Rei François I, Henri, levou consigo artistas italianos a Paris e por toda a parte da França.

A imensa popularidade dos dramas litúrgicos neste país atrasou um pouco a chegada deste novo Teatro. Demorou um tempo até que a perspectiva linear causasse influência na Cenografia de tradição medieval, e o século XVI representou este período de transição.

Em 1548, o Parlamento de Paris baniu do território francês a representação dos mistérios religiosos. No mesmo ano, Catherine de' Medici viajou pela primeira vez através da França, levando um exemplo de pintura cênica em perspectiva. Ainda em 1548, um novo teatro foi construído em Paris, no Hôtel de Bourgogne, que tornou-se o centro teatral da França na época. O livro de Vitruvius começou a ser disponível em Paris por volta de 1547, mesma época em que Sebastiano Serlio trabalhava para François I na cidade de Fontainebleau. [CRABTREE *et al*, 1998, p. 242]

A tradição medieval, todavia, continuava profundamente enraizada na cultura francesa, que acompanhava a apresentação de artistas populares a céu aberto. Apenas nobres e realeza tiveram maior acesso às novas conquistas visuais do Teatro.

Inglaterra

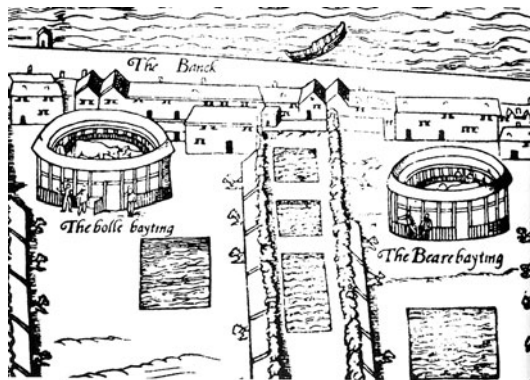
A produção teatral inglesa, durante o período da Renascença, foi, primariamente, uma continuação da tradição medieval de teatro nas ruas. O Teatro inglês só absorveu a Renascença italiana a partir do trabalho do arquiteto inglês Inigo Jones (1573-1652), no começo do século XVII. Já o século XVI foi dominado por um novo tipo de drama – o *Teatro Elisabetano* –, cujo grande responsável foi o dramaturgo William Shakespeare (1564-1616), e o uso de um novo espaço teatral, o palco elisabetano – ou isabelino.

O termo *Teatro Elisabetano* refere-se às obras dramáticas escritas e interpretados durante o reinado de Isabel I da Inglaterra, tendo a figura de Shakespeare como seu maior emblema. Entende-se a era isabelina até o fim do reinado de James I, em 1625, ou mesmo até o fechamento dos teatros no ano de 1642, devido à Revolução Inglesa, período no qual desenvolve-se o chamado *Teatro renascentista inglês*.

O advento do protestantismo reduzira o interesse nos Mistérios e Milagres católicos. Por volta de 1576, o ator profissional passou a ser aceito na sociedade, o que deu grande possibilidade de crescimento ao Teatro. Pelo final do século, vários teatros profissionais já eram encontrados em Londres. Por sua má reputação, as autoridades proibiram o teatro dentro da cidade de Londres; por isso, *The Theatre* (1576), *Curtain Theatre* (1577), *The Rose* (1587), *The Swan* (1595), *The Globe Theatre* (1599) e *The Fortune Theatre* (1600), palcos de estrutura muito diferente daqueles desenvolvidos na Itália, só puderam ser construídos do outro lado do Rio Tâmis, na zona de Southwark ou Blackfriars.

Eram construídos de madeira, com formato circular ou poligonal e desprovidos de teto¹². O palco possuía até três níveis para que várias cenas pudessem ser representadas simultaneamente. Em sua planta, ele avança até o meio do edifício, de modo que o público o cercasse pelos três lados e tivesse boa visibilidade. Ao fundo, uma cortina modificava o ambiente. Aos espectadores mais abastados e aos representantes da nobreza, eram destinadas as galerias.

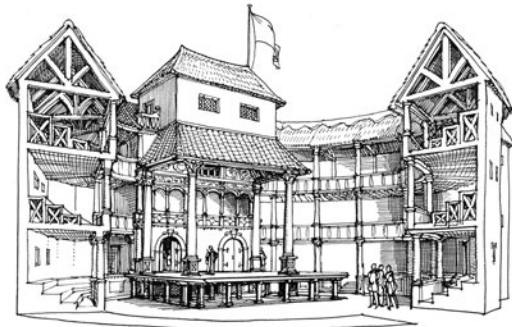
Os primeiros edifícios elisabetanos tiveram sua origem nos circos da época, onde havia lutas de animais ou apresentações de domadores de ursos, ou nas hospedarias baratas. Quando estes estabelecimentos transformaram-se em teatro, quase nada foi modificado das antigas construções. O ator recitava dentre os espectadores, não mais diante deles, que participavam ativamente da encenação. Este espaço possuía decoração relativamente simples, dando maior atenção à poesia e ao ator que ao visual do espetáculo. Introduziu-se, inclusive, o conceito de *cenografia oral*, onde a mudança espacial era anunciada por um ator devidamente caracterizado. A semântica do espaço representado dava-se mais através dos objetos e dos figurinos utili-



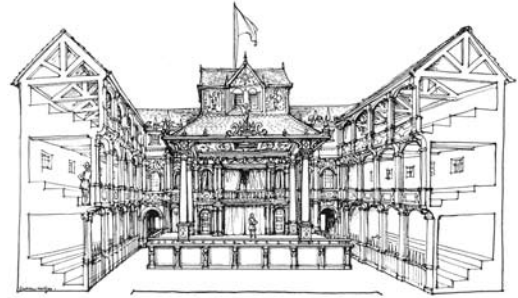
img. 033: bairro das diversões no Bankside com arenas para touros e ursos, precursoras dos teatros elisabetanos construídos após 1587 na margem direita do Tâmis.

12 Teatros posteriores, como o *Blackfriars Theatre* (1599), o *Whitefriars* (1608) e o *Cockpit* (1617) já eram fechados e com teto.

zados, uma vez que um palco rodeado de platéia não comportaria estruturas cenográficas de maior porte, o que prejudicaria a visão da cena.



img. 034: teatro elisabetano (1595).



img. 035: The Fortune Theatre (1600).

Espanha

A época clássica e de apogeu da cultura espanhola, do período da Renascença no século XVI até o Barroco no século XVII é conhecida como *Século de Ouro*. O ponto mais alto deste período deve-se às obras dos escritores Miguel de Cervantes (1547-1616) e Lope de Vega.

Lope de Vega (1562-1635) criou uma obra gigantesca, cerca de mil e quinhentos textos teatrais, romances, poemas épicos e narrativos, poesia lírica profana, religiosa e humorística. Outros grandes dramaturgos da época foram Calderón de la Barca (1600-1681), Lope de Rueda (1510-1565) e o próprio Miguel de Cervantes.

Por trás do Teatro, existiu a Igreja. Até a primeira metade do século XVI, com o início da Reforma católica e a criação dos autos sacramentais, as representações se davam ao ar livre, sobre tabladros efêmeros. Cenas humanistas plenas de esplendor, que mantinham a tradição dos Mistérios medievais, com cenários montados nos pátios dos colégios jesuítas,

Além disso, mantinha-se a tradição do teatro popular, feito por companhias de atores mambembes que improvisavam seus palcos com praticáveis de madeira defronte às carroças de viagem, que também serviam de camarim para os atores.

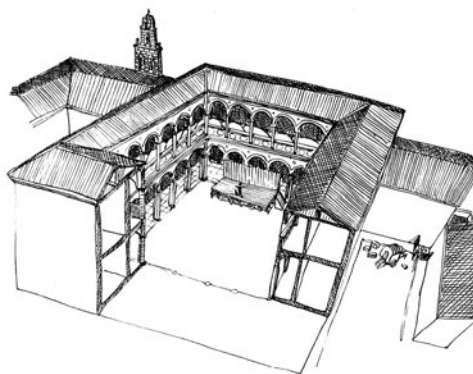
A partir da segunda metade, porém, com a Contra-reforma, houve o florescimento da produção dramática, com comédias religiosas e profanas. A forma mais estável de vida para estes atores era a contratação por irmandades religiosas para a atuação em pátios fechados, sob o sol, os chamados *corrales*, onde se podia cobrar ingressos que eram destinados à assistência social. Os *corrales* eram pátios ao ar livre, de solo plano, aonde se montava, ao fundo, um palco praticável de cerca de 7,5 metros de largura por 4 metros de profundidade e 1,5 metro de altura. Havia separação de classes sociais: as mais favorecidas dispunham de aposentos próprios, como camarotes, com cadeiras; as menos favorecidas se apinhavam no pátio inferior, em pé. Às mulheres, era destinado um espaço fechado em nível superior ao fundo, a *cazuela*.

Duas tendências cenográficas se mostram neste momento: uma tradicional, com o uso simplificado de elementos como bancos e cortinados, com pequenas trocas que poderiam mudar simbolicamente sua identidade; e uma moderna, que aparece em 1621 com a vinda de cenógrafos e arquitetos da Itália a pedido do Rei Felipe IV.

A partir de então, grandiosos teatros foram criados para a corte, com maquinária preparada para as mudanças cenográficas, luz artificial e a ilusão da perspectiva. [ARRÓNIZ, 1977]



img. 036: desenho esquemático da fachada do *Corral del Principe*.



img. 037: estrutura do corral espanhol.

[1.2.6] O período Barroco: séculos XVII e XVIII

Com o desenvolvimento das vistas em perspectiva da Renascença italiana, os meios de representação e reprodução visual da realidade em estruturas tridimensionais ou suportes bidimensionais estavam resolvidos. A Cenografia, aos poucos, tornava-se um importante elemento no Teatro, importância que aumentou no período barroco. Esta evolução teatral logo expandiu-se pela Europa, mudando profundamente as representações na França, Inglaterra, Espanha, Portugal, Rússia e Escandinávia, muito devido às viagens e exportação de projetos dos famosos arquitetos italianos.

A transformação da Cenografia no período barroco deveu-se a um complexo aprofundamento nas soluções imagéticas do sistema de perspectiva combinado às novas soluções técnicas do edifício teatral, desenvolvidas a fim de incrementar as possibilidades ilusionistas.

A Cenografia ofereceu um importante e novo fórum de discussão e ponto de convergência de artistas e arquitetos, uma vez que as composições cenográficas estavam livres das barreiras práticas e tecnológicas da arquitetura convencional. A arquitetura na Cenografia realizava-se em telões planos pintados, passível de criar, assim, formas até então inimagináveis. A simetria e a racionalidade das composições renascentistas foram, aos poucos, substituídas pelo excesso e esplendor barroco.

Na Itália, um novo tipo de arte dramática foi desenvolvido no começo do século XVII: em uma mistura de texto poético, música e encenação nasce a **ópera**. E, com ela, um novo tipo de Cenografia teve de ser criado para que atendesse às suas demandas específicas, pois as determinações renascentistas de Serlio tornaram-se inadequadas para este novo drama complexo que envolve o canto e a dança em sua estrutura.

Os próprios dramas clássicos tornavam-se muito menos populares que os *intermezzi* e as óperas nascentes, que pediam composições cênicas mais elaboradas e fantásticas, além da mudança de referência espacial durante o espetáculo. E este movimento e mudança de cenários também era muito apreciado pelo público.

As novas formas dramáticas também influenciaram a arquitetura teatral. O período barroco assistiu à criação de uma nova estrutura do espaço cênico, que seria, em breve, mundialmente conhecida e adotada sob o nome de *palco à italiana* ou, simplesmente, *teatro italiano*. O palco renascentista era largo e pouco profundo, seguindo o modelo romano. Os três – ou cinco



img. 038: *Teatro Scientifico di Mantova*, Itália, hoje conhecido como *Teatro Bibiena*. Palco de concertos barroco projetado por Antonio Galli Bibiena, 1769.



img. 039: fachada do *Semperoper*, Dresden: teatro de ópera barroco.



img. 040: fachada do *Teatro Nacional de Praga*: teatro de ópera barroco.

– portais da *scaenae frons* foram entrando em desuso e o portal central ganhou importância perante os outros, importância esta que refletiu-se no aumento de suas dimensões. Finalmente, tornou-se uma moldura para a encenação que em muito lembra o quadro da linguagem pictórica de telas em perspectiva. Este arco de isolamento da imagem cênica é a conhecida boca-de-cena, que separa visual e concretamente o palco da platéia.

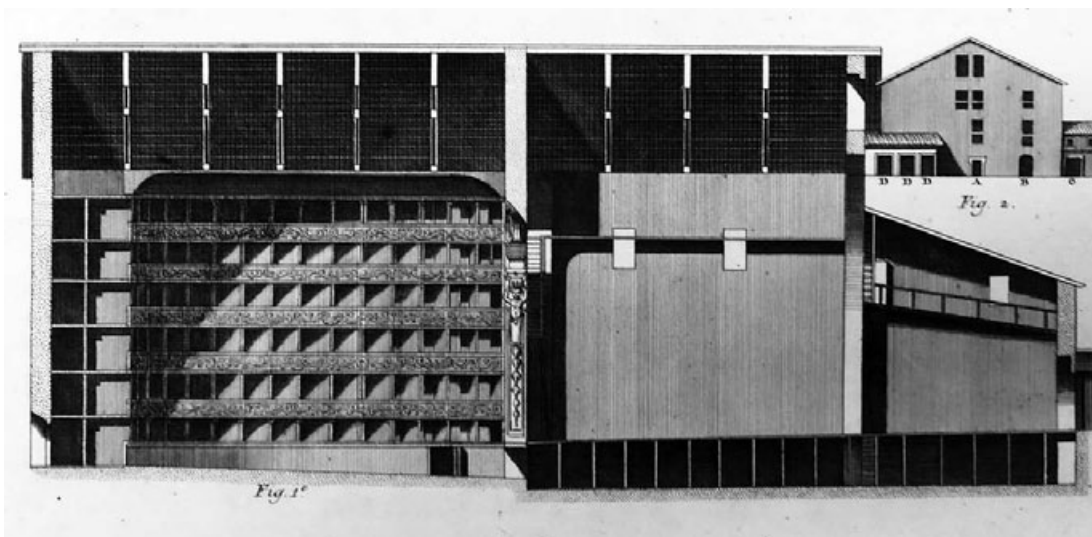
O novo teatro barroco tinha formato completamente remodelado: o proscênio e o palco ficaram mais altos à medida em que o teatro aumentava suas proporções para acomodar o público crescente; ganharam dimensões muito maiores que as anteriores da Renascença e o palco, por sua área, muitas vezes podia ser comparado ao espaço destinado ao público: tornou-se mais profundo, largo, e com um imenso espaço superior vazio, escondido da visão dos espectadores, para acomodar os cenários que entrariam em cena.

Toda uma complexa engenharia cenotécnica foi desenvolvida por importantes engenheiros navais, cujo trabalho desenvolveu-se plenamente para as grandes navegações exploratórias. Não por acaso, toda a maquinária de cordas, varas e roldanas do teatro italiano em muito assemelha-se à maquinária das grandes embarcações da época ganhando, inclusive, as mesmas denominações em língua italiana.

Formas de “realismo” no palco foram perseguidas por quase todos os períodos históricos da Cenografia; todavia, cada época teve sua própria definição visual de “realidade”.

O próprio arquiteto Vitruvius dizia que a perspectiva era a chave para o realismo, apesar de o olhar moderno considerar o estilo romano totalmente não-realista. A redescoberta da perspectiva na Renascença permitiu a representação do mundo tridimensional em imagens que pareciam reais. No período barroco, um desenvolvimento complexo da representação gráfica em perspectiva manteve-se como o caminho para a “realidade”.

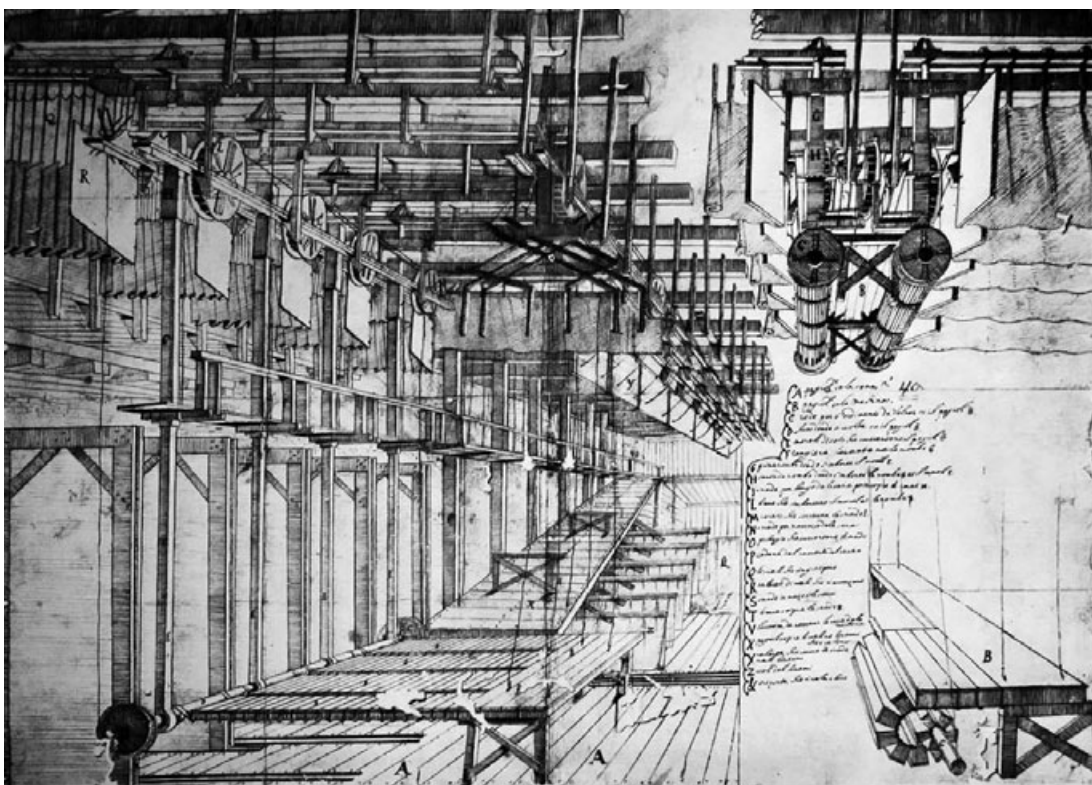
O Teatro barroco rejeitou em sua concepção cenográfica a representação tridimensional perspectivada, como aquela existente no *Teatro Olympico de Vicenza*. Com os estudos sobre



img. 041: esquema em corte do teatro italiano: auditório, prosccênio, palco inclinado com urdimento.

métodos de perspectivação, a representação bidimensional tornava-se tão eficaz quanto, além de possuir grande praticidade de construção e mudança em cena. Necessitava, apenas, da mão-de-obra altamente qualificada dos grandes pintores de arte em perspectiva.

Muitos destes novos cenógrafos eram profissionais de arquitetura, design e pintura. Poderiam projetar edifícios teatrais inteiros ou, simplesmente, os cenários para determinado espetáculo, assim como participar do desenho e da pintura dos telões perspectivados. O ato de projetar, entretanto, tornava-se separado da execução final destas cenografias, assim como acontecia com a divisão de trabalhos na produção de objetos, prenúncio da Revolução Industrial. Os artistas, muitas vezes, supervisionavam a execução, mas já eram tidos como uma classe se-



img. 042: projetos de maquinária teatral para palco italiano, século XVII.

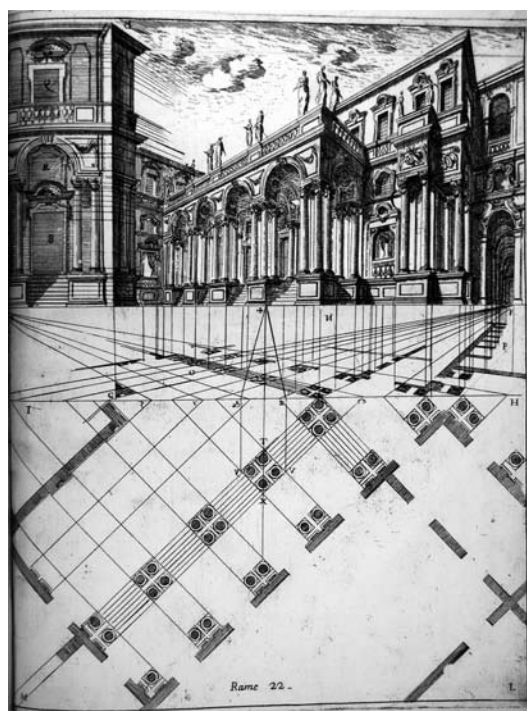
parada dos pintores de arte. As descrições existentes do trabalho cenográfico da família Bibiena, por exemplo, e mesmo de outros profissionais, refletem a posição de comando que estes artistas tinham na elaboração dos projetos de perspectiva e, por tanto, eram reconhecidos. O ganho de popularidade do Teatro nesta época demandou um crescente número de profissionais especializados, como pintores de arte, marceneiros, aderecistas, modelistas e, na gerência do desenvolvimento dos projetos, o designer cenógrafo. E alguns importantes cenógrafos desta época foram Giovanni Battista Aleotti, Giacomo Torelli, os integrantes da família Bibiena e Baldassare Orsini.

Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), arquiteto do famoso *Teatro Farnese*, de Parma, foi fundamental figura na transição entre a Renascença e o Barroco. Giacomo Torelli (1608-1678), também conhecido como *Il gran stregone* – o grande mágico –, foi um dos mais influentes cenógrafos de seu tempo. Trouxe um incrível poder dramático para as pinturas cênicas além de desenvolver uma série de mecanismos que facilitaram a mudança de cenários no palco.

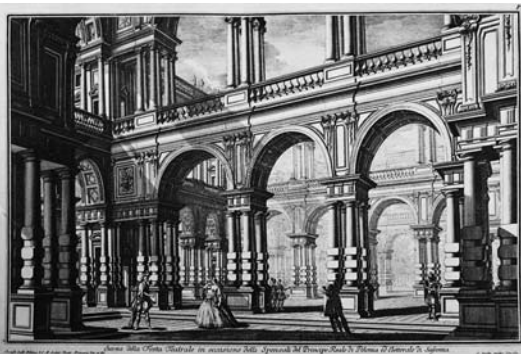
Giovanni Maria Galli (1619-1665), que adicionou a seu nome sua cidade natal, Bibiena, foi o primeiro desta grande família a projetar cenários, sendo seguido por seus descendentes. Dominaram a arquitetura teatral e o projeto cenográfico na Europa da metade do século XVII até as últimas décadas do século XVIII. Os outros integrantes desta família foram: Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) e Francesco Galli Bibiena (1659-1739), filhos de Giovanni; Antonio Galli Bibiena (1700-1774), Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757), Alessandro Galli Bibiena (1687-1769) e Giovanni Maria Galli Bibiena (1739-1769), netos; e Carlo Galli Bibiena (1725-1787), bisneto. Esta família foi tão importante que o nome Bibiena tornou-se sinônimo de cenografia e pintura cênica barroca italiana. Além disso, foram os responsáveis pela continuidade deste estilo no Teatro de toda a Europa. Fundamentais para o crescimento da importância da Cenografia, continuaram o estilo decorativo e exótico dos cenógrafos anteriores, porém trouxeram suas próprias caracte-



imgs. 043 e 044: projetos de Giacomo Torelli para *Andromède*. Paris, 1656.



img. 045: projeto cenográfico de Ferdinando Galli Bibiena, em perspectiva desaxial.



imgs. 046 e 047: projetos cenográficos de Giuseppe Galli Bibiena.



img. 048: Markgräfliches Opernhaus, Bayreuth, teatro de ópera de projetado por de Giuseppe Galli Bibiena.

terísticas e inovações para a pintura cênica, como um sofisticado uso da perspectiva, eliminando o ponto-de-fuga central e, conseqüentemente, a simetria no palco, e criando espaços de perspectiva desaxial, com três pontos-de-fuga, distorcendo o espaço que, então, tornou-se dinâmico e passou a contar com arcos e passagens para a evolução dos atores. [CRABTREE *et al*, 1998, p. 249]

É fato que os artistas da família Bibiena assumiam mais o lado arquitetônico da elaboração dos projetos. Para eles, o que fica muito claro através de seus trabalhos e escritos, o fundamental no palco seria a perfeita transposição de uma possível realidade em bem arranjadas composições perspectivadas. A definição das massas, equilíbrio das partes e as bem traçadas linhas em grandes dimensões ganhavam força em seus projetos perante a preocupação com a cor, que tornava-se uma conseqüência menos importante, um acabamento do projeto.

O cenógrafo Baldassare Orsini (1732-1810), entretanto, já demonstrava em seus projetos um estudo mais detalhado sobre a cor na definição de atmosferas dramáticas e representou uma transição entre os ambientes arquitetônicos dos Bibiena e um ambiente de pintura artística atmosférica, construído com massas de cor e luz.

Enquanto isso, novamente, na França...

A França tornou-se um dos centros artísticos mais influentes do mundo na era barroca, muito devido ao alto investimento dos reis Louis XIV, Louis XV e Louis XVI no desenvolvimento das artes. Foram cerca de cento e cinquenta anos de uma brilhante evolução nas belas artes e também nas artes decorativas.

Enquanto a Itália foi o lugar de origem da Cenografia barroca, a França adotou e expandiu este novo estilo, acompanhado de também considerável evolução da literatura dramática. No começo do século XVII, a fascinação francesa pelo teatro de balé era tão grande que o próprio rei Louis XIV dançou em três produções de bailado. O Cardeal Richelieu, além de dramaturgo, também era um incentivador da produção literária dramática. [CRABTREE *et al*, 1998, p. 252]

Por esta época, o arquiteto, engenheiro, cenógrafo e paisagista italiano Tommaso Francini (1571-1651) encantava a corte com suas criações de fantástico ilusionismo, mesmo em espaços não adaptados para a maquinária teatral. Em 1645, houve a primeira apresentação de um espetáculo de ópera na França, cenografado por Torelli, que surpreendeu o público com reproduções da cidade Parisiense até então jamais vistas naquele país. Torelli levou os mais avançados cenários barrocos italianos para a França, inaugurando a paixão da realeza pelas grandes produções operísticas. Após sua partida, foram contratados os cenógrafos italianos Gaspare Vigarani e seu filho Carlo, que converteram em teatro um pavilhão do Jardin des Tuileries.

Ao mudar-se para Versailles, Louis XIV levou consigo o amor pela ópera, dança e teatro, justamente para um palácio que não possuía espaço adaptado para as apresentações. Os Vigarani conceberam cenários para uma série de representações, mas Louis XIV estava inclinado a afastar a soberania italiana dos palcos: queria um Teatro legitimamente francês e os cenógrafos italianos que, havia mais de cem anos, contribuíram fundamentalmente para o engrandecimento da arte teatral naquele país, levando inovações estéticas e tecnológicas, não eram mais bem vindos. [CRABTREE *et al*, 1998, p. 252-253]

Jean Berain I (1640-1711) foi o primeiro cenógrafo francês significativo após a partida dos italianos. Era assistente do arquiteto-chefe de Versailles, Charles LeBrun (1619-1690), e experiente designer de interiores. Projetou, ao longo de sua carreira, cinquenta cenários de ópera para a Academia Real de Música e Dança, assimilando as técnicas e o processo de perspectiva de Torelli e Vigarani. Seu filho, Jean Berain II (1674-1726) tomou o lugar na Academia após a morte do pai.

O artista Jean-Nicholas Servandoni (1695-1766) foi, talvez, o maior cenógrafo francês da época barroca. Nasceu em Florença, onde estudou artes plásticas com Giovanni Pannini (1691-1765), estudou Cenografia em Roma e viajou para Portugal e Inglaterra, onde ficou notório por seu trabalho em óperas. Seguiu, então, caminho para Paris, onde começou a trabalhar para a Academia. Seus quarenta anos de dedicação à Cenografia francesa foram suficientes para que



img. 049: *Thésée*, desenho de cenário de Gaspare Vigarani, 1675. Cabinet des estampes, Paris.



img. 050: *Alys*, desenho de cenário de Gaspare Vigarani, 1676. Cabinet des estampes, Paris.

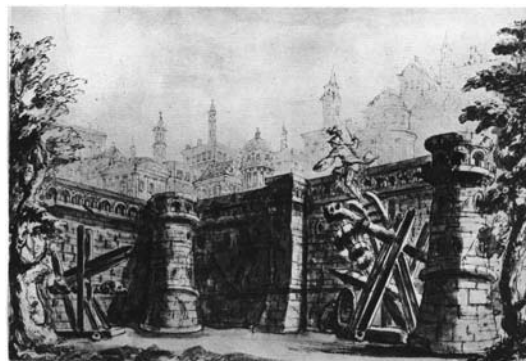
fosse reconhecido como um artista daquele país. Empregou as mais sofisticadas técnicas de perspectiva desenvolvidas na Itália, composições diagonais, imagens assimétricas, construções ovais e circulares. Além disso, estudou profundamente os efeitos da luz, empregando técnicas



img. 051: *Armide*, cenário de Jean Bérain, 1686. Cabinet des estampes, Paris.

de iluminação para atingir os mais diversos efeitos em cena, e conseguir reproduzir em pintura muitos tipos de materiais com precisão quase científica.

Servandoni representou o ápice da Cenografia barroca na França. Seu estilo traçou o caminho que a pintura cênica tomaria através do século XIX, quando a imagem perspectivada, a pintura de arte, a maquinária e os efeitos de iluminação iriam fundir-se na criação de ambientes ainda mais realistas.



imgs. 052 e 053: desenhos de cenários de Jean-Nicholas Servandoni. Cabinet des estampes, Paris.

[1.2.7] Cenografia e luz no Romantismo

Pode-se afirmar que o trabalho dos cenógrafos alcançou seu ápice de reconhecimento do público durante o século XIX, muito devido ao imenso avanço das técnicas utilizadas para a criação destas atmosferas de ilusão dramática. Cenógrafos tornavam-se tão famosos quanto os próprios atores, cantores e bailarinos em cena, e era comum que um espetáculo tornasse-se conhecido por sua criação espacial.

Certos tipos de espetáculos cênicos ainda experimentaram a completa ausência de atores em palco, atraindo o público pura e simplesmente pela concepção visual, o que demonstra a supremacia deste profissional projetista. Cenógrafos trabalharam mais do que nunca devido ao crescente número de apresentações teatrais e outros tipos de entretenimento que eram desenvolvidos. Até o final do século XIX, a Cenografia tornar-se-ia uma indústria, distribuindo componentes técnicos ao redor do mundo.

A pintura de telões continuou com força, apesar de os formatos cenográficos terem sofrido grandes mudanças. Porém, a separação de tarefas, que há muito já havia sido iniciada, tornou-se drástica: refletindo os efeitos da Revolução Industrial, quando o designer finalmente assumiu seu papel, separando-se da produção propriamente dita, o cenógrafo separa-se de sua condição

de artista executor. A partir do século XIX, ele torna-se o artista criador dos projetos espaciais e visuais, enquanto que os executores, sejam pintores, marceneiros, modelistas, serralheiros etc., passaram a ser considerados como cenotécnicos, ou seja, técnicos especializados em dar a forma final aos projetos cenográficos.

Percebe-se, neste ponto, que cenógrafos e designers percorreram caminhos paralelos ao longo de quase dois mil anos – e até hoje – passando da condição de artistas-artesãos para a de projetistas especialistas, sabedores dos processos de fabricação, mas não mais os próprios sujeitos destes processos. Fica a dúvida se estes profissionais percorreram caminhos paralelos ou se, por suas coincidências projetuais, andaram de mãos dadas pelo mesmo caminho...

O Romantismo no Teatro começou no final do século XVIII e floresceu no século XIX, principalmente na Inglaterra, tendo sido uma etapa crucial para o movimento realista que seria desencadeado décadas mais tarde. O estilo romântico buscava temas históricos, de especial interesse nas culturas exóticas recém conhecidas pelas viagens exploratórias. Trabalhava o lirismo, a subjetividade e o sonho, idealizando a realidade e valorizando o inóspito, o desconhecido.

Após a Revolução Francesa, o Teatro na França posicionava-se entre o Barroco italiano e o Romantismo inglês. O repertório clássico, porém voltava a dominar. Apesar do contínuo investimento em Teatro, demonstrado pela construção da incrível ópera de Paris por Charles Garnier (1825-1898), a Cenografia francesa pouco mudou daquela que vinha sendo desenvolvida até então, com estética de paisagens urbanas e rurais pintadas.

Importantes nomes da Cenografia no século XIX foram: William Capon (1757-1827), Gaetano Marinari (173?-181?) e Clarkson Stanfield (1793-1867), na Inglaterra; e Charles Ciceri, Ignace-Eugène-Marie Degotti, Pierre Luc Charles Ciceri (1782-1868), Charles Polycarpe Séchon, Jules Pierre Michel Diéterle (1811-1889), Leon Feuchères, Edouard Desiré Joseph Despléchin (1802-1870) e Charles Antoine Cambon (1802-1875).

Os novos efeitos de iluminação

Philip de Louthembourg (1740-1812) e Servandoni, dois dos mais inovadores cenógrafos do século XVIII, criaram importantes formas de aplicação de novas tecnologias de iluminação artificial que foram desenvolvidas em sua época, como a lâmpada a gás, usada para efeitos ilusionistas no palco: luz do dia e da noite, aurora, crepúsculo, nuvens passando na frente da lua...

No século XIX, as técnicas cênicas mudaram consideravelmente em relação ao período barroco. Muitos dos efeitos que hoje nos são naturais tornaram-se viáveis e comuns nesta época. Apesar de as técnicas de pintura de telões pouco terem mudado, o conhecimento do efeito da luz sobre superfícies pintadas e da resposta de materiais coloridos sob iluminação também colorida deu-se neste século. A pintura também começou a ser trabalhada sobre superfícies mais finas, semi-transparentes, através das quais criava-se um jogo dinâmico de efeitos por variações luminosas.

Inventado em 1787 pelo artista escocês Robert Barker (1739-1806), o **panorama** era uma grande pintura de extremo realismo, projetada originalmente para ser afixada nas paredes de uma sala circular, fechando os 360 graus do círculo com uma imagem contínua que representava paisagens naturais ou urbanas.

Já o **diorama** foi criado em 1822, em Paris, por Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) – que dezessete anos mais tarde tornar-se-ia célebre pela invenção do daguerreótipo, o primeiro

processo fotográfico do mundo – e Charles-Marie Bouton (1781-1853). Possuía camadas pintadas em transparência, jogos de luzes e perfis recortados, como sombras chinesas em movimento,



img. 054: *Tableau composé*, 1826, estudo para diorama de L. J. M. Daguerre.

numa tentativa de entretenimento de imagem dinâmica muito anterior à invenção do cinematógrafo.

Por seu formato, o panorama jamais pôde ser usado em apresentações teatrais. Já o diorama passou de um elemento de diversão sem atores para suporte cenográfico quase obrigatório nos teatros da Europa como fundo para a apresentação de pantomimas.

O cenógrafo no século XIX

O trabalho destes artistas era bastante diferente do trabalho atual dos cenógrafos. Era esperado do artista do século XIX que imaginasse e projetasse maravilhosas ilustrações para o telão-de-fundo de um espetáculo. Não existia maior preocupação, como hoje em dia, a respeito de uma unidade na expressão de significado do espetáculo. Era mesmo comum que vários cenógrafos participassem da criação de uma mesma apresentação, ou ainda mais comum que vários pintores de arte fossem responsáveis, cada qual, por um telão diferente do mesmo espetáculo. Não havia maior preocupação com a adequação dos elementos criados pelos diversos profissionais pois, no século XIX, um cenógrafo era capacitado a realizar alguns esboços, que eram distribuídos a pintores com suas próprias características pictóricas. O resultado, uma combinação curiosa de estilos, era muitas vezes interessante para o público e fator diferencial para o sucesso de um espetáculo.

Era esperado do cenógrafo que tivesse conhecimentos em arquitetura, história, mitologia e culturas exóticas para que estivesse apto a decorar o ambiente de uma peça teatral: o cenógrafo



img. 055: *Paul et Virginie*, cenografia de Percier e Fontaine, 1806.

era uma enciclopédia ambulante de formas e estilos [CRABTREE et al, 1998, p. 262]. Estes aspectos, todavia, não são muito diferentes daqueles encontrados em um bom cenógrafo de hoje, cujo extenso repertório o capacita a fazer ligações formais inusitadas, tornando-o competente na busca de soluções para a passagem de informações.

E como era a relação de um cenógrafo com a direção de um espetáculo? Após a



img. 056: *La mort de Cléopâtre*, cenografia de Isabey, 1808.



img. 057: *Alfred le Grand*, cenografia de Cicéri, 1822.



img. 058: *Ali-Baba*, cenografia de Cicéri, 1833.

decisão por uma produção, cenógrafo e maquinista-chefe¹³ encontravam-se, juntos, com o diretor do futuro espetáculo, para que fosse determinado aquilo que seria construído e aquilo que seria reaproveitado do acervo técnico do teatro. O cenógrafo-pintor concebia sozinho os cenários para a peça, que eram mostrados aos atores, bailarinos, diretor, autor e pintores através dos modelos em escala. A partir dos comentários e da aprovação, entravam em produção. Em alguns casos, a cenografia era pré-montada no teatro, de madrugada, para que fosse examinada com a iluminação artificial do cenógrafo e do electricista responsável, antes de receber os retoques finais. [CRABTREE *et al*, 1998, p. 262]

13 Do italiano *capo macchinista*, profissional responsável por toda a cenotécnica e organização da maquinária em cena.

[1.3] HISTÓRIAS DE TEATRO E CENOGRAFIA NA MODERNIDADE

Até os nossos dias, os problemas da cenografia foram resolvidos de diferentes maneiras pelos decoradores profissionais; quer sejam Servandoni ou Bibiena no século XVIII, Ciceri no século XIX, são sempre técnicos que desempenham o papel principal, mas estes técnicos são também artistas. A partir do século XIX já não acontece o mesmo. Neste domínio, como em todos os outros, afirma-se o divórcio entre a arte e a técnica, cada um progredindo separadamente e em planos muito diferentes, até opostos, considerando a técnica apenas os fatos materiais: perfeição da imitação, melhoramento incessante dos meios mecânicos; a arte, apenas os fatos espirituais: expressão dos sentimentos ou das impressões, sugestões, aprofundamento do humano ou do individual. [COGNIAT, 195-, p. 88]

O advento do século XX é o marco das grandes revoluções teatrais, que contavam com novas formas, convenções e paradigmas, mudanças drásticas em relação ao que vinha acontecendo desde a Renascença.

O palco passa a ser domínio do cenógrafo designer, não mais do artista ou pintor, na criação de uma nova realidade plástica intrínseca à cena. Percebe-se que a cena tem realidade própria, realidade esta que só poderá ser encontrada se o espectador não tiver referências simbólicas para compará-la com o mundo exterior.

O cenógrafo pintor que, por mais de quatrocentos anos, esteve ligado tanto a atividades projetuais quanto à pintura de suas telas, desliga-se completamente deste sistema. No século XX, o cenógrafo assume completamente seu papel único de projetista, papel que vinha buscando desde antes do período de Revolução Industrial. Pela divisão de tarefas e, muito provavelmente, por conta do pouco uso dos telões pintados na Cenografia moderna, o artista de pintura cênica decai de categoria profissional. O estilo do pintor passa a não ser mais importante. Aliás, o pintor de telões torna-se, definitivamente, anônimo, enquanto que a criação cenográfica é totalmente outorgada ao projetista, que assina a totalidade do trabalho. É o designer cenógrafo quem projeta e cria; os outros participantes do processo produtivo trabalham em linha de fabricação para que o resultado final seja o mais próximo do projeto em modelo de escala reduzida.

No Teatro moderno, a Cenografia torna-se elemento em movimento em cena. Em alguns casos, torna-se ator da ação. Conquista, então, a dimensão temporal dentro do espetáculo e, desta forma, contrapõe-se com as outras formas artísticas: enquanto na pintura e na arquitetura, por exemplo, o ritmo é dado pela capacidade interpretativa do espectador, que concebe o momento *antes* para chegar, na contemplação, ao momento *depois*, a nova Cenografia em movimento apresenta todos os momentos ao longo da ação.

Uma vez que a empatia com o objeto artístico se dá através do desenvolvimento de relações formais entre as partes envolvidas, é claro que a Cenografia acompanharia a evolução das pesquisas sobre encenação, sobre movimento e sobre o ritmo ação/intérpretes. O que de curioso aconteceu foi o fato de que, em alguns momentos, foram as novas teorias cenográficas os objetos propulsores de mudanças nas relações formais, impondo novas formas de encenação e até novas formas de dramaturgia. E não apenas a Cenografia, mas também a iluminação passa a ter papel ativo na valorização do drama, intervindo na própria ação.

Esta revolução no Teatro começou na Europa, mas logo espalhou-se por outros países do mundo, como Rússia, Estados Unidos e Brasil. A primeira grande mudança, ainda no século XIX, foi uma visão naturalista da cena, a cenografia como um retrato quase perfeito e em detalhes do mundo assim como ele é.

[1.3.1] O teatro naturalista de Antoine

A revolução moderna no Teatro começou no continente europeu, logo espalhando-se pelo mundo no final do século XIX e início do século XX. A primeira mudança visível foi a concepção naturalista criada por André Antoine (1858-1943) em seu trabalho de encenação no *Théâtre Libre* de Paris. Ali, a cena seria caracterizada como uma imagem do mundo exatamente como ele é, um pedaço da vida sobre o palco.

Segundo ROUBINE [1980], convencionou-se adotar a fundação do *Théâtre Libre* como o ponto de partida da era em que a encenação firmou-se como arte autônoma, no ano de 1887. Este teatro foi formado para a encenação realista de jovens dramaturgos, como Émile Zola, Ibsen e Strindberg, com alguns textos que eram até mesmo proibidos na Europa. Em sua fundação, Antoine declarava: *A batalha já ganha no romance pelos Naturalistas, na pintura pelos Impressionistas, na música pelos Wagnerianos, vai transportar-se ao Teatro.* [apud DECUGIS et al, 1953, p. 173]

Antoine foi, assim, o primeiro encenador teatral pela concepção moderna da palavra, que envolve o conceito de assinatura. Assinatura que também é desenvolvida dentre os demais profissionais da criação. Idéias e conceitos são estabelecidos por uma equipe, que conta com a presença do encenador, com sua visão global, e dos demais profissionais responsáveis pela maneira de dar forma ao conceito, de passar a informação: cenógrafo, figurinista, iluminador, coreógrafo, compositor etc. Em conjunto, a tentativa de fechar uma forma única para o espetáculo.

De operário da Companhia de Gás de Paris, Antoine passou a ser uma espécie de profeta do



img. 059: cenografia para *La fille Élisa*.



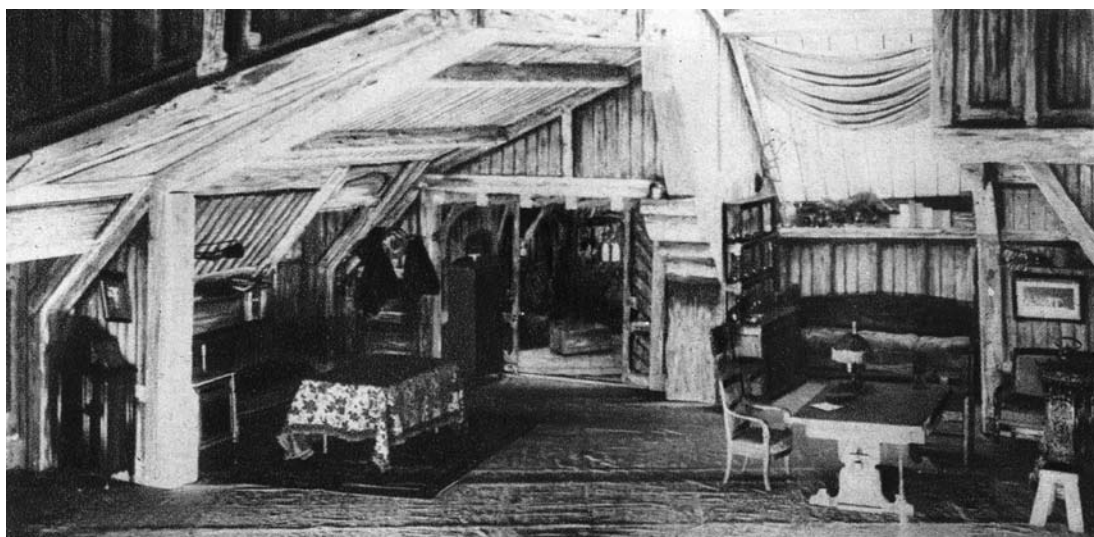
img. 060: cenografia de Cornil para *La bonne espérance*, 1902.

movimento teatral francês ao fundar um teatro verdadeiramente livre, em guerra declarada ao teatro acadêmico. Nascido em Limoges, Antoine mudou-se muito jovem a Paris, empregando-se em uma livraria e, em seguida, na dita Companhia de Gás. Apaixonado por Teatro, foi reprovado no exame de admissão do Conservatório parisiense mas, em seguida, ingressou na companhia amadora da empresa onde trabalhava.

No ano de 1887, após ter-se relacionado com figuras iminentes da literatura francesa, como Émile Zola (1840-1902), Alphonse Daudet (1840-1897) e Edmond de Goncourt (1822-1896), encenou quatro peças em um ato de novos autores da França, sendo ignorado pela crítica especializada.

Dando ao novo teatro o qualitativo de livre, quis demonstrar, na prática, que tal denominação não era apenas uma palavra sem sentido, mas a única que correspondia ao espírito e ao caráter da obra que se propunha realizar. [...] o Teatro Livre lançava suas hostes revolucionárias numa luta implacável contra o convencionalismo tradicional da Comédie, desafiava os teatros comerciais dos boulevards e proclamava a libertação do despotismo dos empresários gananciosos. [REDONDO JÚNIOR, 1961, p. 64]

Antoine negou as personagens tradicionais que eram ditadas pelo teatro parisiense e optou por um novo ator, capaz de interpretar todos os papéis, através do estudo e da observação constante da natureza dos seres humanos, dirigindo-se para a verdade e para a precisão. Nesta busca extrema pelo real, a Cenografia assumiria um papel fundamental. A organização espacial cênica contava, agora, com uma composição apurada de mobiliário real, deixando para trás as representações ilusionistas de pintura. O importante, neste momento, era que a Cenografia assumisse, no Teatro, o mesmo papel que as detalhadas descrições de ambientes nos romances naturalistas, trabalhando a sinestesia espacial, que mesclava no palco a visão, os cheiros e os sons da realidade.

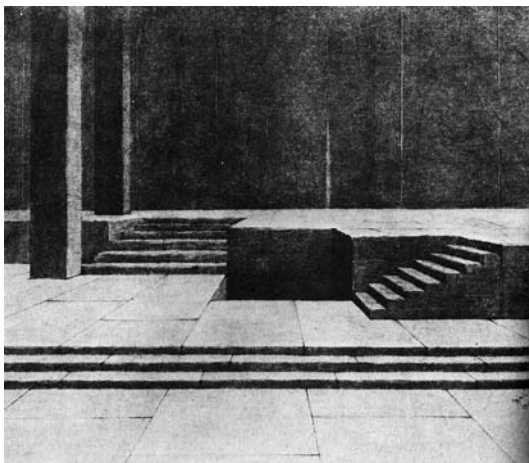


img. 061: cenografia para *Le canard sauvage*, 1906.

[1.3.2] Da obra de arte viva de Appia e Craig

Adolphe Appia (1862-1928) foi um arquiteto e cenógrafo suíço que teve um fundamental trabalho teórico para o desenvolvimento da Cenografia e da iluminação cênica. Edward Gordon Craig (1872-1966), contemporâneo de Appia, foi um verdadeiro homem de Teatro: ator, diretor, produtor e cenógrafo, filho da famosa atriz Ellen Terry (1847-1928), também é conhecido por seu trabalho e suas teorias inovadoras. Um fator fundamental que serviu de união para os pensamentos destes dois cenógrafos foi a percepção de que a luz elétrica que acabava de entrar em uso seria um agente transformador da arte teatral.

O ponto fundamental da teoria de Appia foi o conceito de que deve haver uma unidade na



imgs. 062 e 063 (esquerda): fotografia e desenho de cenários de Adolphe Appia com o uso da divisão da área de encenação em planos..

imgs. 064 e 065 (direita): cenografia de Adolphe Appia para espetáculo de dança no Instituto Jacques Dalcroze.

criação de encenador e cenógrafo. Pode parecer uma teoria banal hoje em dia, mas representou um grande avanço num momento em que cada elemento fazia aquilo que bem entendesse em seus projetos, deixando o espetáculo, resultado final deste processo, com aspecto de uma colcha de retalhos. Para Appia, e com razão, a principal causa desta falta de unidade eram os telões pintados por artistas, que serviam como pano de fundo para as ações dramáticas – até então, nunca havia existido uma experiência com telões pintados semelhante àquela da Companhia de *Ballets Russes*, de Sergei Diaghilev (1872-1929), que será tratada em breve.

Inspirado pelas criações e teorias do compositor Richard Wagner (1813-1883), que rebelara-se com a encenação de até então, caracterizada por uma pseudo-realidade através do ilusionismo mas não manifestada nas ações dos atores, que em nada tinham de naturais, Appia apegou-se à iluminação para ativar o imaginário do espectador. Para ele, três regras precisariam ser seguidas para que houvesse a tal unidade em cena: movimentos dinâmicos e tridimensionais dos atores, ocupação vertical do palco pela cenografia e o uso da profundidade e de elementos horizontais na dinâmica da performance. Com a sugestão da luz e com a ocupação do espaço

em planos, criava uma nova realidade na cena, trabalhando planos, volumes e luz.

Toma-se consciência, com as revoluções cênicas do século XX, que a pintura tem sérias limitações quando ligada ao Teatro. É uma arte que não consegue libertar-se de suas duas dimensões: não consegue explorar o espaço, tampouco o tempo, através do movimento. Quando tentou livrar-se destas barreiras, durante o século XIX, tocou no campo da ilusão e da inverdade cenográfica, na busca de mecanismos complexos e celibatários¹⁴.

Appia separa a Cenografia em duas categorias distintas. Para ele, aquela baseada em composições pictóricas bidimensionais seria uma *cenografia de superfícies planas*, onde o intérprete representa *diante de*, que entra em contraponto com a *plástica viva* do ator.

“O corpo humano, vivo e móvel, representa, em cena, o elemento conciliante e deve, nessa qualidade, reivindicar o primeiro plano. A sua plasticidade aproxima-o da escultura e da arquitetura e afasta-o, definitivamente, da pintura.

[APPIA, 1921]

Appia esvaziou o palco, renunciando ao realismo pseudo-histórico de até então, renúncia que só foi possível através da instauração de um espaço mítico, não-histórico, nos libretos das óperas de Wagner. Appia suprimiu a iluminação de ribalta na tentativa de quebrar a ilusão de telas animadas, propondo uma maior inclusão do espectador na cena.

Tanto Appia quanto Craig buscaram uma poética cênica capaz de criar atmosferas, provocar emoções, despertar inteligências, gerar uma nova forma de drama. Craig afasta-se de Appia quando nega o corpo vivo como elemento fundamental desta “nova arte”. Sentencia o fim do ator como ser pensante em cena, valorizando uma idéia de ator que seguiria os moldes criados pelo encenador, categoria a qual nomeia de *supermarionete*.

Para Appia, ao contrário, a ilusão cênica está na presença do ator, pois é a partir dele que é construído o sistema de encenação. Para que os movimentos possam ser melhor desenvolvidos, não trata mais o palco como uma superfície plana: equipa-o com diferentes planos praticáveis, criando um novo tipo de Cenografia através da divisão e ocupação do espaço vertical em escalonamentos de planos. Appia inventa jogos complexos com planos inclinados, que modificam o volume da cena, dando flexibilidade às evoluções espaciais. Trabalha com formas, luzes e sombras da mesma forma que Craig. Para Appia, o homem é a medida de todas as coisas e o ator, a medida do espaço cênico.

Infelizmente, Appia jamais concebeu um espaço para a Ópera de Beireuth, sob o comando de Wagner. Teve importante participação, porém, na criação de espaços para as coreografias revolucionárias de Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) em seu instituto.

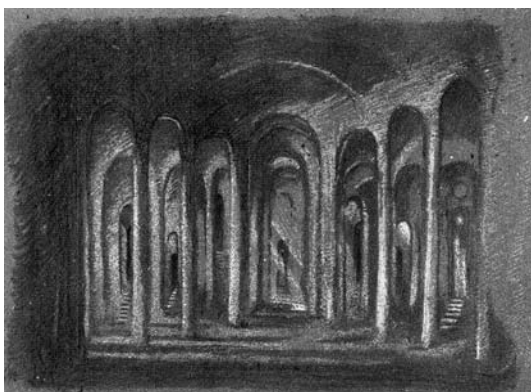
Gordon Craig, ator apaixonado pela Cenografia, dedicou-se à criação e ao estudo de cenários com a preocupação de os integrar no conceito geral da obra teatral a que se destinavam. Passou por tentativas fracassadas de fundar uma escola de Teatro onde pudesse ensinar seus preceitos. Apenas com a criação do *Vieux Colombier*, em Paris, que Craig deu o primeiro passo

14. Idéia de *máquina celibatária* como aquela que funciona sob complexos mecanismos para atingir resultados pouco satisfatórios, ou mesmo desnecessários.

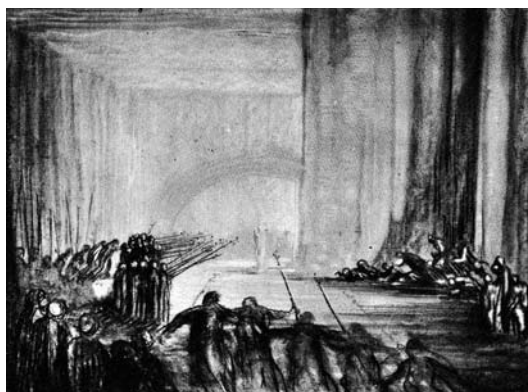
para a realização de seu Teatro Novo.

Craig tornou-se o mais importante representante do simbolismo no Teatro. Propõe a existência de uma ciência para as artes cênicas, sob a qual o ator deveria subordinar-se para um melhor resultado em cena. O ator só seria ideal, para Craig, quando concebesse símbolos perfeitos para tudo o que existe na natureza.

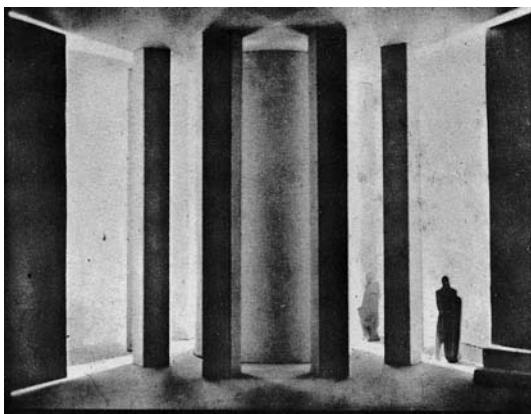
Ao convencer-se que o ator jamais poderia livrar-se de sua própria personalidade, Craig sonhou com um ator-supermarionete. Craig sempre quis encontrar os símbolos perfeitos para a realização da obra poética: uma harmonia perfeita entre o cenário, o ator, a luz, a indumentária e o próprio texto. Para ele, a partir desta problemática é que nasceria o novo Teatro.



img. 066: projeto de cenografia de Gordon Craig para o ato II de *Macbeth*, de Shakespeare, 1908.



img. 067: projeto de cenografia de Gordon Craig para o balé *Psyche*, 1907.



img. 068: maquete de cenário de Gordon Craig para *Hamlet*, de Shakespeare, 1912.



img. 069: projeto de cenografia de Gordon Craig para o ato II de *The crown pretenders*, de Ibsen, 1926.

[1.3.3] Construtivismo e biomecânica

Vsevolod Emilevich Meyerhold, nome artístico de Karl Kasimir Theodor Meyerhold (1874-1940) foi ator e um dos mais importantes encenadores teatrais do século XX, um dos responsáveis, ao lado de Appia e Craig, pela adesão a uma cenografia funcional em reação ao cenário ornamental e ilusionista de até então.

No ano de 1898, Meyerhold uniu-se ao Teatro de Arte de Moscou como ator integrante da companhia de Constantin Stanislavsky (1863-1938) e Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-