

TEIXEIRA, Maria Odette Monteiro. **Hélio Eichbauer encontra a cena rodriguiana**. Crato: Universidade Regional do Cariri. Professora Adjunta do Setor de Estudos Teatrais da Universidade Regional do Cariri.

RESUMO: O artigo apresenta e analisa a cenografia de Hélio Eichbauer para o texto *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues, encenado por Martim Gonçalves no ano de 1968, em Caracas (Venezuela). O objetivo central da pesquisa foi averiguar as opções formais condicionadas pelo conteúdo do texto, como também documentar uma encenação ousada e polêmica. A análise do material iconográfico fundamentou-se no método iconológico desenvolvido pela professora Evelyn Furquim Werneck Lima.

PALAVRAS CHAVE: Helio Eichbauer, Nelson Rodrigues e espaço.

RESUMÉ: L'article présente et analyse la scénographie d'Hélio Eichbauer pour le texte de *l'Album de famille* de Nelson Rodrigues, mis en scène par Martim Gonçalves en 1968, à Caracas, au Venezuela. L'objectif principal de la recherche était de déterminer les options formelles conditionnées par le contenu du texte, ainsi que de documenter un scénario audacieux et controversé. L'analyse du matériel iconographique s'appuie sur la méthode iconologique mise au point par le Professeur Evelyn Furquim Werneck Lima.

MOTS-CLÉS: Hélio Eichbauer, Nelson Rodrigues et l'espace.

Formação para o palco

O impulso para escrever esse artigo foi o de homenagear Hélio Eichbauer (1941-2018), falecido em julho de 2018, um artista que atuou por cinquenta anos como cenógrafo nos palcos do Brasil, e que, durante sua trajetória, esteve ao lado de grandes encenadores como Ziembinski, José Celso Martinez Correia, Fernando Peixoto, Augusto Boal, Bia Lessa, João das Neves, Enrique Dias, Martim Gonçalves, Maria Clara Machado, entre outros. Acumulou a significativa marca de 5 Prêmios Molière, além de ter conquistado, ainda bem jovem, a medalha de ouro pelo conjunto da obra na Bienal de São Paulo, premiação que o conduziu à Quadrienal Praga, em 1971, uma importante mostra competitiva na qual ganhou medalha de ouro pelo conjunto da obra. A crítica do jornal Estado de São Paulo, Mariângela Alves de Lima, numa entrevista em 6 de dezembro de 2000, conjecturava se as concepções cenográficas de Eichbauer poderiam contar a história de nosso teatro, afirmava que Eichbauer contribuiu, como cenógrafo, para a definição da linguagem de alguns dos maiores espetáculos do teatro brasileiro.

Outro dado relevante na biografia de Eichbauer é o fato dele ser o primeiro no Brasil com formação específica na área da cenografia. Nos anos sessenta, na então Tchecoslováquia, o brasileiro teve uma formação para os palcos com Josef Svoboda (1920-2002), um inovador na área do teatro, considerado o cenógrafo mais importante do século XX. O artista tcheco passou mais de meio século criando uma infinidade de possibilidades plásticas para uso no palco, destacando-se ainda por ter sido uma dos inovadores no que concerne à integração de tecnologias de projeção de imagens na cena teatral, criando situações em que os atores entravam e saíam das projeções para o palco. Foi um verdadeiro restaurador do lado espetacular do palco italiano, agora transposto para cenas modernas de caráter não ilusionista. Com suas construções e sua tecnologia, abria novas possibilidades do jogo entre os atores e a cenografia. Nos palcos pelos quais passou era chamado de “Escultor da Luz”, ficando conhecido, também, pela criação do “Polyecran”, uma parede cinética composta por uma grande diversidade de cubos, que funcionavam como suporte de projeções.

Foi o contato com essa poética do artista tcheco que levou o jovem Eichbauer, cursando filosofia na época, a optar pela cenografia. Em 1961, quando já havia realizado algumas pinturas de telão para teatro, o brasileiro viu uma exposição de Svoboda no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e se encantou. Na ocasião, tinha tios diplomatas que moravam em Praga, sendo esta a ponte para o seu contato com o artista.

Chegando a Praga, o brasileiro mostrou suas pinturas a Svoboda, e foi logo admitido como aluno. Embora matriculado na Universidade de Praga, a maioria dos ensinamentos ocorriam nos ateliês do Teatro Nacional de Praga, onde Josef Svoboda era diretor. Na então Tchecoslováquia, a cenografia tinha uma importância verdadeiramente única, os tchecos eram um referencial de qualidade nessa arte em todo o mundo. Em relatos autobiográficos reunidos no livro *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação* (2013), o brasileiro descreve encantado o encontro com a cena moderna de Praga, destacando o apuro na criação das maquetes e o contato com a dramaturgia da vanguarda expressionista.

Não é difícil entender a penetração das vanguardas nesse estreito e comprido país que ligava a Alemanha à Rússia. Esse território fértil, onde a

música e o teatro eram extremamente valorizados, foi berço de artistas como Dvorak, Rainer Maria Rilke e Franz Kafka. Mesmo antes da Primeira Guerra mundial, o teatro tcheco já era *avant garde*, pois ali já se introduziam inovações diversas, tais como o palco giratório e o uso das projeções. Contudo, a ocupação nazista durante a Segunda Guerra terminou por “escurecer” os palcos de Praga, que só voltariam a se iluminar no período pós-guerra, dos anos 1950. É exatamente nesse momento que a força criativa de Svoboda se manifesta em todo o seu vigor. Ele dirige o Teatro Nacional de Praga, onde inscreve no palco um verdadeiro renascimento das criações abafadas pelos anos de guerra. Pelo filtro de seus cenários, voltam aos palcos tchecos as ideias e formas das vanguardas artísticas do pré-guerra. Vale lembrar que tudo se passa antes de chamada Primavera de Praga, em 1968, quando ocorre o recrudescimento do poder soviético sobre o país.

A prova da importância que o teatro recebe em Praga pode ser atestada quando se sabe que a cidade passou a abrigar a mais importante mostra dessa arte do mundo: a Quadrienal de Praga (1967), uma exposição competitiva na qual participam os mais importantes cenógrafos do mundo. Sobre o período de formação junto a Svoboda (1963 a 1966), o cenógrafo faz um relato à Mariângela Alves de Lima, na já citada entrevista, em 6 de dezembro de 2000:

“Eu estudei em Praga, com Josef Svoboda e foi antes de tudo, uma formação humanística ampla, ligando o teatro a cultura de um modo geral. O Svoboda me fazia viajar: estudar o teatro alemão, no Berliner Ensemble, estudar Goldoni em Veneza. A obra de Tchekhov, por exemplo estudei em Praga, fazendo três projetos para *Tio Vânia*, *O Jardim das Cerejeiras* e *As Três Irmãs*. Fiquei hospedado em um castelo para estudar Tchekhov, e a orientação que ele dava era para que a cenografia fosse pensada como se eu estivesse dirigindo o espetáculo, ou seja, era mesmo um estudo completo dos problemas das peças e dos autores. Os alunos trabalhavam também no atêlier da Ópera de Praga como assistentes das cenografias de Svoboda. E as cenografias dele, quase sempre abstratas, geométricas, com complexos efeitos de luz, continuam sendo moderníssimas. Ao lado disso havia uma cenotécnica também de vanguarda, porque havia lá uma indústria voltada para o teatro. Enfim foi uma formação renascentista, em que nos estudávamos história, estética e a prática do teatro europeu. Eu tive esse privilégio” (Eichbauer, 2000).

Nas oficinas da Ópera de Praga, o brasileiro criou maquetes recuperando as ideias de pioneiros como Adolf Appia e Gordon Craig, bem como também mesclaria à estética construtivista da Vanguarda Russa às experiências da Bauhaus. A impressão que se tem é que, naquele momento, acontecia em Praga um desdobramento da experiência das vanguardas, como se o teatro ambicionasse recolocar em cena as ideias da crise da

representação. Eichbauer conta que não viu sequer um cenário realista ser construído enquanto esteve em Praga. Havia ali o impulso pela forma abstrata, numa efetiva referência às diferentes poéticas do abstracionismo. Aliás, se tivéssemos de aproximar a obra do brasileiro ao universo das artes plásticas, o identificaríamos como herdeiro da utopia espiritualista de artistas como Wassily Kandinski, Paul Klee, Piet Mondrian e Kasemir Malevitch. Visualiza-se, nele, a fé romântica no encontro com as formas abstratas, há uma melodia subjacente às formas que concebe que o aproxima de artistas que almejavam trazer à representação plástica a possibilidade de ser sentida como a música.

No entanto, se fosse necessário definir de forma mais enfática o “estilo” do cenógrafo, usar-se-ia a descoberta fundamental do russo Kasemir Malevich: o chamado Suprematismo. Em seu manifesto suprematista, criado em 1915, Malevich propõe a supremacia artística da sensibilidade pura e o afastamento de qualquer representação figurativa. Em seu intuito abstracionista, ele chega à forma básica do “quadrado preto sobre fundo branco”. É possível enxergar no impulso criador de Hélio Eichbauer a busca dessa forma essencial presente em “quadrado preto”. Visualiza-se, no cenógrafo, uma radicalidade na busca da síntese, conjugada ao amor pelo vazio que a caixa preta do palco suscita.

Num fragmento do livro *La Revolution Scénique du XXème siècle*, o historiador do teatro Denis Bablet faz um comentário relativo à obra de Eichbauer, recentemente premiada na Exposição Quadrienal de Praga:

La Quadreniale de Prague de 1971 nous a fait découvrir un jeune scénographe brésilien, Eichbauer, qui a su assimiler la leçon du tchèque Svoboda en laissant s'épanouir sa propre personnalité faite de rigueur architecturale et de pureté formelle (Bablet, 1977, p.24)..

Bablet percebe que Eichbauer, mais do que seu mestre, mostra-se preocupado com a síntese das formas. Enquanto Svoboda, a partir da tecnologia, revela certo barroquismo, Eichbauer mostra-se sempre mais conciso em suas criações, mais próximo da poesia das formas sintéticas.

Vale mencionar o fato de não haver questões fechadas no que se refere à cenografia. Por ser uma arte integrada à cena, todo cenógrafo é um pouco maleável e Eichbauer não foi diferente; já experimentou estéticas das mais ousadas às mais tradicionais.

Em 1967, quando inicia efetivamente sua carreira no Brasil, o artista possuía o diferencial dessa formação peculiar. É nítido que, com Svoboda,

descobriu a possibilidade de criar cenários capazes de serem reconhecidos como criações verdadeiramente autônomas, desvincilhadas do objetivo mezinho da mera ilustração, isto é, descobriu que era possível imprimir uma autoria às criações cenográficas. Durante seu período na Europa, o brasileiro também estagiou em outros países, conhecendo outros grandes artistas do cenário do mundo. Alemanha, Itália e França fizeram parte de seu roteiro didático, destacando-se o fato de que ele estagiou no Berliner Ensemble quando o teatro era dirigido pela atriz Ellen Veigel, viúva de Bertold Brecht, que remontava periodicamente os textos do marido.

De Volta ao Brasil

Quando volta ao Brasil, em 1967, a cenografia brasileira já tinha nomes importantes como: Gianni Ratto, Bellá Paes Leme, Flavio Império e Marcos Flaksman. No entanto, deve ser mencionado que até os anos 1940, os cenógrafos brasileiros eram pouco conhecidos. No teatro comercial predominavam os cenários de gabinete bem convencionais, frequentemente reutilizados em diversas montagens. Nosso teatro foi muito marcado pelas companhias de primeiro ator, como as de Leopoldo Froes e Procópio Ferreira. Nesse universo, onde a direção da cena era realizada ainda por “ensaidores”, só se destacaram alguns “cenaristas” (nome do construtor do cenário), como Ângelo Lazary, Jaime Silva e Hipólito Colomb.

Por outro lado, com a criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) em 1948, são contratados diversos profissionais estrangeiros, em sua maioria italianos vindos de uma Europa empobrecida do final da Segunda Guerra. Aldo Calvo e Túlio Costa são nomes importantes da cenografia do TBC. Os italianos trouxeram um apuro técnico importante para nossos palcos, construíram cenografias modernas, adequadas à – dramaturgia, também moderna, que era trazida para o palco do teatro paulista.

No entanto, a cenografia brasileira só começa a ser reconhecida de forma independente e profissional com o pintor Tomaz Santa Rosa (1909-1956), figura especial na história do teatro brasileiro, que atuava como diretor e cenógrafo. Fundador do grupo Os Comediantes, onde, em 1943, inicia parceria com o encenador polonês Ziembinski, Santa Rosa é criador do cenário da montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que insere a nossa

cenografia na modernidade. Segundo a pesquisadora Niuxa Dias Drago, Santa Rosa se inspirou no simbolismo:

Os cenários de Santa Rosa são definitivamente inspirados no simbolismo proposto por Craig e Appia. Embora existissem que ambientavam os diferentes espaços dramáticos, a imagem geral é simples e simbólica: patamares que dividem os planos da narrativa suportados por uma grande arcada (Drago, 2014, p134-135).

No caso de *Vestido de Noiva*, os dois planos, os arcos e a iluminação resolveram o desafio que o texto apresentava. Abrigando, em cima, a realidade, embaixo, a memória e a alucinação, o referido cenário foi fundamental para o impacto da encenação, considerada por muitos historiadores como o marco da modernização do teatro brasileiro. O parceiro de Ziembinski realizou mais quatro cenários para peças de Nelson Rodrigues: *A Falecida*, *Senhora dos Afogados*, *A Mulher Sem Pecado* e *Dorotéia*. Destacando sua trajetória, pode-se afirmar que a cenografia foi um elemento importante para assimilação da obra rodriguiana nos palcos brasileiros, e a consequente modernização de nosso teatro.

Retomando ao sujeito do presente artigo, de alguma forma é possível enxergar na montagem de *Álbum de Família*, que será aqui apresentada, uma continuidade no desafio de criar espaços para a obra de Nelson Rodrigues, já vivenciado por Santa Rosa. Na sequência da montagem de *Álbum de Família* em 1968, Eichbauer ainda irá cenografar 3 textos do dramaturgo, sendo eles : *Anjo Negro*, encenada por Ulisses Cruz em 1994, no Rio de Janeiro; *Senhora dos Afogados*, por Aderbal Freire, em 1995 no Rio de Janeiro e *A Mulher Sem Pecado*, por Luiz Arthur Nunes, também no Rio de Janeiro, em 2000.

Assim como Santa Rosa, o discípulo de Svoboda também foi provocado pela contundência da dramaturgia rodriguiana, pela qual nutria um forte encantamento. Reflexo disso foi que, em setembro de 2006, Eichbauer realizou uma grande exposição no Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro, comemorando quarenta anos de cenografia. O cenógrafo distribuiu maquetes, telões e projetos em quatro imensas salas do Centro Cultural. Era possível ver imagens que iam dos projetos feitos em Praga às cenas contemporâneas. Telões de óperas, música popular, balés e muitas maquetes para teatro. No amplo espaço havia um nicho negro na forma de um octógono, dentro do qual o cenógrafo expôs seus projetos para as cenas de Nelson

Rodrigues. O tratamento especial para as montagens rodriguianas revela a reverência do cenógrafo ao dramaturgo e o encanto diante dos desafios que a cena rodriguiana lhe impôs. No presente artigo, será apresentada a montagem de *Álbum de Família*, que aconteceu em Caracas em 1968.

Na volta da Europa, em 1966, Eichbauer se integra ao grupo do Teatro Oficina, onde passa a trabalhar como assistente do cenógrafo Flávio Império. Em 1967, devido a um impedimento de Império, o jovem acaba fazendo o cenário e figurino de *O Rei da Vela*. A parceria com José Celso Martinez Correia resulta em um trabalho reconhecido por crítica e público. Para dar vida aos debochados personagens de Oswald de Andrade, ele cria espaços coloridos e impactantes, conjugando às influências de cena brechtiana à exuberância do Teatro de Revista Brasileiro. A visualidade dessa encenação era absolutamente diversa do que Eichbauer experimentara em Praga, no entanto será esse cenário, identificado ao emergente e efêmero movimento tropicalista, o responsável por projetar o nome do jovem cenógrafo no Brasil, lhe conferindo o prêmio Governador do Estado de São Paulo, em 1967.

No mesmo ano da montagem de *O Rei da Vela* (1967), Eichbauer inicia uma longa parceria com o encenador e crítico Eros Martim Gonçalves. Juntos, eles realizam a montagem de *Verão*, de Roman Weingarten, cujo cenário construtivista dá ao cenógrafo o seu primeiro prêmio Molière. Em 1968, a dupla recebe o convite do governo da Venezuela para realizar uma montagem do autor brasileiro no teatro Ateneo de Caracas. *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, é o texto escolhido.

Álbum de Família e o encontro com Nelson Rodrigues

Álbum de Família é o terceiro texto dramático escrito por Nelson Rodrigues, primeiro da sua fase mítica. Segundo Sábato Magaldi, os textos míticos rodriguianos são os que considerava atemporais, como *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, peças onde o autor busca, no comportamento dos personagens, – “[...] o estabelecimento dos arquétipos, dos mitos que se encontram na origem das nossas forças vitais”(Magaldi, 1981, p.14).

Breve sinopse e contextualização da peça

A maioria das cenas se passa na casa da fazenda de Jonas, localizada numa cidade imaginária chamada S. José de Colgonhas. Embora não haja quase compromisso com a realidade, percebe-se uma denúncia à crueldade de um universo rural e patriarcal característico do Brasil. Há uma única cena que se passa num quarto de pensionato de freiras onde vive Glória (filha de 15 anos do casal), na qual acontece o prenúncio de uma relação homossexual entre Glória e Teresa, sua colega de quarto. O beijo entre as moças é surpreendido por uma freira, e resulta na expulsão de Glória do pensionato.

Na casa da fazenda vivem Jonas (o pai, parecido na fisionomia com Jesus Cristo), Senhorinha (a mãe, mulher madura e bonita) e Tia Rute (irmã solteira de Senhorinha). Dois personagens circundam a cena com suas vozes: Nonô, o filho louco que anda nu gritando pelo jardim; e uma jovem grávida em difícil e doloroso trabalho de parto, que geme pedindo ajuda de um quarto externo. A jovem está grávida de Jonas. É uma das jovens de quadril estreito, que Tia Rute angaria entre a gente humilde da fazenda para satisfazer os desejos sexuais de seu cunhado. A grávida sofre muito, e acaba morrendo sem ajuda de um médico. Esta não é a primeira jovem que morre grávida de Jonas, outras são mencionadas. Tia Rute satisfaz os desejos do cunhado, a quem é eternamente grata por ter sido ele o único homem capaz de amá-la, mesmo que tenha sido uma só vez, e ele estivesse bêbado.

Jonas justifica seu comportamento devasso no amor que sente pela filha Glória (adolescente como as meninas que leva para cama) e na vingança pela traição da mulher. Dona Senhorinha o traiu uma vez, com alguém que ele julga ser um jornalista corcunda que ele matou, mas que na verdade era Nonô, o filho que enlouquece após essa relação. Edmundo, segundo filho do casal, não esconde que é totalmente aficcionado pela mãe, casou-se com Heloisa, com quem não consegue relacionar-se sexualmente. Um momento culminante da trama é a confissão que Dona Senhorinha faz a Edmundo sobre sua relação com Nonô. Tal revelação deixa Edmundo desesperado, a ponto de levá-lo ao suicídio.

O filho mais velho, Guilherme, abandonou o seminário depois de se mutilar (subentende-se castração). Esse filho, diferente de Edmundo, transfere o impulso incestuoso da mãe para a irmã Glória. Ele é o encarregado de trazer Glória (expulsa do pensionato) de volta à casa paterna. No caminho, os irmãos

protegem-se da chuva no terceiro local da peça, a igrejinha da fazenda. Ali acontece uma cena cheia de sensualidade, por estarem os dois molhados. Guilherme confessa seu amor pela irmã e convida-a fugir, mas é repellido por Glória, que confessa sua fixação pelo pai. Diante da impossibilidade de controle sobre a irmã, Guilherme mata-a, para que ela nunca se entregue ao pai, e foge. Mais tarde, fica-se sabendo que ele atirou-se na linha do trem.

É no interior da igreja que acontecem as cenas finais, onde estão sendo velados os corpos de Glória e Edmundo. A cena final acontece entre Jonas e Senhorinha. Ele, desesperado em virtude da morte da filha, na loucura, tenta seduzir Senhorinha, quando vê na esposa a semelhança com Glória. Eles discutem, e num dado momento Jonas diz: “Minha filha morreu. (lento) PARA MIM ACABOU O DESEJO NO MUNDO”. Ele entrega um revólver, que trazia para matar Guilherme, à Senhorinha, suplicando que ela o mate. Ela hesita até o momento em que ouve o grito de Nonô. Sentindo a presença do filho, ela diz: “Nonô me chama - vou para sempre”, e atira duas vezes no marido. Um coro entoia uma oração fúnebre em latim.

A peça tem o enredo intercalado por 7 fotos, que compõem o álbum dessa família e ilustram a cena. O casamento e a primeira comunhão de Glória são as imagens prosaicas que as fotografias registram. Os personagens são posicionados por um fotógrafo, ajustando o foco da câmera. Estas cenas são comentadas por um speaker, descrito por Nelson Rodrigues como uma espécie de opinião pública daquela família. Alguém que julga pelas aparências.

Como todas as ligações amorosas são decorrentes de alguma relação incestuosa, verifica-se uma clara provocação com a imagem católica da “Sagrada Família”. O lastro bíblico também está nos nomes e no conteúdo. O nome Senhorinha alude à “Nossa Senhora”, mãe de todos, enquanto o pai, Jonas-Jesus, encarna a crueldade do explorador sexual, através do poder econômico. A família-local – que deveria disciplinar os instintos – é o espaço onde esses instintos eclodem. Há um conflito insolúvel entre os apelos da carne e os valores espirituais.

Segundo Levi Strauss (1982), o tabu do incesto é a primeira forma de identificar a diferença entre cultura e natureza. Na cena de *Álbum de Família*, a transgressão desse tabu é a base das relações entre os personagens. Flora Sussekind verifica que Nelson Rodrigues constrói uma espécie de “contra-

tabu”: “Há uma transgressão de valores nas relações interpessoais, nas quais a saída é invariavelmente a morte ou a loucura”(Sussekind, 1977, p.23). Não há relações amorosas civilizadas, o desejo é sempre direcionado ao interdito. Nonô, o único personagem que consegue realizar a ação incestuosa, enlouquece e ganha um perfil animalizado.

Álbum de Família inaugura a série de peças a que Nelson Rodrigues chamou de “desagradáveis”. Se *Vestido de Noiva* tinha projetado o dramaturgo, as peças seguintes como *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados* não tiveram o mesmo êxito. A perversidade dos personagens, a profusão de incestos, os assassinatos e suicídios, assustaram público e crítica. Uma censura de cunho moral deixou a peça fora de circulação por quase 20 anos.

Album de família em Caracas

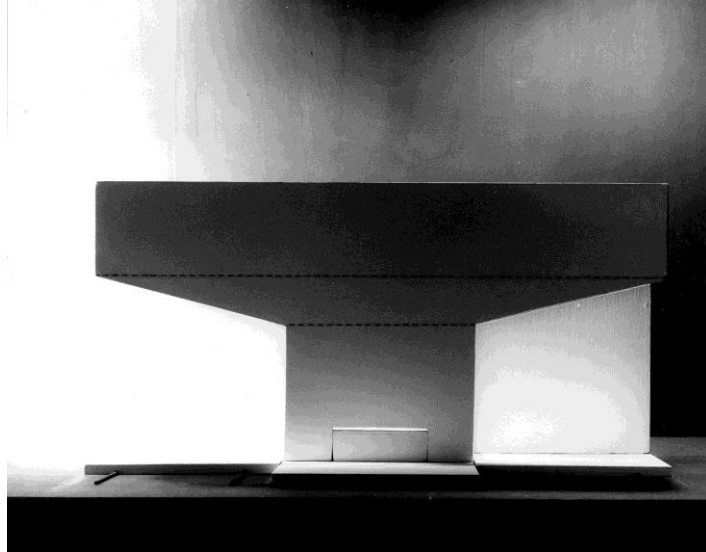
A modernidade da dramaturgia encantou o cenógrafo. Havia o exagero dos acontecimentos no interior da família, conjugado às quebras irônicas nas cenas das fotos. Para projetar esse ritmo descompassado, o cenógrafo mesclou o abstracionismo geométrico à cinética e projeções.

A encenação, resultado de um convite do governo venezuelano, aconteceu no Teatro Ateneo de Caracas, com um elenco de grandes atores da Venezuela. Infelizmente, a montagem não veio ao Brasil, e a referência à montagem ficou restrita às fotos publicadas em compêndios de cenografia.

O dispositivo criado resumiu-se a um tríptico com uma configuração extremamente sintética, próxima à estética minimalista. Essa forma tripartida, que contém em si a inevitável referência à ideia da Santíssima Trindade, abrigou a desordenada família de Jonas. A estrutura tem as paredes laterais cinéticas, que se abrem e se fecham de acordo com a cena. O movimento das laterais e as linhas pontilhadas dão profundidade ao espaço central da forma.

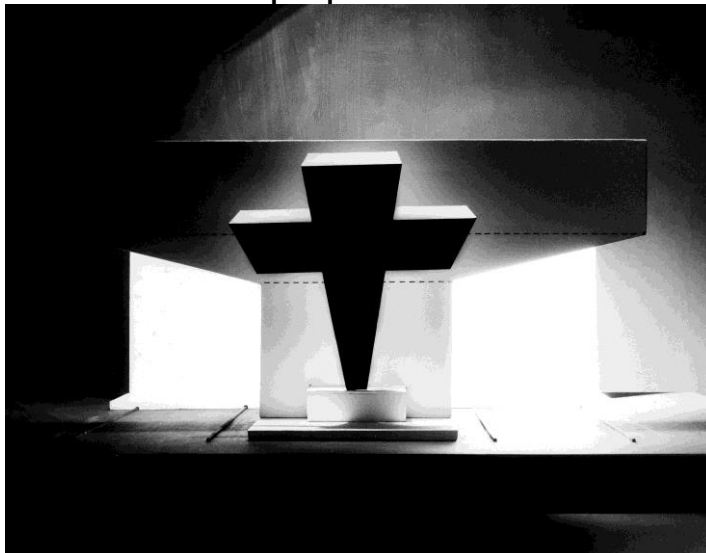
Como num quebra cabeças, as laterais são deslocadas da ação, deixando em algumas cenas só a coluna central da estrutura. O “montar e desmontar” da família estava ali espelhado no cenário. Há um movimento para dentro que ilustra bem a ação desses personagens retornando à casa materna. A forma abriga tanto o espaço cênico quanto o espaço de projeção.

Figura 1 – Foto da maquete 1ºato



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Figura 2 – Maquete 2 ºato Cena da Igreja com a cruz perspectivada



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Para a montagem de *Álbum de Família*, o espaço do moderno e sextavado Teatro Aténeo foi todo pintado para receber a estrutura cenográfica da peça. Helio Eichbauer estabeleceu um tom degradé, que caminhava do cinza da platéia ao preto do palco. Sobre esse palco negro entrava a estrutura arquitetônica do tríptico branco. No dispositivo, Eichbauer decide abrir mão da cor. A proposta era a utilização do preto e branco, explorando as possíveis gamas de cinza na cenografia, na projeção e na iluminação. Esse era um exercício que Svoboda estimulava Eichbauer a fazer. Para o cenógrafo, a cor imprime um comentário muito forte sobre a cena, impõe uma dramaticidade

que poderia conflitar com a linguagem proposta. O efeito claro-escuro, mesmo sem cor, enriquece uma cena de possibilidades plásticas. Os volumes e os vazios podem surtir efeitos tão dramáticos quanto os obtidos no uso da cor. A cor dessa cena sobe ao palco com os personagens. O figurino, o corpo e a pele dos atores seriam os únicos elementos portadores da cor em cena.

Figura 3 – Interior do dispositivo com as paredes oblíquas trapézios e retângulo embutidos. Sala de fazenda.



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

A forma do dispositivo tanto pode remeter a um altar, como também ao interior de uma casa. Os elementos de cena estão quase todos embutidos no dispositivo. Os túmulos são trapézios embutidos nas paredes laterais. Na cena final eles receberão os corpos de Glória e Edmundo. As mudanças no interior do tríptico também são condicionadas pela luz, que ora valoriza as laterais móveis, ora a coluna central. A iluminação branca varia de intensidade, criando nuances de sombras. No programa da peça, Helio Eichbauer e Martin Gonçalves descrevem um pouco da sua proposta cenográfica::

“Nosso primeiro passo para o desenvolvimento cenográfico foi a ideia de conciliar a imagem projetada e a ação física dos atores. Trabalhar a relação cine teatro. Criamos uma superfície capaz de projetar as cenas filmadas e romper as duas dimensões através de suas partes moveis, deixando passar os personagens”.

Martin Gonçalves percebe a dicotomia entre natureza e cultura que a cena propõe. Os membros dessa família não conseguem ultrapassar o instinto sexual primário e vivem o pecado do desejo incestuoso. Para os que não concretizam o desejo, a saída é a morte. Já os que conseguem realizar esse desejo, como é o caso de Nonô, retornam à sua natureza animal.

A ideia de fazer a montagem intermediada pelo cinema surge da experiência de Martin Gonçalves com uma encenação anterior, *Bonitinha mais Ordinária*, e do recurso da intermediação das fotos na peça, lida como uma permissão para que se incluíssem outros meios em cena. O moderno recurso das fotos, em um texto de 1946, além de permitir certo distanciamento que o aproximaria da estética de Brecht, abre a possibilidade do jogo de linguagens.

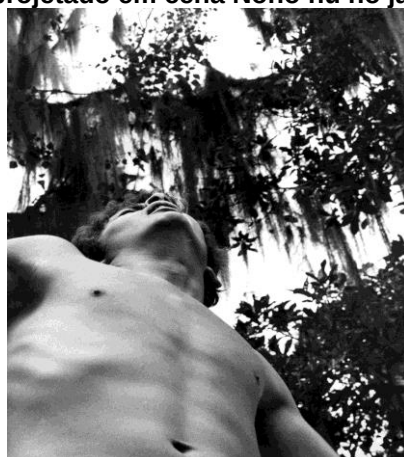
O filme projetado foi criado por Martin Gonçalves e Eichbauer, era sonoro, preto e branco, e em 35 milímetros. Nele, apareciam projetadas as cenas das sete fotos comentadas pela voz do speaker. Os personagens ali ausentes, como Nonô e a mulher grávida, eram vistos ampliados na projeção. O suicídio de Edmundo, que no texto é narrado por Senhorinha, também se transforma em cena filmada.

Figura 4 – Imagem do filme que era projetado em cena Nonô nu no jardim



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Figura 5 – Imagem do filme que era projetado em cena Nonô nu no jardim



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer.
Foto: Miro Anton, 1968.

Figura 6 – Projeção na estrutura retângulo central embutido, dois trapezóides são projetados das paredes oblíquas sobre eles dois corpos. Nonô grita no jardim



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Figura 7 – Projeção de jovem em trabalho de parto e atores em cena



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.
O espetáculo multimídia não é simplesmente uma representação que recorre a recursos audiovisuais e multiplica as fontes de informação; é um espetáculo que introduz uma outra dimensão no espetáculo vivo habitualmente definido pelo encontro entre um ator e um espectador (Pavis, p. 253).

O verbete do dicionário de Patrice Pavis, contempla o que parece ter sido o objetivo da utilização do recurso nesta montagem. A busca de uma nova dimensão para expor o lado mítico do texto.

As sete fotos do álbum são projetadas em filme e exibidas no espaço bidimensional. Não há referências ao fotógrafo, porém, nas projeções, vê-se, nas linhas pontilhadas, uma forma que lembra um visor de máquina fotográfica. As linhas parecem indicar a localização do objeto a ser focado pela lente da

máquina. O fotógrafo está em cena atrás daquele visor, e é através do seu olhar que vemos as fotos. Ele não aparece, mas a sua visão e o movimento da sua câmera estão em cena nas projeções. A máquina faz o intermédio entre o olho do fotógrafo e o espectador, eles são cúmplices na visão dessa cena, da qual os personagens no palco não participam.

Vale destacar a foto de Glória na primeira comunhão. Ela se mantém em projeção, enquanto seus pais discutem no palco. Sua figura é bastante ampliada pela lente, até o momento em que o foco se fixa nos monumentais olhos da adolescente que rondam o conflito dos pais. O público vê olhos filtrados por outros olhos. Há um significativo jogo entre aparência e essência que só o público vê.

Figura 8 – Projeção da imagem de Glória. Sobre a cena foto da primeira comunhão.



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Figura 9 – Os olhos de Glória em cena enquanto os pais e a tia discutem na sala



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Figura 10 – Imagem do filme que era projetado em cena. Segunda Foto do álbum – Capa do Programa da Peça



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Outro dado curioso ocorre na segunda foto do álbum, na qual os filhos ainda são bem crianças. Diferentemente do que é pedido na rubrica, a foto dessa montagem apresenta Nonô nu, sentado placidamente no colo da mãe. Seguindo a rubrica, junto à mãe, nessa foto, deveria estar Glória, recostada ao pai. A nudez de Nonô contrasta com a austeridade dos figurinos do resto da família. Deve ser ressaltado que é essa a foto que ilustra o programa da peça.

Importante esclarecer que, nas cenas em que a presença dos atores contracena com a projeção, usa-se uma iluminação transversal e vertical, de forma que se possa vê-los bem.

O cineasta Abel Grance, diretor do famoso *Napoleon*, proclamava em *L'Art Cinematographique* (1927) que com a chegada do cinema os espectadores passariam a ouvir com os olhos. No caso de Nonô e da jovem grávida – personagens que, segundo a rubrica, entram no palco pela imaterialidade de suas vozes –, na montagem de *Caracas* aparecem projetados bidimensionalmente em uma escala gigantesca. A voz se transforma numa imagem fílmica que circunda a cena, tornando-a ainda mais opressiva.

A cenografia lembra grandes igrejas brancas de cal, o núcleo central da ação se desdobra com o desenrolar da tragédia. Os dois partidos – o da mãe e o do pai – se defrontam, e como resultante desse conflito restam os cadáveres em cena. O amor dos filhos é disputado a ponto de levar à morte. Glória disputa o amor do pai com Dona Senhorinha. Edmundo e Nonô disputam com

o pai o amor de Senhorinha. Guilherme disputa com o pai o amor de Glória. Dessa intrincada trama, só restam vivos Nonô e Senhorinha.

Por outro lado, a forma do tríptico é recorrente no universo católico da pintura medieval e dos oratórios barrocos do Brasil Colonial. No livro *Logique de la sensation*, o filósofo Gilles Deleuze analisa a obra do pintor inglês Francis Bacon. Em alguns de seus quadros, o pintor envolve suas figuras brutalizadas na geometria ordenada do tríptico. No universo construtivo da forma tripartida, onde há uma tendência à horizontalidade, o pintor deposita personagens grotescos, seres que parecem se decompor pela cabeça, mais especificamente pela boca. Há um grito angustiado nas suas expressões que se reflete na forma. Traçando um paralelo, em *Álbum de Família*, verifica-se uma tensão entre as linhas clássicas e minimalistas do tríptico e a imagem projetada da aflição de Nonô, o personagem animalizado que assombra a todos com seus gritos hediondos.

Figura 11 – Senhorinha e Jonas na cena final. Nonô começa a aparecer



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Figura 12 - Cena final , a aflição de Nonô ao aparecer. Senhora atira em Jonas



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Na dissertação *Nelson Rodrigues: o melhor personagem de Nelson Rodrigues*, a pesquisadora Maria Cristina Batalha (1995, p.53) observa que no “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues o espectador é obrigado a ver aquilo que a sociedade procura esconder, o que o torna um “voyeur às avessas”. Em suas situações-limite, no desejo e na crueldade incontidas de suas personagens, o dramaturgo propõe uma via que apresenta o homem enquanto um ser animalizado e identificado aos apelos da carne. São seres movidos pelos instintos, há uma violência e uma vitalidade que chocam o espectador ao ver seres tão irremediavelmente conduzidos por seus desejos incontidos. As projeções na cena desse *Álbum de Família* contribuem para uma exacerbação deste “voyerismo involuntário”, ampliando em escala monumental o universo obsessivo dos personagens.

No seu livro *Nelson Rodrigues Trágico Então Moderno*, Ângela Leite Lopes (1993, p.80) analisa a relação da cena rodriguiana com o espaço do palco, e verifica que em *Vestido de Noiva* o autor promove um “estilhaçamento” do palco. Ela ressalta o fato de que Nelson Rodrigues destrói a organização realista do palco, incorporando a ele espaços e tempos de outras dimensões. O sonho, o inconsciente e a memória dividem o mesmo espaço com os acontecimentos no presente. O palco, local que acolhe o texto, lhe conferindo uma unidade, permite tal desvio. Os espaços rodriguianos não são submetidos às leis do tempo linear e contínuo. Nessa dramaturgia, o palco se abre para o jogo de linguagens. Nesse sentido, a cena intermídia desse *Álbum de Família* se enquadra no “estilhaçamento” observado pela autora. O recurso das

projeções amplia o jogo de linguagens no palco, o diálogo entre a imaterialidade das projeções e a materialidade dos atores em cena cria novas possibilidades de significação.

Em sua *Poética do Espaço* (1985), Gaston Bachelard promove um estudo dos espaços da intimidade, investigando as relações que se estabelecem entre o homem e o espaço que ele habita. Segundo o filósofo francês:

“todo espaço habitado traz a essência da noção de casa. A casa traz consigo a idéia de refugio e abrigo, na vida do homem ele afasta contingências, multiplicando seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem pelas tempestades da vida. É corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1985, p.359).

Se pensarmos na ideia de dispersão a que se refere Bachelard, Nonô é um ser disperso. Ele não tem mais espaço na casa, vive em contato direto com a terra. Já os outros filhos não são capazes de construir uma intimidade fora do espaço da família. Eles não conseguem edificar suas próprias casas, na medida em que desejo os orienta para dentro desse primeiro universo.

Na cena de *Álbum de Família* a casa é angulada, numa dobra que se abre para o público. Nessa dobra há uma negação do resto do universo. Os personagens estão presos a essa interioridade. Há um tempo retido nesse espaço que aprisiona os membros da família. Não há possibilidade de felicidade longe dali. Vale lembrar a fala de Edmundo:

“ – Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e a primeira (numa espécie de histeria). Então o amor e ódio teriam de nascer entre nós (caindo em si). Mas não, não” (Rodrigues, 1981, p 102).

Vale acrescentar que há uma única cena que recebe elementos externos à estrutura do tríptico, e acontece no interior da igreja da fazenda, a rubrica faz a seguinte indicação:

Interior da igreja local. Altar todo enfeitado. Retrato imenso de Nosso Senhor, inteiramente desproporcionado — que vai do teto ao chão. NOTA IMPORTANTE; no lugar do rosto do Senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas. E evidente que o quadro, assim grande, corresponde às condições psicológicas de Gloria, que vem entrando com Guilherme. Primeira providência de Gloria: olhar para a falsa fisionomia de Jesus. Caiu uma tempestade. Gloria está ensopada e Guilherme também [Gloria é uma menina linda](Rodrigues, 1981, p. 89).

As paredes laterais são removidas, e sobre a coluna central entra uma enorme cruz perspectivada, sobre a qual pende a cabeça esculpida de Jonas,

lembrando Jesus. A distorção expressionista que a rubrica sugere aparece materializada nessa forma escultórica. O que era bidimensional é apresentado tridimensionalmente. A imensa cruz paira entre os irmãos, atrapalhando os planos de fuga de Guilherme. O desejo incestuoso que sente pela irmã é revelado nesse espaço sagrado. Quando Glória, encantada diante da visão do “Jonas-Cristo”, confessa ao irmão a paixão que sente pelo pai, Guilherme a mata. O altar sagrado é profanado pelo desejo incestuoso dos personagens.

Figura 13 – Foto da cena da Igreja segundo ato. Paredes oblíquas desaparecem são acrescentadas à cena uma cruz e uma cabeça escultórica. Glória e Guilherme em cena



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Na cena final, retornam as laterais, e a cruz não está mais exposta. Ilumina-se todo o tríptico, deixando de fora só a parte superior da forma. Na parte central do fundo está a base do altar. E das laterais móveis, saem dois trapézios representando os ataúdes com os corpos de Edmundo e Glória. Como é dito no texto do programa “Os dois partidos, o da mãe e o do pai se defrontam e como resultante desse conflito, restam os cadáveres em cena.”

Figura 14 – Cenas finais na Igreja durante o velório de Gloria e Edmundo. Altar e trapezóides projetados. Topo da coluna escurecido



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Figura 15 – Cenas finais na Igreja durante o velório de Gloria e Edmundo. Altar e trapezóides projetados. Topo da coluna escurecido



Fonte: Acervo Hélio Eichbauer. Foto: Miro Anton, 1968.

Acontece, nesse espaço, o embate final entre Jonas e Senhorinha, onde todas as verdades são ditas. Jonas está totalmente desesperado com a morte de Glória, e Senhorinha confessa o motivo do suicídio de Edmundo: sua relação com Nonô. Jonas entrega a arma à mulher e pede que atire. Senhorinha hesita com a arma. A projeção de Nonô começa a aparecer rondando a cena. Senhorinha ouve os gritos do filho que a chama e atira no marido. A cenografia recolhe os cadáveres das laterais, e em cena ficam sós, mãe e filho. Senhorinha abre os braços buscando o abraço de Nonô que a

espera também de braços abertos envolvendo o palco, projetado em outra dimensão.

Figura 16 – Cena final: Nonô parece abraçar a cena



Fonte: Acervo Helio Eichbauer. Fotografia: Anton Miron.

A repercussão foi enorme, causando escândalo na tradicional sociedade venezuelana. O conteúdo do texto, acrescido das imagens de Nonô nu (nas projeções de cena), foi suficiente para que houvesse reações de setores mais conservadores da sociedade de Caracas. Páginas inteiras de importantes jornais de Caracas eram cobertas de matérias execrando o espetáculo. A TFP (Tradição, Família e Propriedade) de Caracas recomendava aos pais de família que mantivessem os filhos, e “principalmente as filhas”, longe do teatro Aténeo:

“Album de Familia”

! Que nombre bonito! Sin embargo, que libreto tan sucio y tanto que “Album de Familia”, obra brasileña, fue prohibida en el Brasil por immoral, por destructora. Se anuncia ya el estreno de Album de Familia, del brasileño Nelson Rodríguez, para el proximo 6 de septiembre en el Ateneo, dirigida e escenografiada respectivamente por los invitados durante mas de dos meses, Martín Goncalvez e Helio Eichbauer. Debe ser una obra de escandalo asegurado a juzgar por las opiniones de críticos del Brasil donde estuvo prohibida varios anos. Pompeu de Souza la califica de “ mural pintado com sangue y excremento donde se revuelca toda la brutalidad poética del animal-criatura humana.”

Y el propio autor considera, com exemplar actitud masoquista, que su teatro es en general “desagrdable”, formado por “obras pestilentes, malalientes, capaces por si mesmas de producir el tifus y la malaria en el público.”! Que el papa nos pille confesados!”

Os textos acima exemplificam o que continham algumas matérias que protestaram contra o espetáculo. É interessante a leitura quase anedótica do “desagradável” texto de Nelson. Hoje, Nelson já é um autor bastante traduzido

e montado em todo mundo, mas nos anos sessenta a sociedade de Caracas teve dificuldade em aceitá-lo.

Diante de tanta ousadia, cabe perguntar se seria possível montar *Album de Família* sem cenário? Certamente que sim, uma simples leitura de dramaturgo pode ser instigante. No entanto, é indiscutível que Nelson Rodrigues escreveu seu teatro apostando, e muito, na linguagem da cenografia, em seu engajamento com o palco. Ele percebeu o valor que o elemento visual confere à cena. Suas rubricas são verdadeiras provocações à inspiração dos cenógrafos.

Patrice Pavis (1999, p.45) define cenografia como uma escritura no espaço tridimensional, portanto, o teórico francês confere ao cenógrafo um status próximo daquele que se atribui a um escritor, e percebe que a cenografia não é mais algo que auxilia a compreensão do texto, sua função é acrescentar à cena novos pontos de vista. O texto espacial que o cenógrafo cria pode aferir significados que muitas vezes são impossíveis de se obter pela palavra, a gramática das imagens usada por um cenógrafo pode revelar figuras de linguagem dificilmente obtidas no uso de palavra.

O *Álbum de Família* de Eichbauer provou a importância da cenografia na obra rodriguiana. Abstracionismo geométrico, arte cinética e cinema entram em cena juntos, construindo uma *mise en scène*¹ plástica inteiramente transformadora para Nelson Rodrigues.

Referências Bibliográficas

BABLET, Denis. **Josef Svoboda**. Paris: La Cité, 1977.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço** Coleção Os Pensadores .Abril Cultural, 1985

BATALHA, Maria Cristina. **Nelson Rodrigues**: o melhor personagem de Nelson Rodrigues. 1995. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

¹ A expressão *mise en scène* plástica era usada por Svoboda para definir cenografia.

DRAGO, Niuxa Dias. **A Cenografia de Santa Rosa**: espaço e modernidade. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

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

EICHBAUER, Hélio. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 dez. 2000. Entrevista concedida a Mariângela Alves de Lima.

EICHBAUER, Helio. **Helio Eichbauer**: 40 anos de cenografia 1966/2006. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2006. 40 p. Catálogo de exposição, 6 set. 2006 - 22 out. 2006, Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro.

EL NATIONAL. Em La Defensa de la Família y la Sociedad venezolanas e 'Álbum de Família' por que lo publicamos. Caracas, Venezuela: Editoriais do Jornal (não assinado), 31 Ago. 1968.

LA SCÉNÈ. Moderne Encyclopedie Mondiale des Arts du Spetacle dans La Seconde Moitié du XX siècle. Paris: Edition Carre, 1997.

LEITE LOPES, Ângela . **Nelson Rodrigues trágico, então moderno**. Rio de Janeiro: Editora UfRJ, 1993.

MAGALDI, Sábato. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 331 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues (2. Peças míticas)**. Organização e Introdução: Sábato Magaldi, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SUSSEKIND, Maria Flora. Nelson Rodrigues e o Fundo Falso *In*: CONCURSO NACIONAL E MONOGRAFIAS - 1976. Brasília: MEC/FUNARTE/SNT, 1977.