

PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. **A humanidade da caixa cênica italiana de acordo com o discurso do cenógrafo e professor Helio Eichbauer.** Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e da Memória Urbana – UNIRIO. DEACE – Departamento de Artes da Cena – UFSJ; Professora Substituta. Figurinista e Cenógrafa.

RESUMO: Os dispositivos cenográficos articulados pela maquinaria da caixa cênica italiana demandam a atuação de um corpo de trabalhadores cujos conhecimentos técnicos aprimoram-se ao longo das realizações cênicas. Da carpintaria teatral à iluminação cênica um conjunto de saberes específicos se faz necessário. Tais saberes foram considerados pelo cenógrafo e professor Helio Eichbauer em seu livro *Cartas de Marear. Impressões de viagem, caminhos de criação*, publicado em 2013. As considerações tratam das habilidades técnicas e artesanais de homens e mulheres construtores sem as quais a realização cênica no interior deste edifício teatral de palco italiano fica inviabilizada. O edifício teatral, portanto, se constitui não somente como um lugar de realizações e memórias artísticas das cidades, mas também uma espécie de oficina do artífice, a qual nos oferece um amplo campo de análise relativa à produção de conhecimento a partir da realização técnica, na interface entre cenógrafos, iluminadores, figurinistas e os trabalhadores que constroem os projetos para a cena. O capítulo *As estruturas do arranjo* que consta no livro *O sistema dos objetos* de Jean Baudrillard confere o fundamento teórico para este estudo que compreende a caixa cênica italiana também como uma oficina do artífice, de acordo com o discurso do cenógrafo e professor Helio Eichbauer.

PALAVRAS-CHAVE: Helio Eichbauer. Pedagogia teatral. Caixa cênica italiana. Oficina do artífice.

ABSTRACT: The scenographic devices articulated by the Italian stage machinery demand the engagement of a team of workers whose technical knowledge is enhanced throughout the scenic achievements. From theatrical carpentry to scenic lighting a set of specific knowledge is required. Such knowledge was considered by the set designer and teacher Helio Eichbauer in his book *Cartas de Marear. Impressões de viagem, caminhos de criação*, published in 2013. The considerations deal with the technical and artisanal skills of men and women builders without whom the scenic performance inside this Italian stage becomes unviable. The theatrical building, therefore, constitutes not only a place of artistic achievements and memories of cities, but also a kind of craftsman's workshop, which offers us a wide field of analysis concerning the production of knowledge from technical realization, at the interface between set designers, illuminators, costume designers and the workers who build the designs for the scene. The chapter *As estruturas do arranjo* in the book *O sistema dos objetos* by Jean Baudrillard gives the theoretical foundation for this study, which includes the Italian stage as a workshop of the artificer, according to the speech of set designer and teacher Helio Eichbauer.

KEYWORDS: Helio Eichbauer. Theatrical pedagogy. Italian stage. Craftsman's workshop.

Introdução

Ao longo do século XX diferentes considerações foram realizadas sobre a arquitetura teatral de origem renascentista italiana. Destacam-se nestas análises as críticas sobre a hierarquia, que historicamente se estabeleceu tanto a respeito da distribuição dos assentos para espectadores, constituídos como camarotes ou frisas e a plateia¹ bem como as críticas referentes à restrição à fruição do espetáculo teatral que esta arquitetura impõe², pois, diferentemente do espaço público das praças, este edifício possui uma capacidade máxima de espectadores, que poderão assistir ao espetáculo se tiverem adquirido o ingresso. A contemporaneidade distingue os melhores lugares através do preço deste bilhete de acesso. Terá melhor visão quem puder pagar o maior valor equivalente ao melhor assento, o que determina, portanto, distinção entre classes sociais no interior deste edifício.

Originalmente, o edifício teatral italiano manteve certo ecletismo na sua estrutura arquitetônica ao manter o espaço destinado à plateia de acordo com a semicircunferência dos anfiteatros da Grécia clássica. Este é o caso do Teatro Olímpico de Vicenza na Itália, projetado por Andrea Palladio no século XVI. No entanto esta arquitetura, diferentemente dos anfiteatros do período clássico, era fechada, cujo teto simulava um céu aberto através de uma pintura ilusionista. A partir deste projeto de Palladio novas arquiteturas teatrais fechadas foram erigidas em diferentes países do continente europeu e suas estruturas de palco e plateia adaptaram-se paulatinamente ao contexto social, político e econômico de ascensão da burguesia. Na França enquanto o regime monárquico se manteve, o rei teve destacado assento em espaços adaptados para teatros fechados, mas, de fato, com a ascensão da burguesia a arquitetura teatral italiana delineou diferentes espaços na plateia para conferir distinção às famílias burguesas, os detentores de capital. Conforme os estudos de Lima e Cardoso em *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio*

¹ Os termos camarotes, frisas e plateia adotados para definir a maneira arquitetural como os assentos são distribuídos no interior do edifício de caixa cênica italiana foram verificados em CTAC/Funarte. *Oficina arquitetura cênica*. Rio de Janeiro: Funarte, 2003, p. 48.

² Sobre estes estudos críticos a respeito do edifício teatral de palco italiano foram consultados BARSACQ, André. *L'expérience de trois mises en scène de plein air*. In: Architecture et dramaturgie. Paris: Flammarion, 1950, p. 169-186. O livro é a transcrição dos quatro encontros da Semana Inaugural do Centro de Estudos Filosóficos e Técnicos de Teatro da Universidade Sorbonne de Paris (1948).

a *Christian de Portzamparc*, “o palco italiano passou a ser o modelo absoluto em todos os países da Europa, impondo-se gradualmente por todo o Ocidente” (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 35). Inclusive: “Como colônia de Portugal, o Brasil assimilou também os tipos importados pela metrópole, que havia incentivado os teóricos e cenógrafos italianos, sobretudo na corte de D. João V” (LIMA e CARDOSO, 2010, p. 39). Esta difusão permite considerar que esta arquitetura obteve grande sucesso tanto no que diz respeito à funcionalidade do palco quanto à apropriação que as diferentes sociedades fizeram dela, ainda que sob o regime de hierarquia, e mesmo prejuízo da visualidade do espetáculo, que não era tão importante quanto o lugar de destaque nos camarotes e frisas, acima da plateia, a exibir a superioridade dos novos donos do capital, os burgueses.

Esta arquitetura que distinguia classes sociais já foi revista em novos projetos de edifícios teatrais que suprimiram balcões e frisas. Alguns teatros também foram restaurados e, na medida do possível, essas distinções foram amenizadas (LIMA e CARDOSO, 2010). No entanto, a construção artística e a produção de conhecimentos e indagações advindas das realizações humanas que este edifício teatral permite, por outro lado, induz à questão sobre a forma de aproveitamento deste edifício no espaço das cidades. Será que somente o viés distintivo de classes pode se destacar através da funcionalidade desta arquitetura teatral? Será que as equipes que administram, produzem, atuam, executam as realizações cênicas nestes edifícios não podem proporcionar à comunidade do entorno destes teatros uma ocupação democrática? É somente a arquitetura que precisa ser revista ou será que a forma de administração e ocupação desses edifícios também pode conferir melhorias significativas? Estes estudos consideram que a maneira de apropriação dos edifícios teatrais pode ser repensada para proveito não somente da equipe de trabalhadores do teatro, mas proveito também de toda comunidade que o abriga.

A Indústria Cultural³ Como Entrave ao Desenvolvimento Artístico e Social

³ Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente (...) cada

Em finais da década de 1960, o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard afirmou em seus estudos denominados *O sistema dos objetos* a tendência ao descartável que a produção de objetos industrializados assumiu, para que o consumo fosse impulsionado. De acordo com suas considerações, “A civilização urbana vê sucederem-se, em ritmo acelerado, gerações de produtos, de aparelhos [...] essa espécie de epopeia do objeto técnico assinala as mudanças de estruturas sociais ligadas a essa evolução técnica” (BAUDRILLARD, 2009, p. 9 e 10). A partir desta reflexão de Baudrillard que relaciona manipulação tecnológica aos hábitos comportamentais sociais, para fins de desenvolvimento do consumismo, é possível afirmar que, sem que houvesse grandiosas manifestações contrárias, da mesma forma a ocupação dos espaços de reunião social, como os edifícios teatrais foi direcionada aos interesses de uma sociedade consumista. Embora diferentes profissionais do teatro questionassem a elitização cada vez mais acentuada das realizações no espaço da arquitetura teatral de palco italiano, as relações de trabalho que esta arquitetura engendra e as diferentes formas de produção de conhecimento que ela pode promover ficaram obscurecidas diante da manipulação mercantilista e globalizante, que arrebanhou os modos de vida e expressão sociais.

É preciso considerar que a história das cidades se constitui inclusive da história da construção e da realização destas arquiteturas cênicas, conseqüentemente estes teatros se configuram como um instrumento de história, memória, reflexão e produção de conhecimento, portanto uma arquitetura que assumiu múltiplas funções de acordo com o desenvolvimento do espaço urbano. Equivocadamente, no entanto, ao longo do século XX, este edifício teve majoritariamente dois focos de apreensão: ou foi apropriado pelos interesses da indústria cultural ou foi discriminado como espaço antidemocrático e limitado para as novas propostas cênicas de diretores e intérpretes. Certamente houve projetos de adaptação arquitetônica com o objetivo de popularização, como, por exemplo, o Teatro Popular de Niterói

um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado *a priori* por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que praticamente não se diferenciam mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis. (ADORNO, 2002, p. 10 e 11)

concebido por Oscar Niemeyer, localizado na região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro, cujo fundo do palco se abre para a praça e desta maneira conecta o interior do edifício ao espaço externo, ou ainda a restauração do Teatro Polytheama, cujo projeto da reforma foi realizado por Lina Bo Bardi em 1985, para que o espaço de memória fosse devolvido à população de Jundiaí em São Paulo.

Porém, apesar destes exemplos e de outras adaptações, restaurações e construções verificadas nos estudos realizados em 2017, em publicação bilíngue de LIMA, DRAGO e LEOCÁDIO denominada *Arquitetura Teatral do Renascimento ao século XXI*, estes edifícios continuam sob o domínio das forças excludentes capitalistas e globalizantes, que restringem o acesso principalmente das populações que se encontram nas regiões periféricas em relação às cidades capitais; dificultam propostas inovadoras de diretores e companhias teatrais; e certamente distanciam as relações de trabalho entre cenotécnicos e cenógrafos, costureiras e figurinistas, entre outras depreciações das relações de trabalho. Justamente estas relações profissionais que fazem a caixa cênica italiana funcionar plenamente deveriam ser dinamizadas para o alcance de um alto padrão de qualidade das relações humanas, já que a arte teatral tem por fundamento a reflexão e a expressão sobre as questões de homens e mulheres.

O cenógrafo e professor Helio Eichbauer, ao longo de suas atividades profissionais promoveu este trabalho de valorização das humanidades através do teatro e da docência. Esta conexão da atividade profissional da cenografia com a docência proporcionou um alicerce bem aprofundado a esta humanização da caixa cênica italiana, pois Eichbauer defendia seu discurso como cenógrafo não somente através da sua prática artística, mas também através da sua oralidade enquanto professor. Esse trânsito entre o lugar da encenação e o lugar do ensino-aprendizagem movimentava espectadores, atores, técnicos, artistas conjuntamente.

Discurso e Atuação de Helio Eichbauer: Conexão Entre Cenografia,

Docência, Caixa Cênica Italiana e Humanidades⁴

Ao longo de doze anos, de 2006 a 2018 a autora destes estudos teve a oportunidade de acompanhar as aulas oferecidas por Helio Eichbauer em cursos livres oferecidos tanto por teatros quanto por diferentes instituições de artes da cidade do Rio de Janeiro. A participação nestes cursos permitiu não somente o aprendizado em sala de aula, mas também a oportunidade de assistir espetáculos teatrais, exposições sobre artes e teatro, visitas técnicas a museus. Na maior parte destas apreciações artísticas estava a realização de Helio Eichbauer como cenógrafo, diretor de arte, figurinista, organizador.

Os colegas e as colegas de sala de aula também se constituíam de diferentes formações que iam da costureira cênica, trazida ao curso do professor Eichbauer pela aluna diretora Ligia Veiga – é preciso dizer que os cursos de teoria artística oferecidos na capital do Rio de Janeiro são amplamente divulgados entre estudantes e artistas, porém não comumente divulgados nos espaços de atuação dos artífices da cena ou de qualquer outra modalidade artesanal. Considera-se que tal desequilíbrio tem a ver com o que Baudrillard definiu como “da ordem global de produção e de consumo, coerção externa (...) resultante da interferência contínua de um sistema de práticas sobre um sistema de técnicas” (BAUDRILLARD, 2009, p. 15 e 16). No caso deste grupo de realizadores artífices esta “ordem global” a que se refere Baudrillard, instaura uma separação espacial inclusive entre grupos que atuam no mesmo setor de trabalho. Com relação aos artífices da cena, por exemplo, estes podem tanto se concentrar em oficinas próprias, estabelecidas tanto em galpões anexos ou próximos aos teatros como em ateliês de corte e costura na própria casa, mas não necessariamente assistem aos espetáculos de dança, teatro, às exposições museológicas, a diferentes performances artísticas – Portanto é preciso refletir também a respeito dessa classe de estudos de Eichbauer que se constituía desde a costureira aos estudantes de artes,

⁴ A conexão entre cenografia e docência na atividade artística de Helio Eichbauer foi referida pela autora destes estudos primeiramente no artigo *O cubo em movimento. O encontro da Oficina do Artista com a urbanidade e a humanidade. Concepção artística de Helio Eichbauer para Rei Lear de William Shakespeare* publicado na Revista Contraponto, que pode ser acessado no endereço: <https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9519>

arquitetos, psicólogos, enfim um conjunto de aprendizes ávidos não exclusivamente pelas artes da cenografia, mas pela humanidade própria dos estudos e práticas que emergem do conhecimento e da vivência das artes.

Se historicamente o renascentista edifício de caixa cênica italiana configurou hierarquias no interior de sua estrutura, e ao longo dos séculos XVII, XVIII, XIX e principalmente XX este edifício passou por diferentes adaptações e continua presente nas atividades artísticas contemporâneas, faz-se necessário colaborar para que não somente sua estrutura esteja apta a receber o público sem distinções, disposta às realizações investigativas de performers, intérpretes, encenadores, mas também apta a promover arte e conhecimento entre todos que nele criam e constroem expressões e sentimentos, pois não adianta sair do interior da caixa para o espaço aberto da praça sem compartilhar conhecimentos e práticas desde aqueles que trabalham produzindo a cena teatral.

É necessária a conexão entre a ética e a estética, à maneira de uma conjugação artística singular. Os estudos do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* conferem uma importante reflexão a respeito da estética, implicitamente conectada à ética:

(...) a conclamação de Schiller para uma liberdade estética contra o mecanicismo da sociedade e a oposição que estabelece Hegel entre vida (mais tarde, espírito) e “positividade” foram o tom antecipador de um protesto contra a sociedade industrial moderna que, no início do século XX, fizeram ascender as palavras “vivência” e “vivenciar” (...) O levante do movimento da juventude contra a formação burguesa e sua forma de vida também se deu sob esse signo (...) rejeição à mecanização da vida na existência de massa da atualidade. (GADAMER, 2015, p.108 e 109)

A atuação artística, portanto, não se define a maneira de ações padronizadas, mas diz respeito à atuação de profissionais que de acordo com estes estudos se interessam pela produção artística no espaço da caixa cênica, observa-se, portanto o aprimoramento das relações humanas e profissionais no espaço do edifício teatral, que apesar de ser fechado, não necessariamente restringe o acesso, porém, não obstante, demanda o esforço de seus próprios trabalhadores para que o que se produz nesta arquitetura da cena seja do

interesse da comunidade circundante, sem distinções sociais ou profissionais. Daí a análise de atividades como a do cenógrafo Helio Eichbauer que ao conectar docência e atuação no campo da cenografia, reuniu a ética à estética de maneira inventiva, que simultaneamente compartilhava conteúdos artísticos e aprimorava o próprio trabalho profissional. Para que esta integradora conexão seja compreendida ainda mais facilmente, a seguir se apresenta a foto de um dos momentos da sala de aula de Helio Eichbauer durante o curso intitulado *Os Trabalhos e os Dias (Erga Kai Heméra) _ Leituras Dramáticas e seus Cenários*, entre os meses de agosto, setembro e outubro de 2011, oferecido pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, escola situada no bairro Jardim Botânico, da cidade do Rio de Janeiro, curso integralmente projetado por Eichbauer:

Figura 1 – O cenógrafo e professor Helio Eichbauer a frente da lousa que contém seus escritos a respeito do conteúdo a ser discutido em sala, apresenta seus dispositivos cenográficos e também didáticos que são: 1) a roda das musas, por ele construída para evocar a musa inspiradora da aula, 2) reproduções de Adão e Eva extraídas da pintura do ano de 1507 de Albrecht Dürer, e entre estas a maçã que o professor trazia para o próprio lanche; 3) à frente da mesa do professor uma reprodução da pintura de 1918 do russo Kazimir Malevich intitulada *Quadrado preto sobre fundo branco*, realizada pelo seu sobrinho e assistente Igor Perseke.



Fotografia de Regilan Deusamar tirada em 20 de agosto de 2011.

A partir da observação da figura 1 é possível verificar que Helio Eichbauer utilizava seus conhecimentos de construção desenvolvidos no

campo da cenografia para criar objetos que o auxiliavam nas aulas expositivas à maneira de dispositivos didáticos. Estes mesmos dispositivos atraíam a curiosidade dos alunos e alunas bem como estimulavam a prática de construir objetos artísticos, promovendo a compreensão da arte como um sistema próprio do artífice, ou seja, daquele ou daquela que engendra e constrói artisticamente e desta maneira adquire consciência a respeito de materiais e processos que interferem diretamente no espaço, podendo contribuir com o meio ambiente.

Nesta tarefa de fabricar também está o reconhecimento da habilidade que artesãos e artesãs que trabalham com diferentes materiais precisam obter para produzir suas criações. Este conjunto de conhecimentos que reúne teorias e práticas no campo do pensar e do fabricar permite um olhar crítico sobre a sociedade contemporânea que, conforme esclareceu Baudrillard, consome e descarta abusivamente, sem considerar as consequências dessas ações, inclusive na maior parte das vezes uma sociedade alienada pelas manipulações estrategicamente desenvolvidas pelos sistemas de mercado.

Dois fatores devem ser observados, portanto, nesse processo desenvolvido pelo cenógrafo e professor Helio Eichbauer, o qual conecta a ética à estética: 1) o trânsito que ele promoveu entre a sala de aula e o edifício teatral, que permitiu que alunos e alunas estudassem e vivenciassem as artes cênicas; 2) o exercício da práxis construtiva que estimula o atributo humano de inventar e fabricar, conseqüentemente trata-se de uma valorização destas habilidades humanas que se encontram depreciadas pelo sistema mercado-indústria, o qual demanda uma intensa atividade de consumo, opostamente às atividades humanas de desenvolvimento das próprias habilidades criadoras e construtivas.

É importante esclarecer que, certamente este despertar das habilidades construtivas não substituirá subitamente os hábitos de consumo e nem proporcionará artífices plenamente capacitados a criarem os próprios objetos, sejam exclusivamente para apreciação estética ou para fins utilitários, mas através desse exercício que estimula o pensar e o fabricar, conseqüentemente valores humanizados podem ser despertados no sentido de

reconhecimento das complexidades enfrentadas pelo trabalhador criador. Este precisa ser respeitado, pois sem a sua atuação as fábricas não funcionarão, os edifícios não serão erguidos, inclusive a cenografia e o figurino não serão executados, daí uma das resultantes desses dois fatores empreendidos pelo sistema Cenógrafo-Professor⁵: a valorização da equipe técnica que atua no edifício teatral, portanto uma humanização da caixa cênica italiana que se amplia até o reconhecimento da importância destes trabalhadores imprescindíveis ao pleno desenvolvimento e execução das encenações realizadas no interior do edifício teatral.

Intrinsecamente a esta valorização está a consideração de que o edifício teatral compreende duas distintas esferas de relações humanas: 1) o campo de relações com a plateia, com quem a arte da cena discute questões sociais, valores, comportamentos, conforme as dramaturgias de Bertolt Brecht e William Shakespeare, por exemplo; 2) o espaço das relações profissionais. É importante atentar para estas questões no âmbito do palco, espaço onde a encenação se ergue, entre as relações de trabalho, para que o discurso e a comunicação teatral não se façam de forma unidirecional, mas sim contemplando o multidirecional, ou seja, a plateia e também o corpo de trabalhadores que erigiu a cena. Nesta ação reside o compromisso ético estreitamente conectado ao compromisso profissional, que se dá entre cenografia e cenotécnica, figurino e costura, iluminação e elétrica, e todas as demais relações profissionais no espaço da construção da cena teatral.

O Cenógrafo-Professor Helio Eichbauer estudou com seus alunos e alunas reciprocamente espectadores e espectadoras este complexo aprendizado a respeito das relações humanas e relações de trabalho que se constituem no interior do edifício teatral, quando recebeu em sua sala de aula, como aluna bolsista, a costureira e camareira Caetana Dias, que participou do

⁵ O binômio Cenógrafo-Professor foi criado e amplamente desenvolvido durante a pesquisa para escrita de tese da autora destes estudos, a qual foi defendida em abril de 2018. De acordo com as considerações apresentadas na tese: “o binômio *Cenógrafo-Professor*, o qual confere uma especificidade ao campo da docência que pode colaborar com o dinamismo no campo da Educação, pois se trata de conferir ensino e aprendizado a partir da própria vocação, utilizando as ferramentas pertinentes à própria formação, sem, no entanto, promover o ensino exclusivamente daquela profissão”. PEREIRA, R.D.B. **Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi: artífices que constroem a arte e edificam a cidade**. Tese (Tese em Artes Cênicas) – PPGAC-UNIRIO. Rio de Janeiro, p. 116. 2018.

curso *Rudá, Dio d'Amore – Um Poema Sinfônico de Heitor Villa-Lobos, Literatura e arte - América Latina*, oferecido no Espaço Tom Jobim, no bairro Jardim Botânico da cidade do Rio de Janeiro em 2010. Este curso, como todos os cursos oferecidos por Eichbauer, reuniu estudantes de artes, psicólogos, designers, arquitetos, cineastas, atores, atrizes. A respeito da diversidade de profissionais presentes na sala de aula de Helio Eichbauer é preciso apresentar o pensamento do próprio, que ficou documentado por ocasião de entrevista concedida para falar a respeito da oficina que seria realizada na recém-criada Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no bairro do Jardim Botânico na cidade do Rio de Janeiro em meados da década de 1970:

No Parque Lage, faremos a mesma coisa, fundamentalmente. Não importa se o aluno é lavador de pratos de uma lanchonete ou arquiteto famoso: todos têm coisas a trazer. E é sobre essa matéria-prima que nós trabalharemos, procurando repensar a nossa maneira de ser, de viver. Teoricamente, nosso primeiro objetivo é formar uma espécie de centro de estudos, onde abordaremos os mais diversos problemas do espaço ambiental: a habitação do homem, o espaço rural e o espaço urbano, e coisas semelhantes. Mas é importante que fique claro que o curso irá se transformando a partir do material que os alunos trouxeram. Fundamentalmente, entretanto, o que buscamos é apreender todas as nuances do homem em movimento dentro do seu espaço interior e exterior.⁶

A costureira e camareira Caetana Dias foi trazida pela diretora da Cia de Misterios e Novidades, Ligia Veiga, que apresentou Caetana ao professor Eichbauer e aos demais alunos e alunas. Certamente o conteúdo discutido em aula era apropriado pelos alunos de diferentes maneiras, não deixava, porém de ser discutido nos intervalos de aula, sob as diferentes óticas de cada estudante.

Este curso, *Rudá, Dio d'Amore*, oferecido no Espaço Tom Jobim, teve como conclusão a montagem da peça *Suíte Brasileira*, cujo conteúdo abordou os estudos ministrados em sala de aula. Esta realização foi possível porque a sala de aula ficava adjacente ao teatro do Espaço Tom Jobim, cuja administração permitiu que os alunos experimentassem construir a cena bem como atuar nela. Caetana Dias foi a camareira nos bastidores desta nossa realização, e na encenação representou Tia Ciata. Como ela, cada um dos alunos e alunas colaborou de acordo com as próprias habilidades: os

⁶ Palavras de Eichbauer publicada em matéria jornalística intitulada *Eichbauer e Lina Bo Bardi*. Fonte não encontrada. Acervo Helio Eichbauer.

arquitetos, cenógrafos, designers construíram a cenografia, os designers de moda, inclusive a própria Caetana, os estudantes de indumentária, sob a orientação da ilustre figurinista Kalma Murtinho, que também era aluna do curso, compuseram as vestes da cena. Estas puderam contar com pesquisa e acesso ao acervo de indumentária da Escola de Cinema Darcy Ribeiro – Instituto Brasileiro de Audiovisual, que se localiza no centro comercial da cidade do Rio de Janeiro. Outros alunos atuaram na iluminação e os alunos e alunas musicistas se reuniram aos músicos convidados. Na equipe de fotografia trabalharam Mônica Costa e Laís Rodrigues, que generosamente compartilharam seus olhares com os demais alunos e alunas, enquanto os intérpretes ensaiavam suas cenas.

Estas oportunidades de conhecer a Escola de Cinema Darcy Ribeiro, se relacionar com artistas convidados, montar a luz da cena, colaborar com o Cenógrafo-Professor para montar a cenografia, enfim, pesquisar e montar um acontecimento teatral foram oportunidades devidas aos conhecimentos artísticos e profissionais de Helio Eichbauer, que desenvolveu a habilidade de construir coletivamente, a partir da docência, aproveitando o interesse, conhecimento e vocação dos seus alunos e alunas de maneira generosa e democrática. Eichbauer atuou ciente de que a caixa cênica italiana é um espaço que pode proporcionar realizações muito diversas, desde que os profissionais que ali atuam estejam dispostos a buscar esta diversidade e coletividade. Porém, neste caso, não somente a caixa cênica italiana foi revista, mas a sala de aula também. A seguir fotografias que corroboram esta realização:

Fig.2 – Nesta foto, à direita, Caetana Dias atende aos demais colegas. Ela está na função de camareira. Ao seu lado, à esquerda, já trajada para compor em cena o núcleo da Tia Ciata, uma das artistas convidadas. Ao fundo vê-se o quadro de aula do professor Eichbauer. Esta era a sala de aula contígua a sala do teatro.



Fotografia de Mônica Costa – 18/05/2010.

Fig. 3 – Na foto, cena da apresentação de *Suíte Brasileira* no teatro do Espaço Tom Jobim. Em primeiro plano Caetana Dias representa Tia Ciata. Ao fundo, com terno bege e chapéu de palha, Helio Eichbauer representa o pintor brasileiro Helios Seelinger ao lado dos demais atores-alunos.



Fotografia de Laís Rodrigues – 18/05/2010.

Fig. 4 – No centro da foto, a figurinista Kalma Murtinho no hall do teatro, momentos antes da entrada da plateia. À esquerda a aluna Tiza de Oliveira faz os ajustes finais em seu figurino para interpretar o poema *Vulgívaga* de Manoel Bandeira.



Fotografia de Mônica Costa – 18/05/2010

Também as pesquisas iconográficas realizadas pelos alunos e alunas ficaram expostas no hall do teatro, para que a plateia pudesse apreender os fundamentos iconográficos que foram analisados coletivamente. Através desses estudos alunos e alunas puderam compreender tanto um determinado processo de construção da imagem cenográfica quanto um processo de construção das personagens e as relações que conectam cenografia e indumentária. Portanto, este estudo realizado foi considerado tão didático e importante que foi decidido pelo professor, alunos e alunas que estes materiais deveriam ser expostos à plateia, que poderia se informar bem como apreciar aquelas imagens que inspiraram todo o processo de construção da cena teatral e ao mesmo tempo tratavam da história de artistas e obras brasileiras de finais do século XIX ao início do século XX, inclusive estudo a respeito de artistas negros e negras, os quais em vida foram alvo de discriminação racial, mas que nesta encenação tiveram suas realizações artísticas reconhecidas, muitas das quais desconhecidas pelo grande público, justamente pelos entraves que, mesmo após a abolição da escravatura, continuaram a martirizar as populações negras, ainda estigmatizadas pela herança do Brasil que se ergueu sobre o escravagismo.

A estrutura de apresentação desses materiais fotográficos ficou sob a realização do aluno Antonio Fabio Vieira, cuja habilidade artística para o desenho sempre foi admirada pelos colegas e estimulada pelo professor

Eichbauer. A seguir as fotografias que apresentam os painéis realizados por Vieira:

Fig. 5 – Painel de apresentação da peça. Desenho de Antonio Fabio Vieira. Giz sobre papel kraft.



Fotografia de Regilan Deusamar – 18/05/2010.

Fig. 6 – Detalhe de um dos três painéis que apresentou a pesquisa iconográfica dos alunos conjuntamente com o professor. Este painel foi criado pelo aluno Antonio Fabio Vieira e montado pela da equipe de alunos que ficou responsável por esta exposição no hall.



Fotografia de Regilan Deusamar – 18/05/2010.

As figuras 2, 3, 4, 5 e 6 revelam através da fotografia uma importante atuação de Helio Eichbauer no campo da ética e da estética, em conformidade com as ideias de promoção da arte de Augusto Boal, este outro ilustre teórico e criador de técnicas teatrais. Boal assim documentou suas considerações a respeito da atuação nas artes: “Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados” (BOAL, 2009, p. 19).

Considerações Finais

É possível conceber no campo da docência, a partir dessas realizações do cenógrafo Helio Eichbauer, estes “atos sociais, concretos e continuados”, promovendo justamente esta conexão entre o trabalho técnico na caixa cênica e a sala de aula. Esta conexão pode ser intermediada pelo profissional que tanto faz o projeto para a cena como também desenvolve a capacitação para a docência. Consequentemente, se trata de uma intermediação que traz para a sala de aula os saberes desenvolvidos tanto pelos artistas que realizam os projetos, quanto pelos técnicos, os executores dos projetos de cenografia, indumentária, iluminação. Por conseguinte, se evidencia a colaboração dos técnicos no âmbito das escolas, que possa promover aprendizagem e experimentação fabril, pois as produções teatrais realizadas no espaço das escolas técnicas e universidades contam com funcionários que prestam serviços nos diversificados campos da cenotécnica, indumentária e iluminação. Considera-se, portanto um aprimoramento do fazer e do ensinar que compreenda os trabalhadores da caixa cênica, permitindo que a produção do conhecimento que se realiza através da montagem teatral seja dinamizada. Mais uma vez Helio Eichbauer esclarece o quanto estes trabalhadores da arte técnica podem colaborar para o aprimoramento não só da produção teatral, mas para a valorização das relações humanas: De acordo com Eichbauer em seu livro *Cartas de Marear: impressões de viagem, caminhos de criação*:

O chefe do setor de iluminação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro era o médico do teatro José Bertelli Sobrinho; um grande inventor da arte cênica, com larga experiência na área desde os anos de 1950. Viu tudo de bom, participou de montagens antológicas e morreu discretamente, sem ter gravado seu depoimento para as futuras gerações. A direção do teatro, que não se importava muito com

aquele “velho ranzinza”, nunca prestou as homenagens que ele merecia. As pessoas também são patrimônio histórico. Bertelli tinha belas histórias para contar, que foram enterradas com ele. (EICHBAUER, 2013, p. 46 e 47)

A arquiteta Lina Bo Bardi, que em parceria com Helio Eichbauer criou a *Oficina do Corpo* por ocasião da formação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, também almejou esta parceria entre artistas e trabalhadores, a qual se direcionava para uma cooperação entre a universidade e a produção artesanal da localidade. Esta conexão, portanto, há tempos ocupa espaço nas pesquisas de diferentes projetistas das artes técnicas. De acordo com estudos publicados por Katherine Funke na revista semanal do grupo *A tarde* sobre o discurso de Lina Bo Bardi:

Lina queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir das habilidades que estão na mão do povo, do olhar da gente, com originalidade. Podíamos reinventar os talheres de comer, os pratos, a camisa de vestir, o sapato. Havia toda uma possibilidade de que o mundo fosse refeito”, escreveu Darcy Ribeiro sobre o projeto. (A TARDE, 06 de dezembro de 2009)

Estas considerações sobre os projetos de Lina Bardi têm relação com a promoção da atuação e expressão popular que permita que diferentes profissionais das diferentes camadas sociais brasileiras colaborem com seus conhecimentos práticos. Este interesse no despertar das habilidades vocacionais e artísticas de trabalhadores e trabalhadoras que não acessaram a formação universitária pode ser apropriado pelo espaço da produção artística para a cena, de acordo com relações de trabalho humanizadas e sem fronteiras entre os diferentes conhecimentos que se constroem entre a prática e a teoria. Certamente esta combinação demanda não somente o interesse de quem cria e coordena projetos, mas também o interesse daqueles e daquelas que os executa. Trata-se da conquista de um interesse comum, em que os participantes estejam dispostos a ouvir e a colaborar.

Referências

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

A TARDE. **As marcas da passagem desta arquiteta e artista por Salvador**. Lina Bo. Salvador: Revista semanal do grupo A tarde. Dezembro de 2009.

BARSACQ, André. L'expérience de trois mises en scène de plein air. *In*: **Architecture et dramaturgie**. Paris: Flammarion, 1950, p. 169-186.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 5ªed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

EICHBAUER, Helio. **Cartas de marear**: impressões de viagem, caminhos de criação. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FUNARTE. **Oficina arquitetura cênica**. Rio de Janeiro: Funarte, Centro Técnico de Artes Cênicas, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes. Bragança Paulista. Editora Universitária São Francisco, 2015.

LIMA, Evelyn F. W. **Theatre Architecture from the renaissance to 21st Century**: book of the exhibition = Arquitetura teatral do renascimento ao século XXI / Evelun Furquim Werneck Lima, Niuxa Dias Drago, Francisco J. C. Leocádio. Rio de Janeiro: Unirio/PROExC, 2017.

LIMA, Evelyn F. W.; CARDOSO, Ricardo J. B. **Arquitetura e teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010.

PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa Pereira. **Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi**: artífices que constroem a arte e edificam a cidade. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC. UNIRIO. Rio de Janeiro. 2018.