

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

The cube in motion. The meeting of the Artist's Workshop with urbanity and humanity. Helio Eichbauer artistic conception for *Rei Lear* by William Shakespeare

Regilan Deusamar Barbosa Pereira

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora associada do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (LEGT5/PPGAC/UNIRIO)

Resumo: Com o objetivo de popularizar teorias e técnicas que compõem as artes técnicas da cena, para que uma parcela cada vez maior da população possa desfrutar e compreender a humanização da arte e da técnica produzidas nas oficinas de teatro, este estudo propôs inicialmente um atento olhar sobre parte dos desenhos técnicos e artísticos do cenógrafo Helio Eichbauer para a encenação de *Rei Lear*, 1996, Teatro João Caetano no Rio de Janeiro, direção de Ulysses Cruz. Portanto, primeiramente, fez-se uma apreensão cognitiva por meio do olhar atento sobre as formas no desenho. Em seguida relatou-se a experiência de aprendizado na sala de aula de Helio Eichbauer e a relação desta com a arte e a cidade. A terceira etapa desta trajetória pela arte técnica do teatro compreendeu uma análise da encenação de *Rei Lear*, 1996. Este estudo tem como fundamento um olhar crítico sobre a indústria cultural e a estratégia artística para construção de novas realidades mais humanizadas.

Palavras-chave: Helio Eichbauer. Oficina de Cenografia. *Rei Lear*

Abstract: With the aim of popularizing theories and techniques that make up the technical arts of the scene, so that a growing part of the population can enjoy and understand the humanization of art and technique produced in theater workshops, this study initially proposes an attentive look at some of the technical and artistic drawings of the scenographer Helio Eichbauer for the staging of *King Lear*, 1996, João Caetano Theater in Rio de Janeiro, directed by Ulysses Cruz. First, a cognitive apprehension was made through the attentive look at the forms in the drawing. Next, the experience of learning in the classroom of Helio Eichbauer and the relation of this with the art and the city was reported. The third stage of this trajectory by the technical art of the theater developed an analysis of the staging of *King Lear*, 1996. This study is based on a critical look at the cultural industry and the artistic strategy to build more humanized realities.

Key-words: Helio Eichbauer. Stage Setting. *King Lear*

“...uma paisagem simbólica de rochedos ou florestas”¹

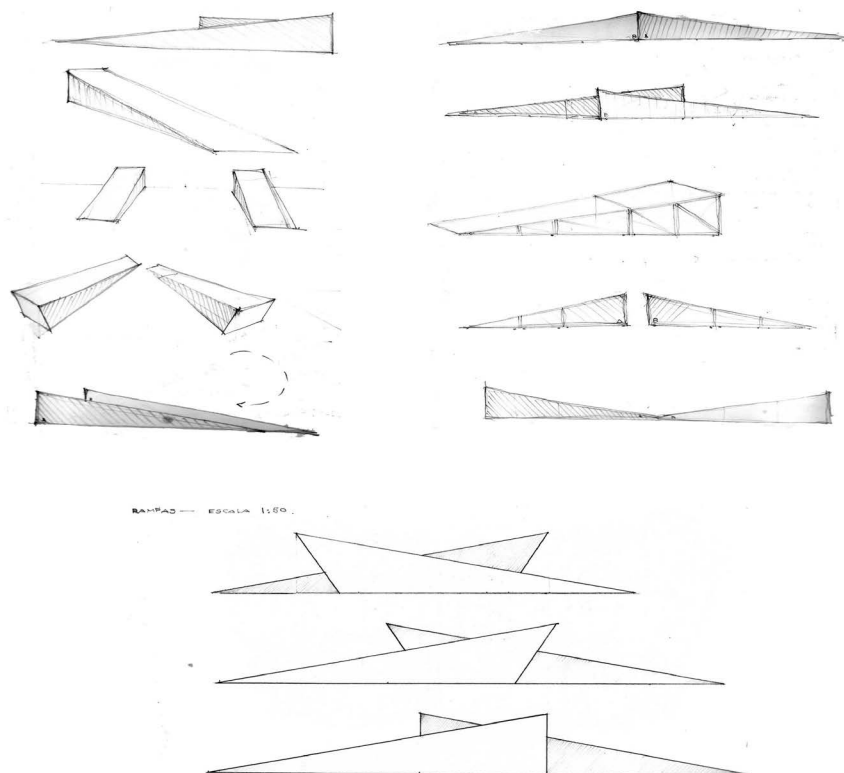


Figura 1: Helio Eichbauer gentilmente compartilhou as digitalizações de seus desenhos para o projeto cenográfico de *Rei Lear*. Os desenhos aqui apresentados foram agrupados pela autora para configurar esta “paisagem simbólica de rochedos ou florestas”.

A Oficina do Artista que conduz os aprendizes a uma compreensão humanista das artes

Em outubro de 2006, o cenógrafo e professor Helio Eichbauer promoveu um workshop no Espaço Cultural Correios, no Rio de Janeiro, intitulado *Nove Encontros – As Nove Musas*. Esta prática educacional por parte deste artífice do Teatro desencadeou a reflexão a respeito de uma prática artística capaz de burlar os mecanismos do mercado exploradores das artes e conseqüentemente encontrar uma autonomia discursiva e estética, com consciência crítica a respeito da sociedade contemporânea e política. Compreende-se, portanto, que as artes da cenografia e do

¹ Palavras de Helio Eichbauer que constam no texto de apresentação da cenografia de *Rei Lear* no programa da peça.

figurino podem colaborar para o conhecimento crítico sobre diferentes contextos da história humana, em comunhão com a História das Artes Visuais que nos legou acurado olhar sobre diferentes obras pictóricas, escultóricas, arquitetônicas, ou seja, promoveu conhecimentos sobre nossas realizações humanísticas, matéria que nós homens e mulheres construímos nas dimensões do espaço e do tempo e que em parte se tornaram monumento, mas também material mnemônico de recriação e análise crítica. Tais estudos permitem o vislumbre de um espelhamento que popularmente acompanha a história secular do teatro², a partir do qual se compreende que cenários e figurinos nos convertem em homens e mulheres teatralmente desdobrados em nós mesmos. Helio Eichbauer principiou este seu workshop mergulhando nos primórdios do próprio humanismo, a Grécia Clássica. Girava a cada encontro a sua “roda das musas”, objeto por ele construído a invocar as musas da história, do riso, da música, da memória, entre outras, fortuna inspiradora para o *cenógrafo-professor*³ e seus alunos. Conforme um presságio de mudança, ao girar esta sua roda, Eichbauer provocou um deslocamento cognitivo. A forma de articular arte e conhecimento adquiriu novo colorido. De acordo com a afirmação de Georges Duby em *O prazer do historiador*, considera-se um paralelo entre o pensar e ensinar arte e o pensar e ensinar história:

Tendo como modelo os professores dos meus 16 anos, tentei explorar como eles todas as potencialidades do discurso e do método históricos para estimular o espírito crítico, para pôr em evidência aquilo que as ideologias têm de grotesco e de sinistro, para as desmistificar. (DUBY, *apud* NORA, 1989).

Na condição de aluna também existia o desejo de saber como subverter a estagnação cognitiva a que a indústria cultural⁴ e seu limitado conteúdo submete

² “[...] o objetivo deste (o teatro), a princípio e agora, foi e é oferecer um como espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à derrisão a sua exata efígie, à idade e corpo da vida social a sua verdadeira forma e imagem.” (*Hamlet*, ato III, cena 2) SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, 1976, p. 116.

³ “Helio Eichbauer, ao reunir em sua expressão a figura de um *Cenógrafo-Professor*, criou concomitantemente um espaço de diálogo, ação e criação, e esta sua originalidade fez brotar nesta pesquisa considerações a respeito desta reunião entre a qualificação profissional e a docência, embasadas pelo compromisso ético pertinente às especificidades profissionais.” In: PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. *Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi: artífices que constroem a arte e edificam a cidade*. 2018. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018. (p. 21).

⁴ “O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural ...reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente tornou-se o critério da produção ...Superando de longe o teatro ilusionista, o filme não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores

desde as primeiras décadas do século XX, as artes, as populações e as humanidades. Submissão alienante, que faz com que não tenhamos consciência dessa subordinação.

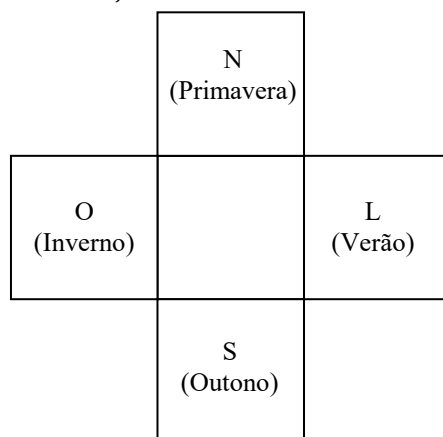
A experiência vivenciada nestes *nove encontros* com o Professor Eichbauer despertou o interesse sobre uma atuação no espaço das artes cênicas que pudesse promover realizações artísticas populares, de acordo com um singular senso crítico do fazer teatral. Singular porque até aquele momento, a compreensão acadêmica do fazer teatral que tinha sido adquirida através da formação universitária postulava um formato cartesiano, delimitado por uma grade curricular que encerra o conhecimento em compartimentos. Similar as sequências matemáticas tais como: História da Arte I, II, III; História do Teatro I, II, III; Expressão Corporal I, II, III e assim sucessivamente com as demais disciplinas. Diferentemente da forma de transmissão de conhecimento por intermédio dos ateliês de artes que se difundiram desde as guildas⁵, as refinadas oficinas dos artífices medievais, aos ateliês de pintura, escultura, arquitetura de estudos humanistas como os estudos e oficinas dos ateliês de Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, por exemplo. Segundo a estrutura acadêmica descendente da formação cientificista, o curso de artes voltado ao ensino das artes técnicas da cena como cenografia, figurino, iluminação, em termos abrangentes, prioriza estudos de estilo e seus correspondentes períodos históricos; estudos técnicos a respeito da indumentária e respectivos hábitos e costumes das diferentes classes sociais – principalmente estudos a respeito das classes aristocráticas e posteriormente hábitos e vestimentas burguesas – e ainda o aprendizado a respeito de estruturas cênicas, confecção de figurino, iluminação cênica, História das Artes Visuais. Estes conteúdos são ordenados separadamente, de acordo com um currículo urdido pela lógica cientificista, essencialmente matemática. No entanto, quem promove uma conexão humanizada entre os compartimentos teóricos é o Professor ou Professora, que ao criar metodologia própria permite a comunicação entre os diferentes conteúdos distribuídos na grade curricular.

Helio Eichbauer, ao girar a sua “roda das musas” a cada encontro, dava-nos aulas sobre mitologia grega, filosofia dos pré-socráticos, apresentou-nos aquela, designada por Platão como a décima musa: a poetisa Safo, contou-nos a história

qualquer dimensão na qual possam ...se mover e se ampliar por conta própria ...A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos ...paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente ...para que se reprima a imaginação.” (ADORNO, 2002, p. 15, 16 e 17)

⁵ “...uma história sobre oficinas artesanais – as guildas de ourives medievais... nas quais mestres e aprendizes trabalham juntos.” (SENNETT, 2013, p. 20)

da injusta e terrível morte por dilaceramento de Hipácia de Alexandria, e desta maneira nos encaminhou àquela, que ficou historicamente conhecida como “berço da civilização ocidental”, a Grécia Clássica. Ao término do primeiro dia de aula sugeriu-nos a feitura de um exercício, que poderia ser apresentado ao final das aulas seguintes, de acordo com o tempo e o interesse de cada aluno. Não era uma obrigação. Era um estímulo ao exercício cognitivo através das mãos, atributo humano: fabricação. E a explicação do referido exercício ficou assim registrado no caderno: construir um cubo de papel cartão, 20 X 20, com tampa, aberto nas laterais. Parte interna: em cada face colocar os pontos cardeais. Pintar o cubo por fora de preto. Representar cada ponto cardinal e cada estação com imagem e ou palavra que traduza estes pontos cardeais (colagem, desenho ou relevo). No centro do cubo colocar a síntese de todos os elementos em palavra ou imagem. “O cubo é a representação mais antiga da Terra: se percorrermos cada lado do quadrado mudaremos quatro vezes de direção”⁶.



Tal proposição didática provocou-me novos questionamentos a respeito do curso universitário em cenografia, os quais se somaram às indagações surgidas ao início da aula sobre a Grécia Clássica, os pré-socráticos, Safo, Hipácia, pois o cenógrafo Helio Eichbauer, que naquele momento tinha sua trajetória profissional de 40 anos exposta no Centro Cultural Correios, reconhecidamente uma trajetória de sucesso, não ensinava em suas aulas os nomes e funções dos aparatos técnicos da caixa cênica italiana, não nos orientava a respeito de desenho técnico e artístico para cenários e figurinos, não sugeriu o estudo técnico de nenhuma peça teatral. O que os pré-socráticos e o cubo com os quatro pontos cardeais e as quatro estações tinham a ver com o estudo de cenografia? Eu compreendia que conhecimentos teóricos sobre história, artes e filosofia ampliavam nosso horizonte criativo, mas achava que tal horizonte deveria ser buscado individualmente. Intuí que eu estava imersa num campo técnico da formação artística, e aquele workshop com Helio

⁶ Frase pronunciada por Helio Eichbauer em aula.

Eichbauer provocou mudanças e indagações a respeito da maneira de vivenciar e compreender a arte. Naquele momento, no entanto, como aluna de graduação, despertei desconfianças a respeito das habilidades do cenógrafo Helio Eichbauer como Professor.

Os questionamentos a respeito do ensino e aprendizado no campo das artes cênicas, surgidos na primeira semana de aula com Helio Eichbauer transformaram-se num desafio: a realização do exercício do cubo. Pois, já que não poderia apresentar os conhecimentos a respeito da caixa cênica, nem de estudos técnicos sobre dramaturgia, ao menos precisava compreender aquele exercício, afinal ele fora proposto por um cenógrafo que tinha uma carreira de quarenta anos e de renome internacional. A realização deste cubo, sem que eu tivesse consciência, provocou meu senso de justiça. Não poderia abordá-lo exclusivamente como estudo estético. A história de Hipácia de Alexandria revelou a barbárie cometida pelos que em nome do cristianismo assassinaram aqueles que não professaram a mesma fé, inclusive, cometeram barbáries contra a história, memória e documentos das civilizações pré-cristãs. Hipácia foi dilacerada. Essa história de fato me deixara impressionada, e ao mesmo tempo, naqueles idos de 2006, os jornais publicavam imagens das barbáries da contemporaneidade: policiais fortemente armados ao lado de crianças nas favelas cariocas. Tal contexto adverso fez o teatro desta primeira década dos anos 2000 parecer impotente para colaborar com a transformação da realidade injusta. A meu ver, o exercício sobre o cubo não poderia ser nem anacrônico e nem desprovido de conteúdo social. Também não sabia o que ele poderia conter, mas ao vasculhar minhas leituras de até então, uma frase emergiu e decidi expô-la na face do cubo que correspondia ao inverno: A justiça é uma questão de sentimento⁷. Com insegurança, exibindo o cenho franzido de quem carregava muitas dúvidas no coração e na mente, apresentei o cubo e recebi a aprovação de um sorriso cúmplice, daquele que se tornou um ilustre amigo e professor.

Cenografia para *Rei Lear*: a concepção artística x o mercado dos bens simbólicos⁸

Em 1996, Helio Eichbauer elaborou os figurinos em parceria com Elena

⁷ “Por isso digo que a Justiça não é fruto do estudo, mas de um sentimento”. Angel Ossorio y Gallardo: *El Alma de la Toga* in: CUNHA, Fernando Whitaker da. *A teoria e os seres*. 3ª ed. Barrister’s Rio, 1989, p. 166.

⁸ O conceito *mercado dos bens simbólicos* foi extraído dos estudos de Pierre Bourdieu com Yvette Delsaut em 1974, intitulado “O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia” in: *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, 2015.

Toscano e realizou o projeto cenográfico para a encenação de *Rei Lear*, dirigida por Ulysses Cruz. Macksen Luiz, em crítica teatral para o *Jornal do Brasil* em 15 de maio de 1996, afirmou, com relação a esta encenação shakespeariana, que “o caráter de *espetáculo* é valorizado a partir de características próximas aos efeitos que a indústria cultural estabelece como comunicação”. Destacam-se ainda duas outras análises jornalísticas feitas no mesmo ano as quais afirmam em desacordo no tocante à moeda, mas concordando no valor, que esta encenação contou com o “orçamento de US\$ 1 milhão”, na avaliação de Cristina Ramalho para o jornal O Globo em 24 de abril de 1996 e “orçada em R\$ 1 milhão” na afirmação de Roberta Oliveira para o *Jornal do Brasil* em 24 de maio de 1996.

Embora a soma monetária em termos comparativos entre dólares e reais acarrete uma diferença considerável, o fato é que mesmo em se tratando de um milhão de reais, o que seria um valor bem inferior a um milhão de dólares, trata-se de uma soma generosa para a época em questão, ainda mais com relação à encenação de uma peça teatral. Considera-se que este destaque endereçado à cifra milionária está de acordo com o atributo da espetacularidade, diretamente relacionado ao requisito de comunicação da indústria cultural, destacado por Macksen Luiz, e por isso mesmo um destaque afeito aos patrocinadores de produções espetaculares, destinadas aos edifícios teatrais brasileiros que têm um maquinário qualitativamente bem equipado, que permite montagens cenográficas de grandes movimentações cinéticas, equipadas com telões que sobem e descem, deslocam-se da esquerda para direita e vice-versa, comportam elencos numerosos, permitem aparições e desaparecimentos como efeitos mágicos, além de toda modernidade de projeções, iluminação e reproduções de áudio em conjunto com a representação de atores e atrizes amplamente divulgados na mídia televisiva e cinematográfica. No entanto, não é o caso aqui de se discriminar as cifras milionárias gastas pelas atuais produções teatrais brasileiras. Tal consideração em termos financeiros se fez para que se possa destacar que esta encenação de *Rei de Lear* contou com um orçamento generoso que permitiu a construção cenográfica de “duas enormes rampas móveis na criação de várias ambientações”⁹, segundo as palavras de Macksen Luiz. Roberta Oliveira, em crítica para o *Jornal do Brasil* destaca as medidas destas rampas, as quais demandam um palco de grandes dimensões: “oito metros de comprimento por dois de altura”¹⁰. No Rio de Janeiro a peça foi encenada no Teatro João Caetano,

⁹ Crítica jornalística da encenação de *Rei Lear* assinada por Macksen Luiz para o *Jornal do Brasil* em 15 de maio de 1996. Fonte: acervo da FUNARTE.

¹⁰ Crítica jornalística da encenação de *Rei Lear* assinada por Roberta Oliveira para o *Jornal do Brasil* em 24 de maio de 1996. Fonte: acervo da FUNARTE.

na Praça Tiradentes¹¹. É preciso, no entanto, não deixar esmorecer na memória a visualização contemplativa dos desenhos feitos por Eichbauer para a cenografia de *Rei Lear*. Desenhos que principiaram a reflexão sobre criação e produção artística nestes estudos.

Considerando-se as grandes dimensões da cenografia concebida por Eichbauer e a cifra milionária posta em destaque pela imprensa jornalística, compreende-se com maior exatidão o qualitativo empregado por Macksen Luiz ao definir a cena deste *Rei Lear* como *espetacular* (grifo do próprio) e de acordo com os padrões de comunicação estabelecidos pela “indústria cultural”. O título desta crítica teatral evidencia a grandiosidade desta encenação: “O espetáculo de uma solidão”.

Mas como Helio Eichbauer utilizou os generosos recursos para realização de seu projeto para cenários e figurinos? Que fatores podem ser identificados no seu discurso de apresentação que consta no programa da peça? E qual o retorno social deste empreendimento artístico, já que neste programa, além do investimento de instituições privadas, destaca-se a “Realização da Prefeitura Municipal de Curitiba”, município no qual se deu a estreia deste espetáculo e ainda, em discreto pronunciamento, apresenta-se “Projeto incentivado parcialmente pela Lei Federal de Incentivo à Cultura – Ministério da Cultura”? A apresentação de Eichbauer será transcrita aqui para que se tenha uma apreensão completa de seu pronunciamento e assim seja permitida a análise acurada, através da qual trabalharemos com vistas a obtermos, ao menos parcialmente, uma resposta para a hipótese de que a prática nas artes cênicas possa burlar o mercado das artes, transgredir o teatro sujeitado ao poderio econômico, conferindo-lhe a ação e o combate da criatividade e da crítica artística. De acordo com Eichbauer:

Cenário construtivista, cinético, propiciando, portanto, a biomecânica. Esta é constituída por duas rampas móveis que indicam uma construção dos períodos mais remotos da humanidade (celtas, egípcios, micênicos do período megalítico). As rampas fazem uma referência a espaços interiores e exteriores; quando interiores dão acesso às fortalezas e, em seu aspecto exterior, lembram penhascos e falésias. A diversidade de planos é propiciada pelo deslocamento desses elementos arquitetônicos. Ao fundo, uma grande trama de lonas coloridas aparenta ser o xadrez do tear celta e sua textura, posta em relevo pelo jogo de luzes, forma uma paisagem simbólica de rochedos ou florestas (= bosque sagrado dos druidas). Os músicos, suspensos nas duas laterais do espaço cênico, interagem no desenvolvimento do drama. (Programa da peça *Rei Lear*, 1996.)

¹¹ A estreia nacional desta encenação de *Rei Lear* se deu em 1996 no Teatro do Bom Jesus em Curitiba por ocasião da reinauguração daquele espaço.

Nesta análise embasada pelas exatas palavras documentadas de Eichbauer, se destaca o dispositivo cenográfico que conjuga duas funções: a representativa de tempo e espaço, a qual remete o espectador às civilizações dos primórdios da humanidade, mas não especifica com exatidão se seriam os celtas, micênicos, egípcios, os quais na verdade são povos bem distintos, tendo em comum a referência de estarem distanciados no tempo das atuais sociedades destas primeiras décadas do século XXI e, ainda a função técnica de um cenário construtivista biomecânico, o qual promove movimentação que dinamiza o espaço cênico, pois impulsiona os atores a criarem no espaço trajetórias verticais e horizontais estimuladas pelas tais rampas.

A primeira afirmação que Eichbauer destaca, no entanto, é a de que se trata de um cenário construtivista. Considera-se a partir desta observação que a movimentação no espaço dá o tom da peça, apesar do destacado fundo da cena com a lona em cores e texturas, mas justamente por estar ao fundo, esta lona cede espaço ao movimento, e lhe confere referência imagética, com a qual os atores empreendem relações à maneira de um jogo cinético. E o fato de os músicos estarem localizados no plano superior da cena indica-nos uma referência ao edifício teatral elisabetano, cuja estrutura cênica arquitetônica destinava a parte do segundo pavimento aos músicos.

É importante rememorar à arquitetura elisabetana. Diferentemente do palco italiano, o palco elisabetano tem um formato que favorece a expressão popular. À época shakespeariana o espaço que circundava o palco era destinado às classes populares. A classe aristocrática ficava nas galerias, porém apinhada à frente do palco, próximos aos atores, ficava a plateia. Os desenhos e gravuras que retratam as apresentações cênicas elisabetanas exibem uma plateia certamente rumorosa, intrigada pelas cenas, mas também participante, a provocar os atores e atrizes no palco. Considera-se que este teatro foi evocado pelo projeto cenográfico para *Rei Lear*, de acordo com a conceituação apresentada por Eichbauer.

O cenário construtivista, diretamente relacionado à técnica desenvolvida para atores, a biomecânica, foi criado pelos vanguardistas russos na primeira metade do século XX. Entre os mentores teatrais mais conhecidos deste movimento está o diretor Vsévolod Meierhold. Suas formulações cênicas, contrariamente à cena realista, foram dotadas de grande vigor, a exibirem atores que trajavam macacões a evocar os operários nas fábricas em movimentação acentuada, proporcionada pelos cenários que se constituíam de escadas, rampas, diferentes níveis justamente para ativar a dinâmica corporal. Toda esta cinética estava relacionada também às intenções políticas no fazer teatral. Tinha a ver com o despertar da ação, com a

valorização do teatro popular vinculado às manifestações circenses, as quais ao dinamizarem a cena, mais facilmente chamariam a atenção para a análise crítica dos problemas sociais e políticos, os quais a população russa enfrentava desde o século XIX.

Existem ainda dois dados a respeito da realização profissional de Helio Eichbauer que devem se fazer conhecidos para compreendermos as empenhadas ações deste cenógrafo no campo da realização artística e social. Primeiro dado: não foi a primeira vez que Eichbauer fez uso desta tipologia cenográfica. Ao longo de sua carreira profissional, outras montagens se constituíram desta proposição construtivista¹². O segundo dado se refere à continuidade de uma concepção artística com o diretor Ulysses Cruz. Anteriormente a encenação de *Rei Lear*, Eichbauer construiu uma espécie de *nau biomecânica* para a montagem shakespeariana de *Péricles*, direção de Ulysses Cruz, a qual possibilitava movimentos vertiginosos por parte dos atores, promovendo as imagens e sensações das tormentas marítimas vivenciadas pelas personagens¹³.

Podemos considerar que Eichbauer ao conjugar por períodos consecutivos, entre 1994 e 1996, a especificidade cênica do cenário construtivista ao texto shakespeariano, em parceria com o mesmo diretor, e também com os mesmos preparadores corporais, Dani Hu e Ricardo Rizzo, os quais empreenderam juntamente com os atores a singularidade da *Arte Marcial* chinesa, concebeu a cena segundo análises de cunho crítico que confrontam o espaço cênico e o espaço social, ou seja, um espaço dinâmico para evidenciar as virtudes, mas também as mazelas humanas, nobreza e derrisão. *Rei Lear* declinou ao adotar os critérios superficiais da bajulação, deserdou a filha que lhe tinha amor sincero, Cordélia, que preferiu

¹² Em 1967 Eichbauer realizou no Teatro Princesa Isabel no Rio de Janeiro o projeto cenográfico para *Verão*, de Roman Weingarten e direção de Martin Gonçalves. Em 02 de março de 1968 o então crítico do Jornal do Brasil, Clarival do Prado Valladares destacou, a respeito desta encenação, sua qualidade estética e construção em termos de linguagem com as seguintes palavras: “o texto favoreceu a proposta cenográfica construtivista possibilitando à ação do drama traduzir e comunicar o significado momentâneo das estruturas abstratas cenográficas. O cenário de Helio Eichbauer para o *Verão* de Weingarten correspondeu, no meu julgamento pessoal, a uma das melhores construções plásticas já realizadas neste país. Isto é, como proposta em termos de artes visuais, implicada a problemática da arquitetura, da pintura e da escultura, integradas na construção de uma nova formulação que na linguagem da crítica se identifica na generalidade da categoria objeto. Com isto não desejo separar o cenário de *Verão* de seu compromisso ao texto, de sua validade como ordenação plástica do drama. O objeto-cenário motivado do texto não corre o risco de se tornar produto ocioso, por sobrecarga subjetiva, uma vez que sua construção se justifica como linguagem da comunicação”.

¹³ Esta encenação de *Péricles* foi alvo de estudo da imagem segundo o *Método icono-semiológico* desenvolvido pela Professora Evelyn Furquim Werneck Lima na dissertação de mestrado da autora deste artigo, intitulada *HELIO EICHBAUER E A VARINHA DE PRÓSPERO. Entre Shakespeare e a construção do espaço*, defendida em 15 de agosto de 2013.

abster-se de proferir falsas promessas de afeto, conforme explicita uma de suas irmãs, Goneril, que reconhece a atitude insana do pai: “Veja como é caprichosa a sua velhice. Não é pouco o que temos observado quanto a isso. Sempre amou mais a nossa irmã; e com o pouco critério que ele agora a repudia...”¹⁴

Não obstante a proposta de uma cenografia construtivista para insuflar a consciênciacríticasocial, adramaturgiashakespearianaé também internacionalmente reconhecida pela exortação aos contrastes entre os valores individuais e sociais, valores que exibem, através da linguagem teatral, modos comportamentais humanos. Ou seja, considera-se que uma parcela dos espectadores, nos momentos que precedem o início de um espetáculo shakespeariano, tem alguma expectativa a respeito de críticas ao comportamento humano, as quais serão teatralmente expostas.

Porém, o grande chamariz posto em evidência nas manchetes jornalísticas para esta encenação de *Rei Lear*, foi o famoso ator brasileiro Paulo Autran, quem interpretou a personagem principal, Rei Lear. Todas as fotos das críticas jornalísticas acessadas até este momento trazem a imagem deste ator. Até mesmo a capa do programa da peça apresenta exclusivamente sua foto, sem sequer mencionar o título da mesma. Retorna-se novamente, a partir destes dados, à reflexão de Macksen Luiz a respeito da comunicabilidade da indústria cultural: “O espetáculo de uma solidão”, título que apresenta esta crítica jornalística. À frente do texto shakespeariano tem um ator consagrado, que independentemente dos demais constitutivos da encenação, atrai grande público ao teatro. Ao nome de Paulo Autran, aliou-se uma dramaturgia que também antecipadamente dita referenciais conhecidos, que são os grandes dramas existenciais vivenciados pelas personagens shakespearianas, tanto em palácios e cidades capitais quanto em espaços indeterminados como ilhas e cidades distanciadas do nosso tempo histórico. Tal variedade de ambientação, de acordo com a multiplicidade de linguagens que compreende a cena teatral contemporânea, permite grande liberdade de criação no que se refere à cenografia e figurinos. E o diretor Ulysses Cruz, de posse do generoso orçamento, conforme divulgado em mais de uma crítica jornalística, não poupou em termos de grandiosidade cênica e contou com o aprimorado conhecimento técnico de Helio Eichbauer.

De acordo com as palavras de Lilia Moritz Schwarcz na apresentação à edição brasileira de *Apologia da História ou o ofício de historiador*, autoria de Marc Bloch, pode-se afirmar que “eventos marcados pelo seu contexto, mas acionados por estruturas e permanências sincrônicas, anteriores ao momento mais imediato” (BLOCH, 2001, p. 9) atravessam as particularidades das sociedades humanas.

¹⁴ SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias: obras completas*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. Ato I, cena 1. (p. 820)

Portanto, considerar a indústria cultural, de acordo com a crítica teatral de Macksen Luiz, significa incluir esta encenação de *Rei Lear* na realidade econômica e política que historicamente circunscreve esta realização teatral. Neste *Rei Lear* é possível reconhecer a imposição dos ditames mercadológicos, cuja fórmula reúne um ator de renome, um dramaturgo amplamente conhecido a uma encenação de grande movimentação e atrativo visual que desperta o interesse do grande público e lota os teatros.

A implicação negativa com relação a estas *fórmulas de sucesso* empreendidas pelas *estratégias* de produção cultural¹⁵ reside no sacrifício e desvalorização dos fatores promotores de consciência crítica social e política. Considera-se plausível que uma produção teatral tenha exclusivamente o objetivo de entretenimento, porém quando se trata da dramaturgia shakespeariana, certamente está compreendida alguma espécie de questionamento crítico a respeito de valores e comportamentos humanos, buscado pela plateia que vai assistir a encenação deste autor inglês. Observa-se que a encenação de Ulysses Cruz colocou em destaque na mídia o intérprete de *Rei Lear*, o ator Paulo Autran, cujo personagem enlouquece com a própria decadência moral, e que ao ser abandonado ao relento, enfrentou as fúrias tempestuosas da natureza em regiões montanhosas e de precipícios à maneira de um castigo celeste por ter tratado seu reino com displicência. No entanto, as críticas jornalísticas analisadas destacaram, em termos gerais, principalmente a grandiosidade do ator Paulo Autran, mais do que os princípios morais contrariados por *Rei Lear*. O destaque também foi endereçado à quantia milionária destinada à encenação. Tais avaliações deixam transparecer, portanto, justamente o que Jacques Le Goff destaca utilizando os termos de Marc Bloch: “o momento do pensamento”, ao qual, inclusive pesquisadores e historiadores, a cada época, “se vinculam”, “a atmosfera mental”, não muito distante... do “espírito do tempo”.¹⁶ Identifica-se na encenação de *Rei Lear* este “espírito da época”, que em finais do século XX está imbricado com o sistema mercadológico dos bens culturais, o qual compreende uma rede de ações e associações que direcionam a produção artística e cultural para fins de consumo, independente de conteúdo ou fatores éticos. Esta rede de ações e associações Bourdieu explicita como:

Prefácios e introduções, estudos e comentários, *leituras* e críticas, debates sobre a crítica e lutas pela *leitura*, todas estas estratégias altamente eufemizadas, que visam

¹⁵ “As posições na estrutura da distribuição de capital específico se exprimem nas estratégias tanto estéticas, quanto comerciais.” (BOURDIEU, 2014 [1972], p. 117)

¹⁶ LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: Bloch, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*, 2001, p. 21.

a imposição do valor de um produto particular. (BOURDIEU, 2014 [1972], p. 164)

Estes mecanismos de produção cultural vinculados às estratégias de mercado visam prioritariamente a manutenção de instituições que detém poderes políticos e econômicos. E profissionais das Artes Cênicas, cuja trajetória de trabalho já é reconhecida e valorizada pelo próprio meio no qual atuam, como é o caso de Helio Eichbauer, têm uma restrita e pequena parcela de poder de enfrentamento destas forças dominadoras no mercado da cultura, pois estas se constituem de empresas privadas, algumas vinculadas às instituições públicas, as quais têm grande poder monetário e por tal razão selecionam os projetos culturais, os quais serão beneficiados financeiramente. Tal benefício ficará sujeito aos interesses destas instituições e entre as principais demandas destes grupos dominadores está a propaganda, o que requer a abrangência de um público amplo. Para esta amplitude da plateia é oferecido um conteúdo diminuto, superficial, por isso mesmo de fácil apreensão, e que não seja conflitante e crítico dos valores pré-estabelecidos pelas forças políticas e econômicas dominantes.

Ao tomarmos consciência, pelo menos parcialmente, dos mecanismos políticos e econômicos dominadores na esfera da atuação artística e cultural, podemos indagar a respeito da ação empreendida pelo artista para tentar garantir a autonomia de suas ideias. No caso desta encenação de *Rei Lear*, a proposta de Helio Eichbauer foi a de conectar ao discurso shakespeariano de crítica aos valores e ações humanas, o mecanismo de acionamento do corpo humano que é a característica fundamental da cenografia construtivista, ou seja, literalmente o corpo é posto em movimento, em ação, e embora tal impulsão física esteja restrita ao corpo dos atores e até mesmo promova as estratégias da comunicabilidade da indústria cultural, de acordo com a crítica de Macksen Luiz, pois constrói uma visualidade dinâmica perfeitamente afeita ao gosto popular, a qual desde a massificação da indústria cinematográfica norte-americana, embrionária em princípios do século XX, apreende o espectador à maneira de entorpecimentos visuais, e relega o discurso ao segundo plano para que a imagem possa distrair a mente e ao mesmo tempo subtraia os julgamentos críticos, ainda assim, Eichbauer coloca em cena o germe da confrontação com as estratégias mercadológicas. Ou seja, apesar de identificarmos esta impregnação pelo mecanismo de dominação no projeto cenográfico para *Rei Lear*, subjaz a ele justamente a ferramenta de batalha contra as hegemonias que foi o teatro de vanguarda russo a combater as imposições políticas decadentes, o qual se apropriou justamente do gosto e das heranças populares russas das barracas de feira e seus shows pirotécnicos e circenses e buscou desta maneira destacar a imagem

de um povo vigoroso, com rica memória cultural, que, no entanto, estava sendo explorado pelo trabalho servil.

Portanto, dois fatores podem ser buscados nas entrelinhas a respeito desta proposta de um cenário construtivista para *Rei Lear*. O primeiro se refere ao fato de que existe na prática e no discurso de Helio Eichbauer, além do exercício estético artístico, uma atuação política sutil, em oposição ao autoritarismo interesseiro dos mecanismos alienantes, os quais visam exclusivamente à manutenção de mercados dentro do sistema globalizante pelo qual enveredou o capitalismo¹⁷. O segundo fator trata de um desdobramento desta ação sutil de Eichbauer, a qual pode ser compreendida como uma apropriação desta mesma estratégia capitalista de alienação das consciências de massa. É importante perceber que, assim como os mercados de bens de consumo induzem ao que Karl Marx denominou como *fetichismo da mercadoria*¹⁸, induzindo inclusive à dominação através do mercado de consumo de bens culturais, este mesmo sistema impede a compreensão da proposição artística, conforme observa a crítica negativa da encenação de *Rei Lear*: “todo esse aparato cênico sufoca a poesia do texto”¹⁹. O crítico não se referiu ao “cenário construtivista” informado por Helio Eichbauer no programa da peça. É possível deduzir que esta informação permaneceu incógnita ao mesmo. Porém, ainda assim, é possível considerar que Eichbauer ao fazer uso do aparato cênico da cenografia construtivista, simultaneamente tivesse o objetivo de atrair o interesse do espectador através deste dinamismo visual alardeado pelas produções espetaculares, e de acordo com a maneira que lhe foi permitida, revelou este dispositivo de combate: o “cenário construtivista”, materializado na cena e informado no programa da peça.

Eichbauer conheceu muito bem os meandros que fundamentaram a ideologia da vanguarda russa. Seu mentor nas Artes Cênicas foi Josef Svoboda, cenógrafo tcheco que ficou historicamente e internacionalmente conhecido. Svoboda herdou os avanços técnicos e filosóficos empreendidos pelas vanguardas

¹⁷ A respeito das manobras realizadas pelo sistema capitalista para sustento próprio consultar o estudo de Fredric Jameson intitulado “O marxismo realmente existente” in: *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*, 1994.

¹⁸ Fredric Jameson assim abordou esta terminologia marxista: “[...] fenômeno de produção de mercadorias, levando à psicologia social dessa fetichização e do consumismo (que Marx chamou de “fetichismo da mercadoria”)... no que Simmel chama de “filosofia do dinheiro”... Ela tem uma outra vida, ou uma vida incógnita... e em particular nas várias formas históricas, tradicionais ou modernas, de relações de propriedade. Sua própria existência evoca os dilemas centrais da historiografia moderna (como a narrativa de sua emergência e seus vários destinos)... implicações e consequências do mecanismo fundamental da acumulação de capital... incluindo a dinâmica do imperialismo e seus equivalentes posteriores. (JAMESON, 1994, p.66)

¹⁹ Macksen Luiz para o jornal *O Globo* em 15 de maio de 1996.

européias, principalmente a russa. Helio viveu entre as antigas Tchecoslováquia e Alemanha Oriental de 1963 a 1967. Assistiu algumas das encenações do Berliner Ensemble, a companhia de teatro fundada por Bertolt Brecht. Onde se observa uma formação basilar de acordo com um inconformismo perante o mecanismo de dominação, o qual não mais age por imposição, à maneira dos regimes imperialistas ou ditatoriais e militares. De acordo com estudiosos das ciências sociais e políticas²⁰, os setores dominantes agem sutilmente, com o apoio das redes de comunicação e das estratégias publicitárias, as quais se apropriam dos estudos na área da psicologia, conseqüentemente o teatro é mais um instrumento desta ardilosa forma de dominação e alienação que engabela inclusive os próprios artistas, seduzidos pelos sonhos de fama, ascensão social e financeira, sujeitados a disfarçada ditadura midiática, que elege os critérios e as formas que devem ser levados em conta pelos aspirantes ao sucesso nos mecanismos de comunicação.

Diante deste quadro social e econômico atrelado à recente história da mídia ao longo do século XX, a proposição de um cenário construtivista e biomecânico adquire um discurso que precisa ser difundido popularmente. Este discurso também comporta a difusão de conhecimentos técnicos que o ateliê do artista pode proporcionar para promover um olhar técnico da arte sobre o espaço das cidades. Se a produção artística, os artistas e artífices não se fizerem conhecer através de suas concepções, restará exclusivamente o discurso da indústria cultural já amplamente disseminado. A própria crítica jornalística, a respeito da encenação de *Rei Lear* optou por alardear as cifras milionárias, se restringiu a informar: “duas enormes rampas móveis”²¹, ou simplesmente “duas rampas de oito metros de comprimento por dois de altura”²², sem considerar a fundamental importância da cenografia construtivista para a concepção deste espetáculo, a qual tem por fundamento a promoção da dinâmica social e da consciência crítica. A publicidade intencionalmente enfatizou o ator protagonista Paulo Autran e seu já reconhecido mérito. No entanto, Helio Eichbauer aludiu ao Construtivismo não somente no programa da peça, mas também em entrevista ao *Jornal do Brasil*²³. Por tais dificuldades na transmissão do conteúdo conceitual artístico, que se faz de fundamental importância considerar a atuação no campo da docência empreendida por Helio Eichbauer, ao longo de sua atuação profissional como cenógrafo. Justamente o espaço de criação, de ensino e

²⁰ Para estes estudos foram abordadas as reflexões de Adorno, Jameson, Sennett e Bourdieu.

²¹ Macksen Luiz na já citada crítica para o jornal *O Globo*.

²² Roberta Oliveira para o *Jornal do Brasil* em 24 de maio de 1996.

²³ “É um cenário construtivista, que permite vários desdobramentos”. *Jornal do Brasil* em 24 de maio de 1996.

de aprendizado a partir daquele e daquela que produz arte necessita, em comunhão com os interesses dos estudantes de artes e humanidades, ser ampliado ao espaço da cidade, interferir, mas também ser interferido. Fluxo: cidade – oficina do artista – cidade.

Entre os estudantes, no espaço dedicado ao ensino e aprendizado, amplificado pelo discurso do artista, do cenógrafo que também é professor, que ao solicitar exercícios em sala de aula pode promover a análise e ação crítica a respeito da realidade social que nos envolve, é urdido o combate ao esvaziamento de conteúdo produzido e difundido pelo mercado da cultura. A sala de aula pode até representar poderes estabelecidos, mas ela não empreende as dissimulações que permeiam as negociações econômicas, a obtenção dos volumosos recursos materiais que promovem a voracidade do sistema capitalista. A sala de aula popularizada pelo artista ensina a criar, fabricar e produzir o que é importante para a coletividade, à maneira de uma oficina urbana, que adquire as feições da geografia que a abriga.

Nestes atuais tempos de globalização, o teatro, como as demais expressões artísticas, encontra-se cerceado pela ditadura da indústria cultural. Por outro lado, observa-se que, nestas primeiras décadas do século XXI, o palco, não só no que tange à arquitetura italiana, mas à própria arte da representação, já foi transgredido. Estudiosos da cena como o alemão Hans Thies-Lehmann e a brasileira Silvia Fernandes fizeram considerações várias a respeito da pós-modernidade do teatro e sua transgressão não só das clássicas formalidades teatrais, mas questionamentos inclusive a respeito das formulações cênicas operadas nas vanguardas artísticas do início do século XX. Portanto, considerar a atuação de artistas e suas expressões no espaço da docência configura, para estes estudos, uma oportunidade de não submissão ao mercado da cultura, condizente, inclusive, com a amplitude de expressões e formulações empreendidas pela arte contemporânea.

Eichbauer construiu, portanto, como forma de libertação do seu discurso de cenógrafo e professor, que não foi delimitado nem pela indústria cultural e nem pelo cientificismo acadêmico, um espaço artístico que se coadunou ao espaço do professor. A partir desta intercessão ele criou com independência suas cenografias e figurinos e discutiu, a partir dessa sua cenografia didática, arte, história e pensamento; em sala de aula fez análises esclarecedoras a respeito das mais diferentes produções artísticas, acessíveis através de canais de vídeo e de música da internet. Seus alunos foram também seus espectadores, que foram não somente aos encontros exclusivos em salas de aula, mas assistiram às encenações teatrais, musicais, às exposições por ele realizadas. Ou seja, aqueles que frequentaram este seu

*ateliê-escola*²⁴, perfeitamente compreenderam seus intentos em relação ao cenário construtivista, pois *Construtivismo* e *Biomecânica* foram dois conceitos artísticos amplamente discutidos em sala de aula pelo *Cenógrafo-Professor* Helio Eichbauer²⁵. Ou seja, Eichbauer construiu e expôs conceitos das Artes Cênicas no palco e na sala de aula por ele criada. Esta aproximação que conjuga plateia e classe estudantil é de fundamental importância estratégica para que seja possível um *drible* das forças contrárias à formação artística e educacional popular. Mais uma vez observa-se que nem mesmo os críticos de teatro abordaram a informação disponibilizada pelo cenógrafo no programa da peça, nos termos que ele pronunciou. Até mesmo os analistas especializados estão atrelados aos grilhões detentores de poder, atrelados ao mesmo tempo à tradicional forma crítica que evidencia o ator e a dramaturgia, no caso de *Rei Lear*, Paulo Autran e William Shakespeare, sem desmerecer, certamente, estas duas personalidades artísticas que em suas vidas empreenderam uma marcante contribuição enquanto *agentes da história*²⁶. É preciso não esquecer: de acordo com Pierre Bourdieu, a totalidade de ação do mecanismo de manipulação ideológico, que atravessa inclusive as fronteiras de nação, abocanha também os discursos intelectuais que agem no campo da formação de opinião²⁷. Já o discurso de Eichbauer, sucintamente exposto no programa de apresentação da peça, unido ao discurso dos demais artistas e profissionais que colaboraram para a realização daquela encenação, projeta uma cena distinta, afeita a não submissão, e se ao mesmo tempo atua sob os trâmites dos manipuladores de consciências, confronta-os ao ampliar seu discurso e atuação artística para além do palco cênico, abrangendo, conforme Eichbauer, a reformulação da sala de aula, do estudo das artes.

²⁴ “[...] *ateliê-escola*, binômio que deu origem a novos conceitos conjugados: *Cenógrafo-Professor, Artista-Artífice*, propiciadores da livre expressividade humana.” In: PEREIRA, R. D. B. *Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi: artífices que constroem a arte e edificam a cidade*. 2018. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018. (p. 38).

²⁵ Entre os cursos oferecidos por Eichbauer nestas duas primeiras décadas do século XXI, os estudos sobre Construtivismo e Biomecânica encontram-se nas ementas das seguintes disciplinas: *O TRUQUE E A ALMA - Os Caminhos Revolucionários da História da Arte e do Teatro*, EAV Parque Lage 2011 – 02 de março a 27 de abril de 2013; *Os Trabalhos e os Dias (Erga Kai Heméra) – Leituras Dramáticas e seus Cenários*, EAV Parque Lage 2011 (Agosto, Setembro e Outubro) e ainda *Curso de Cenografia* – Helio Eichbauer. Teatro Dulcina, 2011.

²⁶ “[...] estudar a arte não como um reflexo, mas como agente da história”. (ARGAN e FAGIOLO, 1992) (p. 18)

²⁷ “[...] a demanda de legitimação da classe dominante só pode ser realmente satisfeita porque os intelectuais... só podem desempenhar... uma função que, sem dúvida, eles não poderiam aceitar em sua verdade e porque este desconhecimento que se encontra na origem de seu trabalho de eufemização é a condição da eficácia propriamente ideológica de sua produção.” (BOURDIEU, 2014, p. 175)

Considera-se que a maioria dos profissionais bem-sucedidos na área das artes, de forma justa, satisfaz-se com seus méritos, cujos trabalhos de fato contribuem com o enobrecimento da história das artes e do teatro, o que poderia ser o caso de Helio Eichbauer. A exposição dedicada aos quarenta anos de sua obra no Espaço Cultural Correios em 2006 atestou a importância de seu trabalho para a cenografia brasileira, no entanto, o que poderíamos chamar de sentimento de *justiça nas artes*²⁸ pareceu estar subjacente à atuação deste profissional. Já os documentos jornalísticos da década final do século XX demonstraram que até mesmo o esmerado trabalho deste estudioso das artes cênicas foi alvo de um mecanismo cruel, alienante e esvaziado de valor, à maneira de um devorador de cifras – “orçamento de um milhão” – que por isso mesmo transmuta-se num devorador de vidas. Justamente esta sujeição injusta, do trabalho daquele que teve para as artes cênicas um talento internacionalmente reconhecido, o impeliu à busca de novos espaços, onde fosse possível discursar de forma mais livre e, na medida do possível, para um número de pessoas cada vez maior, pois além de tudo, tais espaços exigem mensalidades aos interessados em ouvir o discurso do renomado cenógrafo – a força do capital atua em todo lugar – mas, sempre que possível, as oficinas foram gratuitas, financiadas por teatros públicos, que ainda garantem o direito do cidadão à cultura e ao lazer, e neste caso, acesso às matérias artísticas produzidas e pensadas no âmbito da filosofia e das demandas humanas. De acordo com Fredric Jameson, em *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*:

[...] uma nova ética... sem renunciar ao frágil valor de nossa própria experiência pessoal; capaz, ainda, de gerar novos tipos de atitudes políticas, novos tipos de percepção política... e também, novos métodos de decodificar essa época. (JAMESON, 1994, p. 62)

Jacques Le Goff no prefácio do livro *Apologia da história ou o ofício do historiador* cita uma frase de Marc Bloch: “o historiador foi levado de volta à sua mesa de trabalho” (BLOCH, 2001, p. 23). A partir desta frase de Bloch, podemos retornar ao século XVI, período em que os humanistas dedicavam-se à tarefa de erudição, de estudos da história construída por homens, mulheres e suas diferentes civilizações. Similarmente, a atuação de Helio Eichbauer enveredou pela singularidade de um cenógrafo humanista, que na sua prancheta estudou minuciosamente o legado humano para as artes e ciências e os indagou, criticou e recriou com esquadros,

²⁸ “[...] até mesmo demandas mínimas por justiça econômica não podem ser conseguidas dentro da moldura de mercado por pessoas e movimentos engajados e liberais.” (JAMESON, 1994, p. 61)

circunferências e tabelas de medidas à maneira de um artista-artífice em seu gabinete. E de forma correspondente ao ofício do historiador, quando Bloch destaca: “a história serve à ação” (BLOCH, 2001, p. 10), Eichbauer construiu um discurso e uma prática que ainda hoje servem à transformação. Portanto, a perspectiva que se esboça é positiva e deixa entrever um novo espaço de ação cênica, conjugado à docência, que atua consciente da estratégia de manipulação mercadológica, mas cria buracos nesta, e permite a construção de uma cena inconformada.

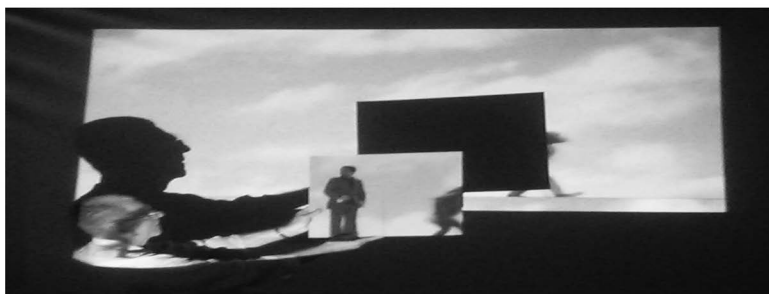


Figura 2: Helio Eichbauer apresenta estudos sobre projeção cênica a partir da técnica aprimorada nos anos de 1950 por Josef Svoboda, a lantern Mágica. No espaço da Escolar de Artes Visuais do Parque Lage no rio de Janeiro. Aulas do curso intitulado Lição de Botânica – Machado de Assis – Teatro de Brinquedo. Segundo semestre de 2014.

Foto: Regilan Deusamar

Referências

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Trad. Guilherme J. de Freitas Teixeira & Maria da Graça Jacintho Setton. 3ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, [1972].

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Organização e tradução: Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

NORA, Pierre (org.) *Ensaio de ego-história*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

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

UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques – 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013, [2008].

Artigo recebido em 30/05/2019, aprovado em 10/07/2019.