



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA - PMC

**“A inquieta busca da cenografia”:
a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970**

Débora Oelsner Lopes

Prof^ª. Dr^ª. Lidia Kosovski
orientadora

Rio de Janeiro 2015

Débora Oelsner Lopes

**“A inquieta busca da cenografia”:
a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
inserido na linha de pesquisa Processos e métodos
da criação cênica, em cumprimento às exigências
para obtenção do grau de Mestre.

Orientação: **Prof^ª. Dr^ª. Lidia Kosovski**

Rio de Janeiro 2015

Lopes, Débora Oelsner

L864 “A inquieta busca da cenografia”: a experiência didática de Helio
Eichbauer nos anos 1970 / Débora Oelsner Lopes, 2015.
180 f. ; 30 cm

Orientadora: Lidia Kosovski.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Eichbauer, Helio, 1941-. 2. Arte – Cenografia e cenários – Rio de
Janeiro (RJ). 3. Arte – Estudo e ensino – Séc. XX. I. Kosovski, Lidia.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e
Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 792.025098153



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“‘A INQUIETA BUSCA DA CENOGRAFIA’:
A EXPERIÊNCIA DIDÁTICA DE HÉLIO EICHBAUER
NOS ANOS 1970”**

por

DÉBORA OELSNER LOPES

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Lidia Kosovski - Orientadora

Prof. Dr. Gilson Moraes Motta (UFRJ)

Prof. Dra. Doris Rollemberg Cruz (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 08 de maio de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA – PMC

Reitor
Luiz Pedro San Gil Jutuca

Decana do Centro de Letras e Artes
Carole Gubernikoff

Diretor da Escola de Teatro
Luciano Pires Maia

autora
Débora Oelsner Lopes

orientadora
Profa. Dra. Lidia Kosovski

Aos meus avós Gertrud, Erwin e Acílio, que atravessaram as guerras do século XX (*in memoriam*); e ao meu tio Irineo Yoshiaki, arquiteto que sempre foi entusiasta dos meus estudos e projetos (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Subverto a diagramação convencional, para agradecer a três pessoas que tornaram essa dissertação possível (cada uma a sua maneira):

Helio Eichbauer,
cujo trabalho admiro
profundamente e que me
acolheu em suas aulas.
Seus ensinamentos são
meus guias artísticos e,
sobretudo, exemplo de
conduta na vida;

Lidia Kosovski,
que com seus olhos
(e coração-cabeça) de
LINCE*, pacientemente,
orientou-me para
transformar minha paixão
pela obra de Helio
Eichbauer em dissertação
de mestrado;

Alexandre Britto,
cujo amor foi alicerce
fundamental para os
desafios e as
transformações que os
estudos me trouxeram.

Agradeço

aos entrevistados, alguns colegas nas aulas de Helio (todos irmãos no Jardim de Epicuro),
cujos depoimentos são a essência desta pesquisa: Amador Perez, Célia de Oliveira,
Denise Weller, Elizabeth Passi de Moraes, Ligia Veiga, Luiz Eduardo Pinheiro,
Paloma Niskier e Thaís Azambuja;

aos professores Doris Rollemberg e Gilson Motta por aceitarem fazer parte da banca
examinadora; e às professoras Angela Leite Lopes e Angela Reis por aceitarem a suplência;

aos professores Angela Reis, Doris Rollemberg e Miguel Vellinho pelas ricas orientações
e sugestões dadas na qualificação;

a Luiz Henrique Sá por todo seu trabalho valioso e cuidadoso com o acervo de
Helio Eichbauer. Esta dissertação é de certa maneira um desdobramento do capítulo 2
da dissertação do Luiz. Agradeço-lhe também pelas trocas e receptividade em minha
chegada ao Rio de Janeiro.

Agradeço a Jefferson Ribeiro por sua preciosa ajuda e pelo companheirismo no LINCE;
a Louise de Lemos pela cuidadosa revisão;
a Regilan Deusamar Barbosa Pereira e a Igor Perseke pelas trocas;

a todos os colegas-irmãos, alunos de Eichbauer;

a minha querida família:

à avó Fanny;

aos meus pais Miriam e Rubens; e David e Adriana;

aos meus irmãos Daniel, Gabriela, Mariana, Rodrigo, Kátia e Fernando;

aos tios, principalmente Rui e Ruth;

às minhas amigas-irmãs Marcela e Gabriela,

que me apoiaram em todos os momentos desta travessia;

aos preciosos amigos que essa empreitada em uma nova cidade me fez conhecer: Alfonsina,
Ana Paula, Bruno, Caro, Carol, Carolina, Cassia, Cecilia, Cora, Cristina, Dinho, Elsa,
Henrique, Julia K., Julia D., Kika, Liane, Maria, Pedro, Sebastián, Tereza e Valerie.

* Laboratório de Investigação Cenográfica - UNIRIO, do qual Lidia é coordenadora.

RESUMO

A dissertação versa sobre a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970, no Rio de Janeiro – na Escola de Belas Artes, na Escola de Teatro Martins Pena e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Tendo a História Oral como metodologia, foram realizadas oito entrevistas com alunos deste período, a partir das quais foram recuperados uma pedagogia particular de Eichbauer e o detalhamento de seu processo didático. Representações gráficas em croquis e desenhos que fiz procuram traduzir visualmente o depoimento dos entrevistados sobre as aulas e sobre os exercícios. A didática de Eichbauer é relacionada, neste trabalho, com o conceito de *clinamen* da ética epicurista, a partir de José Américo Pessanha. Através das aulas e dos exercícios, Eichbauer preserva sua força criativa e sua inquieta busca da cenografia, para junto a seus alunos transpassarem a tormenta do período de cerceamento das liberdades durante o regime militar no país, realizando a atividade artística que mais se assemelhava aos ensinamentos que obtivera com Josef Svoboda e que mais se aproximou das suas referências dos artistas do início do século XX, com a fusão de diversos modos de expressão convergindo em uma mesma obra.

Palavras-chave: Ensino; Cenografia; Anos 1970; História Oral; Helio Eichbauer.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to study the teaching experience of Helio Eichbauer in the 1970s, in Rio de Janeiro – at Escola de Belas Artes, at Escola de Teatro Martins Pena, and at Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Using Oral History as methodology, eight interviews were conducted with students from this period, from which we recovered Eichbauer's educational process and his particular pedagogy. Graphic sketches and drawings were made in an attempt to visually translate the testimony of interviewees about classes and the exercises he conducted. The teaching of Eichbauer is related in this work with the concept of *clinamen* in Epicurean ethics, based on José Américo Pessanha's view. Through classes and exercises, Eichbauer preserved his creative force and his restless search for scenography in order to, along with his students, get through the stormy period of restriction of freedoms during the military regime in the country. This way, he carried out an artistic activity that most resembled the teachings he had obtained with Josef Svoboda and that was as close as possible to his references of early twentieth century artists, including a fusion of various modes of expression converging in the same work.

Keywords: Teaching; Scenography; 1970s; Oral History; Helio Eichbauer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

img. 001.	piso caramelo, à esquerda biblioteca, à direita piso do museu e piso ateliê interdepartamental, em frente rampas de acesso aos estúdios e salas de aula. / Foto: José Morcardi / (ARTIGAS, 1997, p.109) / p. 15
img. 002.	vista do estúdio 1, a partir do corredor das salas de aula / Foto: José Morcardi / (ARTIGAS, 1997, p.111) / p. 15
img. 003.	Renato Borghi como Aberlardo, de <i>O Rei da Vela</i> / Foto e fonte: captação de imagem do filme <i>O Rei da Vela</i> , de José Celso e Noilton Nunes / p.16
img. 004.	Renato Borghi como Aberlardo, de <i>O Rei da Vela</i> / Foto e fonte: captação de imagem do filme <i>O Rei da Vela</i> , de José Celso e Noilton Nunes / p.16
img. 005.	Guido Giglio, Diego Arvate e Débora Oelsner Lopes em <i>Abelardo I</i> , no Lgo. da Batata – SP, 2006 / Foto: Ana Carolina Carmona Ribeiro / p.16
img. 006.	Rafael Padial e Ana Luisa Carmona Ribeiro no filme <i>Delírios de Maio</i> , 2007 / Foto: captação de imagem do filme / p.16
img. 007.	Foto maquete da cenografia de <i>O Rei da Vela</i> / Fonte: acervo Eichbauer in EICHBAUER, 2013, p.167 / p.51
img. 008.	Desenhos de Eichbauer para <i>O Rei da Vela</i> / Fonte: acervo Eichbauer in CHRONOS, 2006, p.125 a 130 / p.51
img. 009.	Idem.
img. 010.	Idem.
img. 011.	Idem.
img. 012.	Idem.
img. 013.	Idem.
img. 014.	Flávio Santiago como Capeta, Paulo César Pereio como Mané e o Coro, em <i>Roda Viva</i> / Foto: Arquivo Sociedade Cultural Flávio Império / Fonte: IMPÉRIO, 1999, p.111 / p.52
img. 015.	Renato Borghi e Othon Bastos, em <i>Na selva das cidades</i> , como Garga e Shlink, respectivamente. / Foto: Arquivo Teatro Oficina / Fonte: CORRÊA, 1998, p.143 / p.52
img. 016.	Desenhos de Helio Eichbauer para a cenografia de <i>A Viagem</i> / Fonte: acervo Eichbauer in CHRONOS, 2006, p.131 / p.54
img. 017.	Idem.
img. 018.	Martim Gonçalves na biblioteca da Escola de Teatro da Bahia / Foto: autor e data desconhecidas / Fonte: http://www.blogdagaivota.com/2012/01/ acesso 11/12/2014 / p.57
img. 019.	Reportagem sobre a exposição concebida por Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer, em 1972, em homenagem ao diretor teatral, crítico e cenógrafo Eros Martim Gonçalves. / Fonte: acervo Eichbauer / p.57
img. 020.	Gerchman e professores da EAV sobre tablado/ponte sobre a piscina do pátio interno da escola / Foto: Paloma Niskier / Fonte: acervo Eichbauer / p.64
img. 021.	Alunos pintando no pátio interno da escola / Foto: Paloma Niskier / Fonte: acervo Eichbauer / p.64
img. 022.	artista e professora, Celeida Tostes, no jardim da EAV / Foto: Celso / Fonte: acervo Eichbauer / p.64
img. 023.	Programas da Oficina Pluridimensional 1976 e 1977 / Fonte: acervo Eichbauer / p.66
img. 024.	Idem. / p.66
img. 025.	Idem. / p.66
img. 026.	Cenário de Helio Eichbauer construído em seu estúdio nos anos 1970 / Fonte: ilustração da autora, 2014 / p.82
img. 027.	Laboratórios de trabalho de Josef Svoboda / Fonte: SVOBODA, Josef. <i>Theatre Svoboda</i> [DVD], feito por Jakub Hejna / p.87
img. 028.	Idem.
img. 029.	Maquetes orgânicas Oficina do Corpo/Pluridimensional / Foto autor desconhecido / Fonte: acervo Eichbauer / p.87
img. 030.	Idem.
img. 031.	maquete de proposta cenográfica do Curso de Cenografia tendo como espaço cênico a piscina da Escola de Artes Visuais / Foto: Marcos Flaksman / Fonte: acervo Eichbauer / p.88
img. 032.	Gerchamn, Eichbauer e alunos sobre painel coletivo / Foto: Acervo Eichbauer /

Fonte: EICHBAUER, 2013, p.221 / p.91

img. 033.	composição de Elizabeth Passi de Moraes feita na EBA, 1974 / Fonte: ilustração da autora / p.91
img. 034.	exercício feito pela autora como pesquisadora-artista usando retalhos de maquetes cedidos por Eichbauer aos alunos para composição sobre plano de papel paraná em formato A3, no curso <i>Os trabalhos e os dias</i> , 2º sem. 2011, na EAV / Fonte: acervo autora / p.92
img. 035.	Idem.
img. 036.	Cubos pretos 15x15cm e 20x20cm, respectivamente, exercício do curso de cenografia, no Teatro Dulcina-RJ, novembro 2011/ Fonte: acervo e fotos autora / p.93
img. 037.	Idem.
img. 038.	desenhos do projeto de cenografia e indumentária para <i>Antígona</i> , de Sófocles feito Elizabeth Passi de Moraes, 1974 / Fonte: acervo Elizabeth Passi de Moraes / p.94 e 95
img. 039.	Idem.
img. 040.	Idem.
img. 041.	Idem.
img. 042.	Idem.
img. 043.	composições realizadas em Praga / Fonte: EICHBAUER, 2013, p.100 (acervo Eichbauer) / p.95
img. 044.	Svoboda e Eichbauer entre composições tridimensionais do pupilo / Fonte: EICHBAUER, 2013 p.92 (foto Zuzana Humpalova, acervo Eichbauer) / p.95
img. 045.	Eichbauer em seu estúdio na República Tcheca fazendo exercício dentro de cubo formado só por arestas / Fonte: EICHBAUER, 2013 p.97 (foto Zuzana Humpalova, acervo Eichbauer) / p.95
img. 046.	diagrama bidimensional do Ming Tang / Fonte: http://www.chaz.org/Arch/China/Architecture/Mingtang.html acesso 18/09/2014 / p.99
img. 047.	Planta do Templo em Chang'an. Fonte: http://www.chaz.org/Arch/China/Architecture/Mingtang.html acesso 18/09/2014 / p.99
img. 048.	planta cobertura do Templo em Chang'an. Fonte: http://www.chaz.org/Arch/China/Architecture/Mingtang.html acesso 18/09/2014 / p.99
img. 049.	elevação do Templo em Chang'an. Fonte: http://www.chaz.org/Arch/China/Architecture/Mingtang.html acesso 18/09/2014 / p.99
img. 050.	corte do Templo em Chang'an. Fonte: http://www.chaz.org/Arch/China/Architecture/Mingtang.html acesso 18/09/2014 / p.99
img. 051.	Quadrados mágicos: abaixo, Quadrado de Saturno; à direita, quadrado de Júpiter; e ao fundo, Quadrado Sator, feitos pela autora no curso <i>Os trabalhos e os dias</i> , 2º sem 2011 (impressão em papel couchê colado sobre placa de PVC 2mm, 18,5x18,5 cm) / Fonte: foto e acervo autora / p.102
img. 052.	<i>A Melancolia (1514)</i> , de Albrecht Dürer [1471-1528], onde há um Quadrado de Saturno no canto superior direito / Fonte: https://www.princeton.edu/~his291/Durer_Melancolia.html acesso 18/09/2014 / p.102
img. 053.	Eichbauer e alunos na sala de aula da EBA com círculo mandálico traçado no piso / Fonte: foto de aluno, acervo Eichbauer / p.103
img. 054.	exercício do Ming Tang na Oficina do Corpo/Pluridimensional / Fonte: ilustração da autora / p.103
img. 055.	transcrição das anotações livres de Celia de Oliveira. / Fonte: acervo Celia Oliveira / Foto: autora / p.106
img. 056.	Idem.
img. 057.	Exercício dos alunos de Eichbauer na EBA – UFRJ (1975) / Foto: aluno não identificado / Fonte: acervo Eichbauer / p.110
img. 058.	Folha (mimeografadas) de aula sobre <i>A tempestade</i> , preparadas por Eichbauer / Foto: autora / Fonte: acervo Célia de Oliveira p.111
img. 059.	Idem.
img. 060.	Idem.
img. 061.	colagens de Kurt Schwitters – <i>Last Birds and Flowers</i> , 1946 / Fonte: http://abstractcritical.com/note/kurt-schwitters-collages-and-assemblages-1920-1947/ acesso 20/09/2014 p.113
img. 062.	Pablo Picasso – <i>Guitar</i> , 1913-1914 / Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=38359 acesso 20/09/2014 p.113

img. 063.	Georges Braque - <i>Still Life on a Table with 'Gillette'</i> , 1914, respectivamente / Fonte: http://www.wikiart.org/en/georges-braque/still-life-on-a-table-with-gillette-1914 acesso 20/09/2014 p.113
img. 064.	cubo aberto no topo, cujas faces eram painéis pintados representando as quatro idades do homem, onde eram realizadas as apresentações de <i>Fausto</i> na EBA – UFRJ (1975) / Fonte: ilustração autora p.116
img. 065.	maquetes orgânicas do exercício <i>Uirapurú</i> / Foto: desconhecido / Fonte: acervo Eichbauer p.121
img. 066.	Idem.
img. 067.	Idem.
img. 068.	Idem.
img. 069.	Idem.
img. 070.	Dança no exercício <i>Uirapurú</i> , curso inaugural da Oficina do Corpo/Pluridimensional na Escola de Artes Visuais (verão 1975/1976) / Foto: captação de imagem do vídeo apresentado na exposição <i>Rubens Gerchman: com a demissão no bolso</i> – Casa Daros, RJ, 2014 / Fonte: acervo Eichbauer (autor do vídeo desconhecido) p.122
img. 071.	Uso da flora do Parque Lage, no exercício <i>Uirapurú</i> , curso inaugural da Oficina do Corpo/Pluridimensional na Escola de Artes Visuais (verão 1975/1976) / Foto: captação de imagem do vídeo apresentado na exposição <i>Rubens Gerchman: com a demissão no bolso</i> – Casa Daros, RJ, 2014 / Fonte: acervo Eichbauer (autor do vídeo desconhecido) p.122
img. 072.	Uso do elemento fogo no Parque Lage, no exercício <i>Uirapurú</i> , curso inaugural da Oficina do Corpo/Pluridimensional na Escola de Artes Visuais (verão 1975/1976) / Foto: captação de imagem do vídeo apresentado na exposição <i>Rubens Gerchman: com a demissão no bolso</i> – Casa Daros, RJ, 2014 / Fonte: acervo Eichbauer (autor do vídeo desconhecido) p.122
img. 073.	Jorge Gomes em cena com músicos ao fundo em <i>Avatar</i> / Foto: autor não identificado / Fonte: Arquivo Cedoc/Funarte apud RIPPER, 2013 p.91 / p.123
img. 074.	Arinda Serafim e Marina Gonçalves, co-fundadoras do Teatro Experimental do Negro, ensaiando o papel da "velha nativa" em <i>O Imperador Jones</i> (1920), de Eugene O'Neill [1888-1953], com estreia no Teatro Municipal (RJ), 1945 / Foto: Elisa Larkin Nascimento, acervo Geledes / Fonte: http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afrobrasileiros/abdias-do-nascimento?start=33 acesso em 20/09/2014 / p.126
img. 075.	Rubens Gerchman, Lelia Gonzales, Mario Pedrosa, Ceileida Tostes e Sergio Santeiro na EAV / Foto: Celso Guimarães / Fonte: acervo Eichbauer / p.126
img. 076.	alunos negros da Oficina do Corpo/Pluridimensional (Joeritta ao centro, demais não identificados) / Foto: Betty Pereira / Fonte: acervo Eichbauer / p.126
img. 077.	exercício com o círculo, o quadrado e o triângulo a partir de composição de Kabalevsky, na Escola de Teatro Martins Pena, 1976 / Fonte: ilustração da autora / p.129
img. 078.	exercício de sensibilização por meio de luminosidade ao som de <i>Sheerazade</i> de Rimsky Korsakov, na Escola de Teatro Martins Pena, 1976 / Fonte: ilustração da autora / p.130
img. 079.	exercício de sensibilização por meio do som de <i>Boogie-woogie</i> , na Escola de Teatro Martins Pena, 1976 / Fonte: ilustração da autora / p.131
img. 080.	Oskar Schlemmer, demais professores e alunos em exercício na cobertura da Bauhaus de Weimar / Fonte: http://thecharnelhouse.org/2013/06/02/oskar-schlemmers-bauhaus-costume-parties-1924-1926/ acesso 22/11/2014 / p.132
img. 081.	Idem.
img. 082.	Eichbauer e alunos em exercício na varanda da Escola de Artes Visuais (1976/1977) / Foto: Betty Pereira / Fonte: acervo Eichbauer / p.132
img. 083.	Idem.
img. 084.	Eichbauer apresenta maquete feita em 1968 para cenário de <i>Álbum de Família</i> , de Nelson Rodrigues, peça apresentada na Venezuela. / Foto: Imagens captadas do DVD “O mago da cena” / p.134
img. 085.	Idem.
img. 086.	Eichbauer apresenta maquete feita em 1968 para cenário de <i>Álbum de Família</i> , de Nelson Rodrigues, peça apresentada na Venezuela. / Foto: captadas do DVD “O mago da cena”, fotos de Miro Anton / Fonte: DVD “O mago da cena” / p.134
img. 087.	Idem.
img. 088.	Palco de Piscator em Berlim. Quadro de montagem (1927) de Sasha Stone (detalhe). / Fonte: SILVA, 2011, p.7 / p.134

img. 089.	cenografia de Svoboda para <i>Os últimos</i> , de Máximo Gorki, dirigida por Alfréd Radok, apresentada em 1966 no Teatro Nacional de Praga Tylovo, com uso de projeções / Foto: Jaromír Svoboda / Fonte: Arquivo Josef Svoboda in ALBERTOVA, 2008, p.71 / p.134
img. 090.	Maquete do cenário do Grupo Krukyniks e de Alexander Rodchenko para 1º ato de <i>O Percevejo</i> (loja de departamentos com porta giratória onde Prissípkin faz compras para o casamento). / Foto: Alexei Temerin / Fonte: http://www.glopad.org/pi/en/record/digdoc/958 acesso 06/2009 / p.138
img. 091.	Maquete do cenário de Krovovski e Lavinski para <i>Mistério-bufo</i> , de 1921 (semi-esfera sobre o palco como globo terrestre) / Foto: autor desconhecido / Fonte: RIPELLINO, 1971, p.45 / p.138
img. 092.	conferência-espetáculo <i>Maiakóvski, Meyerhold e a biomecânica</i> , na Escola de Artes Visuais, 1976 / Fonte: ilustração e colagem digital da autora (imagem de Meyerhold como Dr. Dapertutto e Shostakovich, Meyerhold, Maiakóvski e Rodchenko em ensaio de <i>O Percevejo</i>) / p.141
img. 093.	Eichbauer apresentando conferência-espetáculo <i>Maiakóvski, Meyerhold e a biomecânica</i> , na Escola de Artes Visuais, 1976 / p.142
img. 094.	Idem.
img. 095.	cartaz, feito por Eichbauer, de divulgação da conferência-espetáculo <i>Maiakóvski, Meyerhold e a biomecânica</i> , na Escola de Artes Visuais, 1976 / Fonte: acervo Eichbauer (na exposição <i>EAV 75.59 – um horizonte de eventos</i> , EAV Parque Lage – 4 nov. 2014 a 11 jan. 2015) / p.142
img. 096.	conferência-espetáculo <i>Paul Klee: um ponto no caos</i> , na Escola de Artes Visuais, 1976 / Fonte: ilustração e colagem digital da autora (imagens de obras de Paul Klee, respectivamente - <i>Senécio</i> , 1922 - http://www.paulklee.net/paul-klee-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/36/ acesso 23/10/2014, <i>O equilibrista</i> 1923 - http://www.ifpda.org/content/node/2791 acesso 23/10/2014, <i>Dois dançarinos</i> , 1940 - http://arttattler.com/archivepaulklee.html acesso 06/01/2015, <i>Gato e pássaro</i> , 1928 - http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79456 acesso 06/01/2015, <i>Anjo traz o desejado</i> , 1920 - http://cuentacuentos.blog.de/2011/12/22/engel-paul-klee-12338569/ acesso 23/10/2014; <i>Angelus Novus</i> , 1920 - http://daseyn.blogspot.com.br/2009/12/ma-che-progreso.html , acesso 24/10/2014; e <i>Máscara do ator</i> , 1924 - http://www.tintaa.com.ar/paul-klee-actors-mask-1957xJM , acesso 24/10/2014) / p.145
img. 097.	conferência-espetáculo <i>Commedia dell'Arte e Bumba Meu Boi – relações arquetípicas – iconografia popular e erudita</i> , na Escola de Artes Visuais, 1976 / Fonte: ilustração e colagem digital da autora (imagens de Bumba Meu Boi - http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Bois+do+Carnaval&ltr=B&id_perso=918 acesso 01/11/2014 e <i>Commedia dell'Arte</i> - http://tpe-2013-commedia-cinema.blogspot.com.br/p/histoire-de-la-commedia.html acesso 01/11/2014) / p.148
img. 098.	conferência-espetáculo <i>Isadora Duncan – dança espontânea, dança sagrada</i> , na Escola de Artes Visuais, 1976 / Fonte: ilustração, recortes de imagens e colagem digital da autora (imagens de Isadora Duncan com seus filhos - http://spazioinwind.libero.it/eleonoraduse/images/duncan_deirdre_e_patrik_1913.jpg acesso 30/10/2014, com o poeta russo Iessiênin https://www.flickr.com/photos/quelitab/5952129229/in/set-72157626876881542/ acesso 20/11/2014, com Gordon Craig http://www.pinterest.com/pin/200410252141336795/ acesso 20/11/2014 e dançando - http://www.isadoraduncan.org/media/photos/isadora-duncan acesso 30/10/2014) / p.151
img. 099.	O jardim do Parque Lage transformado por bastões e linhas, alunos exercitando-se e lousa com escritos para as explicações sobre o artista estudado / Fotos: Betty Pereira / Fonte: acervo Helio Eichbauer / p.152
img. 100.	Idem.
img. 101.	Idem.
img. 102.	Idem.
img. 103.	Idem.
img. 104.	Professor e alunos caracterizados como seus duplos (por vezes, homens vestidos de mulher e vice-versa), a transformação do espaço da sala de aula e a lousa com os escritos. / Fotos: Betty Pereira / Fonte: acervo Helio Eichbauer / p.153

img. 105.	Idem.
img. 106.	Idem.
img. 107.	Idem.
img. 108.	Idem.
img. 109.	Calder e seu circo / Foto: quadro do filme do Circus, feito por Carlos Vilardebo em 1961/ Fonte: Fondation Calder / p.160
img. 110.	Eichbauer e Aurélio Mesquita e seu circo / Foto: Débora Oelsner Lopes / p.160
img. 111.	Kika Motta e seu circo e Eichbauer / Foto: Débora Oelsner Lopes / p.160
img. 112.	leitura de <i>O tambor de damasco</i> , de Yukio Mishima, em 30/06/2012. Eichbauer, Ligia Veiga, Rafael Vidal Leite Ribeiro (Cabeça) e Igor Perseke / Foto: Débora Oelsner Lopes / p.161
img. 113.	leitura de <i>O tambor de damasco</i> , de Yukio Mishima, em 30/06/2012. Eichbauer, Roberto Batista, Maria Beatriz Arruda, Maria Estephania, Jussilene Santana, Renan Pinto, Ana Claudia Souza, Adriano Ferreira, Bruno Dante, Murilo Barbieri e Ligia Veiga – cada um construiu sua indumentária de papel / Foto: Débora Oelsner Lopes / p.161
img. 114.	<i>Suíte Brasileira</i> , em 05/2010, no Espaço Tom Jobim – RJ (identificado na foto Denise Bandeira, Márcia Beatriz Bello, Pedro Pontes, Ana de Andrade, Ligia Veiga, Helio Eichbauer entre outros) / Foto: Lenny Bello/Acervo: Márcia Beatriz Bello / p.164
img. 115.	<i>Suíte Brasileira</i> , em 05/2010, no Espaço Tom Jobim – RJ (identificado na foto Denise Bandeira, Márcia Beatriz Bello, Pedro Pontes, Ana de Andrade, Ligia Veiga, Helio Eichbauer entre outros) / Foto: não identificado /Acervo: Igor Perseke / p.164
img. 116.	varal montado na aula do dia 31/08/2013 no curso <i>A ponte e o cavaleiro azul</i> , na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (artistas identificados Klee, Schoenberg, Trackler, Johannes Itten, Alban Berg, Isadora Duncan, Monte Verità, Mary Wigman entre outros) / Foto: Igor Perseke / Acervo: Igor Perseke / p.165
img. 117.	Idem.

Todos os esforços os esforços foram feitos para determinar a origem das imagens publicadas nesta dissertação, porém isso nem sempre foi possível. Terei o prazer em creditar as fontes, caso se manifestem.

**“A inquieta busca da cenografia”*:
a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970**

SUMÁRIO

Volume 1

APRESENTAÇÃO	15
INTRODUÇÃO	19
1. EM BUSCA DO PROFESSOR-ARTISTA HELIO EICHBAUER PELAS VIAS DA HISTÓRIA ORAL	
1.1 A HISTÓRIA ORAL COMO BASE DESTA PESQUISA	21
1.2 HISTÓRIA ORAL: MODOS DE USAR	26
1.2.1 Procedimentos pré-entrevista	30
1.2.2 Realização da entrevista	34
1.2.3 Passagem da forma oral para a forma escrita	37
2. UM BREVE HISTÓRICO: DO CENÓGRAFO AO PROFESSOR	
2.1 FORMAÇÃO	39
2.2 PRODUÇÃO ARTÍSTICA	
2.2.1 Tensões sobre o palco e a plateia no Brasil	48
2.2.2 “Eichbauer: a inquieta busca da cenografia”	55
2.3 O PROFESSOR	
2.3.1 Curso de Cenografia na Escola de Belas Artes, EBA-UFRJ, do Museu de Belas Artes à Ilha do Fundão	60
2.3.2 Curso Livre na Escola Martins Pena	61
2.3.3 Oficina do Corpo/Pluridimensional na Escola de Artes Visuais no Parque Lage	63

*Aqui e em subitem do capítulo 2, toma-se emprestado parte do título da matéria de Tania Pacheco, realizada com Helio Eichbauer, para o jornal *O Globo*, em 1976 – “Eichbauer: a inquieta busca da cenografia”.
Ver referências bibliográficas.

3. A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DE HELIO EICHBAUER NOS ANOS 1970

3.1 PERSPECTIVAS DIDÁTICAS	67
3.1.1 Rigor no tempo e no espaço – preparação de um ensaio	69
3.1.2 Libertário e reflexivo	71
3.1.3 Olhar – pensar – evocar: Vivência e máquina do tempo	74
3.1.4 Professor da Modernidade – mistura vida e aulas	82
3.1.5 Docência interdisciplinar	86
3.2 EXERCÍCIOS TÁTICOS	89
3.2.1 Um, dois, três e quatro dimensões	90
3.2.2 Psicopompos	96
3.2.3 Ming Tang	98
3.2.4 Cenografia e dramaturgia	104
3.2.4.1 <i>A Tempestade</i>	107
3.2.4.2 <i>A Flauta Mágica</i>	111
3.2.4.3 <i>Fausto</i>	115
3.2.4.4 <i>Uirapuru</i>	120
3.2.4.5 <i>Sonho de uma noite de verão</i>	123
3.2.4.6 <i>Porgy and Bess</i>	125
3.2.5 Percepção do corpo-som e luz	127
3.2.5.1 <i>Petruschka</i>	127
3.2.5.2 <i>Scheherazade</i>	129
3.2.5.3 <i>Boogie-woogie</i>	131
3.2.6 Conferência-espetáculo	132
3.2.6.1 <i>Maiakovski, Meyerhold e a biomecânica</i>	139
3.2.6.2 <i>Paul Klee – um ponto no caos</i>	142
3.2.6.3 <i>O erudito e o popular:</i>	
<i>da Commedia dell’Arte ao Bumba meu boi</i>	146
3.2.6.4 <i>Isadora Duncan – dança espontânea, dança sagrada</i>	149
3.2.6.5 <i>Piet Mondrian – neoplasticismo e o teatro da linha</i>	152
3.2.6.6 <i>O cinema mudo e o ator dançarino – Buster Keaton</i>	
<i>e Charles Chaplin</i>	152

CONCLUSÃO:	
O PROFESSOR HELIO EICHBAUER NOS ANOS 2000	154
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICE 1: CURSOS ANOS 2000	177
Volume 2 (DVD anexo)	
APÊNDICE 2: ENTREVISTAS	

APRESENTAÇÃO

Sou formada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), onde o projeto é trabalhado em suas diversas escalas - edificação, urbanismo, paisagismo, programação visual e design do objeto. A instituição conta com laboratórios de fotografia; vídeo; impressão; confecção de modelos e o edifício (1961), projetado pelos arquitetos Vilanova Artigas [1915-1985] e Carlos Cascaldi, é parte do projeto pedagógico do curso.

A liberdade de experimentação e movimento que a estrutura arquitetônica propõe dialoga de perto com a concepção de ensino de arquitetura defendida por Artigas. A escola é concebida como um grande laboratório de ensaios, que articula arte, técnicas industriais e atividades artesanais, em um espírito de formação ampla para um profissional completo, de acordo com a filosofia da Bauhaus. (Itaú Cultural, O Edifício da FAU USP)



Img.001: ESQ. piso caramelo, à esquerda biblioteca, à direita piso do museu e piso ateliê interdepartamental, em frente rampas de acesso aos estúdios e salas de aula. Img.002. DIR. vista do estúdio 1, a partir do corredor das salas de aula / Fotos: José Morcardi / Fonte: ARTIGAS, 1997, p.109 e 111

Considero que a vivência no edifício da faculdade e as atividades extracurriculares desenvolvidas durante a graduação foram essenciais para minha formação. Destaco minha participação, entre 2005 e 2011, no grupo cultural Coro de Carcarás – grupo de atuação teatral, música e cinema, formado por estudantes secundaristas e universitários. Realizamos intervenções artísticas nas ruas de São Paulo, em escolas secundaristas e em universidades do estado de São Paulo; organizamos festivais reunindo outros grupos artísticos de jovens.



Imgs.003 e 004: ESQ. Renato Borghi como Aberlardo, de *O Rei da Vela* / Foto e fonte: captação de imagem do filme *O Rei da Vela*, de José Celso e Noilton Nunes. Img.005: DIR. SUP. Guido Giglio, Diego Arvate e Débora Oelsner Lopes em *Abelardo I*, no Lgo. da Batata – SP, 2006 / Foto: Ana Carolina Carmona Ribeiro. Img.006: DIR. INF. Rafael Padial e Ana Luisa Carmona Ribeiro no filme *Delírios de Maio*, 2007 / Foto: captação de imagem do filme

O grupo tem como fundamento pensamentos que se agenciam com os princípios encontrados nas iniciativas de contracultura dos anos 1970, tendo como base o coro grego, a vanguarda russa do início do século XX, o trabalho de Oswald de Andrade (como as peças *O rei da vela* e *A morta*), os textos de Antonin Artaud, a Tropicália (em todas as suas manifestações artísticas), o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, por exemplo. A forte influência de Oswald de Andrade e de sua peça *O Rei da Vela* me fez conhecer o trabalho de Helio Eichbauer. Sabíamos que o cenário e o figurino da histórica montagem desta peça, em 1967, pelo Teatro Oficina, eram de Eichbauer, mas não sabíamos muito mais do que isso. Participei do Coro de Carcarás atuando e também como cenógrafa e figurinista.

A partir do interesse pela vanguarda russa do início do século XX fiz meu Trabalho Final de Graduação (sob orientação do Prof. Dr. Vicente Gil Filho) sobre “O Teatro de Meyerhold”, abordando as montagens das peças de Maiakovski.

Depois de formada, trabalhei como designer gráfica na faculdade de arquitetura Escola da Cidade, sob a coordenação do arquiteto e designer Rafic Farah¹, e, refletindo sobre os caminhos a trilhar, decidi investir de forma profissional no meu interesse pelo teatro.

¹ Rafic Farah foi aluno do arquiteto e cenógrafo Flávio Império [1935-1985] nos anos 1970, na FAU - USP.

Fiz curso de máscara e bonecos na SP Escola de Teatro com a professora Heloísa Cardoso², fui à Quadrienal de Praga em 2011 e me pus a estudar, pensando em formular um projeto de mestrado. Os estudos se iniciaram com a leitura do catálogo da exposição *Flávio Império em cena*, onde o arquiteto e cenógrafo paulista escreveu - “o teatro me ensinou a vida; a arquitetura o espaço; o ensino a sinceridade; a pintura a solidão” (IMPÉRIO, 1997, p.70).

Encontrei novamente a figura de Helio Eichbauer, por meio de seu texto escrito neste catálogo. Busquei, então, aprofundar meu conhecimento sobre Helio, que até então era superficial. A primeira leitura indicada por minha amiga e colega da FAU - USP, Laura Reis foi arrebatadora e confortante. Li a entrevista concedida à Lídia Kosovski para a revista Chronos cujo trecho final é:

LÍDIA: [...] O que você teria a dizer para os jovens cenógrafos, estudantes que estão começando a carreira hoje?

HELIO: Para estudarem muito, sempre, a vida inteira; observarem a qualidade do seu trabalho, a lucidez do seu trabalho, o rigor do seu trabalho; terem coragem para continuar, nós estamos em épocas muito difíceis. E quando você fala em futuro, *eu sinto saudades do futuro...* Uma frase escrita no ateliê da arquiteta Lina Bardi, com quem eu trabalhei nos cursos do Parque Lage, que foram elaborados com ela. Na sala de arquitetura dela tinha a seguinte frase: “Saudades do futuro”, uma licença poética da relatividade do tempo. Mas é isso que eu digo: coragem de seguir vivendo e acreditar na vida” (CHRONOS, 2006, p.122).

Nessa entrevista Eichbauer também comenta os cenários que realizou em cada década e também trata de seu percurso pessoal – o estudo de filosofia, seguido dos estudos de cenografia com Josef Svoboda na então Tchecoslováquia. Identifiquei-me muito e fiquei ainda mais interessada em conhecer seus trabalhos e a pessoa que se apresentava tão íntegra.

Na entrevista que me foi concedida, Amador Perez³, artista visual e aluno de Eichbauer, pontua mais claramente o que exatamente me interessou na obra do cenógrafo – um entendimento dialético dos processos artísticos e históricos.

Busquei, então, ler e ter contato com tudo que pude encontrar em São Paulo sobre Eichbauer – consegui receber do Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro o catálogo da exposição *Helio Eichbauer – 40 anos de cenografia*; assisti aos vídeos da palestra *O Vazio na Cenografia*, ministrada na UNIRIO a convite da Profa. Lídia Kosovski; consegui o arquivo digital de toda a revista Chronos dedicada à obra de Eichbauer; encontrei o texto “Cenário

² Heloísa Cardoso é docente do Instituto de Artes da Unicamp, desde 1986.

<http://www.iar.unicamp.br/docentes/heloisacardoso/curri.htm> acessado em 05/02/2014.

³ Amador Perez (1952), projetista gráfico e artista visual com trabalhos em exposições individuais e coletivas. Em 2014, comemora 40 anos de atividade profissional. Aluno de Eichbauer no curso de cenografia da Escola de Belas Artes da UFRJ, nos anos 70.

(objeto-plástico) de Helio Eichbauer” de Clarival do Prado Valladares, publicado no Jornal do Brasil, em 1968; e li entrevista biográfica publicada no site da Funarte.

Por sorte e com apoio de Rafic Rafah, tive a oportunidade de me apresentar a Eichbauer pessoalmente na abertura da *Ocupação Flávio Império* em junho de 2011, no Itaú Cultural em São Paulo, para a qual ele fez a cenografia.

Tendo esgotado minhas possibilidades de estudo sobre Helio Eichbauer em São Paulo, vim ao Rio de Janeiro para participar do curso oferecido pelo cenógrafo - *Os trabalhos e os dias*, de agosto a outubro de 2011, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV)⁴ e, a partir daí, decidi permanecer na cidade para continuar sendo aluna nos cursos de Helio e tentar iniciar pesquisa de mestrado.

O foco desta dissertação é a experiência pedagógica de Eichbauer, sugestão dada pelo próprio cenógrafo e por Luiz Henrique Sá (professor, doutorando, designer e cenógrafo que colabora com Eichbauer em muitos projetos). Talvez, a própria entrevista na revista Chronos (cujo trecho destacado acima me encantou), que cita a vivência de Eichbauer com Lina Bo Bardi no Parque Lage, tenha sido o indício inicial para este enfoque. Outro fator importante foram as notícias colhidas pela sua experiência como professor de artes no Parque Lage nos anos 1970.

Desde 2011, tenho participado dos cursos de Helio Eichbauer na Escola de Artes Visuais (*Os trabalhos e os dias*, 2011; *Ludus Ludi*, 2012; *O truque e a Alma e A Ponte e O Cavaleiro Azul*, 2013; *Arquitetura da Poesia Brasileira*, 2015); do curso no teatro Dulcina (em novembro de 2011); e de *O jardim de Epicuro ou sobre a natureza das coisas*, no Espaço Tom Jobim no Jardim Botânico, 2014. Considero que tais cursos foram também parte do mestrado que agora estou concluindo.

Vale um breve parênteses sobre minha história familiar, que contribui para o interesse pela preservação da memória e que se reflete nesta dissertação. Por lado materno, sou descendente de imigrantes alemães, fugidos da ascensão nazista para o Brasil (1935). Uma bisavó, que permaneceu na Alemanha, foi assassinada em Auschwitz (1942). Minha avó paterna, filha de russos fugidos do Czar (cerca de 1918), nasceu na Alemanha (1923). Com o nazismo, fugiu para Portugal (1936), onde casou-se com meu avô português. Foram viver em Angola (1942), onde tiveram seus quatro filhos. Com o início dos conflitos pela independência de Angola do domínio português, a família fugiu para o Brasil (1962) – caso

⁴ Esse curso foi o retorno de Helio Eichbauer a EAV, depois de 30 anos. Ver entrevista em <http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/o-retorno-do-mestre>, acessado em 05/02/2014. O título do curso faz referência ao texto de Hesíodo, poeta grego do século VIII a.C.

contrário, meu pai e seus irmãos teriam que servir, à revelia, ao exército português contra os angolanos. Acrescento que o ensino da língua alemã foi o trabalho que sustentou minhas duas avós (uma viva e a outra já falecida) no Brasil.

INTRODUÇÃO

O objeto da dissertação é a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970. Deste modo, fiz um estudo detalhado e inédito com levantamento de oito entrevistas de alunos da década de 1970 (16 horas e 12 minutos de entrevistas) observados sob o meu olhar de discípula atual. A História Oral foi a metodologia empregada na realização destas entrevistas que, devidamente processadas, se traduziram na recuperação de uma pedagogia particular de Helio (que se distancia de fórmulas) e que apresentam detalhadamente seu processo didático. Soma-se à história oral – como produção de fonte primária – a pesquisa bibliográfica e a representação gráfica em croquis e desenhos que produzi e que procuram traduzir visualmente o depoimento dos entrevistados sobre as aulas, especificamente no que diz respeito aos exercícios realizados.

Com caráter introdutório, o capítulo 1 revela teoricamente a experiência da História Oral que é base do trabalho. Para conduzir este processo de produção de dados e fontes utilizei a metodologia da história oral formalizada por Verena Alberti e José Eduardo Manzini. Também apontei dois conceitos utilizados que têm relação com tal metodologia – os conceitos de tática e estratégia apresentados por Michel de Certeau em seu livro *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*.

O segundo capítulo sobre formação e referências fundamentais de Eichbauer tem como base o livro escrito pelo próprio artista, publicado em 2013 – *Cartas de Marear: impressões de viagem, caminhos da criação*. Também é de grande importância o texto *As delícias do jardim*, do professor José Américo Motta Pessanha, com quem Eichbauer estudou no curso na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro. Neste texto, Pessanha aborda a ética epicurista que a meu ver relaciona-se com a docência de Eichbauer. Além disso, diversas entrevistas concedidas pelo cenógrafo são base deste capítulo.

O capítulo 3 é constituído de dois itens. O primeiro item trata das perspectivas didáticas do professor-artista em suas aulas nos anos 1970 – os aspectos que constituem seu método docente comum a todas as escolas em que lecionou (Escola de Belas Artes, Escola de Teatro Martins Pena e Escola de Artes Visuais) e que embasam os exercícios propostos e

realizados.⁵ Aponte também similaridades com outras manifestações artísticas do período e seus aspectos particulares. O segundo item trata dos exercícios realizados, que denominei de táticos (tendo como referência o conceito cerateudiano de tática) e que referem-se ao modo de reagir e solucionar o cerceamento das liberdades imposto pelo regime militar e a consequente dificuldade de criação artística nos anos 1970. Os exercícios táticos seriam a manutenção da força criativa de Eichbauer e sua inquieta busca da cenografia, formando com seus alunos um grupo (como que uma trupe teatral) para juntos transpassarem a tormenta do período. Neste item do terceiro capítulo relaciono a didática de Eichbauer com o conceito de *clinamen* da ética epicurista (desvio no espaço e no tempo para o processo de libertação interior), a partir de José Américo Pessanha.

Dentre os exercícios, observei que nas conferências-espetáculo realizadas com seus alunos na Escola de Artes Visuais Eichbauer pôde realizar a atividade artística que mais se assemelhava aos ensinamentos que obtivera com seu mestre Josef Svoboda e que mais se aproximou das suas referências como as atividades desenvolvidas na Bauhaus, a dança de Isadora Duncan e de Vaslav Nijinski, em que havia uma fusão de diversos modos de expressão convergindo em uma mesma obra – dança, pintura, música. Foi na atividade docente que Helio pôde desenvolver e expressar plenamente seus anseios artísticos, livre das imposições do teatro comercial, podendo explorar e experimentar livremente, sem amarras, como faziam os artistas no início do século XX.

Assim, ouvir as narrativas dos alunos dos anos 1970 e do professor-artista é uma forma de se reconstituir a história desta atividade didática de Helio Eichbauer para além do que já há publicado sobre o artista, contribuindo para a ampliação da bibliografia sobre sua produção (que segue a pleno vapor); contribuindo para o estudo do ensino de cenografia, teatro e artes; e contribuindo para a história da Escola de Artes Visuais que completa 40 anos de existência no final de 2015.

⁵ Ao longo da dissertação, será usado o termo professor-artista, em concordância com a definição proposta no artigo “Professor e artista ou professor-artista?”, transcrita a seguir: “A figura do professor-artista, aqui proposta, surge a fim de romper os preconceitos que tendem a distanciar arte e pedagogia, sendo que sua atuação vai além do equilíbrio entre estas áreas. O que o diferencia do famoso ‘professor de arte’, que trata justamente do educador que reúne em sua prática conhecimentos artísticos e pedagógicos, é que o professor-artista mantendo-se comprometido com a educação e o ensino da linguagem cênica atua também como artista na escola. Ele busca o desenvolvimento de práticas teatrais que permitam sua atuação de forma plena, ou seja, sem desvincular-se das responsabilidades pedagógicas, atua como diretor teatral, ator, produtor, figurinista, cenógrafo, sonoplasta, etc. com o objetivo de desenvolver um processo criativo, dialógico e transformador, através da apreciação, da prática, do estudo e da aprendizagem da linguagem cênica.” (DEBORTOLI, 2010/2011, p.93).

1.

EM BUSCA DO PROFESSOR-ARTISTA HELIO EICHBAUER PELAS VIAS DA HISTÓRIA ORAL

1.1 A HISTÓRIA ORAL COMO BASE DESTA PESQUISA

Esta é uma investigação sobre a obra de um artista no momento em que ela não é pública. Um momento cujo fenômeno é a passagem de conhecimento e de trocas afetivas que ocorrem num processo didático. O contato com os alunos de Helio Eichbauer dos anos 1970 nos traz informações sobre uma geração que foi formada nos anos de regime militar no Brasil e nos interessa saber como a didática particular do artista contribuiu na passagem destas pessoas (e também do próprio professor-artista) pelos duros anos de chumbo no país e para o desenvolvimento artístico, profissional e pessoal de cada um deles.

Poderíamos ter nos limitado a entrevistar apenas o professor-artista Helio Eichbauer e a analisar materiais didáticos e materiais produzidos em seus cursos dos anos 1970, além da consulta a fotografias e documentos das escolas em que lecionou. A dissertação, entretanto, baseia-se em entrevistas com seus alunos, por considerar sua importância como geradora de fontes primárias sobre um acontecimento ainda recente, passível de ser lembrado e reconstituído através de discursos de memória. Os diferentes pontos de vista dos alunos sobre a didática particular de Helio Eichbauer reconstróem suas aulas e os exercícios realizados nos anos 1970, atingindo mais dimensões do mesmo objeto analisado. As informações que desejávamos sobre a forma didática e seus efeitos subjetivos sobre uma geração de alunos só poderiam ser recuperadas se fôssemos direto aos receptores. Os depoentes se mostraram, então, o campo fundamental para a realização deste trabalho.

Para conduzir este processo de produção de dados e fontes utilizamos a metodologia da história oral formalizada por Verena Alberti e José Eduardo Manzini. Também apontamos para dois conceitos utilizados na pesquisa que têm relação com a metodologia da história oral – os conceitos de tática e estratégia, apresentados por Michel de Certeau (2009) em seu livro *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*.

Para Certeau, a noção de estratégia é vinculada ao poder de um lugar tido como próprio, como patrimônio que pode ser político, econômico ou social e cuja gestão articula tudo o que lhe

está submetido. Devemos lembrar que o Brasil dos anos 1970 é um Brasil submetido ao poder militar e suas estratégias de dominação autoritária de todas as ordens.

Chamo de **“estratégia”** o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um **lugar** capaz de ser circunscrito como um **próprio** e portanto capaz de servir de base a **uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta**. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico (CERTEAU, 2009, p.45) [grifos nossos].

Para efeito desta pesquisa, interessa pensar as ações da arte como resposta a tais estratégias que aqui podem ser consideradas como táticas ceriteaudianas. Para Certeau, a noção de tática não se vincula ao poder patrimonial – ela justamente não se vincula a um lugar próprio – apenas se relaciona com o lugar do poder. Como resposta, vincula-se mais ao tempo. É a astúcia de, num instante (de tempo), contornar imposições alheias ao desejo e às necessidades daqueles que estão submetidos à estratégia. Nas palavras do autor:

Denomino, ao contrário, **“tática”** um cálculo que **não pode contar com um próprio**, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só **tem por lugar o do outro**. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, **pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no voo” possibilidades de ganho**. [...] Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas (CERTEAU, 2009, p.45 e 46) [grifos nossos].

A comparação das narrativas dos entrevistados, revela pontos convergentes, comuns a quase todos, como, por exemplo, o de que tiveram suas vidas e suas percepções sobre arte mudadas após a vivência nas aulas de Eichbauer. Sobretudo, interessa ouvir o que os alunos têm a dizer, principalmente porque, nos anos de chumbo e de cerceamento das liberdades individuais, as aulas de Helio Eichbauer realizadas então podem ser consideradas um oásis de liberdade de expressão, um lugar tático de sobrevivência das forças criativas.

Com esse objetivo me dediquei a compreender os fundamentos da história oral como base deste trabalho, a partir de Alberti e Manzini, destacando os pontos sobre os quais me apoiei.

Na antiguidade, usava-se a história oral sem o recurso de preservar o que foi dito para além da memória das pessoas. Durante o século XIX, com o predomínio do positivismo, a história oral teve pouco uso, pois considerava-se que o depoimento não tinha valor de prova, havendo preferência por documentos escritos. Na segunda metade do século XX, ela passou a ser considerada um método científico de pesquisa e fonte de estudos. No pós-Segunda Guerra, a insatisfação dos pesquisadores com os métodos quantitativos abriu espaço para métodos

qualitativos como a história oral. O surgimento do gravador portátil, nos anos 1950, permitiu o registro e o armazenamento dos depoimentos. Mas foi a partir dos Estados Unidos, no início da década de 1970, que se deu a difusão da história oral.

A pesquisa coordenada por Michel de Certeau, nos anos 1970 na França, para o livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, pretendia fugir das homogeneizações comuns nos estudos baseados em estatísticas, isto é, priorizava dados qualitativos e não quantitativos. A maneira particular da sua pesquisa, foi, então, a coleta de informações sobre o dia a dia das pessoas, buscando entender de que maneira elas venciam as adversidades cotidianas – ou seja, quais eram suas táticas.

A História Oral tem a especificidade de ver a história de diversos pontos de vista e não como algo estático e fixo. Não há um ponto de vista ou uma narrativa correta ou verdadeira sobre o passado. É um método de compreender a história por meio dos pontos de vista dos indivíduos que a vivenciaram, comparando as narrativas, estabelecendo relações entre o geral e o particular. Isso não significa que se trate de um processo somatório de diversas narrativas individuais, nem que se abandone a generalização e a abstração próprias ao pensamento científico. O que se dá é a consideração da pluralidade e da diversidade de experiências no processo de análise científica sobre o objeto estudado. Busca-se a complementaridade das entrevistas, justamente com o sentido de recompor e analisar os acontecimentos a partir de pontos de vistas distintos.

Na edição de 2013 do *Manual de História Oral* e no artigo “De ‘versão’ a ‘narrativa’ no Manual de História Oral”, a autora Verena Alberti⁶ defende o uso do termo “narrativa” no lugar de “versão” ao tratar da fala dos entrevistados. Para a autora, a palavra “versão” usada nas outras edições está vinculada à ideia de reivindicação da verdade, como na frase “minha versão dos fatos”; ou à ideia de desprezo pelo que o outro diz, como em: “Ah, isso é a versão dele” (ALBERTI, 2013 p.163). A preferência por “narrativa” vincula-se à narrativa literária, de acordo com a conceituação de Luiz Costa Lima, para o qual seria o

estabelecimento de uma organização temporal, através de que o diverso, irregular e acidental entram em uma ordem; ordem que não é anterior ao ato da escrita mas coincidente com ela; que é pois constitutiva de seu objeto. (LIMA apud ALBERTI, 2013 p.163).

⁶ Verena Alberti é coordenadora de Documentação do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (Cpdoc FGV). As referências feitas ao *Manual de história oral* virão, a partir daqui e na maioria dos casos, apenas como *Manual*.

A intenção da autora na substituição de “versão” por “narrativa” é valorizar o que se documenta por meio da história oral – o que diz o entrevistado e também a relação de entrevista que se estabelece, inclusive a ação dos entrevistadores, isto é, a substituição de “versão” por “narrativa” busca enfatizar a construção da narrativa durante a entrevista (ALBERTI, 2013 p. 164).

Além de assumir a proposta de Verena Alberti sobre o uso de “narrativa” em vez de “versão”, em alguns momentos usarei “ponto de vista” ao me referir aos depoimentos colhidos. Penso que é uma expressão com o mesmo sentido de “narrativa”, porém, para alguém que lida com o espaço e suas transformações, me parece interessante, mesmo no resgate de uma vivência passada, usar essa expressão para compreender as possíveis diferenças em cada narrativa – cada entrevistado tem seu ponto de vista, de acordo com o “lugar específico” de onde olha para o momento vivido ou de acordo com o “lugar específico” (não apenas físico, mas de maturidade, de formação, de experiências de vida) onde estava quando vivenciou o momento passado.

O trabalho com história oral tem algumas especificidades. A pesquisa deve tratar de um tema recente o suficiente para que haja pessoas que o vivenciaram e que possam contribuir com sua memória. Há produção intencional de documentos. Principalmente no caso de constituição de programas de história oral, as entrevistas formarão um banco de fontes acessível a demais pesquisadores. No caso desta pesquisa, as entrevistas estão disponibilizadas como apêndice e estão processadas como fonte do texto da dissertação.

Muitas vezes esta abordagem utiliza equipes de trabalho interdisciplinares compostas de pesquisadores, técnicos de som, estagiários e consultores, no entanto, no âmbito de uma dissertação, isto não ocorre. Neste caso o trabalho foi realizado sem equipes. Foram realizadas e transcritas oito entrevistas (no total de 16 horas e 12 minutos), com a supervisão da orientadora da pesquisa e com copidesque e revisão profissional.

Existem basicamente duas variantes nesta metodologia: a americana e a europeia. Na americana privilegia-se a constituição de bancos de depoimentos orais sem preocupação com rigor que dê *status* científico ao depoimento, ocorrendo de maneira pouco sistemática. Na europeia, há o rigor, mas sem a preocupação de disponibilizar o acervo a demais pesquisadores.

Aqui no Brasil, o Programa de História Oral (PHO) do CPDOC-FGV, em 1975, une os dois sistemas e também rompe o enclausuramento acadêmico no qual a entrevista era tida como suporte documental da pesquisa social e histórica, e mostra ser o depoimento oral não apenas

fonte de informação, mas também uma forma ampla e abrangente de compreensão da ação humana, legitimando a história oral como documento. Nesse sentido, os pesquisadores do PHO CPDOC defendem que o uso da história oral como fonte não induz a mais erros que outras fontes. Uma correspondência, por exemplo, cristaliza seu conteúdo em um momento do passado, podendo conter erros e distorções, enquanto o conteúdo aparece em movimento na história oral.

Se podemos arriscar uma rápida definição, diríamos que a história oral é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar de objeto de estudo. Como consequência, o método da história oral produz fontes de consulta (as entrevistas) para outros estudos, podendo ser reunidas em um acervo aberto a pesquisadores. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, conjunturas etc. à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam (ALBERTI, 2013, p.24).

Outra particularidade da história oral é a do pesquisador como construtor ativo da narrativa junto ao entrevistado, ao fazer um controle sistemático da produção da fonte durante a condução da entrevista. Nesse processo conjunto, é importante que haja entre ambos, entrevistador e entrevistado, uma cumplicidade controlada – “uma relação de sensibilidade e de rigor; de adesão no processo de compreender e de crítica atenta no processo de indagar; de reconstituição e questionamento” (CAMARGO in ALBERTI, 2013, p. 21).

Na história oral ocorre a participação direta do pesquisador no documento produzido, por meio de ação crítica interna e externa do documento, isto é, por uma constante avaliação do documento realizada pelo pesquisador mesmo durante a realização da entrevista. Na busca de “recuperação do vivido concebido por quem o viveu”, a memória e a biografia são aliadas à história oral. No entanto, diferentemente da autobiografia, no trabalho da história oral, a memória e a biografia do entrevistador também são determinantes, embora não sejam o foco principal. Como, durante uma entrevista, se trata de uma abordagem sobre o passado, a relação entre entrevistado e entrevistador é determinante – a honestidade, sensibilidade e competência do entrevistador são convocadas no trabalho com história oral, assim como seu conhecimento e memória prévios sobre o tema abordado. Segundo Alberti, “O entrevistador deve ter consciência de sua responsabilidade como coagente na criação do documento de história oral” (ALBERTI, 2013, p.31).

Neste caso específico, o diálogo entre entrevistador e entrevistados se dá entre alunos de Helio Eichbauer de diferentes gerações, uma vez que a pesquisadora acompanha desde 2011 as aulas ministradas pelo professor-artista e essa vivência torna-se elemento importante nas

relações estabelecidas durante as entrevistas, como fator crítico de interpretação e análise das narrativas, permitindo também a reflexão sobre pontos comuns e diferentes entre os dois períodos de docência de Eichbauer (os anos 1970 e os anos 2000).

1.2 HISTÓRIA ORAL: MODOS DE USAR

De acordo com Verena Alberti em seu *Manual de História Oral*, obra que estrutura este item, a escolha da História Oral como método deve pesar o que a narrativa das pessoas informa sobre o tema estudado no contexto histórico e cultural determinado. Isto é, “a opção pela história oral depende intrinsecamente do tipo de questão colocada ao objeto de estudo” (ALBERTI, 2013, p.39) e não prescinde de consulta a fontes já existentes sobre o tema (secundárias ou primárias) para que haja uma base consistente do recorte.

Alberti também considera que a escolha dos entrevistados não deve ter preocupação quantitativa em busca de amostragem e sim preocupação com a posição daquelas pessoas no tema estudado, considerando suas experiências particulares. Ao listar os possíveis entrevistados, recomenda-se justificar a escolha de cada um deles e resumir sua participação no tema. Outro aspecto relevante é que a lista de possíveis entrevistados pode sofrer alterações ao longo do percurso pelo surgimento, durante a pesquisa, de novos nomes antes não considerados, ou pelo desempenho de algum dos entrevistados não corresponder a expectativas iniciais. Deste modo, a escolha dos entrevistados só se confirma como acertada ao se realizar as entrevistas. É só no momento da própria entrevista que o pesquisador tem contato de fato com o outro lado do diálogo – o entrevistado – e avalia sua disposição em falar sobre o passado e sua contribuição para a pesquisa.

Neste caso, no início da pesquisa, haviam sido listados dez alunos, dos quais entrevistei oito. Amador Perez, Denise Weller, Ligia Veiga, Luiz Eduardo Pinheiro, Celia de Oliveira, Elizabeth Passi de Moraes, Thais Azambuja, Paloma Niskier, Cecília Modesto e Beth Filipeck compunham nossa lista inicial e, dentre estes, as duas últimas não foram entrevistadas, já que havia documentação de suas narrativas em materiais já publicados.⁷

⁷ No capítulo 3 serão apresentados os currículos dos entrevistados e o momento em que cada um foi aluno de Helio Eichbauer. Na revista *Chronos* e no vídeo *O mago da cena*, há depoimento da figurinista Beth Filipecki. No vídeo *O mago da cena* e na gravação da conferência *O vazio na cenografia*, ministrada por Eichbauer na UNIRIO, em 2010, a convite da Profa. Lidia Kosovski e de seu Laboratório de Investigações Cenográficas, há depoimento da arquiteta Cecília Modesto. Beth e Cecília foram alunas de Eichbauer na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Também percebemos diferença qualitativa entre os vários pontos de vista sobre a didática particular de Helio Eichbauer. Dois entrevistados, particularmente aqueles que nos anos 1970 tiveram contato mais estreito com Helio Eichbauer, Denise Weller e Amador Perez, foram o que o *Manual de História Oral* descreve como bom entrevistado – aquele que além de narrar sua participação particular a partir de sua história de vida é capaz de fornecer uma visão de conjunto acerca do tema estudado (ALBERTI, 2013). Penso que essa diferença entre alguns depoimentos se dá justamente pelo que antes chamei de “lugar específico” (não apenas físico, mas de maturidade, de formação, de experiências de vida) onde estavam os entrevistados quando vivenciaram o momento passado. Parece-me que estes dois entrevistados eram os que, nos anos 1970, já tinham uma formação que os permitia compreender em maior profundidade que os demais os exercícios propostos e as referências trabalhadas nas aulas por Helio Eichbauer, de modo que em seus depoimentos conseguiram descrever e detalhar com mais precisão os exercícios, para além de lembranças de alguns episódios.

Entretanto, os demais entrevistados forneceram contribuições ricas, como peças individuais de um quebra-cabeça. Por exemplo, Elizabeth Passi de Moraes foi a única a ter participado da primeira turma de alunos e pôde descrever como eram os primeiros exercícios, nos quais ainda havia menos trabalho corporal que nos anos seguintes e disponibilizou seus projetos realizados nas aulas em 1974. Célia de Oliveira, por sua vez, disponibilizou generosamente exercícios muito pessoais feitos nos anos 1970 e outros documentos da época. Luiz Eduardo Pinheiro narrou com emoção a transformação que sua vida teve depois de ter sido aluno de Eichbauer. Thais Azambuja disponibilizou a transcrição de seu caderno de anotações da Oficina do Corpo/Pluridimensional e outros documentos de aula, como o texto da conferência-espetáculo sobre Nijinski, realizada por Amador Perez. Paloma Niskier, embora não se lembrasse de detalhes dos exercícios, transmitiu a sensação de profundo entrosamento que havia nas aulas e como então os exercícios realizados eram fruto desta afinação entre todos mais do que fruto de sucessão de ensaios. Ligia Veiga narrou como as aulas de Eichbauer na Escola de Artes Visuais foram como que sua universidade e guiaram seu percurso artístico profissional.

Ainda é importante uma autocrítica sobre meu amadurecimento ao longo da feitura das entrevistas. Na realização dos primeiros encontros acredito que me faltava maturidade e reflexão aprofundada sobre o objeto de estudo para instigar os entrevistados e tirar deles seu melhor ou para conseguir atingir questões que apareceram nas últimas entrevistas.

Segundo Alberti (2013, p.167), dentre os entrevistados é preciso ordenar as prioridades sobre as quais se investirá antes de recorrer a alternativas. A lista de entrevistados é base para o planejamento e estimativa de custo de implantação de um projeto em história oral. Normalmente a dimensão do trabalho é calculado pelas horas gravadas pretendidas ao fim do projeto e não pelo número de entrevistados.

Neste caso, não fui metódica nesse sentido e não estimei precisamente o tempo e o trabalho a ser dispendido com as entrevistas, embora depois das primeiras já pude estimá-lo no tratamento de cada entrevista desde a gravação até a passagem da forma oral para a forma escrita. Levei em média cinco horas para transcrever uma hora de entrevista gravada, do total de 16 horas e 12 minutos de entrevistas.

O número de entrevistados é importante para uma análise comparativa consistente, para que se possa articular os depoimentos entre si e para viabilizar o grau de generalização dos resultados; porém, na listagem dos entrevistados deve-se ter um critério qualitativo e não quantitativo. Deve-se considerar a importância particular de cada vivência a ser narrada e não a construção de uma amostragem. Num projeto de pesquisa que não faça parte de um Programa de História Oral, uma única entrevista pode ser suficiente para estabelecer comparações e ser contraponto a outras fontes levantadas e analisadas. Apesar da dificuldade de se ter precisão de antemão do número de entrevistados, pois cada nova entrevista pode reorientar o caminho a seguir, é importante fazer uma estimativa dos entrevistados para o dimensionamento do trabalho.

Nesta pesquisa, a lista inicial de entrevistados baseou-se em fontes consultadas durante a formulação do projeto de pesquisa, que me indicou quatro alunos (Denise Weller, Amador Perez, Cecilia Modesto e Beth Fillipeck); e baseou-se na convivência durante os cursos dos anos 2000, onde conheci outros seis alunos (Ligia Veiga, Luiz Eduardo Pinheiro, Celia de Oliveira, Elizabeth Passi de Moraes, Thaís Azambuja e Paloma Niskier). Porém, dessa lista de dez possíveis entrevistados, até a realização de cada entrevista, não sabia em que Escola e em que ano, exatamente, cada um deles tinha sido aluno de Helio Eichbauer.

Quanto ao número de entrevistados, de acordo com o *Manual*, há o conceito de saturação, formulado pelo sociólogo Daniel Bertaux⁸, definido pelo momento em que as entrevistas começam a se repetir no conteúdo ou na formulação das narrativas, concluindo-se que o

⁸ BERTAUX, Daniel. L'approche biographique. Sa validité méthodologique, ses potentialités. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Paris, PUF, v.69, p.197-225, juil./déc. 1980. In ALBERTI, 2013, p.46.

investimento em mais entrevistas não trará novas informações. Entretanto, antes de considerar que se chegou a um ponto de saturação, deve-se avaliar se os entrevistados não compõem um grupo homogêneo e verificar se com a diversificação dos informantes é possível ainda obter narrativas inéditas.

No trabalho com história oral há dois tipos de entrevista: temáticas e de história de vida. Dentro do projeto de pesquisa deve-se escolher com qual tipo trabalhar ou em que ocasião cada tipo será aplicado. Nas entrevistas de história de vida, o próprio indivíduo é o centro de interesse e a entrevista abarca desde a infância até o momento em que fala, passando por suas vivências e por acontecimentos que presenciou. A entrevista temática delimita a vivência em um acontecimento ou em um período histórico definido para ser investigado a fundo. Deste modo, uma entrevista de história de vida contém diversas entrevistas temáticas e geralmente é composta de mais sessões que a entrevista temática que, por sua vez, é geralmente realizada em sessão única. Ambos os tipos de entrevista têm relação com o método biográfico, isto é, a história de vida, mesmo nas entrevistas temáticas, é importante, uma vez que o ponto de vista daquele indivíduo, com sua história de vida particular, é de interesse sobre determinado período ou tema específico abordado.

As entrevistas realizadas para esta dissertação são todas temáticas – os alunos de Helio Eichbauer dos anos 1970 foram entrevistados com o intuito de se compreender seu olhar sobre os cursos dos quais participaram, em que escola, em que ano e para que relembassem as aulas e os exercícios realizados, abordando a relação dos exercícios propostos com o espaço da sala de aula; os exercícios realizados a partir de temas/textos trabalhados; os diversos modos de expressão exercitados em aula (desenhos, pintura, dança, expressão corporal etc). Em cada entrevista, a vida particular do aluno apareceu não como biografia completa, mas como parâmetro para se entender o limite e a intensidade de sua participação nas aulas. Em alguns casos, a influência das aulas de Helio Eichbauer foi determinante para os rumos profissionais e mesmo pessoais dos alunos. Um caso que consideramos exemplar é de Amador Perez que, a partir de influência de Helio, desenvolveu seu trabalho final de graduação na Escola de Belas Artes sobre Nijinski, o qual mais tarde foi apresentado como conferência-espetáculo na *Oficina Pluridimensional* da Escola de Artes Visuais. Este estudo e trabalho sobre o bailarino russo tem desdobramentos na produção artística de Amador Perez até os dias de hoje. Por exemplo, um dos três núcleos da

exposição *Memorabilia*, realizada no Centro Cultural dos Correios do Rio de Janeiro em 2014, foi sobre os trabalhos desenvolvidos por Perez, sobre Nijinski, desde os anos 1970.

Neste caso, a história de vida completa sobre a qual há interesse é a do próprio professor-artista Helio Eichbauer, cuja atividade docente é estudada. Contudo, já há entrevistas, publicações e mesmo um livro escrito por ele que abarca sua vivência até os dias de hoje, não tendo sido preciso realizar uma entrevista de história de vida, senão uma entrevista temática, procurando detalhar e aprofundar sua didática particular a partir de questões surgidas nas entrevistas realizadas com os alunos.

A seguir, serão detalhadas algumas das orientações do *Manual de história oral* para a realização das entrevistas e para sua passagem para a forma escrita e se descreverá como elas foram aplicadas na pesquisa.

1.2.1 Procedimentos pré-entrevista

Segundo Alberti (2013, p.157), a entrevista é a etapa central do trabalho em história oral e portanto deve ser objeto de cuidado e dedicação dos pesquisadores ao se prepararem para realizá-la, elaborando os materiais de acompanhamento e controle, a carta de cessão de direitos do depoimento, e o principal, terem consciência da relação que se estabelece com o entrevistado.

Na história oral estabelece-se uma relação bidirecional com outras fontes. Publicações, documentos e fotos são estudados e analisados para a formulação do projeto de pesquisa, para a aproximação com o tema e para a redação do roteiro geral que guiará as entrevistas. Depois de realizadas, estas se tornam fontes complementares às demais fontes sobre o assunto.

Quando o pesquisador conhece amplamente o seu objeto de estudo, consegue otimizar seu trabalho e dar alto grau de qualidade à produção de documentos por meio da história oral. O pesquisador deve constantemente perguntar-se sobre as razões e os significados das respostas dos entrevistados, incorporando essa reflexão à avaliação do trabalho.

Antes de se realizar as entrevistas, é importante ter em mãos um roteiro geral da pesquisa que orientará todas as entrevistas. Este roteiro consiste em uma síntese das questões levantadas durante a pesquisa em fontes primárias e secundárias; na sistematização e articulação de dados e questões que impulsionam a pesquisa; em uma cronologia que inclui a fonte de origem da informação além de ser instrumento fundamental para orientar atividades subsequentes como os

roteiros individuais. O roteiro geral é amplo e abrangente de modo a garantir unidade ao acervo produzido de onde se derivam os roteiros individuais e os instrumentos de avaliação dos resultados da pesquisa. Ele é o denominador comum para a comparação entre as narrativas, a partir do qual se identificam divergências, recorrências e concordâncias.

Para essa dissertação, o roteiro geral foi a pesquisa prévia sobre a obra já realizada por Eichbauer, com leitura de praticamente todas as publicações sobre seu trabalho⁹ e sobre sua atividade docente. Foi realizada também pesquisa sobre a produção cultural brasileira dos anos 1970, buscando maior aproximação com a produção carioca.

A escolha das primeiras pessoas a serem entrevistadas, segundo o *Manual*, deve seguir uma estratégia traçada pela pesquisa. Uma possível diretriz é o grau de importância dos entrevistados no tema tratado, ou pode ser mais adequado iniciar a pesquisa com entrevistados com os quais se tenha mais fácil acesso e a partir dos quais, depois dessa primeira relação estabelecida, possa-se chegar com mais facilidade a outros entrevistados, por meio de um encadeamento de relações.

No caso desta dissertação, as entrevistas foram iniciadas com aqueles alunos dos quais a autora é colega nos cursos atuais de Helio Eichbauer, mas com os quais tinha menos intimidade, de modo que foi oportuno poder combinar as entrevistas durante o encontro nas aulas. As primeiras entrevistas foram realizadas com Ligia Veiga (artista diretora da Grande Cia de Mistérios e Novidades) e com o arquiteto dedicado ao patrimônio histórico, Luiz Eduardo Pinheiro. Aproveitou-se o convívio no curso *A ponte e o cavaleiro azul* (EAV – 2º semestre de 2013) para combinar com eles as entrevistas que foram realizadas em outubro de 2013. As entrevistas seguintes foram realizadas com Elizabeth Passi de Moraes (cenógrafa) e com Célia de Oliveira (figurinista), das quais também a pesquisadora tem sido colega nos cursos recentes de Helio Eichbauer e com as quais há maior intimidade, de modo que foram entrevistadas em novembro de 2013, quando o curso *A ponte e o cavaleiro azul* já havia terminado. Por meio da ajuda da Profa. Dra. Lidia Kosovski (orientadora da pesquisa) no estabelecimento do contato, entrevistei o projetista gráfico, artista plástico e professor, Amador Perez, em dezembro de 2013. Thais Azambuja, artista plástica e professora de biodança, também colega nos cursos atuais, durante o curso *O jardim de Epicuro* (Espaço Tom Jobim - 1º semestre de 2014), emprestou-me uma série de documentos das aulas dos anos 1970 na Escola de Artes Visuais (EAV), de modo

⁹ Além de leitura de livros, catálogos e revistas com material sobre Eichbauer, digitalizamos e lemos todo o acervo do CPDOC FUNARTE sobre o artista.

que sua entrevista – que tinha sido descartada por supor-se saturação com outros depoimentos – acabou ocorrendo em abril de 2014, diante de sua disposição em contribuir com a pesquisa. Também com auxílio de Lidia para o contato inicial, entrevistei a arquiteta, artista e professora Denise Weller em junho de 2014; e a artista gráfica Paloma Niskier em julho de 2014. Por fim entrevistei Helio Eichbauer. Entrevistá-lo depois de ouvir os depoimentos dos alunos foi uma estratégia para que o ponto de vista do professor não se sobrepusesse aos pontos de vista dos alunos, nem influenciasse sobremaneira minha reflexão, sendo pensado como coroamento/desfecho da realização das entrevistas. Além disso, tenho contato com ele nos cursos que acompanho desde 2011,¹⁰ de modo que, de alguma forma, embora não com o foco específico sobre a atividade docente nos anos 1970, acompanhei sua didática particular aplicada nos anos 2000, o que me dá subsídio para melhor compreender as narrativas dos entrevistados.

Em meu processo de trabalho, em que realizei uma entrevista temática com cada um, apresentei-me e expliquei o teor da pesquisa apenas no início, principalmente com os entrevistados com os quais só havia me comunicado por telefone ou e-mail.

Cada entrevista individual pode trazer novos dados a serem considerados nas demais, isto é, o trabalho com a história oral se retroalimenta. Também os tópicos do roteiro individual vão se ajustando e adquirindo valores diferentes do previsto.

Os dados do roteiro individual não são perguntas prontas, servem como orientação e ajudam o entrevistador no acompanhamento da narração do entrevistado e servem para ajudar a não esquecer pontos a serem abordados. Mesmo a ordem cronológica, na qual se traçam paralelos temporais do roteiro geral com a biografia do entrevistado, não necessita ser seguida rigorosamente durante a entrevista. A experiência do entrevistador é complementar ao roteiro geral e, a partir dela, ouvindo-se a narração do entrevistado e fazendo reflexões durante a entrevista, o entrevistador pode chegar a questões que não tinham sido previstas antes – aparece mais uma vez o peso do entrevistador na geração de fonte por meio da história oral, a atenção ao que se ouve, a reflexão sobre o que se estudou antes e a perspicácia do entrevistador durante a entrevista são determinante para sua condução e seu resultado.

¹⁰ Participei dos seguintes cursos: *Os trabalhos e os dias* (segundo semestre de 2011, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage); *Ludus Ludi* (primeiro semestre de 2012, na EAV); *O truque e a alma* (primeiro semestre de 2013, na EAV); *A ponte e o cavaleiro azul* (segundo semestre de 2013, na EAV); e *Jardim de Epicuro* (primeiro semestre de 2014, no Espaço Tom Jobim, no Jardim Botânico).

Foi realizada uma entrevista com cada entrevistado, de modo que o roteiro parcial foi usado como canal para a entrevista seguinte, abordando questões que tenham surgido anteriormente e que eram desconhecidas da pesquisadora. Em síntese, o roteiro geral é base para o roteiro individual que por sua vez é base para os roteiros parciais.

Um exemplo que podemos citar são os depoimentos sobre o exercício do Ming Tang. Este exercício foi citado pelo primeiro entrevistado, mas não foi bem compreendido pela pesquisadora a não ser o fato de que era um quadrado no chão da sala de aula, que relacionava as estações do ano e o estado de espírito de cada aluno. Foi citado novamente pelo segundo entrevistado, mas a compreensão não se ampliou. O quinto entrevistado foi mais preciso, descrevendo que no chão da sala havia um quadrado mágico composto por nove quadrados menores (três por três, de cada lado), numerados de um a nove, sendo que a soma de qualquer linha (vertical, horizontal ou diagonal) dava quinze, e que este quadrado tinha relação com um castelo de um imperador chinês e com as estações do ano. Cada aluno, ao chegar na aula, de acordo com seu estado de espírito no dia posicionava-se no quadrado menor correspondente à estação do ano com a qual se identificava. Por exemplo, se sentia-se radiante, posicionava-se no verão, se estava melancólico, posicionava-se no outono ou no inverno. Por fim, o sétimo entrevistado nos acrescentou mais informações sobre o Ming Tang – que teria relação com o hexagrama 48 do livro *I-Ching: o livro das mutações*,¹¹ muito consultado por Helio Eichbauer e seus alunos e que constituía literatura ligada à contracultura nos anos 1970. Conseguimos, portanto, a cada entrevista, mais detalhes sobre um exercício que não apareceu em nenhuma publicação anterior ao livro *Cartas de Marear* (EICHBAUER, 2013).

Este esclarecimento surgido na narrativa do sétimo entrevistado nos certificou ser preciso investigar a influência da literatura jungiana na didática de Helio Eichbauer, uma vez que antes já tínhamos essa hipótese por ser recorrente a referência a tais conceitos durante as entrevistas. Como introdução e aproximação ao pensamento de Jung lemos alguns de seus textos, como o prefácio de *O segredo da Flor de Ouro*, o prefácio de *I-Ching: o livro das mutações*; e partes de *O homem e seus símbolos* (ver referências bibliográficas).

Também sugere-se fazer anotações sobre a entrevista em um caderno de campo, onde são registradas informações sobre o entrevistado e sobre a relação que se estabeleceu durante o

¹¹ *I-Ching: o livro das mutações*, de Richard Wilhelm com prefácio de C. G. Jung, no qual o hexagrama 48, CHING / O POÇO, está nas páginas 151 a 153 (ver referências bibliográficas).

processo desde o contato inicial para reflexão posterior. No nosso caso, o caderno de campo é constituído pela série de e-mails trocados com os entrevistados, por eventuais pedidos de embargo de palavras; expressões típicas da forma oral; de gestos realizados pelos entrevistados complementares à narração e que constam da transcrição.

1.2.2 Realização da entrevista

As orientações do *Manual de História Oral* sobre a realização de uma entrevista são importantes como guia prático da conduta do entrevistador e também por evidenciar como, na relação da entrevista, o entrevistado é responsável pela formulação do que diz, sempre com o estímulo do entrevistador que, por sua vez, é agente também da reflexão dialógica e do resgate de memória estabelecidos.

Na entrevista estabelece-se uma relação entre pessoas diferentes que têm em comum o interesse por um determinado tema e ambas têm conhecimento prévio do assunto a ser tratado. Como em toda relação, há um estranhamento recíproco, seguido da possibilidade de alcançar empatia entre as partes e do estabelecimento de cumplicidade na recuperação, problematização e interpretação do passado por meio de um diálogo informal e sincero. Deste modo o entrevistador não deve de forma alguma tentar dissuadir o entrevistado de nenhuma ideia, uma vez que na história oral se recupera e se interpreta o passado através da experiência e da visão de mundo daquele que a viveu e a testemunhou, sem julgamento. O entrevistado, portanto, é que dá a frequência da entrevista, cabendo ao entrevistador sintonizar-se com o entrevistado.

Recomenda-se que o entrevistador leve imagens, textos, documentos como instrumentos de estímulo ao resgate da memória dos entrevistados.

As entrevistas de uma única sessão, mesmo mais curtas, podem trazer dados relevantes. Isto depende da profundidade alcançada por entrevistado e entrevistador, condicionada pela boa preparação da entrevista e pela experiência do entrevistado e seu hábito de refletir sobre o mundo.

Uma outra recomendação do *Manual* é sobre a apresentação do entrevistador. Segundo o *Manual* não devemos nos fantasiar, apresentando-nos como não somos de fato. No entanto é preciso ter atenção ao universo no qual está inserido o entrevistado. Não devemos nem exagerar num excesso de formalidade fora de propósito, nem fazermos o diametralmente oposto. O ponto

é que nossa apresentação não deve chamar atenção do entrevistado, tirando o foco das questões a serem tratadas sem que seja intencional.

As circunstâncias da entrevista, ou seja, os aspectos físicos e práticos que fazem parte do ambiente de produção de um depoimento de história oral devem ser considerados, pois sua influência negativa pode ser minimizada. Por exemplo, o local onde será realizada. Recomenda-se que seja preferencialmente um local com mesa onde todos estejam confortavelmente instalados, permitindo que entrevistador e entrevistado olhem-se olhos nos olhos, o que facilita a concentração. Também deve-se atentar para que o equipamento de captação de áudio se adeque ao espaço onde ocorra a entrevista sem que a gravação seja comprometida.

No caso desta pesquisa, apenas uma entrevista foi realizada em local público, a céu aberto, durante o dia (no Teatro de Marionetes do Aterro do Flamengo), o que me preocupou quanto a possibilidade da captação do áudio ficar comprometida. Entretanto, entrevistada e entrevistadora estavam bastante sintonizadas, sem falarem simultaneamente e os ruídos externos que havia no local não comprometeram a qualidade do áudio gravado. A maioria das entrevistas ocorreu nas residências dos entrevistados e duas realizaram-se na residência da entrevistadora. Em uma delas, passava pela rua uma manifestação dos professores municipais em greve, que foi citada nas falas durante a entrevista e que se ouviu na gravação, mas que não comprometeu a captação do áudio.

Outra circunstância é a duração da entrevista. O limite do entrevistado deve ser respeitado – caso o tema seja penoso de ser tratado possivelmente a entrevista será encurtada; por outro lado se a conversa desenvolvida for informal e rica é capaz que a entrevista seja prolongada. Em média, de acordo com a experiência do PHO CPDOC FGV, as entrevistas têm duração de duas horas por sessão. A entrevista é cansativa para entrevistado e entrevistador – o entrevistado pode dispendir esforço intelectual e emocional ao recordar o passado e o entrevistador deve estar atento ao que fala o entrevistado, ao gravador para certificar-se que o depoimento está sendo registrado, à formulação de perguntas, e às anotações sobre o depoimento; isto é, o entrevistador deve estar atento a uma série de procedimentos que exigem esforço.

As primeiras entrevistas estavam durando um pouco mais de duas horas. Apenas a entrevista com Amador Perez extrapolou essa média (durou três horas e quarenta e dois minutos). Acreditamos que isso se deu pelo fato do artista ter uma memória detalhada e ter tido disponibilidade e generosidade em compartilhá-la e contribuir com os estudos. Ao longo da pesquisa, acredito que superei dificuldades que tinha como entrevistadora, de modo que a

redução da duração das entrevistas pode ser um indício de uma melhor condução das entrevistas no sentido de objetivarmos o nosso foco com mais ênfase.

De fato, conforme a orientação teórica, constatei nesta experiência que a forma não cronológica da entrevista é recorrente, uma vez que a memória faz livre associações, ocorrendo também repetições, avanços e recuos. Assim, o roteiro geral e sua cronologia devem ser tomados de modo flexível, como um guia de questões a não serem esquecidas e não como um guia rígido.

Percebe-se também que as repetições feitas nos depoimentos variam em qualidade, enquanto visão de mundo e outras demonstram simplesmente que se retornou a um assunto já tratado. O entrevistador deve ter sensibilidade para distinguir os dois tipos de repetição e apenas intervir, delicadamente, na do segundo tipo, propondo avanços à entrevista.

Nas entrevistas, busquei registrar durante a gravação principalmente a indicação de dimensões dos trabalhos realizados nos cursos de Helio Eichbauer, as descrições das dimensões dos exercícios dentro das salas de aula e eventuais cores e materiais indicados pelos entrevistados.

O papel do entrevistador é de ser o interlocutor do entrevistado, demonstrando atenção e interesse ao que se fala, o que contribui para que sintam-se estimulados a falar. Recomenda-se manter o máximo possível olhos nos olhos, demonstrando acompanhar o que se diz. Fazer uma entrevista é exercitar nosso poder de concentração em mais de uma coisa ao mesmo tempo – ao gravador, às anotações, ao resgate de informações do roteiro geral.

Apesar de ser novata, consegui garantir sintonia com os entrevistados e com o que eles diziam e garantir boa captação do áudio, porém não fui metódica nas anotações durante a entrevista nem no caderno de campo. Assim, foi confortante e mesmo importante ouvir ao final de uma entrevista o seguinte depoimento:

Você está me ajudando, pessoalmente, a pensar certas coisas, a lembrar. Foi um momento gostoso, você me deu um momento de alegria muito grande e de emoção, você não tem noção. Esse tempo todo em que ficamos aqui conversando. Eu achei que ia ser muito mais curta essa conversa. [...] Eu trabalho na universidade, então toda a hora tem alguém me pedindo alguma coisa. Raramente eu consegui esse momento que a gente teve aqui. Mais uma ou outra vez só, com certeza. Mas eu nunca dei um depoimento sobre o Helio como eu estou dando para você.¹²

¹² Entrevista cedida por Amador Perez a Débora Oelsner Lopes, em 16 dez. 2013, no ateliê do artista.

1.2.3 Passagem da forma oral para a forma escrita

De acordo com Manzini (s/d, p.1), as entrevistas podem ser do tipo estruturadas, semi-estruturadas ou não estruturadas. Nas estruturadas uma equipe pode ser treinada para obter informação, por meio de perguntas com respostas de múltipla escolha, com grande número de entrevistados e depois fazer a tabulação de dados para o pesquisador, sem que seja preciso fazer gravação e transcrição das entrevistas. Já nas entrevistas semi-estruturadas e não estruturadas há diferença fundamental entre entrevistar e transcrever. Ao entrevistar o foco está no processo de interação verbal e social, pois “o pesquisador-entrevistador busca responder ao seu objetivo da pesquisa no ato de entrevistar” (idem, p.1). No momento seguinte da transcrição, há mudança de pesquisador-entrevistador para interpretador de dados – “o momento da transcrição representa mais uma experiência para o pesquisador e se constitui em uma pré-análise do material.” (idem, p.1). Deste modo sugere-se que nas entrevistas semi-estruturadas e não estruturadas o próprio pesquisador faça a transcrição, como foi feito. Ao transcrever cada nova entrevista era possível perceber similaridades e diferenças com as narrativas anteriores.

O *Manual de história oral* trata dos seguintes procedimentos de passagem da forma oral para forma escrita: transcrição, conferência de fidelidade e copidesque. Na pesquisa, a transcrição foi feita cuidadosamente pela pesquisadora com anotações complementares à leitura. A conferência de fidelidade foi feita também pela pesquisadora. O copidesque e a revisão de pontuação e de ortografia das entrevistas foram realizados por uma revisora profissional.

O *Manual* orienta a não se completar o discurso do entrevistado acrescentando palavras que não foram ditas. No meu caso, em alguns momentos, acrescentei entre colchetes, palavras não proferidas pelo entrevistado, como, por exemplo, nomes a que os pronomes relativos se referiam, pois, para mim, durante a transcrição vi que facilitaria a leitura. Reiteramos que qualquer acréscimo está entre colchetes como índice de interferência da transcrição. Todo o conteúdo entre colchetes é da autora/transcritora e os conteúdos entre parênteses são dos entrevistados como recurso de pontuação da transcrição. Palavras ou trechos proferidos com ênfase foram transcritos em negrito.

Na dissertação, depois dos depoimentos transcritos, identifiquei a cronologia das aulas e o período em que cada aluno participou, e reuni pontos comuns e passagens que abordavam o mesmo período ou exercício, mesmo que sob diferentes pontos de vista. Deste modo, sintetizei o

material colhido nas narrativas em dois itens – Perspectivas didáticas e Exercícios táticos, que compõem o terceiro capítulo.

Ao longo do texto, usei trechos transcritos, relacionando-os entre si e também com as referências bibliográficas estudadas. Na descrição dos exercícios, em alguns casos, mantive a transcrição integral das narrativas dos alunos por serem detalhadas e repletas de emoção. Tais trechos também foram base para os croquis e desenhos que fiz como ilustração e interpretação dos exercícios realizados.

2.

UM BREVE HISTÓRICO: DO CENÓGRAFO AO PROFESSOR

2.1 FORMAÇÃO

As crianças, sobre os escombros, conseguem, através do jogo, recriar a vida, no tempo aiôn de Heráclito: o reino é da criança. Através do palco do teatrinho da praça, em telões de fundo delineando castelos e florestas, a vida fluía como um rio pelos fios dos marionetistas: a graça dos bonecos. Gostava de espiar pela porta dos fundos da bela construção, “a entrada dos artistas”, e ver os bonecos suspensos, as pessoas estranhas que lá trabalhavam. De onde vinham? Seriam bonecos animados, como nos contos de Hoffmann? Como Pinocchio? Como a Emília de Monteiro Lobato? Tudo era animado e plenamente numinoso. Tales de Mileto tinha razão! (EICHBAUER, 2013, p.32)

Este item sobre formação e referências fundamentais de Eichbauer foi embasado no livro escrito pelo próprio artista, publicado em 2013 – *Cartas de Marear: impressões de viagem, caminhos da criação*. Também é de grande importância o texto *As delícias do jardim*, do professor José Américo Motta Pessanha, com quem Eichbauer estudou no curso da Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro.¹³ Neste texto, Pessanha aborda a ética epicurista que, a meu ver, relaciona-se com a docência de Eichbauer nos anos 1970. Além disso, diversas entrevistas concedidas por Eichbauer são base deste item.

Na infância, vivida principalmente na cidade do Rio de Janeiro, Eichbauer teve sua iniciação com o teatro de diversas maneiras – com as apresentações do teatrinho de bonecos da praça Serzedelo Correia, no bairro de Copacabana; com os teatrinhos de montar de papel da *Pollock's Britannia Theatre* trazidos dos EUA por seu pai aviador;¹⁴ e nas noites da infância passadas às escuras, quando a cidade ficava apagada por conta da proteção marítima durante a Segunda Guerra Mundial, pretexto para Eichbauer e sua irmã brincarem de teatrinho de sombras. Nas palavras do artista – “O teatro de Guignol das praças do Rio de Janeiro e os de cartão, para armar, levaram-me à cenografia” (EICHBAUER, 2013, p.30).

Com a convivência com primos mais velhos, Eichbauer teve contato com os contos do autor dinamarquês Hans Christian Andersen [1805-1875]. Da estante de livros de sua casa, lia traduções para o português de originais ilustrados da literatura infantil alemã; textos de

¹³ O curso *Jardim de Epicuro*, ministrado por Eichbauer, no primeiro semestre de 2014, no Espaço Tom Jobim (sediado no Jardim Botânico do Rio de Janeiro), foi dedicado a seus professores de filosofia José Américo Motta Pessanha e Agostinho da Silva (caderno de anotações de aula da autora). José Américo Motta Pessanha [1932-1993], filósofo e professor, foi afastado da Universidade Federal do Rio de Janeiro após o golpe militar de 1964. Foi um dos idealizadores da série *Os Pensadores*, da Abril Cultural. Foi também diretor do Centro Cultural São Paulo, durante a gestão da prefeita Luiza Erundina. Agostinho da Silva [1906-1994], filósofo português, viveu no Brasil entre os anos de 1947 e 1969, onde lecionou na Faculdade Fluminense de Filosofia, na Universidade Federal da Paraíba, na Universidade Federal da Bahia (onde lecionou Filosofia do Teatro) e participou da criação da Universidade Federal de Santa Catarina e da Universidade de Brasília.

¹⁴ Endereço eletrônico da loja existente até os dias de hoje em Londres que produz os teatrinhos de montar em papel: <http://www.pollocks-coventgarden.co.uk/> acesso 20/12/2014

Monteiro Lobato; livros de Julio Verne; e a revista *O Tico-Tico*. Segundo as recordações do artista: “Corríamos às bancas de jornal para comprar o *Almanaque do Tico-Tico*, com peças teatrais e palcos para recortar e montar, numa seção que eu gostava muito, chamada ‘Teatro de Algibeira’.” (EICHBAUER, 2013, p.29). Além disso, na biblioteca da casa da família em Copacabana, entre enciclopédias ilustradas e revistas, livros ilustrados por Gustave Doré [1832-1883] despertavam a imaginação do jovem artista Eichbauer, como *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes [1547-1616]; *A Divina Comédia* (1304-1321), de Dante Aligheri [1265-1321]; e *Orlando Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto [1474-1533].

A transferência do pai aviador da Força Aérea Brasileira para Belém do Pará e a consequente mudança da família para o norte do Brasil por dois anos (1949 e 1950) foi uma importante vivência com a exuberância da natureza brasileira e com outros aspectos da cultura do país, que mais tarde ressurgiram na obra (docente e cenográfica) de Eichbauer, assim como as composições de Heitor Villa-Lobos e de Carlos Gomes, que foram mote e inspiração de trabalhos profissionais.

Eichbauer, em seu livro, relata que começou a frequentar o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com sua tia Marina de Barros, no início da década de 1950. Lá viu as óperas *Norma* (1831), de Vincenzo Bellini [1801-1835], *La traviata* (1853), de Guiseppe Verdi [1813-1900] e *Tosca* (1900), de Giacomo Puccini [1858-1924], todas cantadas por Maria Callas [1823-1977]. Seu tio, Newton de Menezes Pádua [1894-1966], era o primeiro violoncelista e, no intervalo, levava Helio para ver a troca dos cenários no palco.¹⁵

Adolescente, Eichbauer viveu em Nova York, entre 1956 e 1958, com seus tios Jayme e Marina de Barros, que moravam nos Estados Unidos da América por questões profissionais do tio. Na cidade, construiu seu pequeno círculo de amizades com a portuguesa Nita Brandão e com o jornalista brasileiro Nelson Coelho, correspondente do *Jornal do Brasil* para o Caderno B, com os quais fazia curso de literatura, passeava e conversava sobre as artes. Nita havia frequentado aulas de dança com a coreógrafa Martha Graham [1894-1991], de modo que Eichbauer conversava com a amiga sobre o método da dançarina norte-americana e sobre as contribuições do artista americano de ascendência japonesa Isamu Noguchi [1904-1988] para sua obra. Ele criava cenários, objetos e móveis para os espetáculos de Martha Graham.¹⁶

¹⁵ Newton de Menezes Pádua teve sua formação no Brasil e na Itália. Foi professor na Escola Nacional de Música e no Conservatório Brasileiro de Música. Foi um dos fundadores da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1931, onde atuou como violoncelo solista. Foi também integrante da Orquestra Sinfônica Brasileira e regente, a partir de 1931, de várias orquestras no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

¹⁶ Isamu Noguchi [1904-1988], artista de ascendência japonesa e norte-americana, com intensa experimentação artística. Trabalhou com cerâmica, arquitetura, cenografia, esculturas e criou jardins e mobiliários. Colaborou com artistas de diferentes mídias e escolas, como os dançarinos/coreógrafos Martha Graham, Merce

As anotações de Martha Graham são de extrema erudição; ela cita filósofos, poetas, grandes místicos e dramaturgos. Em suas notas, repete a palavra *Riverrun* (Riocorrente, primeira palavra de *Finnegans Wake*, de James Joyce, na tradução de Augusto e Haroldo de Campos).

River Run sempre me faz lembrar Heráclito, *Panta Rei*: a vida fluindo e às vezes escapando de nossas mãos. Cultivar a memória, o horto das amizades, era uma tarefa aprazível naqueles tempos – plantar e colher no Jardim de Epicuro (EICHBAUER, 2013, p.55).

Em Nova York, Eichbauer teve oportunidades de conviver, conhecer e prestigiar apresentações de importantes artistas do século XX. Heitor Villa-Lobos e sua esposa, por exemplo, frequentavam a casa de seus tios. Viu também apresentações do próprio Villa-Lobos e de Bidu Sayão [1902-1999].

Durante sua vivência norte-americana, Eichbauer alinhava-se com os escritores da geração Beat, como Allen Ginsberg [1926-1997], cujos poemas revelavam o outro lado do dito sonho norte-americano e falavam dos excluídos, vítimas de preconceitos raciais e sexuais, por exemplo. A geração Beat opunha-se ao predominante *american way of life*, o qual pregava o individualismo vinculado ao mercado de trabalho competitivo contra os valores de socialização da União Soviética. O artista brasileiro compartilhava as mesmas referências que os artistas Beat – a pintura de Jackson Pollock [1912-1956]; o jazz de Charlie Parker [1920-1955]; e principalmente a poesia de Walt Whitman [1819-1892]. Para Eichbauer, Ginsberg resgatava para a poesia norte-americana os malditos como Rimbaud [1854-1891], Maiakóvski [1893-1930], Lorca [1898-1936], Apollinaire [1880-1918] e os surrealistas; além de incorporar o Haicai japonês, o budismo e a filosofia oriental.

Em sua infância e adolescência, Eichbauer pôde ter contato com artistas fundamentais das inovações empreendidas nas artes no início do século XX, as quais são base importante para seu desenvolvimento profissional posterior, seja como cenógrafo ou professor.

Já como estudante de graduação, entre 1961 e 1963, na Universidade Federal do Brasil, Helio inicia-se no curso formal em filosofia, interrompido para os estudos de cenografia na República Socialista da Tchecoslováquia.¹⁷ Em diversas entrevistas Eichbauer declara que foi justamente o contato com os filósofos pré-socráticos e socráticos o que impulsionou sua ida para a Europa nos anos 1960 e que, embora tenha interrompido o curso formal de filosofia, nunca deixou de estudar.¹⁸

Cunningham, Erick Hawkins, e George Balanchine; com o compositor John Cage; e com o arquiteto Louis Kahn.

¹⁷ A partir daqui faremos referência à República Socialista da Tchecoslováquia apenas como Tchecoslováquia.

¹⁸ São diversas as comprovações de que Eichbauer é personalidade filosófica. Para ficarmos dentro dos projetos cenográficos, podemos destacar o cenário para o show “Milton e Caetano” de Milton Nascimento e Caetano Veloso, em 2005, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em São Paulo, no qual havia sólidos platônicos (tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro) construídos só com suas arestas em metal, suspensos no urdimento.

Os estudos de filosofia são da maior importância na formação de Eichbauer. Assim, é possível resgatar como referência textos de seus professores como ilustração de seus estudos filosófico, como, por exemplo, *As delícias do Jardim*, sobre a ética epicurista, escrito por José Américo Motta Pessanha,¹⁹ de quem Helio foi aluno e leitor:

Ou felicidade ou política, eis a escolha. Imperturbabilidade de espírito — delícia suprema — apenas no recolhimento do Jardim, no meio de amigos que são também amigos da sabedoria, distante dos tormentos da *pólis* e da multidão. Alcançar o bem é empreendimento exclusivamente ético, não político. Não adianta pretender a salvação coletiva, da sociedade, como sonharam pitagóricos e Platão: a salvação é pessoal e interior, exigindo, como condição primeira, afastar-se das turbulências da Cidade. É necessário, portanto, contrapor-se a longa tradição e mostrar, como indica Epicuro e desenvolve Lucrécio, que a vida social não constitui condição natural, intrínseca ao homem: é mera convenção. Pode, assim, ser substituída pela vida de acordo com a verdadeira natureza humana, cuja vocação é o prazer e a alegria. (PESSANHA, s/d, p.9)

Helio tem a força de Epicuro como um de seus motores para construir suas aulas e seu jardim próprio. A leitura de Epicuro através de Pessanha é uma das chaves da conduta ética de Eichbauer pela vida, tendo grande importância o conceito de desvio ou *clinamen*, no qual a liberdade é valorizada. Segundo Pessanha,

[...] o *clinamen* é condição indispensável para que o mundo, cuja existência é provada por nossos sentidos, fosse gerado. O que vale dizer: a passagem do possível ao real exige um desvio — mínimo — das leis mecânicas; deixadas só em si mesmas, elas estabelecem um cenário racional onde o mundo é apenas possibilidade abstrata; a efetivação deste mundo-aí depende da introdução nesse cenário de um mínimo de alteração, para que a possibilidade de um mundo *qualquer* se torne a realidade deste mundo, em particular. O epicurismo oferece, assim, sua versão da relação universal/singular, abstrato/concreto: a singularidade efetiva ocorre enquanto desvio (mínimo) do modelo racional que lhe serve de sustentação. Como em Platão, esse modelo é que permite a inteligibilidade do mundo físico; ao contrário de Platão, o modelo não é a realidade essencial e permanente: é condição "prévia" de inteligibilidade do real corpóreo organizado em mundo.

Se o peso dos átomos fundamenta a individuação, o *clinamen* justifica a efetivação das coisas percebidas. Mas também explica a possibilidade de o homem reorientar sua vida interior, desviando-se de sensações dolorosas para ir ao encontro do prazer. A liberdade — para ser feliz mesmo na adversidade — subentende o desvio, a recusa da fatalidade. A física epicurista procura, desse modo, explicar os mecanismos do mundo e também os mecanismos humanos, dar conta da existência efetiva do mundo e da liberdade humana, justificando as normas éticas. Ao corrigir os fundamentos da física de Demócrito, Epicuro torna viável o que em seu antecessor permanece como paradoxo, basear a normatividade ética, que sempre pressupõe a liberdade (para dirigir a vida nessa e não noutra direção, para viver desse e não daquele modo), numa física determinista. **O *clinamen* introduz no mecanicismo determinista o espaço para o processo de libertação interior, que a ética epicurista prescreve: a liberdade é desviante, introduz nova direção a partir da reta (in)flexível da fatalidade** [grifos nossos] (PESSANHA, s/d, p.12).

É possível criar um paralelo entre o conceito epicurista de *clinamen* e o conceito de tática apresentado por Michel de Certeau (2009) em *Invenção do Cotidiano: artes do fazer*. O *clinamen* como “liberdade desviante” que “introduz nova direção a partir da reta (in)flexível

¹⁹ Este texto foi publicado em NOVAES, A. (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 57-85; consultamos e fazemos menção às páginas da versão digital, consultada em http://www.cinfil.com.br/arquivos/As_Delicias_do_Jardim.pdf, acesso em 10/07/2014. Ver referências bibliográficas.

da fatalidade” pode ser visto como uma força de ação sobre o mundo, como Certeau pretendia em seu viés político. Compreende-se, assim, a atividade didática de Eichbauer desenvolvida nos anos 1970, quando o Brasil estava sob governo da ditadura militar, como uma busca de nova direção para sua força criativa, que naquele período não encontrava campo fértil dentro dos limites da cenografia do teatro comercial que então predominava (salvo exceções de artistas que perseguiram a liberdade mesmo com a censura imposta).

Um outro fator determinante da formação do artista Helio foi o contato com o cenógrafo Josef Svoboda [1920-2002].

Creio que foi uma consequência do estudo da filosofia. Com o Josef Svoboda, aprendi a compreender o espaço público e teatral e vi que ali eu poderia exercer a minha ação como artista e como pessoa. Na realidade, não deixei o Brasil, continuei aqui, só que em viagem. Também, o que me levou a viajar, fora o Josef Svoboda, foram exatamente os filósofos gregos: Platão, Sócrates e Pitágoras, dos quais eu gostava muito e que até hoje estudo. E, naturalmente, sempre, Homero, como escritor e como poeta do período arcaico. Fiz a viagem de Ulisses, a viagem pelo mar, rumo ao Mediterrâneo. O Brasil estava numa época muito agitada, e interessante também, mas eu queria me refugiar na biblioteca para ler Santo Agostinho, *A cidade de deus*, os neoplatônicos. Os estudantes não entendiam aquilo, achavam que eu era um colega alienado, mas, na realidade, quem fez a grande viagem, quem foi estudar num país socialista fui eu, as pessoas ficaram. Aí todos os meus colegas ficaram muito surpreendidos quando falei: "Vou estudar num país socialista e vou fazer a viagem de Ulisses!" (...) (EICHBAUER, 2006, p. 107 e 108).

Em diversas entrevistas e em seu livro *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos da criação*, Eichbauer relata que o estudo de filosofia o impulsionou a ir para Praga estudar cenografia com Svoboda.²⁰

A exposição premiada do cenógrafo tcheco na Bienal de São Paulo de 1961, com suas maquetes de projetos construídas como obras de arte, encantaram o jovem Eichbauer. Para o cenógrafo brasileiro, seu mestre europeu concretizou com rigor e qualidade as teorias dos precursores do início do século XX – tais como a vanguarda russa, a Bauhaus, os cenógrafos/pensadores Edward Gordon Craig [1872-1966] e Adolphe Appia [1862-1928]. Para Eichbauer, Svoboda “é o maior cenógrafo do século XX, um gênio, porque ele não foi somente um cenógrafo, mas um filósofo do teatro e também um dramaturgo.” (EICHBAUER, 2006, p. 109).

O Ministério da Cultura tcheco montou um esquema especial para receber o aluno sul-americano no Ateliê Central da Ópera onde Svoboda trabalhava. O artista brasileiro foi matriculado na Universidade 17 de Novembro, em Praga, mas tomava aulas particulares com seu mestre, que elaborava um rigoroso e complexo (mas não acadêmico) plano de estudos. Eichbauer encontrava-se com Svoboda às sete horas no ateliê, onde lhe eram apresentados os exercícios que deveria fazer e tinha contato com diversos setores da fábrica teatral como

²⁰ Baseei-me nas entrevistas e no livro do cenógrafo brasileiro para a redação desta parte do capítulo sobre sua formação em cenografia na Tchecoslováquia, entre 1963 e 1965.

marcenaria, pintura, adereços, serralheria, desenho e escultura. Às onze horas da manhã, Eichbauer acompanhava os ensaios de ópera e teatro de prosa, inclusive a montagem do cenário, da iluminação e passagem completa do espetáculo; depois, à noite, assistia às apresentações junto ao público.

Seu mestre tinha um ateliê completo – com ferramentas de marcenaria e de iluminação como subsídio para seus projetos e construções de maquetes, podendo antever com detalhes as propostas que fazia.²¹ Svoboda era diretor técnico de três grandes teatros – o Teatro Nacional, o Teatro Tyl e o Teatro Smetana. Foi premiado por suas duas importantes criações: a *Lanterna Magika* e *Polyekran* (os espetáculos contavam com múltiplas telas usadas sincronizadamente, projeções simultâneas de cinema e diapositivos, em que personagens vivos se integravam com imagens filmadas).

Em Praga, naquela época, construía-se cenários modulares, com aproveitamento de material das montagens anteriores, evitando-se desperdício (madeiras eram reutilizadas, parafusos eram recolhidos, as mesmas rodas e trilhos serviam a diversas cenografias). Havia três teatros de ópera com apresentações de repertório. Um destes teatros, em particular, fascinava Eichbauer – era Tylovo Divadlo, construção do século XVIII, onde Wolfgang Amadeus Mozart [1756-1791] estreou sua ópera *Don Giovanni* (1787). Veremos mais adiante que a obra de Mozart é parte importante da formação do cenógrafo brasileiro em Praga e que é também referência fundamental de sua atividade docente.²² Para Eichbauer,

Svoboda parecia Pitágoras, e eu seu discípulo eslavo do continente sul-americano, ainda por ser descoberto. Tinha estudado geometria na escola, mas nunca daquela forma, a partir de tudo que podia ser construído com as mãos, vivenciando cada descoberta do passado pré-socrático em mim. E tudo ao som da música. “Quando estiver sedento, beba dessa fonte”, dizia o mestre, referindo-se a Mozart, que me acompanhava constantemente por Praga, cidade que ele tanto amou. (EICHBAUER, 2013, p.96)

Desenhos das construções de Praga faziam parte dos estudos de Helio para que aprendesse os estilos arquitetônicos.

No Brasil, antes de ir à Tchecoslováquia, Eichbauer realizava pinturas em policromia. Como aluno de Svoboda teve contato com o abstracionismo geométrico e sua busca de simplicidade com uso de poucas cores (preto, branco e cinza). Importavam a luz e a sombra; as formas geométricas em movimento; e as palavras e as ideias. Svoboda punha seu discípulo a pensar no vazio da caixa cênica sem truques cromáticos nem figurativos; a proporção, o equilíbrio e o valor simbólico ou expressivo de cada forma desenhada tinham importância

²¹ No capítulo 3, há duas fotos do ateliê de Svoboda.

²² Em 2004, realiza projeto cenográfico para montagem de *A flauta mágica*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com direção de Moacyr Góes e regência de Silvio Barbato.

compositiva. Um dos primeiros exercícios propostos foram estudos de formas bidimensionais (círculo, quadrado e triângulo) sobre papel cartão de 20x20cm; depois estudos volumétricos tridimensionais (cubos, prismas e cones) inseridos em um cubo fechado, com o interior pintado de preto e mantendo-se umas das faces abertas, aproximando-se da maquete de uma caixa cênica; mais adiante, foram propostos estudos volumétricos em um cubo de base rígida em madeira com as demais faces formadas somente por arestas de ferro soldadas de 20x20x20cm; para só mais tarde realizar propostas cenográficas a partir de textos escolhidos.²³ Nas palavras do artista brasileiro, sobre os exercícios que realizou,

O poder de uma pequena caixa preta era capaz de me levar ao espaço sideral. Construí outras dezenas de cubos negros, e um novo mundo em seus espaços interiores: formas suspensas, pequenos móveis planetários, linhas cruzando o espaço, objetos encontrados no baú do sótão, *pince-nez*, penas, retratos, rolhas, rótulos. Ali dentro adquiriam uma dimensão surrealista, simbólica, humorística. (EICHBAUER, 2013, p.98)

Segundo relatos em entrevistas, Eichbauer conta que Svoboda pedia que, antes de iniciar seu projeto cenográfico, estudasse profundamente o autor do texto escolhido, inclusive sua época. O Livro recomendado por Svoboda, *Le Théâtre des origines à nos jours* (1957), de Léon Moussinac [1890-1964], orientou as pesquisas feitas por Eichbauer em Praga.

Para o início dos exercícios a partir de textos determinados, Svoboda indicou a Eichbauer a planta do Teatro Tylovo supracitado e o texto da comédia *Le baruffe chiozzotte* (1762) de Carlo Goldoni [1707-1793]. O aluno deveria projetar os cenários, figurinos, fazer desenhos técnicos e artísticos e maquetes em escala 1:20. Eichbauer construiu uma maquete de madeira com solda nas partes de ferro. O cenário era composto por duas gangorras – como um palco instável para os personagens.

O segundo texto trabalhado por Svoboda foi *Macbeth* (1606), de Shakespeare [1564-1616]. Para este trabalho, Eichbauer estudou o autor inglês pelo livro *Shakespeare our contemporary*, escrito por Jan Kott [1914-2001] em 1964; e estudou outras referências como o filme de Orson Welles [1915-1985], de 1948, e também assistiu a uma apresentação de *O rei Lear* (c.1605) pelo Royal National Theatre de Londres, protagonizada por Paul Scofield [1922-2008] e com direção do jovem Peter Brook [1925-], que também assinava o prefácio do livro de Jan Kott acima citado.

Os textos seguintes trabalhados por Eichbauer foram *La vida és sueño* (1635), de Calderon de la Barca [1600-1681]; *As preciosas ridículas* (1658) e *O avaro* (1668), de Jean-Baptiste Poquelin Molière [1622-1673]; *O inspetor geral* (1636), de Nikolai Gógol

²³ No capítulo 3, apresentamos algumas imagens dos trabalhos realizados por Eichbauer junto de imagens e descrição de exercícios que o cenógrafo brasileiro propôs a seus alunos no Brasil, nos anos 1970

[1809-1852]; *Vassa Geleznova* (1ª versão 1910; e 2ª 1936), de Máximo Górkí [1868-1936]; *Tio Vânia* (1897), *O jardim das cerejeiras* (1904) e *As três irmãs* (1901), de Anton Tchekhov [1860-1904]; *Elektra* (1903), de Richard Strauss [1864-1949]; *Acis und Galatea* (1718), de Georg Friedrich Händel [1685-1759]; *La Celestina* (1499), de Fernando Rojas [1465-1541]; *The Long Voyage Home* (1917), de Eugene O’Neil [1888-1953]; e como último exercício, a peça testamento de Shakespeare, *A Tempestade* (1611).

No cenário proposto para a peça de O’Neil, Eichbauer inspirou-se nos artistas construtivistas da vanguarda russa, nas realizações de Erwin Piscator [1893-1966] e também em seu mestre Josef Svoboda. Para o cenário de *A tempestade*, havia o desafio de recriar a ilha de Próspero. Para tal, Eichbauer construiu o teatro The Globe em uma base octogonal, com prosclênio avançando sobre o pátio e elementos que marcavam os lugares da ação dramática. A partir deste exercício, Helio pensou em retornar ao Brasil, onde iniciou sua atividade como cenógrafo profissional junto aos artistas do Teatro Oficina (José Celso Martinez Correa, Fernando Peixoto e Renato Borghi), os quais havia ciceroneado e conhecido quando estes viajaram à Europa e estiveram em Praga, em 1965.

Durante o período de estudos na Tchecoslováquia, Eichbauer aproveitava as férias para conhecer países próximos e ter contato com o uso de requintados recursos técnicos nos teatros que visitou. Na Alemanha, pode frequentar o Berliner Ensemble, construído em 1954 por Bertolt Brecht [1898-1956], Helene Weigel [1900-1971] e outros artistas como o cenógrafo Gasper Neher [1897-1962], no espaço do Theater am Schiffbauerdamm. Lá viu peças que o marcaram profundamente, como a peça *Schweyk na Segunda Guerra Mundial*, escrita por Brecht em 1943, cuja cenografia contava com um palco giratório. Na Berlim Oriental, onde ficava a Ópera, Eichbauer acompanhou a montagem cenográfica de *Ariadne auf Naxos*, de Richard Strauss e *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber, nas quais foram usados recursos mecânicos do palco como elevadores, carros e projeções. Em 1965, viu em Paris o Festival do Théâtre des Nations, onde assistiu a apresentação de *Hamlet*, de Shakespeare, pelo Teatro Nacional Belga, dirigida por Otomar Krejca [1921-2009] e cenografada por Josef Svoboda. Seu mestre, neste cenário, também usou requintados recursos cenográficos – formas geométricas que avançavam e recuavam, e eram também refletidas em um grande espelho, revelando outros aspectos das formas em movimento. Foi também nestas viagens que Eichbauer comprou livros importantes para sua formação, como *Théâtre Politique (O teatro político)*, escrito nos anos 1920, do encenador alemão Erwin Piscator.

Em 1964, houve em Praga uma série de eventos artísticos paralelos ao festival de música *Prazske Jaro* (Primavera de Praga). Eichbauer pode ver, assim, por exemplo,

apresentação da Merce Cunningham Dance Company, com música de John Cage. Sensibilizado por esta apresentação, o artista brasileiro escreveu

Conhecia a excelência da dança contemporânea norte-americana, e ver aqueles corpos transcenderem a codificação do balé clássico, numa comunicação com os espaços musicais, criando nova linguagem de signos desconhecidos, aproximou-me ainda mais dos códigos misteriosos do corpo livre em ação. Era a nova física de partículas, e uma nova forma de escrever música. A música, propagada por várias caixas de som, chegava em ondas, envolvendo os bailarinos num tubo espiral. Era um “quasar” (*quasi-stellar radio source*)” (EICHBAUER, 2013, p.123 e 124).

Da formação obtida em Praga com Josef Svoboda ficaram em Eichbauer referências e reflexões sobre o espaço cênico teatral, que serão apresentadas mais adiante no capítulo 3, quando a experiência pedagógica do cenógrafo brasileiro nos anos 1970 será abordada em detalhes. Em seu livro, Eichbauer reflete sobre o período de estudo com seu mestre:

Submetidos à lei da gravidade, salvo quando por processos mecânicos alçamos voo, o que nos sobra é o poder imponderável da poesia. Um grande intérprete, imóvel, pode levar-nos a espaços incomensuráveis. Esse é o poder da caixa cênica; não estamos encerrados, mas livres para viajar pelas palavras e pela música, espaço irrestrito, porção de eternidade. Não era possível ter uma formação artística mais privilegiada: música por toda a cidade, literatura, arquitetura de mestre e a orientação de um sábio filósofo que me permitia sonhar sem perder o rumo, estudar caminhando pelos parques e trabalhar como artesão, rigorosamente, por tempos mais justos.” (EICHBAUER, 2013, p.112).

Pode-se considerar que a última etapa de formação do cenógrafo Helio foi sua passagem por Cuba. Eichbauer viveu em Cuba durante o ano de 1966. Segundo relatos do próprio artista, tal vivência foi fundamental para a retomada das cores em seus trabalhos, uma vez que durante seus estudos em Praga, vinculados ao abstracionismo geométrico e a luz e sombra, usava apenas poucas cores como preto, branco e cinza.

Em Cuba, Eichbauer trabalhou no Teatro Estudio, centro de cultura e dramaturgia dirigido pelo ator e diretor cubano Vicente Revuelta [1929-2012]. Sua permanência na ilha foi autorizada por Haydée Santamaría [1923-1980] que fundara e dirigia a *Casa de las Americas*, assim, o artista brasileiro pode percorrer o país livremente e visitar, por exemplo, teatros de madeira do século XIX.

Eichbauer participou da montagem da peça *La noche de los asesino* (1923), de José Triana [1931-], dirigida e interpretada por Vicente Revuelta, e que foi premiada no Festival Latino-Americano de Teatro de 1966. Houve outras tentativas de produzir cenários e figurinos em Cuba, como a peça *El No* (1965), de Virgílio Piñera [1912-1979], para o Teatro Estudio, com direção de Vicente Revuelta. Entretanto, as autoridades locais, irritadas com a peça a impediam de ser realizada, de modo que após inúmeras tentativas de conseguir produzir junto a seus amigos cubanos, Eichbauer sentiu ser o momento de regressar ao Brasil, onde, em seguida, realizou *O rei da vela* (1967) com o Teatro Oficina, marco da cenografia e

do teatro brasileiros, no momento tropicalista. Porém, logo após sua partida do Brasil para a Europa, o Brasil havia sofrido o golpe militar de 1964, que transformou radicalmente a situação política, econômica, social e cultural do país.

2.2 PRODUÇÃO ARTÍSTICA

2.2.1 Tensões sobre o palco e a plateia no Brasil

Vivíamos assim nos anos de 1970, entre a miragem alucinógena e a realidade cruel do cotidiano – cruel e medíocre. Se não fosse a preciosa contribuição dos artistas, e sobretudo dos músicos, o país afundaria no pântano. O Brasil Grande, do “Ame-o ou deixe-o” – slogan dos adesivos nos carros –, era uma ilusão forjada pelo governo militar e seus horrendos ministros civis (desenvolvimento capitalista associado). Restava a contracultura e seus oásis no deserto das cidades (EICHBAUER, 2013, p.257).

Consideramos importante contextualizar o momento artístico brasileiro de quando Eichbauer retornou ao Brasil. Em 1968, a repressão e a violência contra as liberdades democráticas e de expressão se intensificaram no país. O Ato Institucional nº5 (AI-5) – baixado pelo general Costa e Silva, em dezembro daquele ano, e conhecido como o “segundo golpe” – foi a expressão acabada da Ditadura Militar brasileira. Manifestações públicas como a “passeata dos cem mil”, ocorrida em junho de 1968, já não eram mais permitidas. Desta medida resultou um conjunto de ações arbitrárias que vigoraram até 1978. Com o governo do general Médici, de 1969 a 1974, houve uma forte repressão aos movimentos estudantis e artísticos – muitos artistas foram presos, torturados e exilaram-se (voluntária ou involuntariamente) para poder, de alguma maneira, continuar produzindo – José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil saíram do país. A Censura à peça *Calabar* dias antes da estreia, em 1973, foi exemplo lastimável do fenômeno político vigente.²⁴

A coerção política, durante a ditadura militar, tornou o Brasil um ambiente seguro para o capital internacional. O país passou a ser considerado uma “ilha de tranquilidade”, instaurando-se um clima de ufanismo do “milagre brasileiro” e gerando aumento do poder aquisitivo da classe média. Apesar da forte repressão, que já não poupava os intelectuais nem os professores, uma parcela da população se beneficiou da situação política e econômica, enquanto outros foram fortemente reprimidos. A indústria cultural também foi impulsionada neste momento. Editoras como Abril e Bloch cresceram; na televisão, as

²⁴ A montagem ensaiada em 1973 foi censurada, sendo apresentada ao público somente anos mais tarde. *Calabar*, foi escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973, com produção de Fernando Torres, direção de Fernando Peixoto. Helio Eichbauer fez cenário e figurino (figurino em parceria com Rosa Magalhães).

emissoras começaram a atingir um padrão de eficiência internacional; leilões e bolsas de arte passaram a determinar grande parte da produção de artes visuais, impulsionando a criação de produtos rentáveis com conseqüente perda do tom crítico. O país vivia um clima aparente de “tudo vai bem”. Alguns artistas buscavam expressar sua discordância e revolta diante dessa “normalidade” imposta pela força, e em oposição ao ganho de espaço do capital nas relações de produção artísticas.

Na segunda metade da década de 60, sintonizados com aspectos da contracultura, do movimento *hippie* internacionais e do embate contra a Guerra do Vietnã – do “*make love, not war*” ou do “paz e amor”, a juventude e a produção artística brasileiras voltaram-se para o revolucionar dos costumes e do comportamento. O momento tropicalista, no final dos anos 1960, foi uma síntese deste novo modo de percepção e criação.²⁵ Grupos como o Teatro Oficina e Arena tiveram forte atuação neste período, abrindo-se as portas para novas formas de pensar o mundo, antes consideradas alienadas, secundárias ou pequeno-burguesas pelos movimentos de esquerda. Aos poucos, o corpo e seu erotismo foram valorizados e mesmo a loucura passou a ser uma perspectiva contra a razão imposta tanto pela direita como pela esquerda. (HOLLANDA, 1980, p.69). Segundo Hollanda,

As preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos, apareciam como demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade. O circuito fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para falar do “povo” não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria contradição das pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais e do público. (HOLLANDA, 1980, p.62)

Segundo o autor Michel de Certeau, neste contexto social dos anos 1970, as pessoas começavam a passar mais à condição de consumidores que de indivíduos, compondo uma maioria à margem da possibilidade de produção cultural.

A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa. (CERTEAU, 2009, p.43)

²⁵ Segundo Flora Süssekind, por não ter havido um programa ou manifesto que unisse todos os artistas considerados tropicalistas, embora houvesse uma convergência espontânea entre eles, o período entre 67 e 68 no Brasil poderia ser chamado de *momento tropicalista* em vez de *movimento tropicalista*, como é mais conhecido - Talvez seja o caso, nesse sentido, de não se pensar unicamente, então, em movimento (no que essa expressão tem de programático e organizacional), mas num ‘estado mais amplo e profundo’ numa ‘arena de agitação’, num ‘momento tropicalista’ cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical (...). (SÜSSEKIND, 2007, p.31)

Podemos distinguir, dentro da marginalidade conceituada por Certeau, os artistas e os grupos políticos que se organizavam para produzir e se expressar apesar das adversidades, tentando e transformando a ordem estética e comportamental. Nessa definição, os artistas funcionam como anticonsumidores – reagem à estratégia de controle, de domínio, onde a população fica refém do consumo. Abaixo, resgatou-se trecho dos escritos de Certeau sobre as táticas “populares” que além de ter relação com a marginalidade citada, explicita as maneiras usadas para desviar da ordem estabelecida.

A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas “populares” desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente. Enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico, aqui a ordem é *representada* por uma arte. **Na instituição a servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isto é, uma economia do “dom” (de generosidade como revanche), uma estética de “golpes” (de operações de artistas) e uma ética da tenacidade (mil maneiras de negar à ordem estabelecida o estatuto da lei, de sentido ou fatalidade).** A cultura “popular” seria isto, e não um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de ser exposto, tratado e “citado” por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos. (CERTEAU, 2009, p.83) [grifos nossos]

O pensamento de Certeau pode ser alinhado aos escritos da arquiteta Lina Bo Bardi [1914-1922], que viveu entre os anos de 1958 e 1963 pelo nordeste brasileiro. A arquiteta é, para mim, importante referência, pois foi uma das criadoras da Oficina do Corpo/Pluridimensional junto a Eichbauer e ao artista e diretor da Escola de Artes Visuais, Rubens Gerchman. No livro *Tempos de Grossura*, publicação póstuma, há textos da arquiteta (dos anos 60 e dos anos 80) analisando a produção de objetos e de design nordestino que compuseram a exposição *Nordeste*, em 1963, realizada no Solar do Unhão – Salvador, Bahia. A arquiteta via, nesta produção popular, uma resposta viva e perspicaz contra e apesar das adversidades e da pobreza em que a maioria da população nordestina vivia (e infelizmente, passados 50 anos, ainda vive). Penso que, à luz dos conceitos de Michel de Certeau, a produção nordestina seria uma tática diante da estratégia adversa. Nas palavras da arquiteta –

É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser “demitidos”, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar.

Matéria prima: o lixo. [...]

Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da inteligência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética.

Esta exposição é uma acusação.

Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.” (BARDI, 1994, p.35 e 36)

A contestação da aparente “normalidade” imposta à força pela ditadura militar foi questionada no teatro amplamente. Se o teatro comercial vinculava-se ao uso do palco do tipo

italiano, os artistas e grupos que questionavam o *status quo* buscavam expressar-se de modo distinto. O percurso das montagens realizadas pelo Teatro Oficina, a partir de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade [1890-1954], em 1967, foram numa crescente contestação e levantaram questões sobre a linguagem da cena que podem ser exemplares do que se passou no teatro.

Em *O Rei da Vela*, foi usado o giratório do palco do Teatro Oficina, sobre o qual havia um tapete circular cuja borda era pintada de uma forma que pareciam gotas de sangue ou de cera de vela derretida. Parte do cenário ficava suspensa no urdimento, às vistas do público, como os telões e velas cenográficas de diferentes tamanhos. Isto é, havia a intenção de abrir o espaço do palco do tipo italiano para o olhar os espectadores.



Img.007: ESQ. Foto maquete da cenografia de *O Rei da Vela* /

Fonte: acervo Eichbauer in EICHBAUER, 2013, p.167. Imgs.008 a 013: DIR. Desenhos de Eichbauer para *O Rei da Vela* / Fonte: acervo Eichbauer in CHRONOS, 2006, p.125 a 130

O trabalho feito em 1968 em *Roda Viva* de Chico Buarque inaugurou uma nova maneira dos atores relacionarem-se com o público e foi considerada por alguns como provocadora, ou de participação, ou ainda de contestação. A peça foi dirigida por José Celso Martinez Corrêa

e teve cenário de Flávio Império.²⁶ Encenada no Teatro Ruth Escobar em São Paulo, sofreu grave violência do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). A montagem posterior em Porto Alegre também sofreu violência do CCC e, então, o grupo interrompeu as apresentações. A peça tratava do sucesso de um músico manipulado pela indústria fonográfica e pela imprensa – a vida do músico como *pop star* foi o mote para tratar da sociedade de consumo. No cenário, havia uma passarela branca avançando do palco até metade da plateia. Os atores desciam para a plateia e interagiam provocativamente com o público.²⁷ Segundo José Celso, a montagem de *Roda Viva* “fez o público experimentar um estado forte do teatro. Um teatro que era prolongamento do que se fazia nas ruas, naquele tempo. A força das passeatas, a força de *Roda Viva*.” (CORRÊA apud ARRABAL, 2005, p.219).

Já na montagem de *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht, em 1969, também pelo Teatro Oficina (a montagem passou também pelo Rio de Janeiro e foi interrompida na temporada em Belo Horizonte), a arquitetura cênica realizada por Lina Bo Bardi, contou com entulhos da obra do Elevado Presidente Costa e Silva (conhecido como Minhocão) que estava sendo construído diante do terreno do teatro (LEONELLI, 2011, p.100). O sistema giratório do palco do Oficina foi removido e no lugar foi montado o ringue de boxe onde os atores se digladiavam. Além disso, durante a peça, os objetos de cena e partes do cenário eram destruídos, no embate entre os personagens – isto é, em cena, o próprio cenário e elementos que compunham o teatro eram destruídos e misturados aos elementos da cidade, apontando um esgotamento do uso do palco italiano e uma busca de relação do teatro com a cidade.



Img.014: ESQ. Flávio Santiago como Capeta, Paulo César Pereio como Mané e o Coro, em *Roda Viva* / Foto: Arquivo Sociedade Cultural Flávio Império / Fonte: IMPÉRIO, 1999, p.111

Img.015: DIR. Renato Borghi e Othon Bastos, em *Na selva das cidades*, como Garga e Shlink, respectivamente. / Foto: Arquivo Teatro Oficina / Fonte: CORRÊA, 1998, p.143

²⁶ No elenco Marieta Severo depois substituída por Marília Pera, Antônio Pedro, Flávio Santiago, Paulo César Pereio e Heleno Prestes depois substituído por Rodrigo Santiago.

²⁷ http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=602 acesso em 18/02/2014

A violência expressa, tanto entre os atores, como em relação ao espaço teatral, era a manifestação da enorme insatisfação com as estratégias que estavam sendo implementadas no âmbito cultural. Segundo relato de José Celso

O que nós queríamos era arrebentar com a violência cultural, a violência da indústria cultural, do sistema cultural. Um sistema cultural que estava se implantando com a editora Abril, com a Globo. Uma política das multinacionais para a cultura, que castrava a criatividade da gente e fazia da cultura uma droga muito mais sofisticada. E a gente estava dizendo, sobretudo, isso, dizendo que isso estava tomando conta do teatro. A gente era hostil a isso e o nosso corpo não suportava isso, todo esse bordel em que a gente estava sendo metido. O grupo sentia isso, falava isso e falava do que estava acontecendo no Brasil. (CORRÊA apud ARRABAL, 2005, p.223)

Diante das dificuldades de produção artística, as emissoras de televisão, como que parceiras do governo na consolidação do aparente estado de “tudo vai bem”, passam a ser provedoras de trabalho estável para muitos artistas saídos dos grupos teatrais dissolvidos. Nas palavras de Pacheco: “A televisão aparecia como a grande proprietária de bordel, prostituindo o mercado de trabalho. (...) Das frustrações e do medo nasceriam as relações entre o teatro e o sistema, na década de 70.” (PACHECO, 2005, p.276). A década de 1970 começa com o teatro bastante enfraquecido.

A partir de 1969, ocorreram prisões e exílios de alguns artistas. Chico Buarque exilou-se na Itália (1969-70). Gilberto Gil e Caetano Veloso depois de terem sido presos e libertados, exilaram-se em Londres (1969-71). Em 1971, Augusto Boal também foi preso e após sua soltura, partiu para o exílio. Foram presos, também, os integrantes do Living Theatre, que estavam no Brasil a convite do pessoal do Teatro Oficina. Em 1974, Zé Celso foi preso. Quando libertado, partiu para Moçambique onde ficou até 1978.

O ano de 1971 concentrou maior número de proibições a peças teatrais. A partir de então, o número de textos censurados diminuiu, não por um abrandamento da Censura, mas porque textos com possibilidade de serem proibidos já não eram enviados para consulta da Censura. Passou a haver uma autocensura dos autores diante da intimidação dos empresários que, temendo a perda de investimentos e temendo ficarem “marcados”, rejeitavam textos que pudessem ser proibidos. As produções mais consequentes, então, perderam espaço para o teatro comercial – este reforçava o estado de aparente “normalidade”, apesar dos tempos sombrios.

O Teatro Oficina, nos anos 60, abriu um debate sobre estética teatral que se seguiu e se intensificou na década posterior. Década em que, no Brasil, a questão do espaço teatral também se tornou um ponto muito forte.

Ao lado de experiências emblemáticas como o espetáculo *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, dirigido por Rubens Correa e com cenografia de Luiz Carlos Ripper no Teatro

Ipanema, Helio também foi um dos cenógrafos “experimentadores” como em *A Viagem*, adaptação d’*Os Lusíadas* de Luís de Camões, por Carlos Queiroz Telles. Não só o palco com cenário de Helio Eichbauer, mas todo edifício do teatro Ruth Escobar (em São Paulo) foi usado para a encenação. O espetáculo itinerante começava no porão e percorria todos os demais espaços. As cenas se sucediam ao longo do teatro.²⁸

De acordo com Lidia Kosovski, em sua tese *Comunicação e espaço cênico: do cubo teatral à cidade escavada*,

Até este momento, registram-se no eixo Rio-São Paulo algumas ousadias cênicas antológicas, realizadas por espíritos indômitos da dita vanguarda teatral brasileira das décadas de 1960 e de 1970. O inusitado, o insólito, a anticonvencionalidade artística — reflexos da influência decisiva do espírito libertário de Artaud — podem ser reconhecidos no ritual amado e condenado de *Gracias, Señor*, de José Celso Martinez, em 1972, sob a forma de *happening* que podia ser feito por qualquer número de pessoas e em qualquer espaço, de preferência fora dos teatros convencionais; na montagem audaciosa de *Cemitário dos automóveis*, de Arrabal²⁹, apresentado em um imenso barracão, antiga garagem; [...] a experiência carioca de Luís Carlos Ripper em *Avatar*, quando se utilizou a sala de “Corpo e Som” do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como espaço estritamente teatral: num ambiente místico, a plateia sentava-se no chão em torno de um cenário orgânico, onde os elementais terra, fogo e água eram explorados como materialidade plástica e simbólica. Preocupações correntes da aura *hippie* da década de 1970. [...] ou na encenação paulista de Celso Nunes do texto de Carlos Queirós Teles *A Viagem*.³⁰ Inspirado nos *Lusíadas*, o espetáculo explorava o edifício teatral de alto a baixo, desde os porões até as saídas para a rua, carregando consigo, nesse passeio a pé, o desenvolvimento da saga camoniana, acompanhado do público. (KOSOVSKI, 2001, p.180).



Imgs.016 e 017: Desenhos de Helio Eichbauer para a cenografia de *A Viagem* /
Fonte: acervo Eichbauer in CHRONOS, 2006, p.131

De forma marginal, o teatro não-empresarial, dos pequenos grupos, foi nos anos 1970 uma das opções para os artistas mais inquietos e preocupados com a discussão da linguagem cênica e com a realidade brasileira. Nos demais campos artísticos, esse viés conhecido como marginal, também foi a alternativa produtiva para não se enquadrar nos limites do mercado e como forma de resistência diante das imposições da ditadura militar. Daí a poesia dita

²⁸ Com este trabalho, Helio Eichbauer ganhou Prêmio Governador do Estado de São Paulo, como melhor cenógrafo e melhor figurinista; e o Prêmio Molière, como melhor cenógrafo.

²⁹ Ver FERNANDES, Rafran, *Teatro Ruth Escobar — vinte anos de resistência*, São Paulo, Global Editora, 1985, pp.75-77.

³⁰ *Ibidem*, pp.107-109.

marginal, produzida em mimeógrafos e as produções cinematográficas em super-8, por exemplo.

Diferente da geração 1960, que sofreu um processo de descrença intelectual, a geração dos anos 1970 já tinha em si uma descrença estabelecida.³¹ Na década de 70, “caminhava-se no escuro” – como se não se soubesse onde tudo ia dar. Eram imperativas a busca pela sobrevivência e pela manutenção da sanidade mental diante da forte repressão.

2.2.2 “Eichbauer: a inquieta busca da cenografia”³²

O desvio no tempo, na direção do passado (memória) ou do futuro (esperança), permite a alegria em meio à adversidade, a serenidade na tortura, a liberdade interior que nenhum déspota é capaz de suprimir — insistem Epicuro e Lucrecio, que viveram vidas e tempos sofridos. Afinal, a destinação livre não é uma construção toda íntima, uma trajetória interior e desviante roubada ao fatalismo? (PESSANHA, s/d, p.17 e 18)

De volta ao Brasil, Helio Eichbauer realizou importantes projetos, como a cenografia do espetáculo *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade em 1967 com José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, marco do momento tropicalista no teatro. Colaborou, entre 1967 e 1971, com o diretor teatral, cenógrafo e crítico de arte Eros Martim Gonçalves [1919-1973]. Durante a Segunda Guerra, Martim estudou na *Slade School* em Londres e no *Ruskin College of Drawing*, em Oxford, como estudante de cenografia do mestre Wladimir Polunin [1880-1957]. Gonçalves foi fundador, em 1956, a convite do então reitor Dr. Edgar Santos, da *Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia*, onde permaneceu como diretor até 1961, tendo criado um corpo docente de artistas e professores de diversas partes do Brasil e do exterior, formando um ambiente de convivência fértil para jovens artistas que mais tarde participaram do momento tropicalista, como Caetano Veloso e Glauber Rocha. Durante sua gestão, foram professores da Escola de Teatro os artistas Rolf Gelewski [1930-1988]³³ e Klauss Vianna [1928-1992]³⁴, sobre os quais se falará mais no capítulo 3.

³¹ Se no início dos anos 60, o Centro Popular de Cultura da UNE era o grande mobilizador da juventude; no início da década de 70, a União Nacional dos Estudantes sobreviveu na clandestinidade, tendo seus membros perseguidos pelo regime militar. Outro fator que pesou sobre a juventude nos anos 70 foi a Reforma Universitária implantada no final dos anos 60. O ambiente universitário passou a ser tomado pelo academicismo tecnocrata, o ensino foi se especializando e a competência técnica foi cada vez mais valorizada. Passou a predominar a “impostação intelectualizada e tecnicista que nada tem a dizer ao problema político e vivencial dos estudantes e professores nesse momento.” (HOLLANDA, 1980, p.93).

³² Tomamos emprestado parte título da matéria de Tania Pacheco, realizada com Helio Eichbauer, para o jornal *O Globo*, em 1976 – “Eichbauer: a inquieta busca da cenografia”. Ver referências bibliográficas.

³³ Rolf Gelewski, dançarino e coreógrafo alemão, naturalizado brasileiro. Foi professor e diretor (de 1960 a 1975) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

³⁴ Klauss Vianna, bailarino de formação clássica (com Carlos Leite e com Maria Olenewa), foi artista fundamental no desenvolvimento da expressão corporal no país e no trabalho corporal dos atores, criando a preparação corporal dos atores como etapa da criação teatral. Atuou inicialmente em Minas Gerais (até 1963),

A importante parceria para o teatro brasileiro entre Gonçalves e Eichbauer resultou em oito espetáculos teatrais: *Verão*, de Roman Weingarten - Teatro Princesa Isabel, RJ (1967); *Salomé*, de Oscar Wilde – MAM, RJ (1968); *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, Teatro Ateneo de Caracas (1968), *Noite de Assassinos*, de Jose Triana, Teatro Ipanema, RJ (1969); *La Celestina*, de Fernando de Rojas, Teatro Glaucio Gill, RJ (1969); *O Balcão*, de Jean Genet, Teatro João Caetano, RJ (1970); *Srta Julia*, de A. Strindberg, Teatro das Artes (Fac. da Cidade), RJ (1971); “*O China*”, de Murray Schigall, Teatro das Artes (Fac. da Cidade), RJ (1971). Consideramos que esta experiência profissional foi uma parceria de formação para Eichbauer, tanto porque Helio pode aplicar de forma plena seus aprendizados com Svoboda – o cenário de *Álbum de família* é exemplar neste sentido (e será descrito com mais detalhes no capítulo 3); como também pelo aprendizado ao longo da convivência com a erudição de Gonçalves. Em diversas entrevistas, Helio ressalta a importância deste momento no conjunto de sua produção artística.³⁵ Uma de suas primeiras experiências didáticas, foi justamente na Venezuela com Gonçalves, em 1968, quando realizaram curso de Cenografia no Ateneo de Caracas em paralelo à montagem da peça supracitada.

A aproximação da arquiteta Lina Bo Bardi (fundadora e diretora do *Museu de Arte Moderna da Bahia*) e Helio deu-se por intermédio de Martim Gonçalves. Entre 1956 e 1961, Lina e Martim montaram dois importantes espetáculos: *A ópera dos três tostões*, de Bertolt Brecht e Kurt Weil [1900-1950] e *Calígula*, de Albert Camus [1913-1960]. Com Lina, Helio organizou, em 1973, uma exposição *post-mortem* retrospectiva da obra de Gonçalves no *Museu de Arte Moderna de São Paulo*.³⁶ Durante a 5ª *Bienal de São Paulo*, de 1959, Lina e Martim apresentaram na grande mostra sobre a Bahia uma exposição de objetos da vida cotidiana. No texto que assinaram juntos para o catálogo, deixaram clara a visão de que o relacionamento do ser humano com seus objetos de entorno seria uma necessidade vital primordial, e acrescentaram: “*Não por mero acaso esta exposição é apresentada por uma*

onde participava do Ballet de Minas Gerais, como assistente de Carlos Leite; atuou posteriormente na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em Salvador (1963 e 1964); na cidade do Rio de Janeiro (1965 a 1977), desenvolveu seu método de ensino junto a sua companheira Angel Vianna, onde criaram escola de expressão corporal entre outras atividades docentes, sendo também presença fundamental do momento artístico e cultural da cidade nos anos 1970, quando inclusive dirigiu e atuou em peças de teatro; e na cidade de São Paulo (1977 a 1992), foi diretor da Escola Municipal de Bailado, inovando o ensino que até então mantinha a tradição do balé clássico.

³⁵ Em entrevista à Revista Folhetim, Eichbauer cita a importância da parceria com Martim Gonçalves - “Tive essa sorte também, como o Svoboda, que trabalhou anos com o Otomar Krejca. Trabalhei muito intensamente com o Martim Gonçalves, até a morte dele. Para mim, de todos, ele foi o diretor mais brasileiro. (...) Digo ‘o mais brasileiro’, porque ele amava o Brasil, conhecia a cultura brasileira, tão extensa e produtiva. Com Maria Clara Machado e outros amigos fundou o Tablado e com o reitor Edgard Santos criou a Escola de Teatro da Universidade da Bahia em 1956.” (EICHBAUER, 2006, p.122)

³⁶ Em 1991, Dedé Gadelha Veloso e Eichbauer, organizaram o livro *Arte na Bahia*, no qual há textos de Lina Bo Bardi e farto material sobre a produção de Martim Gonçalves. Ver referências bibliográficas.

escola de teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético.” Percebe-se em Bardi um discurso que estabelece uma nova relação homem-objeto, relacionando o apuro estético ao retorno humano às suas raízes, seus mitos e ritos, em um abandono proposital de seus esteticismos consolidados.



Img.018: ESQ. Martim Gonçalves na biblioteca da Escola de Teatro da Bahia / Foto: autor e data desconhecidas / Fonte: <http://www.blogdagaivota.com/2012/01/> acesso 11/12/2014 Img.019: DIR. reportagem sobre a exposição concebida por Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer, em 1972, em homenagem ao diretor teatral, crítico e cenógrafo Eros Martin Gonçalves. / Fonte: acervo Eichbauer

Finda a parceria com Martim Gonçalves, recém falecido em 1973, e diante dos impedimentos de liberdade criativa e de expressão nos anos 1970 no país, Eichbauer não se sentia mais capaz de limitar seu trabalho à cenografia.³⁷ Segundo entrevistas dadas na época, acreditava que muitos dos espaços criados por ele haviam sido incompreendidos pelos diretores.³⁸ Considerava arbitrária a criação de um espaço e consequente imposição a um grupo, uma vez que este mesmo grupo seria o agente criador e transformador de tal espaço. Estava, neste momento, mais alinhado ao pensamento de Lina e Gonçalves citado acima, e buscava, então, na atividade didática, uma maneira coletiva de criação e proposição de espaços performativos.

³⁷ A lista completa das 28 cenografias e figurinos realizados por Eichbauer na década de 1970, encontra-se nas p. 187 e 188 da revista Chronos. Ver referência bibliográfica. Nestas montagens, o cenógrafo trabalhou com os seguintes diretores (além de Martim Gonçalves) – Ziembinski, Fernando Peixoto, Celso Nunes, Emílio di Biasi, Paulo Afonso Grisolli, José Vicente, Fernando Torres, João das Neves, Rubens Correa, Luiz Antônio Martinez Correa, Paulo José, Clóvis Levy, Ipojuca Pontes, Sérgio Britto; com os maestros Diogo Pacheco e Roberto Schnorremberg; e com a coreógrafa Graciela Figueroa

³⁸ Em entrevista concedida a Elias Fajardo de Fonseca do jornal O Globo, em 1976, em matéria intitulada “O que é um cenógrafo? Os cenógrafos respondem”, Eichbauer declarou: “Tenho também dado aulas e, atualmente, estou a procura de uma linguagem exata para o teatro que faço ou que me permitem fazer”. (FONSECA, 1976)

Penso ser interessante apresentar também a visão do próprio artista sobre as potencialidades da caixa cênica à italiana e do espaço ao ar livre dos mitos e ritos. A meu ver, Eichbauer não vê contradição em usar-se as potencialidades dos recursos técnicos da caixa cênica, contudo incomoda-se com as relações financeiras que envolvem as artes e que, muitas vezes, impedem que a produção artística seja do alcance de todos. A seguir, reproduzimos algumas falas do cenógrafo em entrevistas que concedeu respectivamente a Tania Pacheco para a FUNARTE, em 1981; ao jornal *O Globo* em 1967; e à revista *Folhetim* em 2006:

“Ah, sim, é preciso criar outros espaços. Porque o mito, os ritos geralmente se realizam nas praças públicas, em certos locais abertos da natureza. Não em uma casa de espetáculos, a casa de espetáculos como a gente entende, que surgiu a partir da renascença. Na Grécia havia teatros construídos, mas tinham outro sentido; eram abertos. Por outro lado, você sempre pode realizar um trabalho ao ar livre, com determinadas pessoas, e realizar um espetáculo de uma peça de teatro histórica, como é o caso do Maiakóvski, em certas casas de espetáculo. Apesar de tudo, os prédios teatrais são bem mais interessantes do que nossas próprias casas: têm mais possibilidades – a quartelada, o alçapão, o urdimento, a chance de juntar as pessoas e, num espaço fechado, fora do mundo exterior, comunicar certas coisas.

Agora, os ritos devem ser realizados sempre na natureza, porque é dela que eles falam, da natureza, das transformações da natureza, dos fenômenos celestes, agrícolas. O Parque Lage foi uma experiência profunda nesse sentido. Era um parque, com uma escola de arte aberta, bem diferente de você fazer uma peça de teatro com produção, bilheteria, público pagante. Essa não é uma dicotomia, é uma contradição que todas as pessoas, todos os artistas vivem. Mesmo um pintor: a relação dele com sua pintura até chegar ao *marchand* é uma loucura.

[...] O que me perturba mais não é o fato de estudar antropologia e querer dançar ao ar livre e montar uma peça dentro de um prédio de teatro, e sim a questão de levar público ao teatro, a preço do teatro. Isso me perturba muito mais do que a própria casa, a casa fechada de espetáculos (e estou me referindo às existentes, porque eu acho que não tem mais cabimento construir teatros quando há tantos espaços possíveis de um lado, e tanta gente necessitando de moradias, hospitais e escolas, de outro).

O que me atormenta é essa parte das finanças, a dificuldade que as pessoas tem para assistir a um espetáculo, a bilheteria, o dinheiro. Isso me perturba, isso é anti-artístico por excelência. Todos os trabalhos que você faz, se você é uma pessoa consciente, negam sempre essa relação capitalista do teatro, de bilheteria, de produção, de se pagar o espetáculo e os atores. Tudo isso é muito desagradável. Às vezes você faz teatro pensando em pessoas que não tem condição financeira nenhuma de pagar o preço do ingresso e que talvez fossem a plateia mais interessante para ver as coisas que você faz. Claro que existem planos populares, as Kombis, mas não é suficiente. Na realidade, você tem que mudar a sociedade toda, mudar tudo, a educação (a educação paga já é uma vergonha; o mundo inteiro discute educação gratuita e aqui resolvem cobrar nas universidades). Tudo isso me atormenta, mas é por isso que a gente trabalha, para desmanchar certas coisas que foram feitas pelos estadistas, pelos legisladores. (EICHBAUER, 1981, p.5 e 6)

A técnica não é utilizada nem os recursos do teatro, tais como elevadores, palcos giratórios, carros, etc., e quando o são funcionam mal. Esses recursos técnicos possibilitam ao espectador ângulos de visão diferentes dados que tornam o espetáculo mais claro. O teatro deve funcionar como uma fábrica, em que todos os elementos contribuem para a produção consciente de um espetáculo e de uma formação de um público. Isso pressupõe uma consciência de todos os seus integrantes. O teatro no Brasil como meio de expressão da cultura é quase inexistente, alienado e desamparado. [...] Gostaria de fazer teatro para outro tipo de público que não seja o que “pode pagar” para se ver reproduzido e identificar-se com a mediocridade exposta.” (CHRONOS, 2006, p.161. Reprodução de fala de Eichbauer na matéria *Arte em poucas palavras – cenografia de Verão, d’O globo*, 11/11/1967)

No Berliner Ensemble, eles tinham um palco giratório extraordinário, silencioso, tudo era feito com o giratório, tudo era a roda da vida, da história, e, com isso, Brecht procurava mudar o ângulo de visão do público, no palco italiano. Fala-se muito hoje que é preciso romper com o palco italiano, mas tudo isso é bobagem, porque o teatro se faz no palco italiano, o Svoboda fez quase toda a sua carreira dentro de palcos italianos, que oferecem maiores possibilidades para o criador, porque a caixa cúbica é a caixa do mágico...” (EICHBAUER, 2006, p.112 e 113)

O convite para lecionar e ser o coordenador do Curso de Cenografia da Escola de Belas Artes foi, assim, uma oportunidade que Helio teve para reduzir sua dedicação aos projetos de cenografia nas circunstâncias adversas dos anos 1970 e se revigorar, como que se fortalecer, junto aos alunos, criando e experimentando coletivamente, resguardando-se das adversidades exteriores, sem contudo se alienar do que se passava em volta, numa busca de preservação e fortalecimento da vida, a partir do resgate de textos literários clássicos, do simbolismo e de referências filosóficas – buscando realizar o teatro e a cenografia em que acreditava.³⁹

Em texto de Tânia Pacheco para *O Globo* em 1976, intitulado *Eichbauer: a inquieta busca da cenografia*, o cenógrafo declarou:

No momento em que me chamarem para um trabalho decente, faço. [...] entre aceitar um trabalho no qual não vejo sentido e pesquisar com meus alunos, prefiro a busca da obra coletiva. O que eu chamaria de “teatro de artista plástico”. Então, não é uma fuga: é uma passagem, uma busca. E eu estou crescendo com ela. (EICHBAUER in PACHECO, *O Globo*, 1976)

Também, em seu livro *Cartas de Marear: caminhos da criação*, o cenógrafo escreve sobre este momento:

Estudar o mundo como um todo integrado era um programa de aprendizado holístico; uma filosofia de educação e suas conexões com a comunidade, na qual a arrogância, imodéstia, vaidade e poder eram banidos da sala de aula, assim como a violência. Triunfo da sabedoria, como na ópera *A Flauta Mágica*. [...] Saltos acrobáticos das Ilhas Gregas à Ilha do Fundão, sem nos alienar da grande tragédia da história.” (EICHBAUER, 2013, p.215 e 218).

Nos subitens a seguir, serão descritos, brevemente, o período, as escolas onde Eichbauer lecionou e o contexto em que cada uma delas estava inserida. Adianta-se que no curso superior de cenografia na Escola de Belas Artes, o cenógrafo pôde desenvolver um programa não acadêmico. Do mesmo modo, a Escola de Teatro Martins Pena e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage eram constituídas, naquele momento, por cursos livres, ambas impulsionadas e reformuladas a partir da atuação de Paulo Afonso Grisolli [1934-2004]⁴⁰ na chefia do Departamento de Cultura do Estado, e com novos diretores, alinhados com as inovações artísticas dos anos 1970, em que se ia a favor da livre experimentação e contra o academicismo.

³⁹ Da lista de suas produções em cenografia publicada na revista *Chronos*, no ano de 1976, por exemplo, não consta nenhuma produção.

⁴⁰ Paulo Afonso Grisolli diretor e autor teatral. Em 1961, foi premiado como melhor diretor no 1º Festival de Teatro Amador da Guanabara, promovido por O Tablado. Em 1968, criou o grupo experimental, *A Comunidade*, sediado no MAM RJ. Foi o autor da peça *Avatar*, encenada no MAM, com direção de Luiz Carlos Ripper, em 1974. A partir de 1973, dedicou-se mais intensamente à televisão como diretor. Foi editor do *Caderno B do Jornal do Brasil*, de 1964 a 1972, e diretor geral do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro de 1975 a 1979. Na década de 1990, mudou-se para Portugal, onde trabalhou nas emissoras de televisão locais.

2.3 O PROFESSOR

2.3.1 Curso de Cenografia na Escola de Belas Artes, EBA-UFRJ, do Museu de Belas Artes à Ilha do Fundão

Iniciamos este item, sobre as aulas ministradas por Eichbauer no curso de cenografia da Escola de Belas Artes, entre os anos 1974 e 1976, com a narrativa da aluna Elizabeth Passi de Moraes:

[...] eu passei para Cenografia, então nós fizemos o básico, na Escola de Belas Artes, que era junto do Museu de Belas Artes [...] depois ramificava [...] para cada categoria [ou curso] que você tivesse escolhido. Quando chegou na hora, não tinha o curso de cenografia. [...] Eles ofereceram no vestibular, mas não estava organizado. Não tinha o coordenador pro curso de cenografia. Aí muitos saíram, fizeram novo vestibular para arquitetura (algumas pessoas que tinham passado para cenografia) e ficamos praticamente cinco pessoas. [...] Aí nós começamos a pedir [para que houvesse curso]. Agora não me lembro se atrasou o curso, esse período em 3 meses, ou se a gente ficou sem aula, fazendo outras coisas, mas eu acredito que foram 2 ou 3 meses. [...] e foi quando eles chamaram o Helio para organizar o curso de cenografia e foi um curso maravilhoso, porque nós tínhamos aula com Fernando Pamplona; Maria Augusta, que é carnavalesca, dava teoria das cores; Rosa Magalhães, que dava parte de figurino; Plínio, me lembro direito, que era cenografia para televisão, cinema; e [...] da história de teatro [...] Yan Michalski – maravilhoso. [...] E o Helio fez uma exposição antes, lá na Belas Artes mesmo, das maquetes, daqueles trabalhos dele construtivistas e a gente começou a ter aula com ele. Era assim, a gente sentava numa mesa alta com as banquetas altas, numa sala daquelas da Escola de Belas Artes e ele trazia uns painéis escritos, como ele faz até hoje, com as aulas e ele falando e a gente ia viajando naquela época, porque ele sempre dizia “olha, não adianta você saber dos movimentos sem saber qual era a realidade daquela época”, então ele passava por tudo – pela política, todo o panorama de uma época. [...] Michalski era história do teatro. Rosa dava indumentária. E o Helio cenografia. A Maria Augusta dava psicodinâmica das cores, uma coisa assim. Essa parte também ligada ao figurino. E fomos para o Fundão [...] Depois de um ano. [...] E foi fantástico, porque nós tínhamos uma sala enorme. Foi bom por um lado e foi ruim por outro. Porque a gente ficou longe de tudo – do museu de Belas Artes, do MAM, das papelarias – tudo a gente saía e ia procurando coisas. E foi fantástico, porque ele preparou a sala – ele fez uns praticáveis bem grandes e aquilo funcionava como um palco, um trabalho; abria e era um círculo.⁴¹

A sala de aula quando a escola funcionava junto ao Museu de Belas Artes, segundo descrição de Elizabeth, era preenchida de pranchetas e banquetas altas, mobiliário próprio para realização de desenhos (técnicos ou livres). Deste modo, penso que Helio, primeiramente, realizou com seus alunos os exercícios que havia aprendido com Svoboda. Mais tarde, quando a Escola foi transferida para o campus da Ilha do Fundão, no mesmo prédio onde já funcionava a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, as aulas passaram a acontecer numa grande sala, livre de móveis. Dentro dela, Eichbauer inseriu praticáveis de madeira que eram utilizados em suas aulas, tornando a nova sala um espaço para exercícios mais dinâmicos e com possibilidade de uso do corpo e de se fazer construções em grandes

⁴¹ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes, em sua residência, à autora, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

escalas, como os murais coletivos que foram feitos (trataremos deste e de outros trabalhos com mais detalhes no capítulo 3).

Nas palavras do cenógrafo,

Meus títulos da Universidade de Praga foram finalmente reconhecidos por uma comissão especial, designada pela Congregação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; reconhecimento de grau universitário e contratação para exercer o cargo de professor de cenografia do Centro de Letras e Artes da Escola em 1970. O parecer do professor titular da UFRJ, Armando S. Schnoor, concluía que a Universidade Federal do Rio de Janeiro e principalmente a Escola de Belas Artes seriam beneficiadas em reconhecer o meu título universitário de cenógrafo, obtido na Universidade 17 de Novembro de Praga, notando não haver paralelo nas universidades brasileiras de curso similar. A Escola de Belas Artes (EBA) seria a primeira do país a dar um curso de cenografia, nos moldes da Universidade de Praga. [...]

Tornei-me por um tempo, coordenador do curso de cenografia [...]

A EBA deu-me total liberdade: exerci minha missão com entusiasmo e prazer. A sala de aula era um laboratório de artes plásticas, literatura, filosofia, arquitetura e música. Trabalhávamos com o corpo e dançávamos às quartas-feiras mercuriais, quando nos reuníamos para festejar a semana com almoços preparados por todos. O Ágape platônico. *Philia*.

O Programa do curso era o mesmo de Praga, com adaptações à realidade brasileira: uma série de exercícios gráficos, abstracionismo geométrico no plano e no espaço. Telas coletivas, mapas de cidades imaginárias: geologia, sociologia e antropologia do teatro. Estudo de rituais e festas populares. Encontros para ouvir música, leituras de textos e poesia. Pesquisa em bibliotecas públicas e museus. Consultas aos livros raros da biblioteca do museu D. João VI da Escola de Belas Artes. Construção de maquetes de cartão e madeira, pequenos teatros para exercícios de escala e proporção. (EICHBAUER, 2013, p.208)

2.3.2 Curso Livre na Escola Martins Pena

Para a escrita deste item sobre a atividade docente de Eichbauer no curso livre da Escola de Teatro Martins Pena, em 1976, temos como base a matéria *Escola Martins Pena: nova visão do ensino teatral*, realizada por Yan Michalski para o *Jornal do Brasil*, em 1975.⁴² Nesta matéria há uma entrevista com Klauss Vianna, que fora designado por Paulo Afonso Grisolli novo diretor da escola para tirá-la de um estado tido como de estagnação do ensino de teatro e para transformá-la em um centro de pesquisa e formação, sem objetivo profissionalizante.⁴³ Nas palavras do novo diretor:

Eu vinha constatando que o ensino teatral não estava cumprido bem os seus objetivos. As pessoas saem da escola e encontram um vácuo entre o que aprenderam e a realidade. O vácuo provém da diferença entre o ator de há uma década e o de hoje. Antes, os métodos que ele aprendia na escola, de Stanislavsky a Grotowski, podiam lhe dar uma base razoável para o que faria no teatro. Mas hoje ficou claro que o ator mais precisa para a sua formação é um desenvolvimento total da sua personalidade, uma ajuda para que ele saiba aproveitar o potencial que tem dentro de si, como pessoa. Quando ele começa a trabalhar numa peça, mergulha numa experiência vivencial profunda; no dia em que a peça terminar, ele não será mais a mesma pessoa. Então é preciso ensiná-lo a saber tomar atitudes perante a vida, a conscientizar a força que cada um tem dentro de si. Para isso, precisamos de uma escola que seja menos currículos e mais vida. [...] Nosso objetivo não é profissionalizante, portanto não nos preocupamos com este problema [de registro profissional e de currículo oficialmente estipulado]. [...] Mas muito mais do que formar

⁴² Disponível em [http://www.klaussvianna.art.br/obra_detalhes.asp?id_evento=190#\[showDet\]1025](http://www.klaussvianna.art.br/obra_detalhes.asp?id_evento=190#[showDet]1025) acesso 05/01/2014. Ver ref. bibliográfica.

⁴³ A gestão de Vianna foi de 1975 a 1978.

profissionais, interessa-nos formar seres humanos, amadurecer pessoas, preparar homens sensíveis.”.
(MICHALSKI, 1975)

Neste contexto da reformulação da escola é que Eichbauer foi convidado a lecionar a disciplina de pesquisa sobre *Cenografia Aplicada e História da Arte*, dentro do Núcleo de Pesquisas da escola, destinado a atores profissionais e a alunos já formados em alguma escola de teatro, sendo exigida escolaridade em nível de 2º grau completo. Segundo Denise Weller,⁴⁴ na entrevista que nos concedeu, Helio a convidou para lecionarem juntos.

Então veio o convite – ele [Helio] pegou e disse “Denise, quer dar aula **comigo**, na Martins Pena?” [...] Eu tinha vinte e cinco anos, vinte e quatro. [...] Então ficou acertado assim: eu daria aula de história da arte, relacionada à cenografia – não ia me meter com cenografia, não – e ele daria aula de cenografia [...] ⁴⁵

Foram também professores do Núcleo de Pesquisas: Reinaldo Bairão com colaboração de Luisa Barreto Leite, Fernando Pamplona, Alexandre Trik e Ana Cristina Viana (pesquisa sobre Contemporaneidade do Homem Brasileiro); e Amir Haddad (pesquisa sobre Atividade Crítica e Realidade Brasileira).

Havia na escola ainda o Núcleo Básico, para alunos sem conhecimento prévio ou com conhecimento, mas com desejo de reciclá-lo dentro da nova visão de trabalho. Aí havia cinco disciplinas obrigatórias: Corpo, Som, Percepção, Espaço e Teatro. Para este curso a idade mínima era de 16 anos, sem exigência de nível de escolaridade. O Núcleo de Complementação destinava-se aos egressos do Núcleo Básico ou a alunos que já chegassem com conhecimentos suficientes. Havia três disciplinas permanentes (Expressão Corporal, Dicção e Análise de Texto) e outras sete que seriam renovadas a cada semestre, entre as quais, por exemplo, Teatro Infantil, Improvisação, Criação do Personagem e Laboratório de Som.

As aulas ocorriam à noite, entre 19h e 22h30. Cada professor tinha autonomia para definir o número de alunos de acordo com o espaço físico disponível e a necessidade do trabalho, o critério de seleção e a forma de verificação de aprendizagem. Exigia-se apenas frequência obrigatória nas aulas, sem provas nem notas. Em paralelo aos cursos regulares, a cada semestre haveria uma montagem teatral com alunos e pessoas de fora que tivessem experiência teatral. A primeira peça trabalhada foi *A morta* (1937), de Oswald de Andrade, com direção de Nelson Xavier. Nos demais horários livres da escola haveria atividades para adolescentes e cursos de lazer.

⁴⁴ Denise já tinha sido aluna de Eichbauer no curso da Escola de Belas Artes.

⁴⁵ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

2.3.3 Oficina do Corpo/Pluridimensional na Escola de Artes Visuais no Parque Lage

A transformação do antigo Instituto de Belas Artes em Escola de Artes Visuais, pelo artista e diretor da EAV Rubens Gerchman [1942-2008], marcou um período de intensa experimentação e de uma potencialização na relação investigativa comum entre professores e alunos na cidade do Rio de Janeiro, durante o governo Geisel, em 1975. O Instituto que antes tinha seu programa pautado pela pintura de cavalete se transformou numa escola experimental em que a pintura deixou de ser central e as mais diversas expressões artísticas foram potencializadas e investigadas. A escola, com sede num palacete que pertenceu à cantora de ópera Gabriella Besanzoni Lage [1888-1966], no centro de um dos mais belos parques da cidade, até então mantinha-se como uma entidade adormecida e sem envolvimento com o processo de renovação artística por qual passava o país.

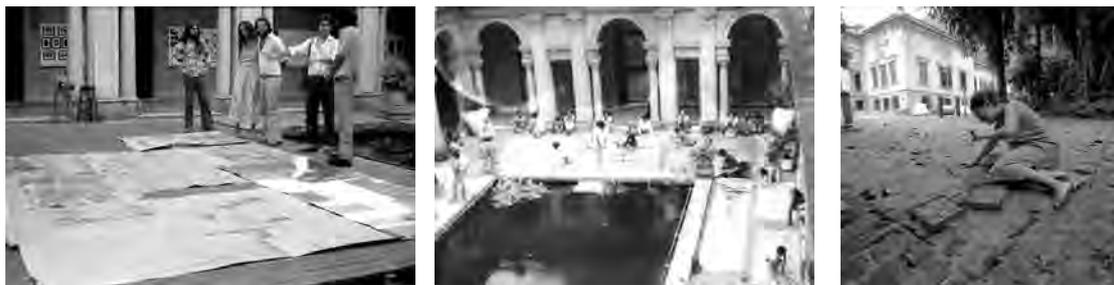
Lina Bo Bardi, Helio Eichbauer e uma série de artistas (Celeida Tostes [1929-1995], Sergio Santeiro [1944-] entre outros) participaram desta transformação durante a gestão de Gerchman, entre dezembro de 1975 e março de 1979, fazendo da Escola um grande centro de produção e resistência durante a ditadura militar no Brasil.⁴⁶ Os jardins do parque e a EAV representavam um campo de liberdade, “um oásis no deserto da ditadura militar, que o crítico de arte e professor de filosofia Wilson Coutinho chamaria de *Jardim da Oposição*” (EICHBAUER, 2013, p.219).

Considera-se que a vivência de Gerchman em Nova York, de 1968 a 1972, deu base para o formato de escola por ele implementado, segundo depoimento de Claudia Saldanha (artista e diretora da EAV entre 2008 e 2014):

Gerchman volta dos EUA, chama Celeida Tostes. Ambos, que tiveram vivência nos EUA, trouxeram a ideia de inaugurar uma escola informal, não acadêmica, escola aberta, ensino não seriado, em que o artista determinando sua própria formação - provável influência de suas vivências no exterior (SALDANHA, 2010).⁴⁷

⁴⁶ Foram realizadas, no Rio de Janeiro, três exposições sobre o período em que Gerchman foi diretor da EAV: *O jardim da Oposição*, em 2009, na EAV, curadoria de Heloisa Buarque e Helio Eichbauer; *EAV 75.79: um horizonte de eventos*, em 2014 e 2015, nas cavalariças do Parque Lage, curadoria de Marcelo Campos e Helio Eichbauer; e *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso*, em 2014 e 2015, na Casa Daros, curadoria Eugenio Valdés Figueroa, Clara Gerchman e Helio Eichbauer.

⁴⁷ Transcrição feita pela autora a partir de vídeo presente em <http://www.youtube.com/watch?v=yTUwFD8RQ3E>. Ver referência bibliográficas.



Img.20: ESQ. Gerchman e professores da EAV sobre tablado/ponte sobre a piscina do pátio interno da escola / Foto: Paloma Niskier / Fonte: acervo Eichbauer
 Img.21: CENTRO Alunos pintando no pátio interno da escola / Foto: Paloma Niskier / Fonte: acervo Eichbauer
 Img.22: DIR. artista e professora, Celeida Tostes, no jardim da EAV / Foto: Celso / Fonte: acervo Eichbauer

Havia renomados professores, ministrando mais de 65 oficinas para cerca de dois mil alunos. Para Maria Helena Andrés, artista que teve contato com a Escola de Artes Visuais nos anos 70, a EAV, assim como a Bauhaus e a Escola Guignard, compartilhava o senso comunitário – “Em todas essas organizações sentimos o traço comum: a expansão da criatividade do artista para um plano total, comunitário”. Como evidência da importância da EAV na cultura carioca dos anos 1970, vale destacar que lá foi sediada a Escola Freudiana do Brasil, organizada pelos psicanalistas da vanguarda lacaniana; e que a Escola abrigou os históricos concertos de música dodecafônica de Joaquim Koellreuter [1915-2005].⁴⁸

Eichbauer ministrou o curso de férias no final de 1975, inspirado no poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos, *Uirapuru*. Com Lina Bo Bardi, desenvolveu um programa sobre cultura indígena, a descoberta de sua linguagem simbólica e seu imaginário mitológico.

Em 1976 organizou a *Oficina do Corpo*, que em 1977 teve seu nome alterado para *Oficina Pluridimensional*, visando separar-se conceitualmente dos trabalhos corporais que vinham sendo desenvolvidos por profissionais da dança, como o coreógrafo Klauss Viana, então diretor da Escola de Teatro Martins Penna (Rio de Janeiro). O novo nome – *Oficina Pluridimensional* – refletia a preocupação de se trabalhar holisticamente as diversas dimensões da vida do ser humano, o corpo, a casa, a cidade, o cosmos. Segundo relato recente de Eichbauer,⁴⁹ o termo “pluridimensional” foi tomado de empréstimo de Lygia Clark, quando, em 1957, o usou em texto sobre a influência do trabalho de Josef Albers na sua fase plano em superfície modulada: “Quando eu estudei a obra de Albers, fiquei surpresa com as possibilidades abertas pela sua série de litografias chamadas Constelações, nas quais ele

⁴⁸ Koellreuter chegou ao Brasil em 1937, fugindo do nazismo. Dedicou-se intensamente à atividade pedagógica. Em 1954, fundou a Escola de Música da Bahia, na gestão do reitor Edgar Santos na Universidade da Bahia. Passou período fora do Brasil (Munique, 1963; Índia, 1964; e Japão, 1969), regressando em 1975. Entre seus discípulos temos Tom Zé, Isaac Karabtchevsky, John Neschling, Julio Medaglia, entre outros.

⁴⁹ Anotação da autora, em 8 de setembro de 2011, por ocasião do curso *Os trabalhos e os dias*, ministrado por Eichbauer na Escola de Artes Visuais.

expressou o espaço pluri-dimensional por meio de formas geométricas sugeridas por linhas”.
(CLARK, 1957)

Jogos rituais e conferências-espetáculo eram algumas das atividades propostas nas Oficinas Pluridimensionais. Na conferência-espetáculo ocorria a apresentação de determinado tema por meio de um espetáculo noturno realizado pelo professor, por vezes, também junto aos alunos. Não havia pré-requisito para participar das aulas – artistas, trabalhadores em geral – a todos a oficina era aberta.

Em novembro do mesmo ano, foi montada na antiga sala de jantar da mansão do Parque Lage a exposição *Espaço lúdico*, retrospectiva da obra do cenógrafo-professor. Helio exibiu maquetes dos 33 espaços cênicos que produzira até então, montagens com críticas e reportagens, fotografias e painéis destes 13 anos de trabalho, inclusive de sua experiência didática. Sem que houvesse uma ordem cronológica ou suportes convencionais, o espectador perdia-se no labirinto formado pela disposição assimétrica de maquetes, painéis e tecidos de cores quentes e tropicais que pendiam do teto, tudo estranhamente iluminado por algumas dezenas de velas, além da iluminação elétrica do casarão. Como conceito, seguiu sua ideia básica de participação coletiva para criação: transformou sua mostra num evento onde o espectador, com seu corpo e sua presença, também colaborava no produto final. Por ocasião desta exposição, Lina Bardi, sua companheira de trabalho escreveu o texto intitulado *Design como comportamento total*:

[...] o Design está chegando à asfixia. Consumidas as raízes positivo-racionalistas, debate-se, sem mais oxigênio, nas poucas águas daquilo que foi um oceano.

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

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

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

[...] Através das atividades manuais (artesanato somente como documento: é impossível voltar no tempo), através da participação do corpo (corpo como totalidade do homem), isto é, de todo um comportamento, uma pesquisa coletiva começa a descobrir um caminho, entre novidades efêmeras e resíduos culturais.

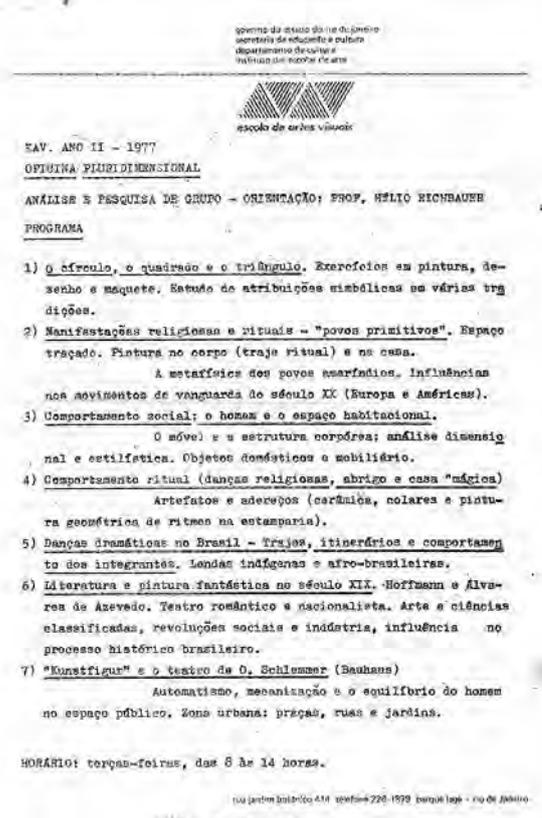
É o que Helio Eichbauer está tentando, com seus alunos na Oficina do Corpo, na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage (BARDI, 2009, p. 36 e 37).

Rubens Gerchaman também escreveu, no catálogo desta exposição, sobre a importante participação do cenógrafo na promoção de um ambiente de criação coletiva na escola:

Quando concebi a nova Escola de Artes Visuais, pensei em sua estrutura como uma ampla rede comunicante, modificando e reorientando as diversas áreas do conhecimento. Formou-se, então, uma

equipe para a realização dessa tarefa, contando com a importante participação de Helio Eichbauer, que desenvolve um trabalho coletivo na *Oficina Pluridimensional* (ambiente/corpo). Sua atuação como cenógrafo em 13 anos de intensa atividade profissional e sobretudo sua flexibilidade como artista / pesquisador, seu interesse por música, dança, teatro e pintura (artes plásticas), possibilitaram a realização de uma proposta aglutinadora destas diversas manifestações da arte. (GERCHMAN, 2009, p.38)

Abaixo pode-se ver os programas da *Oficina do Corpo/Pluridimensional*. No próximo capítulo, serão aprofundadas algumas das conferências-espetáculo realizadas.



EAV. ANO II

OFICINA PLURIDIMENSIONAL - PROF. HÉLIO EICHBAUER

Observação e análise do processo cultural brasileiro e estrangeiro (principais tendências renovadoras) a partir de exercícios em desenho, pintura e manifestações dramáticas (pantomima e dança espontânea). O comportamento do homem em diversos espaços (ritmo e respiração). O móvel na habitação (estilos, dimensões, o ponto e a postura, o condicionamento pela geometria do espaço habitacional).

Artes e filosofia no processo de vida do homem contemporâneo. Manifestações dramáticas e artísticas na América Latina.

ESQUEMA DE AULA

- 1) Encontro/convivência/diálogo (grupo heterogêneo: alunos professores, profissionais. Idades variadas).
- 2) Apresentação e exposição do trabalho (pintura e desenho na superfície de uma figura geométrica) Análise simbólica e traçado individual: itinerário de cada integrante do grupo.
- 3) Elaboração de fichas para consultas e pesquisas. (Atividade extra-escolar ou bibliotecas).
- 4) Estudo de comportamento cotidiano (espaço habitacional e exterior). Estudo de ritmos, expressões e tensões na atividade lúdica. Jogos sobre traçados simétricos; direção, situação e equilíbrio. Utilização de móveis, planos, fios e outros materiais, na criação da cenografia ambiente.
- 5) Discussões sobre a arte e o homem contemporâneo (ação criadora)

3.

A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DE HELIO EICHBAUER NOS ANOS 1970

3.1 PERSPECTIVAS DIDÁTICAS

Neste item, trabalharei as perspectivas didáticas do professor-artista Helio Eichbauer em suas aulas nos anos 1970 – os aspectos que constituem seu método docente, comum a todas as escolas em que lecionou, e que embasam os exercícios propostos e realizados – serão apontadas similaridades com outras manifestações artísticas do período e seus aspectos particulares.

Suas aulas dos anos 1970 mesclavam sempre conteúdo teórico e exercícios práticos como dança, expressão corporal, construção de maquetes, confecção de indumentária, caracterização, pintura de painéis coletivos. Havia sempre um embasamento histórico – envolvendo literatura ou música – como ponto de discussão e como propulsor da criação e reflexão artística.

Para a redação deste capítulo, além da literatura escrita pelo próprio cenógrafo e sobre ele e de referências teóricas sobre o momento político-cultural do país, foram fundamentais as entrevistas realizadas com os seguintes alunos (ordenados do aluno mais antigo ao mais recente):

Elizabeth Garson Passi de Moraes (Rio de Janeiro - RJ, 1953), formada no Curso de Cenografia da EBA/UFRJ (1975). Residiu por alguns anos fora do Brasil. Trabalha como cenógrafa e figurinista autônoma e como pesquisadora em produções culturais. Foi aluna da primeira turma para a qual Helio Eichbauer lecionou no Curso de Cenografia da Escola de Belas Artes, em 1974, quando a Escola era situada na Av. Rio Branco (Rio de Janeiro) e permaneceu aluna no ano de 1975, quando a EBA foi transferida para o Campus da UFRJ na Ilha do Fundão.

Célia de Oliveira (Rio de Janeiro - RJ, 1949), formada no Curso de Artes Gráficas da Escola de Belas Artes da UFRJ (1978). É figurinista autônoma – trabalha com figurinos para TV, teatro e cinema, e também com pesquisas ligadas a figurino. Trabalhou por 25 anos na equipe de figurino da TV Globo. Foi aluna de Helio Eichbauer em 1975, ano em que a Escola de Belas Artes fora transferida para o Campus da UFRJ na Ilha do Fundão.

Amador Perez (Rio de Janeiro - RJ, 1952), projetista gráfico e artista plástico. Graduado em Projeto Gráfico pela Escola de Belas Artes da UFRJ (1976). Desde 1977, participou de várias exposições coletivas, realizou exposições individuais e obteve prêmios

em salões de arte diversos; em 2014 realizou exposições comemorativas aos seus 40 anos de produção. É professor aposentado da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ) e leciona no Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ. Foi aluno de Helio Eichbauer no ano de 1975, na Escola de Belas Artes, no Campus da UFRJ na Ilha do Fundão. Participou do curso livre ministrado por Eichbauer na Escola de Teatro Martins Pena em 1976. Entre 1976 e 1977, colaborou com Helio em conferências-espetáculo realizadas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) dentro da Oficina do Corpo/Pluridimensional.

Denise Weller (Rio de Janeiro - RJ, 1952), pintora, arquiteta e professora. Estudou pintura e artes visuais no MAM/RJ nas décadas de 60 e 70. cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, entre 1970 e 1976 e é professora aposentada da mesma faculdade. Foi aluna de Helio Eichbauer no ano de 1975, na Escola de Belas Artes, no Campus da UFRJ na Ilha do Fundão. Com ele lecionou no curso livre na Escola de Teatro Martins Pena em 1976, dando aulas de história da arte. Entre 1976 e 1977, colaborou em conferências-espetáculo realizadas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) dentro da Oficina do Corpo/Pluridimensional.

Luiz Eduardo Pinheiro (Codó - MA, 1952), arquiteto, formado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ (1975). Mestre em História da Arquitetura (UFRJ), especialista em Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos (UFPe), é Gerente de Conservação e Fiscalização do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – IRPH – da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Foi aluno de Helio Eichbauer no ano de 1975, na Escola de Belas Artes, no Campus da UFRJ na Ilha do Fundão. Participou do curso inaugural *Uirapuru*, na EAV (verão 1975/76) e das aulas na Escola de Teatro Martins Pena (1976).

Ligia Veiga (Rio de Janeiro – RJ), coreógrafa, atriz e musicista trabalhou com diferentes artistas nas áreas de Dança, Teatro, Música e Educação, com destaque para sua participação no Grupo Coringa liderado por Graciela Figueroa nos anos 1970. Fundou em 1981 na cidade de São Paulo com Silvia Rosenbaum o grupo “Tesouro da Juventude - Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades”, uma das primeiras companhias de teatro-dança e que hoje trabalha com o Teatro de Rua. Atua hoje em dia no Rio de Janeiro, como diretora da “Grande Cia de Mysterios e Novidades”. Foi aluna de Helio Eichbauer na Oficina do Corpo/Pluridimensional na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1976 e 1977.

Paloma Niskier (Rio de Janeiro – RJ, 1957). Graduada em Comunicação Visual na PUC/RJ (1984). Entre diversos trabalhos gráficos, desenvolve projetos para a “Grande Cia. De Mysterios e Novidades”. Dedicar-se também a divulgação e comércio de produtos

orgânicos. Teve formação artística no Ateliê Livre de Artes Plásticas – Prof^a Maria Lurdes Mader Pereira, entre 1967 e 1971. Em 1982, teve aulas de arte com a artista plástica Anna Bela Geiger. Foi aluna de Helio Eichbauer na Oficina do Corpo/Pluridimensional na EAV, em 1976.

Thais Azambuja (Porto Alegre – RS), artista plástica, arte-educadora. Diplomada em Licenciatura Plena de Educação Artística pela UERJ. Membro Didata em Biodanza pela International Biocentric Foundation. Professora da UERJ em Biodança: Um Encontro com a Vida 1 e 2, e da Oficina de Criação. Foi aluna de Helio Eichbauer na Oficina do Corpo/Pluridimensional na EAV, nos anos de 1976 e 1977.

3.1.1 Rigor no tempo e no espaço – preparação de um ensaio

Considero que, a partir de sua experiência profissional em teatro e por ter iniciado sua atividade docente em um curso de cenografia, o professor-artista Helio Eichbauer organizava suas aulas como se fossem para a dinâmica de um grupo teatral – deste modo exigia rigor no tempo e no espaço com se estivessem todos (professor e alunos) se preparando para o início de um ensaio para o qual é imprescindível a presença e concentração de todos os envolvidos.

A lembrança do rigor de Helio nos procedimentos criativos e didáticos foi recorrentes nos discursos dos seus alunos. Rigor, método e exigência não em sentido repressivo, mas, pelo contrário, com sentido libertador e potencializador da criatividade. Esse pensamento é encontrado na narrativa de Elizabeth Passi ao relatar uma das aulas na Escola de Belas Artes do Fundão:

Quando fomos para nossa sala no Fundão, que tinha aquelas janelonas e nós tínhamos que forrar a parte de baixo, que estava muito feia, com papel craft, pardo. [...] E todo mundo começou a pegar fita crepe e plá, plá [gesticulando com se estivesse colando na parede de maneira bruta] e ele disse ‘o que é isso?! O que é isso?! Vocês são cenógrafos!’ [...] ‘Não é assim. Tudo que for feito tem que ser feito direito, com método’. E o tal do rigor, que não impede a sua liberdade de criar, pelo contrário, ela possibilita que aquilo tudo que você imaginou fique de pé, que aconteça.⁵⁰

O rigor com o horário é lembrado por Amador Perez em sua entrevista, quando menciona que as pessoas acordavam cedo para estar na aula, todas, já que Helio não admitia atrasos –

“[...] quando ele começa a realizar o curso, esse é o preâmbulo – olha para os alunos de uma forma muito profunda, muito enriquecida pela beleza que ele tem dentro de si e pela visão crítica que ele tem. Ele é

⁵⁰ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes, em sua residência, à autora, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

crítico lá em cima. Ele é implacavelmente crítico. Só que implacavelmente no sentido de fazer, tentar fazer o aluno perceber, como aquele momento da relação com a história, com o teatro, com a cultura, com a arte, com ele, com Jardim Botânico, com o Parque Lage, com a sala do Parque Lage, com a cidade do Rio de Janeiro, com o mundo, como aquilo é fundamental – isso é teatro. Esse é o teatro *da vero*, entende? Então isso é maravilhoso – ele olha para você e faz um desenho seu. Ele olha para mim, faz um desenho meu e dos meus colegas todos.”⁵¹

Pode-se pensar que tal rigor com horário está ligado ao que Amador fala sobre a maneira de Helio se relacionar com os alunos, desde o contato na primeira aula, observando a fundo como cada um é, sendo esta mais uma particularidade de seu modo de lecionar. Amador Perez diz que absorveu isso do mestre e age assim também em suas próprias aulas. Esta forma de estabelecer um primeiro contato com os alunos seria uma maneira de deixar clara a importância da relação entre pessoas que estão juntas naquele determinado tempo, e naquele determinado espaço, seja a Ilha do Fundão, seja o Parque Lage.

Além da exigência de rigor com o tempo e com o espaço poder estar relacionada a um possível desejo de concentração coletiva nos temas estudados e a afirmação deste compromisso coletivo, o fato das pessoas se reunirem em grupos artísticos, nos anos 1970, era em si, um fato político e uma tática de resistência e parece que o professor, impondo seriedade ao encontro, pretendia deixar isso claro aos alunos.

Para pensar sobre a importância desses encontros como ato político, podemos resgatar os *Domingos da Criação* que foram organizados no MAM/RJ, por Frederico Moraes (coordenador de cursos do museu), entre janeiro e julho de 1971, sempre no último domingo de cada mês, totalizando seis encontros. Tais encontros eram propostas de criação coletiva que tinham como mote, a cada mês, um material específico para a livre criação – papel, fios, tecido, terra, som e o próprio corpo – e eram abertos a todos, sem necessidade de formação artística anterior, reunindo pessoas de diferentes idades, de crianças a velhos. O intuito era reduzir a distância entre artistas e público e potencializar a verve artística geral. Em média, os *Domingos da Criação* reuniram 3 mil pessoas, chegando a reunir 10 mil em alguns encontros. Se lembrarmos que depois do Ato Institucional nº5 (AI-5), decretado em 1968, qualquer manifestação ou encontro público de grande porte estava proibido, podemos ver a proposição do encontro artístico coletivo *Domingo da Criação* como subversivo e desafiador das restrições estabelecidas pelo regime militar em prol da liberdade de criação.

Sobre o contexto artístico deste período, a narrativa de Denise Weller foi bastante esclarecedora:

Tinha acontecido, estava acontecendo... arte da terra, *land art* nos Estados Unidos; *body art*, está bem? Arte Povera, não é? [...] a gente tinha Trouxas [ensanguentadas] do Barrio, tinha Domingos da Criação

⁵¹ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

[no MAM]. [...] Cecília Conde com Avatar quando foi?⁵² [...] Veja, ela já fazia, mexias com coisas... Então era um trabalho que hoje em dia se faz, às vezes causa espanto, mas que na época não causava espanto [...] A gente fazia *happening* no meio de Copacabana, pixava o chão. Eu carreguei, eu me lembro, **carreguei minha mãe** para o Alto da Boa Vista para fazer um trabalho de arte para fotografar, meu deus do céu, isso era 70, governo Geisel, como é que eu ia explicar para alguém o que eu estava fazendo ali em cima. Eu não sei como é que foi... Realmente o MAM tinha a Niomar Muniz Sodre⁵³, lá nós tínhamos proteção também. Eram locais bem protegidos, digamos assim. Eram locais onde você tinha uma certa permissividade e aquilo estava dentro de tudo o que se lia na *Art Forum*, na *Art in America*, você sabia que se fazia isso fora daqui, mesmo que você achasse que você era uma pessoa de outro tipo que não fosse se arriscar a fazer um trabalho, assim, tão forte. Mas isso era usual.

Mais adiante, Amador Perez relembra que era frequente que o professor chegasse antes do horário para preparar o espaço da sala de aula, pois além dos painéis com escritos teóricos relacionados ao tema que estavam estudando, havia transformação espacial da sala para cada aula. Os alunos também, por vezes, chegavam antes do horário para preparar suas apresentações de trabalhos.

3.1.2 Libertário e reflexivo

Alunos e professor vivenciavam o espaço e os temas estudados por meio da dança e da expressão corporal. Amador relembra que quando Helio se afastava dos alunos era para observar o que estava sendo feito e comentar, sempre enfatizando a busca por se estabelecer relações e pontuar se o movimento feito era fruto de uma ação intelectual e não fruto de uma ação gratuita. Amador Perez completa que a expressão corporal realizada nas aulas era uma busca pela reflexão, ou seja uma maneira de crítica da experiência vivida – de maneira construtiva, para que os alunos tivessem domínio do que estavam fazendo. “Ele ia sempre fazendo a crítica. E sempre muito generosamente, sem ofender, de forma que você entendesse melhor o seu próprio processo.”⁵⁴

Destaca-se o aspecto importante de o professor estar incluído no processo. Um professor envolvido diretamente com o que estava sendo criado, participando conjuntamente da reflexão que propunha aos alunos, como Amador apresenta em seguida:

[...] ele [Helio] dançava – nunca ele estava do lado de fora, veja bem, **nunca**, em momento algum! Quando ele ia para fora é que ele queria, de fora, olhar o que estava acontecendo para poder fazer as anotações e dar o retorno para a gente, entende? ‘Olha, isso está demais. Essa relação está demais ou está de menos ou não é bem por aí, veja bem. Isso é uma coisa sua, não é do personagem’ [reproduzindo falas de Helio]. Isso era maravilhoso! Essa ação intelectual muito forte e muito clara. Não tem o desbunde. O

⁵² *Avatar* foi realizado em 1974, na sala Corpo e Som do MAM-RJ.

⁵³ Niomar Muniz Sodre [1916-2003], membra fundadora do Museu de Arte Moderna. Em 1963, assumiu a presidência do jornal “Correio da Manhã”, marcando oposição ao regime militar instaurado em 1964.

⁵⁴ *Ibidem*.

desbunde é uma outra coisa, é a emoção. Não tem o desbunde ‘mas aí...deixa rolar’ – **não!** Deixa rolar – não!⁵⁵

Denise Weller reforça que a proposição libertária de Helio era com consciência e com reflexão: “Ele exigia mais consciência ainda do que, digamos, os meus pares. Meus pares dos anos 70 eram festas de Santa Teresa [...]. Era aquilo de ficar brincando de borboleta e sombra na parede. **[Com o Helio] Não era isso.**”⁵⁶

Relembra-se mais uma vez que o momento histórico-político do país naquele momento era de grande opressão. Segundo relato de Denise Weller,

Não tinha nem lugar para sentar na Faculdade de Arquitetura. Eles não queriam que a gente sentasse fora de sala, então não tinham bancos. Aí que o pessoal começou a sentar no chão. Mas eles mandavam levantar. Era pesado. Compreende?⁵⁷

Contudo, a liberdade encontrada nas aulas de Helio foi reveladora para Denise, que narrou como isso se deu:

Então eu acho que o *Fausto*, o *Fausto* para mim é que foi o... o... “Meu deus, existe uma área de liberdade na qual eu nunca transitei e acerca da qual eu nunca pensei” [Denise lembrando seu pensamento na época do exercício]. Que era o pessoal de teatro... cenografia... Destampou.⁵⁸

E acrescenta que o professor levava referências em suas aulas sobre os momentos históricos e políticos dos movimentos artísticos estudados, com a devida precaução para não ser explícito demais na questão política e não correr risco de sofrer qualquer tipo de repressão. Denise aponta, contudo, o caráter político das ações realizadas no momento em que a palavra “liberdade” era proibida pela Censura.

Ninguém falava de política. Mas você imagina, você tirar a roupa num momento em que você não podia dizer a palavra liberdade, porque ela era proibida pela Censura. Então, eram discrepâncias ali. A coisa era muito kamikaze. Tinha que fazer e parar, acabou. Quando, se chegasse alguém para verificar alguma coisa, não tinha mais nada. Não se deixava rastro. Por isso não tinha foto. Você não podia deixar vestígio. Você fazia aquilo, elaborava e tocava para frente. Se você tirasse foto, você... e a foto caísse em mãos erradas...⁵⁹

As aulas de Helio Eichbauer, portanto, não eram aleatórias ou fortuitas – sua perseguição do rigor e da reflexão como método e estímulo para a liberdade criativa podem ser consideradas como um diferencial em relação a algumas ações dos anos 1970, como as relatadas por Denise Weller, que eram libertárias apenas, sem reflexão com o momento histórico e político e sem embasamento teórico. Esta liberdade de criação com reflexão

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

presente nas aulas tem pontos de convergência e de divergência com o que se chamou de *desbunde* dos anos 1970.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (1980), em *Impressões de Viagem – Cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70* a juventude e os artistas, no final dos anos 1960 e começo dos 1970, recusaram o tom sério tanto da esquerda como da direita. Seguindo o resgate antropofágico realizado pelo movimento tropicalista – “só me interessa o que não é meu” – absorveram a contracultura, o rock e as drogas, por exemplo. Repensaram novos caminhos comportamentais, propondo também uma nova atitude corporal ligado ao *make love, don't make war* das reivindicações contrárias à Guerra do Vietnã. Nesse movimento libertário, a força da libertação corporal e sexual tinham sentido político de mostrarem-se contrárias à repressão e ao *status quo*. Até aqui, podemos considerar pontos de convergência com as proposições reflexivo-libertárias de Eichbauer. Resgata-se a seguir alguns dos escritos de Heloisa:

[...] os elementos de crítica sugeridos pelo tropicalismo que serão intensificados nos anos seguintes, onde as preocupações com a modernidade e a desconfiança em relação à esquerda ortodoxa e à direita são aprofundadas, dando lugar a uma radicalização da crítica comportamental e a um novo tipo de atuação, já presente na tropicália, que privilegia a intervenção múltipla, ‘guerrilha’, diversificada e de **tom anarquista** nos canais do sistema. (HOLLANDA, 1980, p.63)

A contracultura, o **desbunde**, o rock, o *underground*, as drogas, e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear (HOLLANDA, 1980, p.65) [grifos nossos].

Como escreve Heloísa Buarque, havia também nesse movimento libertário geral dos anos 1970 um caráter anárquico (entendido aqui com sentido de desordenado), do qual as proposições de Eichbauer em suas aulas se afastavam. Penso que o fato de os exercícios propostos por Helio estarem sempre embasados em questões trazidas de estudos literários profundos – como *A Flauta Mágica* (1791), de Mozart, tema de exercício na Escola de Belas Artes em 1975, por exemplo – problematiza e impõe relações históricas do momento presente com o passado de maneira séria, reflexiva e, portanto, não desordenada. Além disso, Eichbauer acrescentava questões e o simbolismo da filosofia oriental, presentes na literatura jungiana, por exemplo.

Ainda dentro deste item sobre liberdade de criação com reflexão e com embasamento literário, é importante destacar a própria liberdade do professor ao propor temas e estabelecer relações autênticas entre movimentos artísticos e momentos históricos, entre erudito e popular, resgatando a antropofagia tropicalista que também esteve presente em sua criação para cenário, figurinos e maquiagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967 com José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, marco do momento tropicalista no teatro.

Na Oficina do Corpo/Pluridimensional na Escola de Artes Visuais, além das aulas matutinas sobre os temas estudados, havia as conferências-espetáculo – apresentações abertas ao grande público, geralmente noturnas, em que professor e alunos abordavam um dos temas estudados de forma teatralizada, ocupando os mais diversos espaços do Parque Lage.

Amador Perez, ao relembrar a conferência-espetáculo realizada no Parque Lage sobre *Commedia dell'Arte e Bumba Meu Boi*, comenta a imensa liberdade criativa da qual Helio desfrutava (e ainda desfruta) e que chegava inclusive a causar espanto ou uma incompreensão inicial por parte dos alunos, por serem relações em princípio inusitadas, mas que se fundamentavam.

O que esse cara está falando? Aí ele começa a falar dos palhaços. Qual a relação disso com a poética russa? Qual a relação com a revolução? Porque os palhaços traduzem a tragédia e a comédia humana. São as relações que **ele** estabelecia. Aquilo que ele leva para a sala, que muita gente, os intelectuais [diziam] “é louco! Ficar falando em arquétipo! Isso de arquétipo é uma coisa muito setorizada, porque é psicologia do Jung, então o cara está misturando alhos com bugalhos”, mas ele [Helio] usou o Arlequim lá do Bumba Meu Boi com o Arlequim e estabelecia uma conexão.⁶⁰ [...] Se aquilo era verdade ou mentira, ele não estava nem aí [...] era uma relação que **ele** estava criando [...] “isso aqui é uma relação que **eu** estou criando, não é uma verdade histórica” [reproduzindo hipotética fala de Helio], entende? Isso é maravilhoso! Ele colocava claramente, acreditasse aquilo como uma verdade histórica quem quisesse. Não existe nenhuma relação, talvez, talvez entre Arlequim [Bumba Meu Boi] e Arlequim [Commedia dell'Arte], mas que de fato, personagens do Bumba Meu Boi tem tudo a ver com a Commedia Dell'Arte tem!⁶¹

3.1.3 Olhar – pensar – evocar: Vivência e máquina do tempo

Aquela sociedade em que vivíamos não era viável; partia-se em defesa de outros modelos mais harmônicos. Estudar era uma forma de combate. O exercício permitia o ingresso no tempo não histórico, *illud tempus*, e encontrar ali uma fonte pura. O teatro proporciona viajar no espaço-tempo, assim como a literatura, sobretudo a poesia (que é também música). Estudei cenografia, uma arte espacial-temporal, para viajar no tempo. Nossa prancheta, nossos esquadros (escudos de cavaleiros), nossos compassos, nossos escalímetros são engrenagens da Máquina do Tempo (EICHBAUER, 2013, p.212).

A maneira de Eichbauer apresentar aos alunos os temas, artistas e períodos históricos a serem estudados se dava pelo estabelecimento de proximidade, intimidade e integridade com os objetos de estudos. Os depoimentos dos alunos nos mostram como isso ocorria nas aulas.

⁶⁰ Em entrevista para Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Gilda de Mello e Souza, explica versos do poema “Silêncio em tudo”, de Mario de Andrade, em que é citada como “o arlequim de Tintagiles, Gilda”: “‘Arlequim’ é corruptela de ‘arlequim’ e designa o personagem da commedia dell’arte, mas na forma aclimada (ou abastardada) em que aparece no bailado popular do Bumba meu boi. É, portanto uma deformação brasileira, embora conserve as características básicas do modelo europeu de que proveio: esperteza, insolência, certa graça na movimentação. No bailado popular o arlequim é o ajudante de ordens, o lugar-tenente do Cavalo marinho, e este, tratado também por Capitão, é o personagem principal do folguedo, onde representa o proprietário da fazenda. É por intermédio do arlequim ou arlequim que o Capitão se dirige aos vaqueiros”. – trecho da entrevista intitulada “As lembranças que guardo de Mário” (REVISTA IEB, n.36, p.23).

⁶¹ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

Ao lembrar o dia em que viu uma primeira aula dada por Helio, ainda antes de se tornar aluno, quando pela fresta da porta entreaberta viu os alunos apresentarem seus projetos de cenário e figurino para *Antígona* (c.442a.C.), de Sófocles [497a.C. – 405 a.C.], Amador comenta como a integridade dos alunos em relação ao tema trabalhado o cativou para querer se integrar à turma

Eu fiquei **embasbacado** com o nível da turma, como eles falavam bem, bem no sentido de estarem completamente entregues ao trabalho, não no sentido de usar o português bem, como linguagem, não. Eles estavam absolutamente íntegros ali. Inteiros. Quando acabou, eu falei “nossa! Eu quero fazer essa aula!”[risos].⁶²

Para Elizabeth Passi de Moraes, como professor, Helio ensina os alunos a olhar o outro:

[O Helio] abre portas, janelas – porque ele vai mostrando pessoas, teorias e filosofias, [...] mas você não fica como observador, você fica com vontade de ir através da janela e você vê o que tem depois, fora da janela. Isso foi uma coisa que eu aprendi com ele, desde que eu tinha 19, 20 anos. Foi como eu aprendi a sentir e ver a arte [...] e de sair do óbvio.⁶³

O respeito pela cultura clássica europeia, oriunda do seu berço familiar e da sua forte experiência com Svoboda na então Tchecoslováquia, constituía, talvez, a sua maior fonte de temas, através da literatura, da música, do teatro, da ópera, dos *ballets* e do cinema. Tal repertório fazia chegar aos alunos um mundo até então incomum à grande parte daquela juventude. Célia de Oliveira comenta as obras que conheceu por meio das aulas e narra a influência das aulas de Helio na visão que passou a ter sobre a própria Escola de Belas Artes – “[...] Eu nunca tinha lido *Fausto* [de Goethe] na vida nem sabia que existia, para ser sincera. Para mim, foi uma mudança de visão, da própria escola.”⁶⁴. Celia também lembra que conheceu a Dra. Nise da Silveira [1905-1999]⁶⁵ na convivência com Helio fora da Escola, indo visitar a psiquiatra com o professor e passando a frequentar encontros e discussões promovidos por ela em sua residência

Toda quarta-feira à tarde, não sei que horas, ela abria a casa dela. Era uma sala e tinha uns bancos, uma mesa. Quem quisesse chegava, sentava e eu me lembro, o Helio foi comigo só uma vez, depois eu vi que

⁶² Idem.

⁶³ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes, em sua residência, à autora, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁶⁴ Entrevista concedida por Celia de Oliveira, em sua residência, à autora, no dia 08/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁶⁵ Dr^a. Nise da Silveira psiquiatra brasileira contrária aos tratamentos utilizados em hospitais psiquiátricos como o eletrochoque e a lobotomia. Em 1944, inicia seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, onde é transferida para o trabalho com terapia ocupacional por suas posições contrárias aos tratamentos agressivos adotados. Funda em 1946 a “Seção de Terapêutica Ocupacional”, onde propõe atividades artísticas como tratamento. Em 1952 funda o “Museu da Imagem do Inconsciente” – centro de estudo e pesquisa para a preservação dos trabalhos realizados nos estúdios. Para a análise da recorrência de certas imagens na produção ali desenvolvida, Dra. Nise correspondeu-se com Carl Gustav Jung. Mais tarde, Dra. Nise escreveu biografia do médico suíço.

podia ir e ia sempre. Aí ela falava “quem já leu isso, quem já leu aquilo?”. Quem quisesse lia e era o que se comentava no encontro seguinte. Tinha muito artista plástico, muito médico⁶⁶.

Outra questão frequente em todos os relatos é a evocação de artistas e personagens históricos durante as aulas, de modo que se tenha a sensação de que tais pessoas estão de fato na aula de forma muito viva e presente, sendo esta uma capacidade particular do professor Helio Eichbauer. Elizabeth comenta que

[...] os personagens tomam vida [...]. Eu acho que o Helio fala através dessas pessoas também, ou o contrário, as pessoas falam através do Helio. Isso é muito forte. Isso é um dom que ele tem. Eu acho que é um dom de ensinar. E ele é muito generoso. Ele gosta do que ele está te passando, ele não guarda para ele. E como ele ama aquilo, ele prepara uma aula e ele está vivendo e as pessoas ficam vivas através dele.⁶⁷

Ressalte-se que aí reside uma preocupação com as questões históricas e com o presente e futuro se fundando no passado. Enfocar o passado desse modo pode significar uma aproximação com a história do pensamento na qual Foucault se inscreve, da atualidade que problematiza o passado não como “valor exemplar”, nem como “algo ao qual retroceder”, mas entendendo que “entre as invenções culturais da humanidade, há as que se constituem ou ajudam a constituir um certo ponto de vista que pode ser muito útil como uma ferramenta para analisar o que está acontecendo agora - e modificá-lo” (Foucault, 1984, p. 47-49).

Resgata-se, nesse mesmo sentido, o que José Américo Pessanha escreveu sobre a ética epicurista, na qual a memória e o passado são valorizados. Como um desvio no tempo, a memória incumbe-se de tornar presente a experiência passada vivida, isto é, a memória ajuda-nos a ter alegria mesmo em meio à adversidade.

De diferentes maneiras, foi abordada a relação profunda que Helio, como professor, tem, ao vivenciar as proposições de aula com os alunos. O estudo em profundidade dos temas tratados em aula é uma outra maneira de vivência e de compartilhamento de seus estudos e descobertas. De acordo com os relato de Elizabeth:

[...] Não é da boca para fora. Não é uma coisa burocrática – ‘eu sou professor, está aqui minha matéria’. Não é. Ele vive junto com os alunos. Você vê que lá ele vive. Ele sofre. Ele fala, critica, briga, mas está presente. [...] e essas referências todas que ele passa para você não são gratuitas. Ele não pega uma lista de nomes e vai falando, para falar sobre filosofia. São coisas que ele mesmo incorpora, sente e quer compartilhar. Acho que cada curso que ele imagina é como se tivesse sentindo necessidade de falar sobre aquilo e compartilhar com a gente [...]⁶⁸

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes, em sua residência, à autora, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁶⁸ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes, em sua residência, à autora, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

Amador Perez acrescenta seu ponto de vista sobre essa questão e destaca a particularidade que vê no método de ensino de Eichbauer – a proposição de se entrar numa espécie de máquina do tempo, reavivando personagens e momentos históricos ao se fazer os exercícios propostos.

Ele consegue, como homem culto, transformar, digamos, o conhecimento por ele adquirido, ou pela leitura ou por certas vivências, ele consegue transformar através de uma experiência própria como cenógrafo, como pessoa. E isso que é maravilhoso no processo do Helio como professor, como mestre, *Meister*, isso que é um dos, talvez para mim, pessoalmente, o elemento mais importante da metodologia dele, da questão do ensino. Ele propor ao aluno, ao estudar determinado assunto que, de alguma forma, entre numa espécie de máquina do tempo, embasado em bastante conhecimento teórico, objetivo, histórico, vivenciar através de exercícios espetaculares [...].⁶⁹

Ainda sobre o método particular de Helio embasado na vivência, Amador Perez comenta que o professor, preocupado em colocar os alunos no centro do conhecimento, estimula a vivência destes com o tema estudado, seja por meio dos painéis individuais e coletivos que pintavam em aula, seja pela vivência teatral (corporal e espacial). Esta se dava pela escolha de um personagem dentro do tema em questão para se trabalhar vários aspectos dele, desde indumentária, reflexão e construção de maquete sobre o seu habitat, até a pesquisa de simbologia do personagem relacionada a aspectos da memória pessoal e individual de cada aluno.

Ele [aluno], com o corpo dele, com a voz dele, com a vontade dele, com o desejo dele em cena representando aquele momento histórico que ele está estudando, por exemplo, aquele personagem, ou aquele autor, ou aquela peça que por algum motivo ele está estudando; e essa para mim é a grande mágica do *Meister* Eichbauer. Aí é que ele tem esse poder – ainda tem e sempre terá, cada vez mais refinado – do Flautista de Hamelin, no melhor sentido. O Poder de fazer com que os alunos se apaixonem pela própria arte, pelo próprio teatro, pela arte do teatro, pela arte em geral, pela cultura, criando subsídios de um riqueza **absurda**, porque ele leva uma carga de informações inacreditável a partir de uma leitura muito própria (...) A partir de uma leitura interna de todo aquele processo que ele está propondo no curso A, B ou C.⁷⁰

Amador, em seu depoimento, acrescenta sua visão, semelhante ao já relatado por Elizabeth, sobre o fato de Helio como que entrar no corpo dos personagens evocados em suas aulas e convidar os alunos a entrarem juntos nesta máquina do tempo e vivenciarem momentos históricos e artísticos que estão estudando, reforçando a ideia acima citada da importância da vivência profunda de cada aluno nos exercícios realizados e da liberdade criativa e reflexiva da qual Helio se vale em suas proposições.

Então, quando ele chega a realizar o curso, a “botar o bloco na rua”, é porque ele já foi e voltou várias vezes daqueles lugares, do próprio saber e ele é um estudioso eterno e profundo, então ele se investe, vamos dizer assim, de um poder que está nos personagens fictícios e nos personagens reais que estão aqui

⁶⁹ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁷⁰ Idem.

ou não estão mais aqui, essas pessoas todas que fizeram a história do Brasil, dentro da história do teatro, fora do teatro, na música, artes correlacionadas, vamos dizer assim. E o Helio, parece, entra no corpo de cada um desses personagens – sejam personagens determinados pelos autores, ou os próprios autores, sejam da área de música, da área de teatro, da área do balé, da dança, da literatura, da pintura e vai que vai, que vai. Então ele entra no corpo – isso eu acho fantástico! Foi isso, essencialmente, o que eu aprendi com o Helio: entrar numa espécie de máquina do tempo, que se cria dentro de si, uma certa mágica, munido de todo esse conhecimento muito objetivo, muito belo, que generosamente ele distribui, espalha pela turma toda e – passando por cada um desses autores, desses personagens em geral – consegue redesenhar aquele momento histórico, de uma forma belíssima, por que? Porque vem através do conhecimento dele – Helio Eichbauer.⁷¹

Soma-se ainda ao depoimento de Amador, a generosidade do professor em conduzir os alunos para a descoberta de seu próprio caminho artístico e criativo, isto é, o professor apresenta e propõe aos alunos um processo de descoberta artística e criativa de si mesmos.

Por ser muito generoso, ele contagia. E as pessoas animadas, ficam com suas âlmas reluzentes [fala sorrindo], por conta desse contágio. É por isso que eu brinquei com o Flautista de Hamelin, porque os ratinhos vão todos atrás e ele vai tocando a flauta na frente, mas não para afogar os ratinhos no rio, pelo contrário... [...] para mostrar o caminho do rio, para mostrar o caminho do rio que vai desembocar aonde? No mar, no oceano, então cada um tem o seu. Ele mostra a possibilidade de um caminho para que, através de vivenciar aquele momento que está trabalhando, na metodologia dele – porque essa é a metodologia dele – ele propõe que cada aluno faça o mesmo. Não o mesmo que ele fez, mas o mesmo em termos de processo. [...] o Helio é um grande viajante entre o passado e o futuro – não existe essa diferença para ele, e ele ensina você a viajar, se você quiser aprender [...]⁷²

Penso que ao propor a entrada na máquina do tempo por meio de uma vivência profunda dos temas estudados, Eichbauer buscava aproximação com o Duplo descrito por Artaud em seu texto *Sobre teatro de Bali em O Teatro e seu Duplo*, em que a indumentária é descrita como um canal de conexão com a força da natureza, algo que está além do teatro em sentido técnico. Para Artaud

Aqueles que conseguem dar um sentido místico à simples forma de uma roupa, que, não contentes em colocar ao lado do homem seu Duplo, atribuem a cada homem vestido o duplo de suas roupas; aqueles que atravessam essas roupas ilusórias, essas roupas número dois, com um sabre que lhes dá o aspecto de grandes borboletas atingidas em pleno ar, essas pessoas, muito mais do que nós, têm o sentido inato do simbolismo absoluto e mágico da natureza e nos dão uma lição que nossos técnicos de teatro certamente não serão capazes de aproveitar (ARTAUD, 2006, p.66).

Ligia Veiga trata da importância da vivência e da experiência nos exercícios propostos por Helio nos anos 1970, lembrando que nos cursos atuais dos anos 2000, Helio reitera a importância do fazer (de cada aluno “por a mão na massa”) como ponto chave do processo de aprendizado do conteúdo e aprendizado sobre si mesmo, e como o professor se aborrece quando poucos alunos fazem o exercício, por verificar que parte do processo não foi completado.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

Essa, acho, que é a forma ideal de educar. Educar ensinando, aprendendo, fortalecendo o potencial de cada um, jogando, revelando, descobrindo, [...] através da experiência. Experimentar a coisa – que foi o que o Helio fez com cada exercício que a gente fazia. Uma pena, quando ele fala, eu entendo perfeitamente, quando ele fala “poxa, ninguém faz o exercício...”, porque quando você faz o exercício, muda. Muda tudo! A hora que você faz, você vê que muda. É a experiência⁷³.

A importância do fazer como parte importante do processo aproxima-se do que os artistas Lygia Clark [1920-1988] e Helio Oiticica [1937-1980] vinham realizando nas décadas de 1960 e 1970. Clark e Oiticica vinculam-se a uma discussão travada desde o início do século XX sobre a significação da obra de arte – da discussão sobre figuração, abstração e a inexistência de separação entre pintura e escultura, de onde surge o *não-objeto*, denominação de Ferreira Gullar na *Teoria do Não-objeto* para as obras que extrapolavam os limites convencionais da arte e que “trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento” (GULLAR, 1960). Deste modo, o suporte como o quadro ou a própria escultura eram questionados ao longo das décadas de 1960 e principalmente de 1970 em que se buscava não mais separar arte e vida – de modo que o corpo, por exemplo, passa a ser suporte artístico e não só suporte (parte fundamental); e mesmo o corpo do público, que até então era considerado como espectador, passa a ser parte essencial das proposições artísticas.

Ao longo de seu trabalho, Lygia Clark aprofundou essa questão buscando reduzir a distância entre o artista e o público, de modo que suas obras, como *Os Bichos* (1960), pressupunham a participação do público na manipulação de suas articulações, realizando diversas composições de acordo com cada manuseio – isto é, era uma proposição da artista que se realizava com a interação das pessoas. Vemos o mesmo no *Parangolé* de Helio Oiticica – os *Parangolés* vestidos e dançados por assistentes da Mangueira participaram da exposição *Opinião 65*, no MAM/RJ. Sobre a necessidade de participação para que o *Parangolé* se realize Oiticica escreveu:

Parangolé assume uma função importante: é ele o “abrigo” do participante, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nele contidos (sempre manualmente ou com todo o corpo, nunca mecanicamente, como seja: acionar botões que põem em movimento elementos, etc.) (OITICICA, 1965).

De volta ao relato dos alunos, complementar ao relato de Ligia Veiga sobre a importância da experiência como parte do processo de aprendizado, Amador Perez confirma como o método didático particular de Helio Eichbauer foi importante para ter tido uma revelação inédita da arte durante a realização do exercício com vela e dança na Escola Martins Pena, com a música *Sheerazade* do Rimsky Korsakov [1844-1908] que Nijinski

⁷³ Entrevista concedida por Ligia Veiga, em sua residência, à autora, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

[1890-1950] dançou no Ballet Russo de Diaghliev [1872-1929], e que a partir deste período tornou-se fonte de inspiração de boa parte da obra do artista Amador em sua juventude.

[...] Eu me lembro que eu entrei numa espécie de barato. Eu acho que eu nunca dancei tão bem na minha vida. [...] para mim, foi a revelação da arte. Ali eu entendi o que eu não tinha entendido até ali, o que era a arte [...]. Eu me transportei para uma outra dimensão, para uma outra forma de perceber a arte, de teorizar, porque antes eu nem tinha condição para isso. De perceber a força libertadora da arte. Eu dancei várias dancinhas *hipporongas*, vamos dizer assim, às vezes meio que eu entrava no barato que era para não ficar do lado de fora e, às vezes, eu entrava de corpo e alma mesmo⁷⁴.

Professor e alunos vivificavam momentos históricos estudados e realizavam aulas teatralizadas, nas quais relacionavam os estudos teóricos sobre o assunto tratado com a história pessoal de cada um (professor e alunos). Isto é, nestas aulas teatralizadas fundiam-se as memórias pessoais com o conteúdo teórico, como parte do processo de criação. Segundo recordações de Amador Perez sobre o que sabia de alguns fatos que constituíram a subjetividade do professor, misturados aos temas estudados e ao modo de elaborar a aula propriamente dita,

[...] ele [Helio] levava uns cartazes, umas coisas que ele tinha, começa a relacionar com pai e mãe [...] a gente não conseguia nem respirar. E ele deu uma aula sobre a guerra, no caso, a Segunda Guerra Mundial, porque o pai dele vivenciou isso – o pai dele era aviador, então ele [Helio] relaciona o círculo familiar e a memória dele próprio, porque ele é um filho da Segunda Guerra Mundial, então ele relaciona os medos dele, de quando era criança. O Zeppelin passando em Nova Iorque – o Zeppelin era alemão, não é? Isso é que é fantástico – ele levava, ele transportava a gente para esses lugares. E aí ele deu essa aula vestido e dançando. E ele dança uma música de cabaré, cantada pela grande cantora de cabaré - agora esqueci nome dela - uma grande, grande, grande intérprete de Brecht⁷⁵. Aí ele fala sobre Brecht, sobre fulano e sicrano. Quer dizer, ele concentra, naquele período negro da Segunda Guerra Mundial, uma questão que é **dele**, familiar a ele, faz parte da saga da família dele, os medos dele, as angústias dele, e, ao mesmo tempo, traduzindo esse horror... ao mesmo tempo ele dá uma aula, isso é que é impressionante. Ele dava uma aula, dava uma paradinha e sentava, e dava uma aula sobre as guerras mais importantes – a Guerra dos Cem Anos – França e Inglaterra, tarará tarará. Quer dizer, ele vai retrocedendo até chegar a invasão [...] dos romanos na Grécia. [...] É o interesse dele, como eu te falei – as coisas que ele ama e que ele leva para a sala de aula. [...] Foi muito forte aquilo. Foi muito forte.⁷⁶

Amador Perez na sua entrevista ainda ressalta que a vivência dos exercícios propostos por Helio nas aulas está ligada a uma maneira específica do professor compreender a própria vida e que busca transmitir aos alunos já que, segundo Amador, “tudo na vida do Helio é uma grande experiência é como um ritual. Esse ritual como o dia a dia seria a própria vida da gente”⁷⁷. E num esforço de sintetizar seu relato sobre a vivência e a experiência como método pedagógico em artes, Amador completa:

⁷⁴ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁷⁵ Pensamos que Amador pode ter querido se referir a Lotte Lenya [1898-1981] ou a Gisela May [1924-].

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Ibidem.

Acho que ficou clara a questão da metodologia – quer dizer, através de uma vivência dele pessoal, de estudos da história, da arte, da cultura embutindo-se aí a história do próprio teatro, dos autores. Ele propunha aos alunos uma espécie de construção de máquina do tempo, onde você se tornaria alguns personagens e vivenciaria o processo histórico. Para mim, foi isso que ele fez e que ele faz até hoje. Só que nunca é a mesma coisa⁷⁸.

Neste mesmo sentido, Denise Weller lembra que, para ela, as aulas eram como rituais, ritos de passagem, de modo que nem sempre eram agradáveis, por se chegar a lugares desconhecidos e com os quais tinha-se que se confrontar:

[...] era lindo. Muito bonito. Todo mundo dançando. Não era uma alegria, era um ritual.
[...] Não era uma alegria. Tinha mesmo, tinha momentos ali barra pesada, inclusive. **Era um ritual. Eram ritos de passagem. Cada vez que você ia para a aula eram ritos de passagem.** Você elaborava... Era tempo de psicodrama. Está bem? Não tinha... não precisava de palavra – era ali, encenação, tudo. Mas **não** era divertido. É isso que eu estou querendo [dizer]. Era pesado, em certas horas. Era agradável em outras. Era sempre muito bonito. E tinha que estudar. Não era uma festa⁷⁹.

Tais relatos indicam semelhanças das perspectivas didáticas de Eichbauer com as proposições sensoriais de Lygia Clark, denominadas *Nostalgia do Corpo* (anos 1960). Ambos estimulavam uma experiência sensorial individual de descoberta de si, estabelecendo conexões de cada um com suas memórias particulares. Segundo escreveu Clark sobre essa fase sensorial de seu trabalho “o objeto ainda era um meio indispensável entre a sensação e o participante. O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si” (CLARK apud MILLIET, 1992, p.123).

Elizabeth e Ligia Veiga lembram como a vivência e os estudos nas aulas eram (e continuam sendo) combustível para inspirações de trabalho e para a própria vida. Elizabeth lembra a presença viva dos artistas estudados – “O Mozart fica com a flautinha [cantarola], eu acho que isso é importante nos cursos do Helio, porque ele traz todo o mundo para te soprar referências no seu trabalho ou na vida mesmo [...]”⁸⁰. Já Ligia Veiga comenta que desde que começou a estudar com Helio conviveu com a evocação, para o presente, do espírito dos artistas ausentes naquele momento – “Para nos ajudar a seguir, a viver, a descobrir outras coisas, a revelar, porque só descobrir não tem nada novo, não é?”⁸¹

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

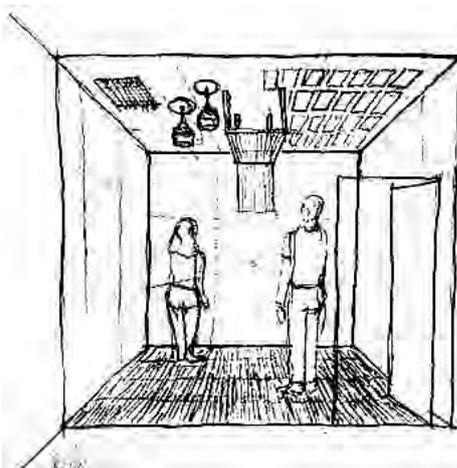
⁸⁰ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes, em sua residência, à autora, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁸¹ Entrevista concedida por Ligia Veiga, em sua residência, à autora, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

3.1.4 Professor da Modernidade – mistura vida e aulas

Além da vivência corporal do espaço proposta nas aulas, havia também intensa convivência entre professor e alunos mesmo fora do ambiente das escolas e Helio mantinha seu forte interesse pelas investigações espaciais. Amador Perez relembra um cenário feito no estúdio de Helio, como uma pesquisa/“curtição” do professor cenógrafo que surpreendeu seus alunos e amigos Denise Weller e Amador Perez.

Aí, um dia a gente chegou, ele tinha feito um cenário de cabeça para baixo, no teto. Ele surpreendia a mim e a Denise. Não eram aulas mais, eram curtições dele, sabe? Sabe aqueles cálices que você finge que vai jogar o vinho no outro [mas que o vinho não cai, como cálices para mágica]? E ele comprou uns cálices assim e montou uma mesa com os cálices de cabeça para baixo, com um jogo de xadrez. Aí eu era o valete, a Denise era dama, ele era o rei de copas. Ele fazia o jogo, o baralho, colado. Você deitava, olhando. A gente deitava no chão, claro! Tudo forrado com esteiras [...]. Ah! Que maravilha!⁸²



Img. 26: cenário de Helio Eichbauer construído em seu estúdio nos anos 1970 /
Fonte: ilustração da autora, 2014

Denise Weller relembra que por meio das aulas e da vivência com Eichbauer compreendeu realmente o que é escala para além do instrumento chamado escalímetro e deu como exemplo a experiência e a revelação que teve ao ver o mesmo cenário feito no estúdio de Helio descrito por Amador. Sobre esse dia, Denise narra que

Ele [Helio] abriu a porta – era uma cadeira, muita bonita, pintada de branco, só que a cadeira era um pouquinho pequena, está bem? Ele tinha colado, chumbado a cadeira no teto, virada pelo avesso e ele tinha umas cartas de baralho maiores do que o normal, então ele tinha colocado um jogo de tarô ou de carta lá em cima, armadinho, e um cálice também maior do que o normal, ao contrário no teto. Então, quando ele abriu a porta e eu vi aquilo, fez assim [gesto de virada da cabeça com as mãos].⁸³

⁸² Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁸³ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

Amador ressalta o fato de Helio não distinguir as partes de sua atividade profissional – a atividade docente e seus projetos de cenários – relacionando-se com ambos de maneira íntegra por serem parte fundamental de sua vida, ou seja, sua vida é igual a sua obra.

[...] Ele sempre consegue estabelecer esse vínculo com o que ele faz na vida profissional com o que se faz na sala de aula. Ele não faz a menor diferença. Ambos são o ofício dele, o amor da vida dele, que é o ofício dele, a relação com as pessoas que ele ama profundamente, um cara muito humanista nesse sentido. E ele estende a sabedoria, o conhecimento, o trabalho dele como cenógrafo para a sala de aula direto, não existe diferença. Aí que reside a grande generosidade do Helio⁸⁴.

O sentido humanista do professor-artista Eichbauer se aproxima do que Baudelaire escreve em *A Modernidade*, ao comparar o homem do mundo (com sentido cosmopolita) e o artista (com sentido provinciano). Para o autor francês, o homem do mundo busca estabelecer relações com o mundo todo para além de seu próprio trabalho artístico – o que está fora, na cidade, lhe interessa profundamente; enquanto o artista estaria dependente de sua palheta, isto é, preso em seu ateliê, sem conexões e relações com o exterior. Ainda sobre o homem cosmopolita ou o homem do mundo, para Baudelaire, “a curiosidade pode ser considerada como ponto de partida de seu gênio” (BAUDELAIRE, 1996, p.17). Vemos também no professor-artista Eichbauer tal curiosidade de conhecer e compreender o mundo.

Uma das particularidades da didática de Eichbauer era dividir questões muito profundas da sua vida com os alunos por meio de obras clássicas como *A Flauta Mágica*, de Mozart, por exemplo – levar para a sala de aula questões suas, metaforizá-las a partir de textos clássicos, representá-los. Amador Perez conta que

[...] era legal, porque ele era generoso e, ao mesmo tempo, ele era esperto no bom sentido. Ele levava para a sala de aula coisas que interessassem a ele, que o fizessem uma pessoa feliz, juntamente conosco. Então ele dividia – aí vem a generosidade – ele dividia com a gente, dentro dessa metodologia, não só conhecimento, a cultura, a informação, mas dividia também as alegrias e os seus problemas, num nível muito alto. Ele não colocava um probleminha ali, ele colocava um problema de vida ou de morte. E ele fazia a gente perceber isso – vida e morte – então a gente tinha Sarastro e A Rainha da Noite [personagens d’*A Flauta Mágica*], tudo dividido em dois, Pamino e Tamina, Tamino e Pamina, Papageno e Papagena [risos] – é uma maravilha! As trevas e a luz – ela não era a Rainha da Noite no sentido da escuridão, ela era a própria escuridão, ela era as trevas. Aí ele falava sobre a Maria Teresa da Áustria, sobre a crítica que o Mozart fazia, na verdade aquilo ali [...] ⁸⁵

Amador Perez, ao fazer uma analogia de Helio Eichbauer com o *Flautista de Hamelin* como guia para que cada aluno descubra seu próprio interesse em relação às artes, se aproxima do ponto de vista de Luiz Eduardo Pinheiro ao comparar o professor a um encantador de serpentes; ou a Próspero de *A Tempestade*, de Shakespeare; ou a Sarastro de

⁸⁴ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁸⁵ Ibidem.

Mozart em *A Flauta Mágica*. Luiz Eduardo relata como Helio propicia a transformação dos alunos de maneira muito livre:

[...] O Helio tem essa coisa do encantamento. Ele é um encantador de serpentes. Ele vai fazendo as coisas e você vai... você vai se envolvendo, você vai se apaixonando, porque ele é apaixonante, não é? [...] O barato dessa história toda é essa qualidade que o Helio tem em transformar as pessoas. [...] Esse encantamento dele, essa transformação das pessoas, isto é algo importante. Não é o conhecimento, mas é a maneira dele ser... como ele se torna um mago, como ele se torna um Próspero. Ou Sarastro. Para mim, ele é melhor do que Sarastro, porque o Sarastro ainda mantinha uma relação meio déspota em *A Flauta Mágica*, mas o Helio, ele faz questão de não manter... ele não mantém ninguém preso.⁸⁶

Ainda sobre a maneira livre de estimular os alunos à busca pelo autoconhecimento, Luiz Eduardo diz que “[...] [Helio] vai te dando aberturas para vida e de uma maneira muito fantástica, porque ele não faz a cabeça de ninguém. Você que se deixa, se você quiser, se deixa fazer, para maneira que você quiser”⁸⁷.

Ainda no mesmo sentido, Ligia Veiga lembra-se de como o estudo de outros momentos históricos, como o contato com as referências trabalhadas em aula impulsionavam a criação dos alunos:

Aquele encontro que a gente tinha com o Helio durante a semana dava à gente um alimento... mostrava um caminho que a gente podia trilhar sozinho, mas a partir dessas referências que a gente ia tendo e essa valorização dessa memória do que já foi feito também⁸⁸.

Em entrevista concedida à Doris Rollemberg em sua tese de doutorado, *A cenografia além do espaço e do tempo: o teatro de dimensões adicionais* (ROLLEMBERG, 2008), Eichbauer fala como a emoção pode ser didática, ao lembrar peças que viu no Berliner Ensemble nos anos 1960. Penso que esta afirmação converge com as lembranças dos alunos sobre a maneira particular de Helio lecionar – em busca do grande envolvimento de cada aluno com o tema estudado, por meio de intensa vivência, de forma a se aprender com a emoção sentida naquele momento.

Quando você vê uma grande obra de arte, uma grande pintura, seja uma escultura maravilhosa, você tem uma emoção que ela nos transporta. Na realidade, ela ensina. A emoção, ela é didática, no bom sentido assim de que ela ensina. Ela parece desnortear a pessoa, mas na realidade o que ela está é nortear, ela está conduzindo a pessoa ao seu centro, a sua estabilidade (EICHBAUER in ROLLEMBERG, 2008, p.210).

A generosidade de Eichbauer em compartilhar seus fartos conhecimentos e cultura com os alunos é comentada por Amador Perez não apenas como uma característica de professor, mas como uma característica pessoal de dar todos os subsídios possíveis para que os alunos

⁸⁶ Entrevista concedida por Luiz Eduardo Pinheiro à autora, na casa dela, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Entrevista concedida por Ligia Veiga, em sua residência, à autora, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

criem: “Humano, mais do que humano, e isso é uma coisa que eu posso dizer sem nenhuma vergonha até, porque eu também tenho, não tem que esconder nada, tem que dar o ouro todo e que façam com o ouro belíssimas joias, de preferência”⁸⁹.

No sentido de fornecer os subsídios e estímulos para que os alunos se desenvolvessem e encontrassem sua potência criativa, Amador, Luiz Eduardo e Ligia Veiga demonstram em seus depoimentos como as aulas interferiram nas suas vidas de modo decisivo, para sempre. Mostram como a experiência didática nas artes pode determinar a vida do outro, sobretudo neste caso em que o autoconhecimento e a reflexão são fatores e motivações do próprio processo pedagógico. Amador relembra que

Ele pegava o ratinho e transformava o ratinho num gigante. ‘Olha, ratinho, você é um ratinho esperto. Você é um ratinho *smart*. *Smart mouse*. Você vai crescer! Vai tirar essas orelhas, essa cor cinza e você vai virar gente! Porque você tem a capacidade de refletir, de raciocinar’ [simulando hipotética fala de Helio]. Aí ele explicava o que era **reflexão** – que você faz uma curva para trás e entra dentro de si mesmo. Uma maravilha! A aula era isso e não era só **uma** aula que era assim não – **todas**. [...] O Helio está dando coisas ali e as pessoas tem uma loucura que aquilo pode ser despertado sim. É um *daimon*, o demônio que desperta e vira pelo avesso e às vezes não volta. Mas então, na verdade, ele desperta da mesma forma, da forma mais iluminada, mais conscienciosa, mais bela, não é?⁹⁰

Já Luiz Eduardo Pinheiro ao comentar a forte influência das aulas de Helio provocando a sua busca por um autoconhecimento revela que decidiu viajar pelo mundo depois da experiência nos cursos do Helio (tendo parado e se fixado no Maranhão onde tem família): “[...] A asa que o Helio botou na gente, ou botou a gente para descobrir [...] fez com que eu fosse embora daqui.”⁹¹

E Ligia Veiga diz que a maneira livre de Helio lecionar, por meio de conexões que estabelecia em aula, fazia os alunos crescerem e se descobrirem por meios formais e informais: “é onde a educação faz você crescer. Faz você entrar em contato consigo e ver o seu potencial”⁹².

Ligia Veiga trata da Escola de Artes Visuais (EAV) como um palco em ebulição nos anos 1970 no Rio de Janeiro, onde havia outros artistas professores, mas que as aulas de Helio tinham também força muito grande no conjunto das atividades, principalmente pela maneira de lecionar que estimulava a criação entre os alunos, dentre os quais saíram cantores, atores, artistas plásticos/visuais. A EAV era uma escola alinhada com o que havia de inovador nas artes e pode-se considerar que junto ao MAM/RJ eram os dois espaços onde havia, de alguma

⁸⁹ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Entrevista concedida por Luiz Eduardo Pinheiro à autora, na casa dela, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

⁹² Entrevista concedida por Ligia Veiga, em sua residência, à autora, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

maneira, liberdade criativa, como espaços mais resguardados da cidade em relação ao cerceamento das liberdades imposto pelo governo naquele período. Lígia comenta que

E aquilo, aquela sementinha, na época que ele fez, aquele momento lá, histórico para gente, porque vivemos isso, mas eu acho que é histórico no sentido também que abriu uma porta nesse momento no Rio de Janeiro. Porque aquilo ali era um palco em ebulição. Não só a Oficina do Helio, mas principalmente a Oficina do Helio. Tinham os poetas, tinha o Chacal, tinha um monte de coisas acontecendo. Grupos se formando. Era uma época super especial. [...] Ele [Helio] era jovem, mais jovem, mas já tinha uma sabedoria e já tinha uma maneira de iluminar os pontos e fazer as conexões e ajudar a gente a entender essas conexões e a fortalecer a nossa potência de imaginação e de conexão com tudo e com o todo, e foi isso que ele provocou. Ele fez uma provocação com uma potência infinita e deu no que deu – cada um foi seguir seu caminho, [...] teve desdobramentos dos trabalhos a partir disso. [...] O Cazuza foi fazer música. Eu fui trabalhar com teatro. Amador seguiu fazendo seu trabalho com artes plásticas. Cada um foi fazendo suas coisas. E foi gerando artistas e aqueles artistas foram fazendo as suas coisas. Uns eram mais velhos, outros mais jovens, não sabiam muito bem o que fazer, mas todos foram atingidos. Todos foram atingidos por aquele raio, aquele Sol.⁹³

3.1.5 Docência interdisciplinar

Eichbauer é profundo conhecedor dos recursos da caixa cênica italiana. Durante sua formação na então Tchecoslováquia, além de fazer exercícios de criação de cenários, Helio também acompanhava as montagens de repertório dos teatros de Praga nos quais Svoboda trabalhava. Entretanto, em suas aulas, de modo geral, o professor-artista não se propunha a tratar especificamente das potencialidades cenográficas, como um curso técnico convencional, ou como um curso especializado em Cenografia. Helio, em suas aulas, tratava da cenografia como algo que naquele momento da década de 1970 dialogava com uma diversidade de campos interdisciplinares e acredito que buscava (e busca), em sua atividade docente, estabelecer por meio de vivências no espaço um teatro holístico.

De acordo com o depoimento de seus alunos, caso Helio se pusesse a lecionar em um curso técnico convencional, seria preciso contar com um laboratório que estivesse em pé de igualdade com os locais onde estudou em Praga com Svoboda, e não existia nada igual nos anos 1970 no Brasil, e talvez ainda hoje não exista.

⁹³ Idem.

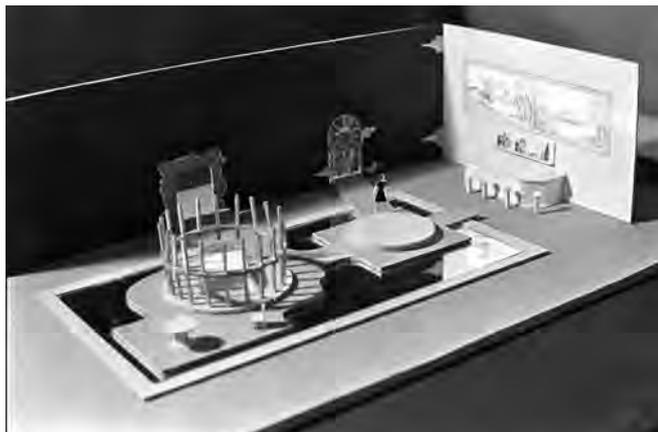


Imgs.27 e 28: Laboratórios de trabalho de Josef Svoboda / Fonte: SVOBODA, Josef. *Theatre Svoboda* [DVD], feito por Jakub Hejna

Ao mesmo tempo em que Helio organizava a Oficina do Corpo/Pluridimensional, o cenógrafo carioca Marcos Flaksman dava curso de cenografia também na Escola de Artes Visuais. Pela observação das imagens dos trabalhos apresentados em cada um dos cursos, vemos que na aula de Helio trabalhava-se com a flora do próprio Parque Lage na construção de maquetes sobre o habitat de *Uirapuru* (1917), de Villa-Lobos [1887-1959], por exemplo, enfocando mais o simbolismo dos materiais e das formas e suas relações com o tema e personagens estudados, que enfocando um rigor técnico e construtivo que fosse subsídio para uma construção posterior, em escala real, destas maquetes. Enquanto isso, a maquete apresentada no Curso de Cenografia de Marcos Flaksman é uma maquete tradicional de apresentação de projetos de cenografia, o que a Oficina do Corpo/Pluridimensional não se propunha a fazer naquele momento.



Imgs. 29 e 30: maquetes orgânicas Oficina do Corpo/Pluridimensional / Foto autor desconhecido / Fonte: acervo Eichbauer



Img.31: maquete de proposta cenográfica do Curso de Cenografia tendo como espaço cênico a piscina da Escola de Artes Visuais / Foto: Marcos Flaksman / Fonte: acervo Eichbauer

3.2 EXERCÍCIOS TÁTICOS

No item anterior, foram apresentadas as didáticas consideradas base para a proposição de exercícios de aula do professor-artista Helio Eichbauer a seus alunos – rigor no tempo e no espaço; preparação de um ensaio; libertário e reflexivo; olhar – pensar – evocar: vivência e máquina do tempo; professor da modernidade: mistura vida e aula; e docência multidisciplinar. Tais exercícios de aula eram experiências e vivências espaciais e temporais envolvendo mais de um campo artístico (artes plásticas, artes cênicas, literatura e música) a partir de um tema pré-determinado pelo professor. Explicações teóricas, leituras de textos e de autores relacionados ao tema proposto culminavam em exercícios de pintura individual e coletivas, composições gráficas bi e tridimensionais, confecção de indumentária e na vivência daquele momento histórico e artístico estudado pelos alunos e professor no espaço da escola em que eram propostos.

Como foi resgatado no início da dissertação, de acordo com o pensamento de Certeau, a tática não se vincula ao poder patrimonial – ela justamente não se vincula a um lugar próprio – apenas se relaciona astuciosamente com o lugar do poder. Vincula-se mais ao tempo. Seria a astúcia de num instante (de tempo) contornar imposições alheias ao desejo e às necessidades daqueles que estão submetidos à estratégia – “pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho. [...] Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas” (CERTEAU, 2009, p.45 e 46).

Deste modo, exercícios táticos, referem-se ao modo de reagir e solucionar o cerceamento das liberdades imposto pelo regime militar e a consequente dificuldade de criação artística nos anos 1970. Os exercícios táticos seriam a manutenção da força criativa de Eichbauer e sua inquieta busca da cenografia, formando com seus alunos um grupo (como que uma trupe teatral) para juntos transpassarem a tormenta do período. De acordo com Certeau – “Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas” (CERTEAU, 2009, p.46). Neste caso, considera-se o professor e seus alunos como fracos apenas por estarem sob o jugo de um poder militar, mas com enorme vivacidade e força criativa.

Aqui também se pode resgatar o *clinamen* da ética epicurista, citado no capítulo 2, páginas 28 e 29, a partir do texto *As delícias do jardim*, de José Américo Pessanha. *Clinamen* como o desvio no espaço e no tempo para o processo de libertação interior, diante da fatalidade e que “permite a alegria em meio à adversidade, a serenidade na tortura, a liberdade interior que nenhum déspota é capaz de suprimir” (PESSANHA, s/d, p.17 e 18).

Nos subitens a seguir, serão abordados os exercícios táticos propostos por Helio com apoio nas lembranças dos alunos entrevistados e em relação com exercícios ministrados nos cursos dos anos 2000, de acordo com as lembranças de alguns dos alunos dos anos 1970 que seguem participando dos cursos atuais de Helio e de acordo com anotações de aulas dos cursos que a autora frequentou desde 2011. Como pesquisadora-artista, busquei acompanhar no presente a atividade docente do professor Helio Eichbauer. Quando possível, o texto será ilustrado com documentos cedidos, fotos de exercícios e desenhos feitos pela autora.

3.2.1 Um, dois, três e quatro dimensões

A proposição de se trabalhar primeiro no plano bidimensional, partindo para o plano tridimensional e por fim trabalhar com o corpo no espaço é básica nos exercícios propostos por Helio Eichbauer.

Para a primeira turma de alunos da Escola de Belas Artes o professor transmitiu a experiência adquirida em seus estudos com Josef Svoboda, propondo exercícios similares aos que realizou em Praga. Em seguida, mantendo esse princípio básico e agregando elementos de sua experiência e vivência ao retornar ao Brasil, inclusive e principalmente do momento tropicalista de resgate de princípios modernos e de união entre popular e erudito, passou a trabalhar não apenas as composições abstratas e construtivistas no plano bidimensional e no tridimensional como analogamente se trabalha na cenografia o projeto bidimensional em planta e depois a maquete tridimensional, mas também criou uma proposição particular fruto de suas experiências e vivências anteriores. Esta proposição inclui a vivência dos momentos históricos e artísticos estudados, com o corpo todo dos alunos e do professor experimentando relações que estabeleciam entre seus estudos e suas subjetividades, compondo experiências espaciais e temporais, similares a um *happening* ensaiado. Esta forma particular de experiências temporais e espaciais teve uma gradação de acordo com cada escola onde Eichbauer lecionou e culminou nas conferências-espetáculo realizadas na Escola de Artes Visuais (EAV) e para as quais temos um subitem específico mais adiante.

Rubens Gerchman, então diretor da Escola de Artes Visuais, em texto para a exposição *Espaço Lúdico*, em 1976, na qual foram expostos trabalhos de Eichbauer, vê paralelos no uso do corpo, entre os exercícios proposto por Helio e as manifestações artísticas dos anos 1970, como o trabalho de Jackson Pollock, por exemplo. Nas palavras de Gerchman,

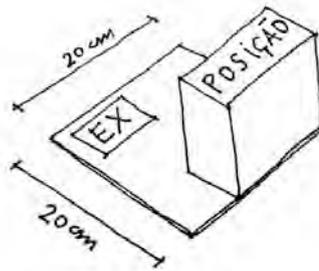
Lembro-me de Jackson Pollock pintando com o corpo/gesto sobre telas estendidas no chão (*action painting*), dos calígrafos japoneses, das manifestações do body-art nos anos 70, tentativas de recuperação

do equilíbrio mente-corpo, e observo a transformação desta informação em experiência vivida nos trabalhos de criação coletiva dos alunos de Helio Eichbauer. (GERCHMAN, 2009, p.38)



Img.32: Gerchamn, Eichbauer e alunos sobre painel coletivo / Foto: Acervo Eichbauer /
Fonte: EICHBAUER, 2013, p.221

Por ora, veremos como foram os exercícios realizados com a primeira turma da Escola de Belas Artes (EBA), quando esta ainda era situada junto ao Museu Nacional de Belas Artes no centro da cidade do Rio de Janeiro. De acordo com lembranças de Elizabeth Passi de Moraes, um dos exercícios iniciais propostos constituía-se pela elaboração de composições em uma superfície plana de 20x20cm. Elizabeth relembra que deveriam fazer composições sobre o plano de 20x20cm com palavras distribuídas aos alunos pelo professor, tendo ela recebido a palavra “exposição” que foi desmembrada em “ex” e “posição”. “E ele dava algumas frases impressas, algumas palavras, para você trabalhar aquilo e sair do plano. [...] Eu lembro que eu ganhei ‘exposição’. Eu fiz EX e levantei a POSIÇÃO.”⁹⁴



Img.33: composição de Elizabeth Passi de Moraes feita na EBA, 1974 /
Fonte: ilustração da autora

Elizabeth ainda relembra que tais exercícios com planos e linhas e com retalhos de papéis levados pelo professor são ainda propostos nos cursos atuais dos anos 2000: “ele

⁹⁴ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes, em sua residência, à autora, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

começou com o plano, com a linha, com restos de papéis que ele levava. Até hoje ele faz um pouco esse exercício também [...]. A linha foi virando plano, o plano foi virando...”⁹⁵

No curso *Os trabalhos e os dias*⁹⁶, oferecido por Eichbauer no segundo semestre de 2011 e que marcou seu retorno à Escola de Artes Visuais, o professor entregou a cada aluno alguns retalhos de papéis (sobras de confecção de suas maquetes), para que cada um fizesse uma composição sobre uma superfície rígida em papel paraná, em formato A3 (42 x 29,7cm). Eichbauer orientou os alunos a considerarem o eixo vertical, o eixo horizontal e o centro do plano ao fazerem suas composições. Abaixo, vemos imagens do trabalho da autora, no primeiro curso de Helio que acompanhou.



Imgs.34 e 35: exercício feito pela autora como pesquisadora-artista usando retalhos de maquetes cedidos por Eichbauer aos alunos para composição sobre plano de papel paraná em formato A3, no curso *Os trabalhos e os dias*, 2º sem. 2011, na EAV / Fonte: acervo autora

É possível estabelecer uma relação deste tipo de exercício com o pensamento de Wassily Kandinsky [1866-1944]. Em seu livro *Ponto e linha sobre o plano* (2012), Kandinsky compara a representação gráfica musical com a representação gráfica dos outros meios de expressão artística. Para o artista, assim como a música tinha e tem uma escrita musical baseada em pontos e linhas, as demais manifestações artísticas ainda viriam a encontrar sua própria linguagem sintética também baseada em pontos e linhas. Deste modo, aponta que a dança moderna já tenderia a esse caminho. Segundo o autor

É instrutivo ver que a concisão dos meios de transcrição e sua simplicidade chegam a transmitir em linguagem clara as sonoridades mais complicadas à vista iniciada (ou, indiretamente, ao ouvido). Essas duas características tentam as outras artes, e é compreensível que a pintura ou a dança estejam à procura de sua própria “escrita”. Mesmo aqui existe um só caminho – o da análise dos elementos básicos, para chegar finalmente à expressão gráfica adequada*. (KANDINSKY, 2012, p.87)

Assim como Elizabeth, Amador Perez relembra que os exercícios que faziam partiam do plano bidimensional até chegar ao tridimensional e por fim ao espaço concreto – “Sempre

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ O nome do curso faz referência ao livro de Hesíodo [c. séc. VIIa.C.].

[...], a gente partia do plano, assim chamado, bidimensional, em termos conceituais, até chegar ao plano tridimensional e até chegar ao espaço concreto.”⁹⁷

A passagem do bi para o tridimensional é resgatada também por Thais Azambuja que se lembra das caixas construídas na Oficina do Corpo/Pluridimensional – uma caixa preta de 20x20x20cm na qual, com a fixação de pregos na base e no topo, os alunos faziam livres composições geométricas com barbantes brancos tramados entre os pregos. Tal proposição era e é defendida pelo professor como um campo livre para a imaginação e criação, resgatando os trabalhos dos construtivistas russos e que, de acordo com as recordações de Thais Azambuja “Era uma caixinha preta que até hoje ele fala que a caixa... preta, [...] que te cria ideias, não é? Que não te impõe nada como uma imagem. Que a caixa preta te liberta. Ele fala muito no Malevich [...].”⁹⁸

No curso ministrado por Eichbauer no Teatro Dulcina em novembro de 2011, o professor também pediu que cada aluno construísse uma caixa de 20x20x20cm e que junto dela trouxesse um objeto. Abaixo, vemos imagens de duas caixas construídas pela autora.



Imgs.36 e 37: Cubos pretos 15x15cm e 20x20cm, respectivamente, exercício do curso de cenografia, no Teatro Dulcina-RJ, novembro 2011/ Fonte: acervo e fotos autora

Segundo recorrentes falas do professor-artista em entrevistas e em aulas, o cubo negro, análogo à caixa cênica quando destituída de qualquer elemento cenográfico, é o vazio anterior

⁹⁷ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

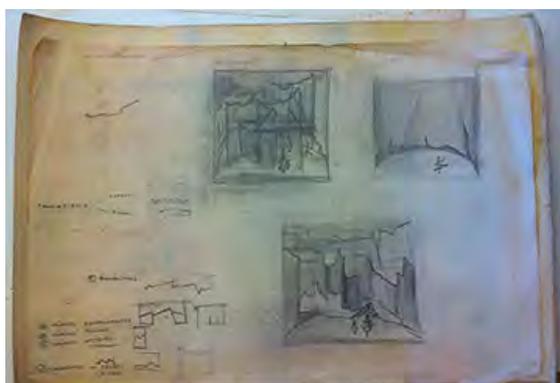
⁹⁸ Entrevista concedida por Thais Azambuja, em sua residência, à autora, no dia 22/04/2014. Ver apêndices entrevistas.

* “Aqui só podemos indicar brevemente as relações das expressões pictóricas com as expressões das outras artes e, finalmente, com as manifestações de outros “mundos”. Em particular, as ‘transposições’ e suas possibilidades – e, em geral, a transposição de diferentes fenômenos em formas lineares (‘gráficas’) em formas de cor (‘pictóricas’) – requerem um estudo aprofundado: expressão linear e expressão colorida. Não duvidamos que, em princípio, qualquer fenômeno, em qualquer plano, possa se exprimir assim – a expressão da sua essência interior -, seja a tempestade de Johann Sebastian Bach, o medo, um acontecimento cósmico, Rafael, dores de dente, um acontecimento ‘sublime’ ou ‘banal’, uma sensação ‘superior’ ou ‘inferior’. O único perigo consistiria em desprezar o conteúdo e ater-se a aparência formal”. (KANDINSKY, 2012, p.87)

à criação – ter uma caixa preta para observá-la é um instrumento de reflexão e meditação que antecede a criação artística – daí a sugestão de que seus alunos construam e mantenham consigo um cubo negro como instrumento de auxílio à meditação criativa.

Outro exercício proposto para a primeira turma de alunos da Escola de Belas Artes foi o projeto de cenografia e indumentária para *Antígona* (c.442 a.C.), de Sófocles [c.497 a.C. – 405 a.C.]. De acordo com a pesquisa, a proposta ligada a uma tradição de se ensinar cenografia e indumentária por meio de desenhos do projeto aconteceu poucas vezes nas aulas de Eichbauer. Com as turmas subsequentes, parece que ele buscou refletir sobre a espacialidade e sobre o conteúdo dos textos, músicas e temas abordados também por meio de desenhos e pinturas, mas de modo mais simbólico do que com viés executivo de cenário em uma caixa cênica, embora nas aulas seguintes alunos e professor construíssem espacialidades e cenários no espaço da sala de aula ou da escola para as vivências e experiências dos temas em estudo – isto é, construíam cenários, mas não do modo convencional e sim como parte da experiência conjunta em aula, como se a turma toda fosse uma trupe teatral em constante experimentação.

Ao comentar sua proposta de figurino e cenário para *Antígona*, Elizabeth diz que as anotações de Helio no desenho são comentários do professor detalhando e indicando como o projeto deveria ser realizado construtivamente: “Porque eu tinha proposto fazer um negócio meio doido e ele decifrou o que era para fazer”.⁹⁹ Isto é, o professor ajudava o aluno a compreender como a proposta desenhada deveria ser pensada para poder de fato ser construída.

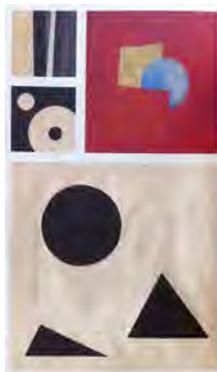


⁹⁹ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes, em sua residência, à autora, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.



Imgs. 38 a 42: desenhos do projeto de cenografia e indumentária para *Antígona*, de Sófocles feito Elizabeth Passi de Moraes, 1974 / Fonte: acervo Elizabeth Passi de Moraes

A partir de imagens do período de sua formação em Praga e de acordo com o programa do Curso de Cenografia da Universidade 17 de Novembro vê-se que Eichbauer transmitiu a seus alunos os ensinamentos que teve com Josef Svoboda sobre as diferentes dimensões espaciais por meio de exercícios que começavam bidimensionais – composições sobre um plano de 20x20cm e que depois passavam para o tridimensional – cubo de 20x20x20cm dentro do qual também fazia composições com fios, formas e sólidos geométricos e objetos.



Img.43: ESQ: composições realizadas em Praga; img.44: MEIO: Svoboda e Eichbauer entre composições tridimensionais do pupilo; img.45: DIR: Eichbauer em seu estúdio na República Tcheca fazendo exercício dentro de cubo formado só por arestas / Fonte: EICHBAUER, 2013, p.100 (acervo Eichbauer), p.92 (foto Zuzana Humpalova, acervo Eichbauer) e p.97 (foto Zuzana Humpalova, acervo Eichbauer), respectivamente.

Abaixo vê-se o programa de aulas, proposto por Svoboda a Eichbauer:

Programa do curso de cenografia da Universidade 17 de Novembro, Praga, Tchecoslováquia

1º semestre (1963/2): Estudo do espaço cenográfico

Teoria e prática no Ateliê Central de Cenografia dos Teatros Nacionais:

a) Trabalhos de plástica

b) Exercícios de composição de planos

c) Pesquisa de materiais – trabalhos em cartão, argila, ferro e madeira. Pesquisa realizada nos diversos setores do Ateliê Central, acompanhando a feitura de objetos para a composição cenográfica.

d) Ensaios técnicos de mutação e montagem (parte da manhã) nos teatros: iluminação – incidência sobre o cenário e criação de diversas atmosferas. Cenografia – mutações de cena e dinâmica.

e) Assistência a espetáculos montados (à noite) em sistema de repertório: mutação diária de espetáculos de ópera, teatro dramático e balé. (SÁ, 2006, p.209)

A gradação dos exercícios – bi, tridimensional e espaço concreto – seria uma maneira mais livre de se trabalhar a compreensão e apreensão do espaço com exercícios abstratos espaciais e compositivos que não eram uma proposta de cenário propriamente e, se resgatarmos o item anterior **3.1.5 Docência interdisciplinar** (no qual apontou-se diferenças, por exemplo, entre a Oficina do Corpo/Pluridimensional ministrada por Eichbauer e a Oficina de Cenografia ministrada por Marcos Flaksman no mesmo período na Escola de Artes Visuais), veremos que mais do que realizar uma proposta de cenário e indumentária para determinado texto, parece que o professor Eichbauer vislumbra despertar nos alunos as diferentes maneiras de se compreender o espaço, de modo mais simbólico e abstrato do que executivo (em sentido de se fazer plantas e maquetes que orientassem uma futura construção em escala real), de modo que o texto literário, teatral, a música ou o artista estudado fossem o propulsor do estabelecimento de relações e da livre criação.

3.2.2 Psicopompos

Alunos da primeira turma da EBA (1974) e o professor Helio Eichbauer, com intensa convivência fora do ambiente da sala de aula (quando a Escola ainda ficava no centro da cidade), fizeram juntos curso com Klauss Vianna em sua escola em Botafogo – provavelmente algum embrião do que se tornaria em 1975 o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação (CEPCA), escola criada por Angel e Klauss Vianna e Thereza D’Aquino. Eichbauer e seus alunos produziram figurino e se autodenominaram “Psicopompos”.¹⁰⁰ Como

¹⁰⁰ Na aula de 24/09/2011, no curso *Os trabalhos e os dias*, Helio Eichbauer citou rapidamente o termo Psicopompo. O termo aparece no livro *O homem e seus símbolos*, no capítulo *Os mitos antigos e o homem moderno*, escrito por Joseph L. Henderson, que ao se referir a uma imagem do deus egípcio Tote, escreve sobre o deus grego Hermes, “cujo epíteto era **psicopompo (guia das almas)** tinha por função conduzir os mortos ao

Psicopompos pretendiam fazer uma viagem aos Andes – que de fato nunca se realizou, mas, segundo relato de Elizabeth, de algum modo aconteceu antes (não literalmente).

[...] Nosso curso foi fantástico. [...] nós ficamos bem pouquinhos [alunos] na cidade [...] a gente ia para o ateliê dele [Helio], depois nós fizemos curso com o Klauss Vianna. Mandamos fazer as malhas – era azul bebê [riso]. [...] Éramos só nos quatro que fomos os primeiros alunos. [...] Com o Helio. Ele mandou fazer a malha [...] lá num lugar Petit Ballet [...] onde ele conhecia o pessoal, porque ele já trabalhava com teatro. Aí foi muito engraçado, porque sempre nas aulas, entrávamos os quatro com as malhas azul bebê – o Helio, eu, Ângela, tinha a Glória e tinha mais uma pessoa, acho que era o irmão da Ângela. [...] Era o Conte. Conte Bittencourt – maravilhoso. [...] E nós fazíamos essa aula de balé, quer dizer, expressão corporal. [...] Na escola do Klauss, em Botafogo. E depois ele [Helio] tirou de um baú mágico uns tecidos e a gente fez uns casacos acolchoados que nós íamos para os Andes. [...] E a gente se denominava Os Psicopompos [riso]. Era todo acolchoado, daquele matelassê. Aí acabou que não fizemos essa viagem. Mas a viagem aconteceu antes, não é? A gente vivia muito assim – vivia o curso¹⁰¹.

Além de sua formação em cenografia com Svoboda em Praga, Eichbauer trazia para suas aulas sua vasta vivência e amplo conhecimento artístico, isto é, trazia sua memória e sua emoção de audições de grandes compositores como Heitor Villa-Lobos; das conversas e estudos com seus amigos sobre a bailarina Martha Graham [1894-1991] quando residiu em Nova York nos anos 1950; de seus estudos e admiração pela dançarina Isadora Duncan e da experiência de ter assistido ao vivo à apresentação do bailarino Merce Cunningham [1919-2009], quando estudava em Praga nos anos 1960. Aliado a tal repertório artístico, havia o contexto sócio-político do Brasil dos anos 1970 de forte repressão do regime militar, de modo que a expressão corporal era ainda um campo artístico mais livre do cerceamento da censura do regime militar e podia ser visto como válvula de escape para a juventude que naquele momento tinha sua expressividade tolhida pela censura (ALVARENGA, 2009). No sentido de busca de uma válvula de escape, vale lembrar o sucesso do espetáculo teatral *Hoje é dia de Rock* (em 1971, durante o governo Médici) de José Vicente, com direção de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque e cenário de Luiz Carlos Ripper, que ficou dois anos em cartaz no Teatro Ipanema. De acordo com autora Mariângela Alves de Lima, o público que lotava o teatro e ia repetidas vezes não ia para ver a peça, mas para participar dela, para “fazer coincidir o momento vital do espectador com a manifestação teatral”. Atores e público juntos “celebravam a possibilidade do prazer, um atributo humano que resiste às mais intensas pressões [...]” (LIMA, 2005, p.240).

Na Escola de Belas Artes, ainda situada no centro da cidade do Rio de Janeiro, a sala onde Helio lecionava era ocupada por pranchetas e bancadas altas, como descreveu Elizabeth – “Era assim, a gente sentava numa mesa alta com as banquetas altas, numa sala daquelas da

mundo subterrâneo.” (HENDERSON in JUNG, 1987, p.155).

¹⁰¹ Entrevista concedida por Elizabeth Passi de Moraes à autora, em sua residência, no dia 07/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

Escola de Belas Artes e ele trazia uns painéis escritos, como ele faz até hoje [...]”¹⁰². É possível que, ao vislumbrar a experiência corporal do espaço mas ainda sem uma sala adequada e diante do fato de serem poucos alunos, Eichbauer aproveitou a oportunidade de se aproximar de Klauss Vianna na busca de realizar com seus alunos a vivência corporal do espaço. Tal possibilidade de aproximação pode ter se dado também pelo conhecido em comum: o professor alemão e diretor (de 1960 a 1975) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Rolf Gelewski, que convidara Klauss para criar o setor de dança clássica da Escola, onde Klauss permaneceu entre 1963 e 1964.

Helio Eichbauer convidou certa vez o dançarino e coreógrafo Gelewski para ministrar uma aula na EBA, como relembra em seu livro:

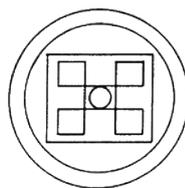
Rolf estudou com Mary Wigman e Marianne Vogelsang na Escola Nacional de Dança em Berlim. Foi uma bela manhã de dança contemporânea na Escola, a sala toda magnetizada, iluminada por um grande dançarino.” (EICHBAUER, 2013, p.211).

A vivência conjunta de professor e alunos frequentando aula de expressão corporal foi, acredito, precursora das proposições de aula seguintes de Helio Eichbauer. Com a mudança da Escola de Belas Artes do centro da cidade para a Ilha do Fundão, onde a nova sala de aula era maior e sem pranchetas, alunos e professor, além de manterem os exercícios partindo do espaço bi para o tridimensional, começaram também a pintar murais (nas paredes e em papel craft), a trabalhar o corpo, a basear os exercícios em textos teatrais e de literatura para os quais faziam inclusive os figurinos dos personagens que escolhiam para vivenciar.

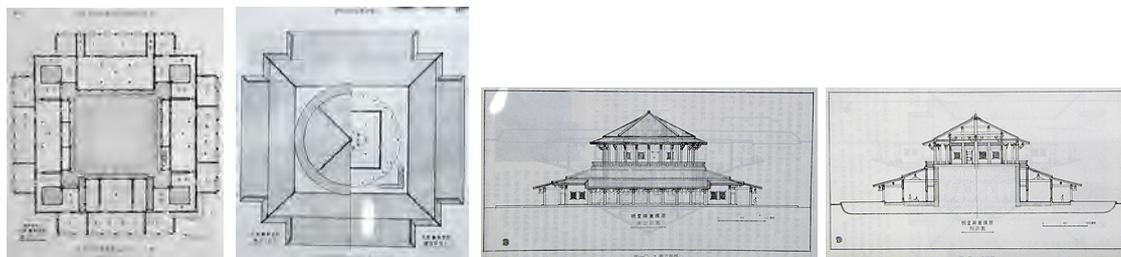
3.2.3 Ming Tang

O Ming Tang foi incorporado nas aulas de Helio Eichbauer tanto na Escola de Belas Artes como na Escola de Artes Visuais e foi lembrado nas entrevistas de seus alunos. Ming Tang tem origem na antiga cultura chinesa, significa casa luminosa ou casa da luz. De acordo com a tradição chinesa, é um diagrama básico que orienta as construções civis e sagradas e sua orientação pode ser observada por exemplo no Templo em Chang’an.

¹⁰² Idem.



img.46: diagrama bidimensional do Ming Tang



imgs.47 a 50: planta, planta cobertura, elevação e corte, respectivamente do Templo em Chang'an.
 Fonte: <http://www.chaz.org/Arch/China/Architecture/Mingtang.html> acesso 18/09/2014

De acordo com a lembrança de Denise Weller em entrevista concedida à autora,¹⁰³ além de o Ming Tang ser traçado com fita crepe no piso da sala na Escola de Belas Artes, ele teria relação com o hexagrama 48 – O Poço do *I-Ching: o livro das mutações*. Transcrevo abaixo trecho do Livro Terceiro do *I-Ching* no qual são feitos Os Comentários sobre os hexagramas:

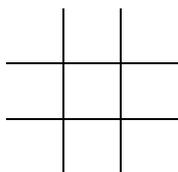
Este hexagrama contém ainda um significado simbólico. Assim como em sua inesgotabilidade a água é um requisito básico para a vida, assim também o ‘caminho dos reis’ – o bom governo – é o fundamento indispensável da vida do Estado. O lugar e o momento podem variar, porém os métodos para a organização da vida comunitária dos homens permanecem sempre os mesmos. Condições nocivas surgem somente quando não se conta com as pessoas certas para levar a cabo essa organização. Isto é simbolizado pela quebra do jarro antes de ter alcançado a água.

IMAGEM

Água sobre a madeira: a imagem do POÇO.
 Assim o homem superior incentiva o povo em seu trabalho,
 exortando as pessoas a se ajudarem mutuamente.

Aqui o simbolismo do poço é aplicado ao governo, sendo o poço ele próprio considerado como centro da organização social. Há também uma alusão ao sistema agrário que se atribui à mais remota antiguidade. Nesse sistema os campos eram distribuídos de modo a que oito famílias fossem agrupadas com seus feudos em redor de um centro no qual se encontrava o poço e o povoado; essa área deveria ser cultivada em comum, em benefício do governo central. A forma deste sistema de divisão está sugerida no ideograma Ching:

¹⁰³ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.



Os campos eram divididos da seguinte maneira:

1	4	6
2	9	7
3	5	8

Os campos de 1 a 8 eram destinados ao uso individual das famílias; o nono campo continha o poço com o povoado e os campos senhoriais. Nesse sistema os membros do povoado naturalmente dependiam do trabalho comunitário.

A influência do governo sobre o povo é indicada pelos dois trigramas. O estímulo ao povo em seu trabalho corresponde ao trígama K'an, que simboliza o trabalho ou o esforço da labuta (Lao). A exortação corresponde ao trígama Sun, que simboliza a difusão das ordens (WILHEIM, 1989, p.458 e 459).

Denise descreveu o hexagrama 48 – O Poço relacionado ao Ming Tang – e como o diagrama foi traçado com fita crepe no piso da sala de aula da Escola de Belas Artes e também fez parte do exercício sobre *Fausto* (1771-1832), de Goethe [1749-1832]:

[...] é uma planta simbólica – então [...], dentro da planta, tem as estações do ano também e os hexagramas. [...] O poço é social. [...] Se a corda é muito curta, o jarro quebra – infortúnio, compreende? [...] Então a água tem que estar limpa. [...] [Helio] armou esse hexagrama [...] na proporção da sala. [...] Era a sala inteira, era enorme, na sala do Fundão. Ele armou com fita crepe. [...] E o centro ninguém podia mexer. Éramos nós. Então onde você está seria o inverno, onde eu estou verão, porque era a orientação com o sol ali [estávamos sentadas frente a frente] e ele pediu que cada um escolhesse dois personagens do *Fausto*. [...] Por isso, é dividido – primavera, verão, outono, inverno. As fases do homem, as fases do cosmos.¹⁰⁴

Ainda de acordo com as recordações de Denise Weller complementadas por e-mail no mesmo dia da entrevista, o Ming Tang, na Escola de Belas Artes, foi o piso onde realizaram o exercício sobre *Fausto* e a partir do qual pintaram quatro painéis que seriam as quatro estações do ano em papel craft com tinta Suvinil, pó xadrez e cola polar. O tema da pintura eram as estações do ano, mas era uma pintura livre na qual todos os alunos deveriam contribuir de modo que não restasse espaço sem pintura e de modo que as partes se juntassem compondo uma pintura final e não várias pinturas lado a lado. Mais adiante, quando o exercício sobre *Fausto* for abordado, esta descrição será resgatada. Por enquanto, ficamos com a parte do exercício relativa ao Ming Tang.

Amador, na entrevista concedida, trouxe suas recordações sobre o diagrama e a simbologia do Ming Tang nas aulas da Escola de Belas Artes. Para ele, haveria relação do Ming Tang com Pitágoras, com Jung e com o Quadrado de Saturno – quadrado subdividido em nove quadrados, numerados de 1 a 9, e cuja soma das linhas horizontais, das verticais e das diagonais dá sempre 15 – e sobre a identificação que cada aluno estabelecia com uma das estações do ano do diagrama e como isso influía na trabalho durante a aula

¹⁰⁴ Ibidem.

Ming Tang significa, traduzindo, Casa da Luz. Um determinado imperador chinês, num determinado momento da história do homem, [...] idealizou um palácio que era a casa da luz. Quer dizer, ele viveria em determinados aposentos no Palácio, de acordo com as quatro estações do ano. É um quadrado, dividido em nove quadrados. Você tem um quadrado central – [...] quadrado dividido em 9 [...] A soma final em diagonal ou ortogonal sempre vai dar o número 9¹⁰⁵. [...] Então o Helio combinava essa tábua pitagórica com o Ming Tang e aí o seguinte, depois do 9, tudo começa novamente, como a vida da gente, que é descrita pelo Jung, como uma grande espiral. [...] O Jung [...] diz que a nossa vida é essa espiral e que esses pontos de tangência dessas curvaturas da espiral são os eternos retornos. Esse palácio [do Ming Tang], a ideia desse imperador, que eu não sei se é um conto, se é uma lenda ou se é de fato. Eu tenho a impressão que é uma coisa mesmo, que existiu esse projeto que não foi realizado, não foi construído. Ele passaria as estações do ano nos quatro quadrados ortogonais – primavera, verão, outono e inverno. E os equinócios, quer dizer, as passagens entre estação, ele habitaria nos aposentos – seria quase que uma grande vila, uma grande cidade com vários palácios dentro. Ele habitaria esses quadrados das diagonais, dos cantinhos. Esse quadrado central seria uma espécie de um grande pátio, um grande jardim, que é o número da neutralidade – você tem 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9. O 5 é número central, que divide as águas. [...] Então ali, você tem, no pátio, o momento da neutralidade. Em qualquer momento, que ele estivesse vivendo nas estações ou nos equinócios, quando ele precisasse da reflexão, ele se retiraria para esse grande pátio (poderia ser um jardim, um bosque, em suma). Nesse momento ele estaria zen, quer dizer, a coisa do ohm, de você esvaziar o pensamento, não existe mais pensamento, você é inteiro. Você é tudo e você é nada. É muito interessante, porque ele [Helio] faz o plano do *Fausto* dividido. Os papéis craft, coisa e tal, ele dividiu em nove. Quando a gente achava que estava em uma certa estação, a gente pulava para outro quadrado. “Ah, hoje eu vim primavera” ou “Hoje eu estou inverno, me deixa em paz” [reproduzindo hipotéticas falas dos alunos na época]. Ele respeitava isso. [...] [Cada um] Ocupava aquele quadrado simbólica ou fisicamente. E quando dançava, dançava de acordo com aquele espírito. E ao longo da aula também mudava. Você podia chegar inverno e sair primavera [...] ¹⁰⁶.

Na primeira aula do curso *Os trabalhos e os dias* (11/08/2011) que a autora frequentou, Helio falou do quadrado mágico (quadrado de Júpiter) contido em *A Melancholia* (1514), de Albrecht Dürer [1471-1528]. Falou também do Quadrado de Saturno, cuja soma das linhas dá sempre 15. Na aula de 13/08/2011 falou de passagem sobre o Ming Tang relacionado ao Quadrado de Saturno, ao Quadrado de Júpiter e a Pitágoras. Segundo anotações de aula da autora:

Ming Tang – porta da luz. China, 9 províncias. Foram usados como talismã. Traziam sorte. Melancholia é saturnal, mas há o quadrado de Júpiter para equilibrar. É uma planta baixa de um prédio imperial. Ming Tang. Yng Yang poderia ser colocado no centro, no 5. A casa do calendário. Templo da Luz. Sol e lua (direta e refletida). Para Pitágoras: número qualitativo e quantitativo. ¹⁰⁷

¹⁰⁵ É provável que Amador faça referência ao Quadrado de Saturno, subdividido em 9 quadrados menores e cuja soma das linhas horizontais, verticais ou diagonais dá sempre 15 e não 9.

¹⁰⁶ Entrevista concedida por Amador Perez à autora, em seu ateliê, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹⁰⁷ Transcrição do caderno de anotações de aula da autora.



Img.51: ESQ. Quadrados mágicos: abaixo, Quadrado de Saturno; à direita, quadrado de Júpiter; e ao fundo, Quadrado Sator, feitos pela autora no curso *Os trabalhos e os dias*, 2º sem 2011 (impressão em papel couchê colado sobre placa de PVC 2mm, 18,5x18,5 cm) / Fonte: foto e acervo autora.
 Img.52: DIR. *A Melancholia* (1514), de Albrecht Dürer [1471-1528], onde há um Quadrado de Saturno no canto superior direito / Fonte: https://www.princeton.edu/~his291/Durer_Melancholia.html acesso 18/09/2014

Luiz Eduardo Pinheiro, na entrevista que nos concedeu, narra como o trabalho com o Ming Tang foi marcante e teve continuidade em sua vida, por exemplo, na análise que fazia naquele período: “E a gente trabalhava muito o quadrado mágico do Ming Tang e Pitágoras. E a gente trabalhava [...] e [...] era de uma profundidade enorme. Enorme! Eu trabalhava aquilo e aquilo também ia parar nas minhas sessões de análise”¹⁰⁸.

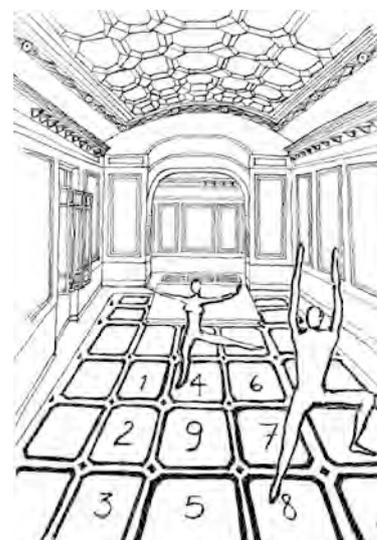
Paloma Niskier contou, na entrevista concedida, que o quadriculado de mármore do piso da sala do palacete que abriga a Escola de Artes Visuais, onde participou da Oficina do Corpo/Pluridimensional, era usado como o tabuleiro do Ming Tang – diferentemente do Ming Tang traçado no chão da sala de aula com fita crepe na Escola de Belas Artes, nos anos anteriores, de acordo com recordação de Denise Weller.

Apesar de não ter uma lembrança nítida do exercício propriamente dito, Paloma relata a apropriação do espaço feita por Helio Eichbauer, o diálogo por ele estabelecido com o edifício e com a história daquela construção, de modo que a Escola de Artes Visuais, abrigada no palacete que pertencera à cantora de ópera Gabriella Besanzoni e a seu marido Henrique Lage, ultrapassasse seu caráter de escola e se assemelhasse a um templo:

[...] era uma coisa assim, tão... forte. Você estar num lugar em que o lugar já tinha uma construção... Era como se você estivesse em um templo, sabe assim? O lugar não foi construído para aquilo, mas era como se estivesse sido construído para aquilo. De uma certa maneira, a gente foi entrando no... era como se

¹⁰⁸ Entrevista concedida por Luiz Eduardo Pinheiro à autora, na casa dela, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

você estivesse num lugar que fosse ao mesmo tempo real – uma escola de artes visuais, mas era também... foi também a residência da Gabriella Besanzoni – [...], então tem a história do lugar. Aquilo era onde ela dava as festas. A piscina, onde ela dava festas também. [...] E ao mesmo tempo se transformava nessa coisa do... das aulas... Aqui tem o quadrado mágico, tem o Ming Tang, não é? Era muito forte isso – você não precisava desenhar com fita crepe, entendeu? [...] Eu lembro que nessa... nessa sala, tem desenhado no chão, não é? Uns quadrados...¹⁰⁹



Img.53: ESQ Eichbauer e alunos na sala de aula da EBA com círculo mandálico traçado no piso / Fonte: foto de aluno, acervo Eichbauer; img.54: DIR exercício do Ming Tang na Oficina do Corpo/Pluridimensional / Fonte: ilustração da autora

Por meio dos relatos dos alunos, vemos que o Ming Tang foi utilizado nas aulas da Escola de Belas Artes e na Oficina do Corpo/Pluridimensional da Escola de Artes Visuais não apenas como base para o exercício sobre *Fausto* (EBA), mas também como resgate da tradição chinesa e pitagórica relacionada pelo professor Eichbauer com Jung. Isto é, desenhar no piso da sala de aula um diagrama que relacionava antigas tradições ligadas aos ciclos naturais como as estações do ano e propor que alunos e professor ocupassem o espaço da sala sobre tal diagrama seria uma das maneiras de olhar, pensar sobre e evocar o passado, vivenciando e relacionando seus estados de espírito do presente com a perenidade e a mutação mundana (como as estações do ano que sempre mudam e ciclicamente se sucedem). Nas palavras do próprio cenógrafo,

No piso da sala de aula, o desenho mandálico: círculo, quadrado, diagonal e o ponto; o fio de prumo suspenso e o labirinto da Catedral de Chartres. Era um tabuleiro de jogo ritual. Às vezes sessões de *I Ching*, o *Livro das mutações*, na tradução do grande sinólogo Richard Wilhelm, prefaciada por Carl Gustav Jung. A leitura do livro *O segredo da flor de ouro*, outro clássico da filosofia chinesa. Taoísmo e alquimia na coordenação do curso de cenografia: romances de formação de Goethe, tratado de cenografia do século XVII, livros de Adolphe Appia e de Edward Gordon Craig – grandes mestres da cenografia moderna da primeira metade do século XX -, aula sobre os artistas construtivistas da vanguarda russa, sobre a escola Bauhaus, o mundo da ópera e do balé, a dança moderna e seus cenógrafos-figurinistas, a grande revolução nas artes cênicas até os anos 1970 (EICHBAUER, 2013, p.215 e 216).

¹⁰⁹ Entrevista concedida por Paloma Niskier à autora, na casa dela, no dia 22/04/2014. Ver apêndices entrevistas.

3.2.4 Cenografia e dramaturgia

REFERÊNCIAS DIDÁTICAS: TEMÁTICA E AUTORES FUNDAMENTAIS

Este item tratará da maneira particular de Eichbauer lidar com a cenografia e a dramaturgia das obras trabalhadas como tema propulsor dos exercícios propostos na Escola de Belas Artes, na Escola Martins Pena e na Escola de Artes Visuais.

William Shakespeare [1564-1616] e Wolfgang Amadeus Mozart [1756-1791] foram artistas estudados por Eichbauer durante sua formação em Praga, onde fez propostas de cenografia para *A tempestade* (1611) de Shakespeare e para *A Flauta Mágica* (1756-1791) de Mozart, além de ter visto a montagem de Josef Svoboda para esta ópera de Mozart. *Fausto* (1771-1832) de Johann Wolfgang von Goethe [1749-1832] foi escolhido como tema sobretudo pela obra trazer à tona os questionamentos do homem moderno, como o próprio cenógrafo resgata em seu livro, reflexões de Nietzsche sobre *Fausto*.

Quão incompreensível haveria de parecer a um grego autêntico o em si compreensível homem culto moderno que é Fausto.

O Fausto que se lança, insatisfeito, por meio de todas as faculdades, entregue, por sede de saber, à magia e ao Diabo, e a quem basta, para uma comparação colocar junto à Sócrates, a fim de se reconhecer que o homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecimento e, do vasto e deserto mar do saber, ele exige uma costa. (Nietzsche, O nascimento da tragédia apud EICHBAUER, 2013, p. 212).

E *Fausto* foi escolhido também como forma de aproximação com os alunos, dada a abrangência do tema e sua tradição na literatura e na música – abordado, por exemplo, por autores como Heinrich Heine [1797-1856] em 1851, Paul Valéry [1871-1945] em 1940, Thomas Mann [1875-1955] em 1947 e pelo compositor Richard Wagner [1813-1883] em 1840, de acordo com escritos de Eichbauer em seu livro.

Além do trabalho realizado sobre *A tempestade* de Shakespeare na Escola de Belas Artes, outra peça do mesmo autor – *Sonho de uma noite de verão* (1590-1596) – foi trabalhada na Escola de Artes Visuais; contudo, diante da impossibilidade de lidarmos com um número tão grande de exercícios, faremos apenas pequenas observações sobre o trabalho em torno de *Sonho de uma noite de verão*.

Em *A tempestade*, *A Flauta Mágica* e em *Fausto*, os personagens passam por provas para atingirem seus objetivos, para alcançarem seus amores. De acordo com a recordação e o ponto de vista da aluna Denise Weller, a maneira como Helio propôs os exercícios em torno destas obras, aumentando gradualmente a complexidade deles (o que será mais detalhado adiante) e sempre relacionando a subjetividade dos alunos com os personagens e os enredos

estudados, seria uma maneira análoga de fazer com que esses alunos passassem também pelas provas pelas quais os personagens passaram, com sentido de se superarem e, assim, as aulas serem como ritos de passagem. Segundo Amador Perez em entrevista, Helio comentava que os autores que escolhera seriam iniciados, sem revelar exatamente no que seriam iniciados.¹¹⁰

[...] Ele dizia que são..., mas ele não dizia tudo, ele dizia muito pouco, que são iniciados. Agora, iniciados em que? [...] Ele estava falando sobre três grandes luzes da história universal da humanidade. Olha quem? Shakespeare, Mozart e Goethe – fazendo inclusive um arco dentro do processo histórico.¹¹¹

Luiz Eduardo Pinheiro narra como os exercícios propostos por Helio o fizeram compreender o que é o espaço (não apenas físico) de cada pessoa ao se debruçar sobre os personagens de cada peça ou ópera – “E isso eu saquei com o Helio, por causa do Helio. Com essa questão de trabalhar o espaço do Uirapuru, o espaço do Próspero, o espaço da Rainha da Noite, de Sarastro. Qual é o espaço deles? E não era o espaço físico”.¹¹²

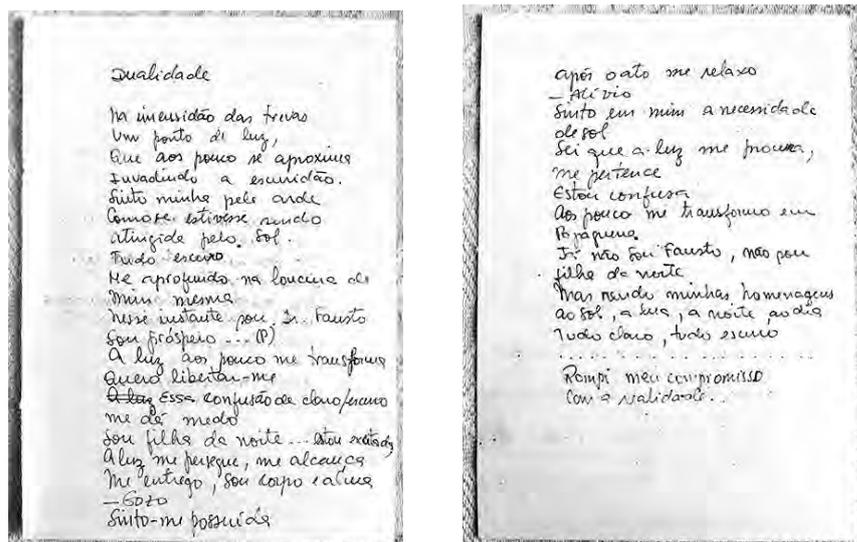
Celia de Oliveira disse que se lembra principalmente dos escritos livres dos alunos a partir de leituras dos diversos autores e textos estudados e a partir das vivências de aula – “Não era bem um poema. Eram uns escritos que você fazia, em cima do [texto]... [...]. Mas ele sempre pedia para gente escrever, para gente falar”.¹¹³ Abaixo é reproduzido um dos escritos de Celia, no qual ela relaciona sua subjetividade com os personagens dos três textos trabalhados na Escola de Belas Artes.

¹¹⁰ Ao tratarmos especificamente do exercício em torno d’*A flauta mágica*, veremos o entendimento de Eichbauer sobre iniciação.

¹¹¹ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹¹² Entrevista concedida por Luiz Eduardo Pinheiro à autora, na casa dela, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹¹³ Entrevista concedida por Celia de Oliveira à autora, em sua residência, no dia 08/11/2013. Ver apêndices entrevistas.



Imgs.55 e 56: transcrição das anotações livres de Celia de Oliveira: “Dualidade – na imensidão das trevas / um ponto de luz, / que aos poucos se aproxima / invadindo a escuridão. / Sinto minha pele arder / como se estivesse sendo / atingida pelo sol. / Tudo escuro / me aprofundo na loucura de / mim mesma / Nesse instante sou Dr. Fausto / Sou Próspero ... (P) / A luz aos poucos me transforma / quero libertar-me / Essa confusão de claro/escuro / me dá medo / Sou filha da noite... estou excitada, / a luz me persegue, me alcança / Me entrego, sou corpo e alma / — Gozo / Sinto-me possuída / Após o ato me relaxo / — Alívio / Sinto em mim a necessidade / de sol / Sei que a luz me procura, / me pertence / Estou confusa / Aos poucos me transformo em Papageno. / Já não sou Fausto, não sou filha da noite / mas rendo minhas homenagens ao sol, a lua, a noite, ao dia / tudo claro, tudo escuro / / Rompi meu compromisso com a realidade” / Fonte: acervo Celia Oliveira / Foto: autora

No curso *Os trabalhos e os dias* (EAV, 2º semestre de 2011) Eichbauer também pediu para escrevermos um texto sobre o exercício da aula – cada um deveria desenhar uma ilha ideal, vista de cima, dentro de um círculo de diâmetro 30cm (o círculo foi feito com disco de Vivaldi, trazido pelo professor). A seguir colou-se o texto que a autora escreveu a partir de seu desenho de ilha:

Sonifera ilha /Descansa meus olhos / Sossega minha boca / Me enche de luz” (Sonífera ilha, Titãs) - A ocupação da ilha partiu de uma proposta de Burtle Marx. Ele sempre fazia expedições em busca de conhecer novas plantas. Propôs a empreitada aos amigos Reidy, Carmen Portinho e Lina Bo Bardi. / Os tempos estavam difíceis e o retiro na ilha faria bem, era um momento de afastamento e de reflexão. / Não ficariam para sempre. Voltariam, mas sem data pré-estabelecida. A volta seria decidida em assembleia. / É sabido que ficaram alguns anos na ilha. No total, havia mais ou menos 500 pessoas na expedição - Margareth Mee e os Titãs fizeram parte. / Urbanizaram parte da ilha e todo o restante foi preservado. / Sabe-se que a geografia da ilha inspirou o desenho do Aterro do Flamengo (29/09/2011, caderno de anotações de aula da autora).

Outra referência fundamental é Heitor Villa-Lobos [1887-1959]. O compositor foi uma pessoa relativamente próxima de Eichbauer (era amigo de seus tios Jayme e Marina, com quem Helio viveu nos anos 1950 em Nova York); além disso, há momentos da vida de Eichbauer que reportam à obra deste compositor, como o período da infância vivido em Belém do Pará, como escreveu o próprio cenógrafo: “O maestro Villa-Lobos nos brindou com

as mais belas composições sobre a Amazônia, do ‘Uirapuru’ a ‘Floresta Amazônica’ ” (EICHBAUER, 2013, p.43).

O último subitem deste capítulo sobre o exercício em torno de *Porgy and Bess* (1935) de George Gershwin [1898-1937], a meu ver, trata mais do alinhamento do pensamento e das proposições de Eichbauer com os movimentos progressistas dos anos 1970 do que de um autor/compositor que fosse referência com mesmo peso que as anteriormente citadas, embora Gershwin fosse igualmente admirado por Eichbauer.

3.2.4.1 *A Tempestade*¹¹⁴

O trabalho realizado em Praga por Eichbauer em torno da peça *A tempestade* marcou o encerramento de seus estudos na Europa e o retorno a suas origens. Ao relatar este momento em seu livro, o artista brasileiro aborda as relações da peça com a alquimia e com a astrologia:

A tempestade foi escrita a partir dos relatos das grandes viagens marítimas ao Novo Mundo descoberto, dos tratados dos astrólogos e alquimistas que orbitavam as cortes europeias, das utopias criadas pelos escritores visionários, de John Dee e seu círculo mágico, que se expandia até Praga. Foi quando pensei no regresso a Ítaca, reencontro com a língua materna. Pedi permissão a Josef Svoboda para retornar ao Brasil e começar nova vida como cenógrafo (EICHBAUER, 2013, p.119).

Amador Perez relembra de forma detalhada como foi o exercício que fizeram na Escola de Belas Artes, em 1975. Após explicações do professor sobre o texto, sobre o autor, após relações traçadas, cada aluno escolhia de um a três personagens da peça sobre os quais trabalharia. Para as aulas seguintes, deveriam levar imagens (bidimensionais) relativas aos personagens escolhidos. Helio enfatizava e explicava o sentido de serem relativas e estimulava os alunos a estabelecerem relações a partir das vivências particulares de cada um que os levassem a estabelecer tal relação por mais gratuita e talvez sem sentido que aparentassem ser num primeiro momento. Amador relembra que Helio dizia

“Então, para a próxima aula, vocês vão preparar esses personagens, vão pesquisar – não só mais profundamente a obra do Shakespeare (até parecia que a gente podia ir mais fundo que ele já tinha ido [comentário de Amador]), mas também vocês vão trazer elementos gráficos, bidimensionais, relativos – figuras, imagens impressas, coisa e tal”. Relativos – **relativos!** [...] E era fantástico, porque, quando ele falava relativo, ele explicava isso. O que era relativo – relação. Aí ia na etimologia da palavra e ele dizia “você, Amador, por exemplo, o Ariel¹¹⁵, se você encontrar uma figurinha num rótulo de refrigerante que remeta ao Ariel, você pega aquilo”. [...] “Se você encontrar... porque se você conectou, você estabeleceu a relação, é porque dentro da sua cultura, desse seu momento de vida, existe uma razão para isso. Pode

¹¹⁴ Em 1982, Eichbauer fez cenário desta peça para o grupo Pessoal do Despertar, com direção de Paulo Reis e apresentações no Teatro Guaíra, em Curitiba (PR) e no Parque Lage, Rio de Janeiro (RJ).

¹¹⁵ Ariel é o personagem de *A tempestade* sobre o qual Amador Perez escolheu trabalhar naquele exercício.

ser que mais tarde você venha a abandonar essa razão, mas pode ser que ela seja a razão principal de toda a constituição do seu personagem e da própria história do Shakespeare e do período elisabetano”.¹¹⁶

Conectando este relato de Amador ao relato de Luiz Eduardo citado anteriormente, sobre o entendimento do espaço de cada um – de cada personagem, mas também e sobretudo, de cada indivíduo – vemos como, por meio de um exercício, a perspectiva didática apresentada no item anterior, de ser libertário e reflexivo, se concretiza. Ao dar total liberdade no estabelecimento das relações entre os personagens escolhidos e as referências culturais e subjetivas individuais, o professor estimulava que cada um se aprofundasse sobre o estudo da obra em questão como também se aprofundasse no entendimento de si mesmo – aqui estaria um primeiro exemplo da pedagogia particular de Eichbauer. Por meio dos relatos de seus alunos dos anos 1970, vemos que esta forma do professor-artista lecionar faz com que os conteúdos estudados sejam interiorizados pelos alunos por estarem relacionados à subjetividade de cada um. Nas palavras de Amador –

Era muito bonito. Porque tinha uma vivência muito **verdadeira**. As pessoas, garotos, jovens com vontade, com tesão de fazer as coisas, então a gente se entregava e desenhava. E mesmo quem não desenhava bem fazia colagem.¹¹⁷

Numa etapa seguinte do exercício sobre *A tempestade*, Eichbauer propunha que cada aluno desenhasse e pintasse a vista superior de uma ilha dentro de um círculo traçado usando um tambor, de raio aproximado de 45cm, como gabarito. Os círculos eram traçados sobre um grande rolo de papel craft aberto no chão e que era compartilhado por todos os alunos, tendo cada um seu círculo, sua ilha. Além da imagem que produziriam, os alunos deveriam pensar naquele desenho como o lugar dos personagens que escolheram, isto é, pensariam no espaço de Ariel, de Miranda, de Próspero, por exemplo. Também deveriam refletir sobre os habitantes, os costumes, a geografia, sobre a forma de vida naquele lugar. Era uma maneira de refletirem sobre si mesmos, ao se espelharem no personagem escolhido, e também uma maneira de refletirem juntos sobre o momento sóciopolítico do Brasil e vislumbrarem outras formas possíveis que não aquelas às quais estavam submetidos diante do jugo da ditadura militar no país.

Ainda no exercício da ilha, havia um ritual musical em que cada aluno deveria tocar o som de seu personagem no mesmo tambor que era usado como molde para o traçado do perímetro das ilhas circulares. De acordo com lembrança de Amador Perez:

¹¹⁶ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹¹⁷ Idem.

Então ele emprestava o tambor e você tinha que fazer o som, tocava no tambor, o som do seu personagem. Se não tinha, criava na hora. Aí você botava o tambor dentro daquele quadrado **imenso** e aquela era a sua ilha. Então se desenhava com lápis de cera, guache, com o que fosse, giz de quadro negro. Ele espalhava aquele monte de material e a gente começava a desenhar [...] a saga daquele personagem dentro da peça. A gente já estava, mais ou menos, entendendo qual era a ação do Ariel, do Próspero, da Miranda, do fulano, do cicrano.¹¹⁸

Sobre a pintura das ilhas, Denise Weller lembra-se dos materiais usados e de que, junto dos pigmentos misturados à tinta, havia cola, o que permitiu a conservação das cores destes painéis, até hoje guardados pelo professor-artista.

[...] Mas a **cor** também era muito importante no trabalho, nos mapas. Você vê um mapa pronto, recém feito, com aqueles guaches e com aqueles pigmentos de pó xadrez recém pintados, [...]. Era pó xadrez, [tinta] Suvinil e um monte de cola polar. [...] Para grudar o pigmento. Está tudo ali até hoje – impressionante. [...] Não desbotou. [...]¹¹⁹

Após cada um fazer sua ilha, segundo lembranças de Amador, o professor pediu aos alunos que, ao sentirem um impulso, criassem conexões entre as ilhas, formando um arquipélago, uma única ilha dentro do quadrado do papel. O estabelecimento das conexões entre as ilhas, isto é, a manutenção da individualidade de cada uma, porém associada à individualidade da ilha vizinha compondo uma unidade, seria uma analogia à necessidade de união social, principalmente nos difíceis anos 1970. Deste modo, por meio de um estudo profundo sobre autor e obra do século XVI, professor e alunos se exercitavam, refletiam e mutuamente se apoiavam para enfrentar os desafios daquele momento presente. Nas palavras de Eichbauer

[...] uma ilha-continente mágica motivou várias discussões sociopolíticas sobre a Terra Ideal, bem à maneira das utopias do século XVI. Não se tratava de um trabalho alienante como foi criticado na época, e sim de extrema atualidade, provocando debates acirrados sobre sistemas políticos, ética, religião e ateísmo. Os alunos estavam recriando a história das sociedades, retribalizando-se, descobrindo os passos perdidos de seus ancestrais (EICHBAUER, 2013, p.212).

Denise Weller, na entrevista concedida, abordou também o aspecto das ilhas serem como mandalas, relativas à teoria de Jung sobre o inconsciente que no Brasil foi também aplicada e estudada pela Dra. Nise da Silveira em seu trabalho no Hospital Psiquiátrico em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

Ele [Helio] distribuiu para cada um e pediu que cada um traçasse um mundo dentro do círculo. Eu já estava estudando muita coisa de psicologia jungiana, então eu sabia o que ele estava pedindo. Ele queria que dentro de um limite – o círculo é um limite – mas dentro de um limite que não fosse muito terra, que fosse uma coisa mais cósmica, você traçasse um imaginário, traçasse um pouco o retrato do seu imaginário [...] usando símbolos – era isso, na verdade.¹²⁰

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

¹²⁰ Idem.

Em seguida, Denise relembra como era a ilha, a mandala que desenhou e de como foi novo para si falar de seu trabalho de modo não só formal:

[...] eu... adorava mandalas – ainda adoro – pensei o que vai ter no centro. Lembro como se fosse agora. Tinha uma fonte, tinha sábios, tinha luz, tinha... Ele até me perguntou “tem sol?”. Tem. Era um lugar muito bonito, tinha pessoas vestidas de branco. Vários rios que corriam para o centro. Enfim. E cada um de nós foi fazendo isso e foi falando – que para mim também era uma experiência inédita, falar sobre aquilo que eu estava fazendo. [...] ¹²¹

Amador Perez relembra que a cada exercício, num processo somatório dentro do mesmo tema, os trabalhos iam ganhando complexidade e gradualmente o espelhamento ou a fusão entre aluno e personagem ia se dando. Depois do trabalho bidimensional da ilha, passavam para a escala do corpo elaborando figurinos e máscaras dos personagens até chegaram ao campo sonoro e espacial do personagem e da peça, quando, ao final, alunos e professor (ou os personagens todos da peça vivificados) dançavam *A tempestade* -

Então a gente fez o plano da ação, o palco, aí a gente passava para um outro plano, que era do desenho do figurino e da forma física do personagem. [...] E a gente ia fazendo as coisas e cada um mostrava o seu trabalho, seus figurinos, ele fazia uma análise, tinha que ter sempre um porquê, uma razão, absoluta. [...] E a gente fazia aquele figurino no corpo da gente com papel, com o que fosse, costurava, pegava, colava com fita isolante, com fita crepe. Era maravilhoso! Quer dizer, a gente transportava para o próprio corpo o personagem. E depois a gente fazia o desenho da máscara facial. [...] As coisas iam ficando cada vez mais complexas. [...] Aí a gente fotografava, fazíamos ampliação fotográfica em estúdio fotográfico em tamanho real e aí pintava em cima, coisa e tal. Bom, dali, passava para o plano sonoro. Qual era a música? Qual era o som, melhor dizendo. Aí era uma maravilha, porque ele levava aquelas peças elisabetanas para a gente ouvir, entende? Quer dizer, ele criava uma condição e aí a gente dançava com a música elisabetana. E ele levava as figuras elisabetanas, gravuras antigas, mostrava como o gesto era nesse momento, como o gesto era depois, mais para o final da renascença e depois com a codificação do balé clássico [...]. **Ah, era demais!** ¹²²



img.57: Exercício dos alunos de Eichbauer na EBA – UFRJ (1975) / Foto: aluno não identificado / Fonte: acervo Eichbauer.

¹²¹ Idem.

¹²² Entrevista concedida por Amador Perez à autora, em seu ateliê, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

3.2.4.2 A Flauta Mágica¹²³

O professor-artista apresenta no livro *Cartas de Marear* sua visão sobre o trabalho dos alunos para o tema d’*A flauta mágica* e seu entendimento da peça como iniciação maçônica e dos personagens que a compõem:

Como artesãos, os alunos montaram as maquetes para *A flauta mágica*, de Mozart. Iluminista, alegórica, de iniciação maçônica, trata da batalha entre as forças das trevas e da luz, a vitória da sabedoria. A ação dramática se passa numa floresta do Egito, no palácio da Rainha da Noite e no Templo da Sabedoria do mago Sarastro. Animais encantados e papagaios falantes, um conto de fadas como só Mozart poderia criar aos 35 anos, às vésperas de sua morte prematura e misteriosa (EICHBAUER, 2013, p.213).

Tal descrição da ópera permite traçar um paralelo com as dificuldades enfrentadas nos anos 1970, momento de trevas diante do cerceamento das liberdades individuais e de expressão pelo regime militar. Trabalhar com os alunos a ópera de Mozart era uma maneira de abordar as forças opostas que estão presentes nas nossas vidas e que, naqueles anos 1970, particularmente, tinham também uma dimensão social e política.

Segundo recordação de Celia de Oliveira, o material didático usado por Helio eram folhas mimeografadas com textos sobre *A Flauta Mágica* – “[...] naquela época não tinha computador nem nada [...]. Era [...] Mimeógrafo. [...] o texto d’*A Tempestade* era até resumido com a tradução daquele cara da PUC¹²⁴ [...]”¹²⁵



Imgs.58 a 60: Folha (mimeografadas) de aula sobre *A tempestade*, preparadas por Eichbauer / Foto: autora / Fonte: acervo Célia de Oliveira.

¹²³ Em 2004, Eichbauer fez cenário desta ópera com direção de Moacyr Goés, regência de Silvio Barbato, com récitas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ).

¹²⁴ Celia se refere a Geraldo Carneiro, cuja tradução d’ *A tempestade* foi usada para montagem do grupo Pessoal do Despertar, em 1982, no Parque Lage, com cenografia de Helio Eichbauer.

¹²⁵ Entrevista concedida por Celia de Oliveira à autora, em sua residência, no dia 08/11/2013. Ver apêndices entrevistas.

Questionada sobre como tinham sido os exercícios a partir d'*A Flauta Mágica*, Celia relembra que além de estudarem os textos e ouvirem a música, Helio falava de alquimia, de simbologia. Para Célia, o professor queria ampliar a visão dos alunos.

[...] a gente ouvia muito o disco, tinha a vitrola que o Helio levava. [...]. A gente leu bastante o texto – lia junto e ele [Helio] explicava sobre Papageno. [...] Helio tem essa cultura ampliada e ele falou muito de Mozart, explicou várias coisas, também muito, muita coisa simbólica. Ele sempre gostou da coisa meio alquímica, meio simbólica, filosofia misturado com não sei o que... [...] Acho eu, que o que ele queria mesmo era despertar a gente para essa visão ampla.

Sobre a oposição entre luz e trevas, noite e dia, Sarastro e Rainha da Noite, Denise Weller, na entrevista concedida, narra como ficou surpresa e entusiasmada com a liberdade dada pelo professor no trabalho de pintura, diretamente na parede, de círculos que seriam o dia e a noite

[...] o Helio armou um painel enorme na parede da sala, que era o dia e a noite. Eram dois círculos que cada um ganhava para trabalhar. Aquilo me enlouqueceu [entusiasmo]. [...] Eram anos 70, você não podia escrever com lápis “alô”, que dirá pintar uma parede, compreende?

Também, de acordo com as recordações de Amador Perez, Helio falava do conjunto da obra de Mozart, abordava o momento histórico e político da época em que a ópera se passa, como maneira de aprofundar o estudo do tema e estimular que os alunos também se apropriassem daquele conhecimento e se sentissem próximos do tema e inspirados a fazer os exercícios propostos. Bastante estimulados, os alunos buscavam os meios de expressão com os quais tinham mais aptidão ou que mais dominassem, de modo que não se isentavam de produzir, isto é, de refletir sobre o tema estudado

Ele [Helio] falava das *Núpcias de Figaro*, falava de tudo. Do *Don Giovanni*, do crescimento do Mozart dentro da corte, que ele teria sido considerado um menino prodígio – ia forrando, forrando, forrando, forrando e a gente também ia estudando em casa, sempre com os textos que ele levava para a gente. [...] Aí ele falava sobre a Maria Teresa da Áustria, sobre a crítica que o Mozart fazia, na verdade aquilo ali [*A Flauta Mágica*] era uma metáfora do poder da Maria Teresa, que odiava a Áustria [...]. E explicava todo o momento político e histórico da Áustria e do Império Austro-Húngaro. Isso abria para a gente tantas possibilidades de você entender os personagens, você confeccionar o figurino, desenhar o figurino, designar, de você desenhar as coisas, você se sentir deus, você se sentia grego nesse sentido, você sentia “eu posso fazer! Eu não tenho desenho legal, mas eu posso fazer de uma outra forma. Eu posso estudar isso tudo”. Era contagiante.¹²⁶

Assim como foi descrita a gradação entre as etapas bi e tridimensional no exercício sobre *A tempestade*, o mesmo se deu no exercício sobre *A flauta mágica* e havia uma gradação de complexidade entre o conjunto de exercícios propostos para cada tema – ou seja, a passagem para o trabalho sobre *A Flauta Mágica* é lembrada por Amador como um salto qualitativo nos exercícios realizados em comparação aos exercícios sobre *A Tempestade*.

¹²⁶ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

Na etapa bidimensional, ainda de acordo com a entrevista concedida por Amador Perez, os alunos deveriam encontrar figuras para fazer colagens. Helio falava de artistas que trabalhavam com colagens, como Kurt Schwitters [1887-1948], Pablo Picasso [1881-1973] e Georges Braque [1882-1963], falava sobre a importância histórica da colagem no modernismo, relacionando também com o *tromp l'oeil* da renascença – isto é, seria um trabalho bidimensional que já apontava para a tridimensionalidade.



Img.61: ESQ colagens de Kurt Schwitters – *Last Birds and Flowers*, 1946 /

Fonte: <http://abstractcritical.com/note/kurt-schwitters-collages-and-assemblages-1920-1947/> acesso 20/09/2014;

img.62: CENTRO Pablo Picasso – *Guitar*, 1913-1914 / Fonte:

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=38359 acesso 20/09/2014; e

img.63: DIR Georges Braque - *Still Life on a Table with 'Gillette'*, 1914, respectivamente / Fonte: <http://www.wikiart.org/en/georges-braque/still-life-on-a-table-with-gillette-1914> acesso 20/09/2014

No exercício tridimensional sobre *A Flauta Mágica*, cada aluno deveria levar objetos relativos a seus personagens e, embora fosse trabalhoso pelo volume que cada um levava até a Ilha do Fundão, de acordo com as lembranças de Amador, todos faziam os exercícios com grande prazer, chegando inclusive mais cedo que o horário da aula para prepararem suas apresentações. “Então a gente tinha que redesenhar ou a cena ou o ato ou a versão que a gente tinha apresentado anteriormente através da colagem, tinha que reapresentar, agora, com elementos tridimensionais”¹²⁷. Amador relembra os objetos que levou e como sentiu-se emocionado ao fazer sua apresentação:

O Sarastro era um busto do Mozart que eu tinha ganho de prêmio no colégio [...] aqueles bustos cafonas, maquiados e eu limei ele todo, tirei a cor, pintei ele todo de branco e ele ficou lindo, só o relevo do Mozart, do rosto dele, e eu envolvi ele num lenço que era da minha mãe, um lenço que era da mãe dela, um pedaço de um lençol branco todo rendado, fiz um embrulho e, no final, tinha essa revelação do Sarastro, a luz que chega e que dissipa as trevas – que é o final da ópera e aí eu tirei o lenço [...]. E cada aluno, então, fazia um segundo projeto, já nessa instância do Mozart, especificamente d'*A Flauta Mágica*.¹²⁸

Luiz Eduardo relembra alguns dos objetos que confeccionou para a vivificação de sua Rainha da Noite d'*A Flauta Mágica*

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

[...] Outro dia eu descobri a minha Rainha da Noite. [...] Quer dizer, eu codifiquei, na Rainha da Noite, um anel – na época ele era uma prata vagabunda e a pedra era macassita, eram farelos de macassita e ela brilhava. Era uma prata muito escura com a macassita preto – era um brilho só e que eu envolvi num enorme véu de tule negro. O tule já se perdeu, mas aí eu encontrei o anel guardado numa caixa. [...] [O tule] Ficava preso no anel e eu andava e fazia assim [demonstrando gesto] e cobria toda a minha maquete. Minha Rainha da Noite toma conta da minha cidade [...].¹²⁹

Amador relembra a finalização dos trabalhos sobre *A Flauta Mágica* com cada aluno levando objetos de sua própria casa e também com música. Se n’*A Tempestade* o professor levou música para a finalização do exercício, agora no exercício sobre *A flauta mágica*, os alunos tinham que levar ou produzir o som. Segundo Amador Perez, isso caracterizaria o método somatório de Helio (mesmas etapas em cada tema, mas a cada novo tema, um grau maior de complexidade entre as etapas bi, tridimensional e espaço concreto do exercício) – “[...] A gente estava entrando com a questão do som, porque antes ele levava e a gente dançava. Depois nós é que tínhamos que levar ou produzir o som – você está entendendo como a coisa ia ficando mais complexa?¹³⁰”.

Ao ser questionado se teriam dançado ao final d’*A Flauta Mágica*, Amador relembra de modo enfático que sempre dançavam e que a dança seria a comunhão dos personagens encarnados por cada aluno:

A gente dançava sempre, em tudo! Só que primeiro, muitas vezes você se apresentava sozinho, para apresentar o personagem, através da dança do personagem, e [...] sempre tinha uma comemoração e as pessoas acabavam dançando. Por quê? Porque eram as relações entre os personagens. E depois, no final, todos dançávamos juntos, porque era o final da ópera. Estavam todos felizes – a Rainha da Noite vem com o exército dela, é dizimada pela ação da luz, do Sarastro, e a felicidade, a alegria e o amor voltam a reinar sobre o mundo. [...]¹³¹

Luiz Eduardo Pinheiro relatou também com ênfase que sempre havia trabalho com o corpo e que sempre dançavam.

A Flauta Mágica, para mim, foi uma coisa muito forte. De eu gostar e decorar a ópera inteira. [...] Foi uma coisa muito visceral. [...] Também corporal. Tudo a gente dançava. Não tinha um trabalho que a gente não mexesse o corpo. Todos os trabalhos a gente mexia o corpo. A gente tinha o trabalho da intelectualidade, a gente tinha o trabalho da criatividade, da poesia e tínhamos o trabalho corporal e depois a gente juntava tudo.¹³²

Esta dança final seria como que a teatralização da dramaturgia antes trabalhada de modo bi, depois tridimensional até chegar ao espaço concreto em que os alunos e professor

¹²⁹ Entrevista concedida por Luiz Eduardo Pinheiro à autora, na casa dela, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Entrevista concedida por Luiz Eduardo Pinheiro à autora, na casa dela, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

experimentavam o espaço por meio de seus corpos – isto é, esta etapa final de vivenciarem a dramaturgia no espaço da sala de aula seria uma inovação trazida pelo professor-artista.

Embora seja usual o trabalho bi e tridimensional em cenografia por meio de plantas, cortes e maquetes, respectivamente, a maneira de Eichbauer lidar com essas etapas da concepção cenográfica também era diversa dos cursos tradicionais, pois importavam mais a composição e as relações estabelecidas que a proposta de um cenário apresentado em desenhos técnicos e maquetes que reproduzissem fielmente o projeto em escala reduzida.

3.2.4.3 *Fausto*

O trabalho sobre *Fausto* de Goethe é lembrado por Amador Perez como uma grande apoteose do curso na Escola de Belas Artes, porque não havia só a gradação interna do bidimensional para o tridimensional e para o espaço concreto dentro de cada tema, mas havia também um aumento de complexidade entre os temas trabalhados. Amador lembra as referências que Helio levou dos bonecos Java por terem em si o trabalho com a bi e a tridimensionalidade e que pretendiam ter feito bonecos como estes, em suas diferentes escalas, mas que acabaram não fazendo os bonecos maiores por falta de tempo.

Ele fala dos Bonecos Java, por quê? Os Bonecos Java [...] começam num plano bidimensional, são cortados em couro, coisa e tal, e articulados, com a luz projetada, no teatro de sombras, está bem? Passou isso, ele vai para [...] os bonecos lindos, pintados, que são articulados, bem maiores, com aquelas varetinhas, então eles representam isso dentro de uma janela, do palco, [...] articulando as figuras e contando as sagas, as histórias etc. E depois [...] ainda tem, esses bonecos Wayang, eles são articulados, enormes. [...] aí o espaço do palco é a própria rua. [...] eles vão para a rua [...] articulando bonecos de 4m, 5m de altura. Então ele é desse tamaninho [gesticulando uma dimensão de mais ou menos 30cm], passa para esse tamanho já no palco – quer dizer, ele está na tela, depois para o palco, palquinho, depois ele passa para o palco da vida, que é a rua¹³³.

Amador lembra também leituras complementares, como os poemas de Rainer Maria Rilke [1875-1926] e lembra como a leitura dos textos e todas as referências e trabalhos realizados no tema de *Fausto* fizeram com que os alunos atingissem uma projeção de voz complementar ao trabalho corporal que faziam, aproximando-se de um trabalho atorial.

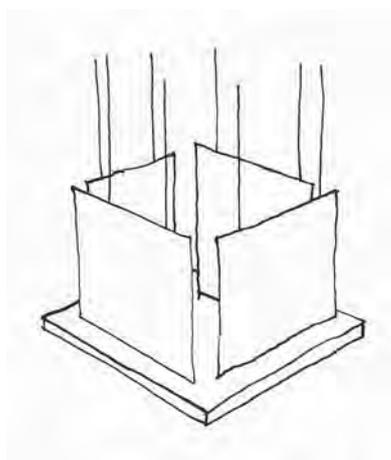
E ele fala sobre o Goethe... Ah! É uma maravilha! A gente lia coisas... do Rainer Maria Rilke. A gente pegava poesia... A gente lia coisas e aí já passava para cá [com as mãos, circunda o próprio pescoço/garganta], para o corpo, para a voz. De projetar a voz. Aí já virava ator e atriz. E [...] tinha a dança. Veja bem! A coisa está ainda mais enriquecida. Mais complexa. Mais sofisticada.¹³⁴

¹³³ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹³⁴ Idem.

Para a apresentação dos personagens vivificados pelos alunos, de acordo com relato de Amador Perez e de Denise Weller, o professor Eichbauer usou praticáveis compondo um tablado na sala de aula, de aproximadamente 6x6m. Em cada uma das laterais do tablado havia um painel suspenso, compondo como que um cubo aberto no topo e com as arestas abertas. Cada painel seria um dos quatro tempos do homem – nas palavras de Amador, “Era um grande cubo aberto em cima [...] – que era a ligação com o cosmos.”¹³⁵ E os painéis eram pintados coletivamente, do mesmo modo como fizeram a pintura do painel na parede da escola a partir do tema *A Tempestade*. Ainda de acordo com Amador, era possível perceber, dentro da criação coletiva, a expressividade de cada aluno e as diferentes formas de expressão entre os que dominavam mais o desenho e aqueles que não o dominavam tanto assim:

[...] ele dividiu em quatro tempos que seriam [...] as quatro idades do homem. Ele [Helio] falou “agora, a gente vai criar esses painéis já objetivando termos a constituição do teatro” [...]. Tinha momentos que eram quatro mãos e duas cabeças ou mais... seis mãos e três cabeças fazendo uma imagem, mas você percebia os núcleos com uma certa clareza: ‘Ah, isso foi a Ângela. Ah, isso foi o Fernando. Isso foi a Denise. Isso foi a Dorinha. Isso foi o Amador. Isso foi...’. [...] era maravilhoso. E com guache. Tinha algumas pessoas que desenhavam muito bem, outras que nem tanto e ficava uma coisa mais naïf. E ele analisava o grafismo.¹³⁶



Img.64: cubo aberto no topo, cujas faces eram painéis pintados representando as quatro idades do homem, onde eram realizadas as apresentações de *Fausto* na EBA – UFRJ (1975) /
Fonte: ilustração autora.

Complementar à descrição acima, Denise Weller relatou que no tablado sobre o qual trabalhavam havia o Ming Tang – “O Ming Tang era a ‘planta baixa’ do Fausto. O diagrama básico de onde estudamos o tema e construimos o espetáculo. Não era um trabalho em separado. Era a base.” – e, de acordo com as lembranças dela, os quatro painéis laterais seriam as quatro estações do ano.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

[...] para cada estação do ano no Ming Tang nós pintamos um painel - Inverno, Verão, Outono e Primavera. Daqueles coletivos com papel pardo e pó xadrez e cola Polar no Suvinil. Área delimitada e tema livre, mas os desenhos de todos deviam se "juntar", sem espaços vazios. [...] Os 4 serviram de cenário para o Fausto, junto com os praticáveis. [...] foi um trabalho incrível, porque todo dia tinha uma aula, todo mundo se sentava em torno no Ming Tang e falava dos personagens e trazia mais coisas.¹³⁷

Amador relembra que no tema de *Fausto*, trabalhado na Escola de Belas Artes, a etapa bidimensional do exercício já teria sido suprimida, pois cada aluno levava objetos pessoais (e tridimensionais) para ressignificar e caracterizar os personagens escolhidos, para estabelecer a conexão entre o presente e o passado, como que para ativar a máquina do tempo em que todos entravam ao estabelecerem relações entre a subjetividade de cada um com os personagens escolhidos, tendo os objetos como intermediários destas conexões. Para caracterizar seu Mefistófoles, por exemplo, Amador narra que levou uma carteira.

Por acaso, eu tinha uma carteira de couro com um monograma do Seu Alfredo – Alfredo Melindro alguma coisa – um senhor português, grande amigo da minha mãe, tinha contato com ele quando eu era pequeno. E as iniciais dele eram A e M – A de Amador e Me de Mefistófoles. Na minha cabeça, eu chegava com aquele objeto e dizia “esse objeto era uma carteira” e eu transpunha para um outro século, século XIX, e ia fazendo a minha fantasia. Então, a gente compunha o personagem a partir de pequenas histórias que a gente compunha sobre os objetos que nós levávamos. [...] já não era mais a coisa bidimensional, já partia do tri para a utilização do espaço¹³⁸.

Neste mesmo sentido, Denise Weller, lembrou objetos de sua casa que usou para compor o personagem que escolhera – o primeiro Fausto e Helena – “De repente eu comecei a ver os objetos da minha casa com outros olhos. Por exemplo, o que seria o Fausto? Eu comecei a ver... eu tinha [...] um ovo preto de pedra brasileira e eu olhei para aquilo e aquilo era o Fausto [...]”¹³⁹ Para Denise, nos anos 1970, trabalhava-se mais com símbolos, sem necessidade de um texto explicativo e, por meio da vivência direta, trabalhavam-se os personagens escolhidos. Nas palavras da aluna:

Eu nunca tinha pensado num objeto cênico relacionado a um personagem. Na verdade foi isso que ele [Helio] fez, mas não tinha um texto teórico explicando, era uma vivência direta. Lê o Fausto e traz o que seja parecido. Não precisava do texto explicativo, porque também, nos anos 70, não precisava deste texto explicativo mesmo. As pessoas estavam acostumadas a lidar com símbolo de uma maneira mais... direta, eu acho.¹⁴⁰

Denise Weller relembra sua escolha do primeiro Fausto e de como a maneira de vivenciar o personagem era formadora e levava a reflexões profundas.

¹³⁷ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

¹³⁸ Entrevista concedida por Amador Perez à autora, em seu ateliê, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹³⁹ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

¹⁴⁰ Idem.

Era o que você tivesse de empatia com o personagem. [...] O início – ele está cercado por livro e ele está desesperado ali, chega a conclusão que a vida dele passou e que está velho, acabado. Aliás, foi uma coisa, simbolicamente foi maravilhoso, porque eu encarnei aquilo num momento em que eu não estava velha, eu não estava acabada, eu não tinha arrependimento nenhum, mas que eu vi que você tem uma vivência do que pode ser um arrependimento, não é? Quando você fica... Quantas pessoas a gente conhece feito Fausto, justamente que querem tudo da vida e aí vão lá e agarram a Margarida, porque tudo que querem é rejuvenescer e se tivesse o elixir – hoje em dia **tem**, não é? – mas é uma coisa muito interessante fazer isso aos vinte e pouco, encarnar esse personagem. [...]

Amador resgata sua escolha dos três personagens sobre os quais trabalhou e lembra que neste momento, além dos objetos relativos aos personagens, também deveriam escolher a música deles.

[...] eu escolhi o Mefistófoles – tinham vários Mefistófoles [...], eu escolhi a Marguerite e, evidentemente, o *Fausto*. E aí tinham as aparições. [...] O diabo aparecia na forma de um cão negro. [...] Mas, em suma, aparecia dentro do estúdio dele, onde ele fazia as alquimias dele como um cão negro. E eu queria ser o cão negro. Eu queria ser Mefistófoles, mas através do cão negro. Aí eu levava música – eu peguei concerto para piano [trecho inaudível] de Bach [cantarola].¹⁴¹

E Amador ainda narra como a apresentação de cada aluno era acompanhada pelos demais dentro do tablado e dos quatro painéis laterais, de acordo com o que foi afirmado antes, de estarem todos, professor e alunos, envolvidos integralmente como uma trupe teatral. Nas palavras de Amador, “E cada um, deliciosamente, pacientemente, às vezes, envolvidamente ouvia o do colega. [...] fazíamos o círculo sentados ali e tinha a representação de um, de dois, de três”.¹⁴²

Ainda sobre a ideia de uma trupe teatral formada por professor e alunos, resgatando o que foi indicado no item anterior sobre **Rigor no tempo e no espaço – preparação de um ensaio** – mesmo que não houvesse uma apresentação para um público externo, a escolha dos personagens era respeitada e no caso de eventuais substituições havia acerto entre os alunos e o professor. De acordo com o relato de Denise Weller,

[...] no dia da primeira apresentação do *Fausto*, primeira vez... Eu peguei mononucleose [...]. Ele [Helio] me ligou... [...]...ligou muito respeitoso, perguntando se podia substituir, que ele achava que ele podia. Eu disse “pode e tal”, aí ele foi e me substituiu na primeira [...] apresentação do Fausto 1.¹⁴³

Neste exercício sobre *Fausto*, houve uma marcante apresentação feita pelo próprio professor. Foi uma aula teatralizada em que ele falou de boa parte do percurso histórico por que Fausto passou. De acordo com o próprio Eichbauer,

Certa vez, recebemos a visita surpresa do secretário da Educação. Estávamos no meio de um dos atos do *Fausto*: vários Mefistófoles, Faustos e Margaridas dançavam como na Noite de Walpurgis (a noite da

¹⁴¹ Entrevista concedida por Amador Perez à autora, em seu ateliê, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

tradição germânica, de 30 de abril a 1º de maio, início do verão, com ritos pagãos e práticas de feitiçaria). O professor, de fraque, intérprete de Lúcifer, dançava com o esqueleto armado da Escola a valsa da *Viúva alegre*, de Franz Lehar. A professora, ressabiada, ensaiou uma justificativa: tratava-se de uma aula experimental do professor Eichbauer, um novo método de ensino sendo testado (EICHBAUER, 2013, p.210).

Esta apresentação do professor também foi lembrada por seus alunos nas entrevistas que nos concederam. Do ponto de vista de Amador, “O Helio fez uma apresentação que foi uma coisa lindíssima, dentro deste palco. Ele, dele. Ele exorcizou um lance dele ali.”¹⁴⁴ Ainda de acordo com Amador Perez, além de também vivenciar profundamente o exercício proposto e relacioná-lo com sua própria subjetividade, Eichbauer sempre relacionava o conteúdo do texto que estavam estudando com outras obras artísticas (musicais ou gráficas) e com os momentos históricos referentes ao texto em questão. Nas palavras do aluno,

[...] ele estava falando sobre as trevas, estava falando sobre as guerras – que o *Fausto* foi vivendo várias guerras do século XIX, que era a idade dele, da época dele para trás, até ele conhecer a Helena [de Tróia], se apaixonar pela Helena e levar um pé na bunda. Porque ele tinha tirado a virgindade da Marguerite – era uma contemporânea dele, seduzindo-a com joias. [...] E ele [Helio] levava isso para a gente ouvir. Então ele leva uns cartazes, umas coisas que ele tinha, começa a relacionar com pai e mãe – [...] a gente não conseguia nem respirar. [...] As aulas dele eram aplaudidas como peças teatrais, porque as aulas eram teatrais.¹⁴⁵

Como desfecho do trabalho sobre *Fausto*, fizeram uma apresentação de todos os personagens, que durou por volta de 4 horas, com uso de recursos teatrais como maquiagem, figurino, iluminação (natural – fogo; e artificial), projeções, que até então não tinham usado; e que, ao final, celebraram de forma báquica lembrando os gregos. Nas palavras de Amador Perez:

No final da historinha toda, nós representamos o *Fausto* inteiro, foi uma coisa de umas 4 horas, [...] com as entradas e saídas de cada personagem e das relações entre os personagens, mas não tinha exatamente ensaio, porque durante as aulas a gente podia vivenciar aquilo. Tinha gente que fora da aula ensaiava, para poder melhorar certas coisas – tinha estudo de maquiagem, estudo de figurino, aí já acontecia coisas como certos artifícios de cena, de iluminação inclusive, usando fogo, usando lanterna, usando alguma projeção [...]. Bom, então ao final, [...] tomamos todos os vinhos do mundo, levamos vinhos e pães e aí ele falava sobre... mesmo comendo e bebendo ele falava sobre Pan, sobre Baco, sobre Grécia, aquela coisa maravilhosa [risos].¹⁴⁶

Luiz Eduardo Pinheiro também lembra como o trabalho sobre *Fausto* e principalmente a apresentação final foram intensos, viscerais e de como por meio do exercício chegavam à essência do texto, dos personagens (e de si), sempre com a expressão corporal presente nos exercícios -

¹⁴⁴ Entrevista concedida por Amador Perez à autora, em seu ateliê, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

[...] foi deslumbrante, foi muito pesado e ao mesmo tempo libertador... [...] Uma coisa muito forte, muito forte mesmo. Da gente encontrar a essência e eu lembro bem do Helio dançando com uma caveira, foi uma das cenas mais fortes que eu já vi. Muito forte, muito bonito, muito bonito. E no final, a gente, tensos, quando acabou, tensos, tensos aí veio o Helio com uma bacia de flores, flores e água e joga em cima da gente e a gente pode jogar a energia. Até então, terminou e a gente concentrou a energia e nesse final, a água lavou. Foi tão fantástico esse trabalho. [...] O *Fausto*, então. Foi um grande espetáculo com vários Mefistófeles dançando e se apresentando. Alguém lia alguma coisa, outros não liam nada, mas se exprimiam. Dançávamos, fazíamos indumentária. A gente se pintava.¹⁴⁷

Compreendo o trabalho realizado em torno de *Fausto* como uma primeira experiência que mais tarde foi desenvolvida na Escola de Artes Visuais (EAV), na forma das conferências-espetáculo.¹⁴⁸ Um pouco mais adiante algumas delas serão descritas.

3.2.4.4 *Uirapurú*

Preparei um curso de férias para inaugurar a Oficina do Corpo chamado **UIRAPURÚ**, inspirado no poema sinfônico de Villa-Lobos, de 1917, uma de suas obras-primas. Uma lenda amazônica, material folclórico colhido por Villa-Lobos em viagens pela Região Norte: uma jovem, ao ouvir o canto do Uirapurú (o “rei do amor”), atira uma flecha em seu coração. Com o transpassar da flecha, o pássaro se transforma em um belo índio... Ali estava o jovem Villa-Lobos, muito inspirado, compondo para um balé e lenda ameríndia que Eros Volúcia¹⁴⁹ dançou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na década de 1940 (EICHBAUER, 2013, p.220).

O exercício em torno do poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos foi lembrado em entrevistas por Luiz Eduardo Pinheiro e por Denise Weller – alunos na Escola de Belas Artes que acompanharam Eichbauer neste curso de férias ministrado no verão de 1975 para 1976 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), quando a direção desta Escola tinha acabado de ser assumida pelo artista Rubens Gerchman.

Luiz Eduardo Pinheiro lembra o trabalho realizado a partir da música e da maquete que construíram – a partir de uma área circular delimitada, cada aluno deveria construir sua maquete concebendo o espaço do *Uirapurú*, análogo ao trabalho descrito anteriormente sobre a pintura da ilha no exercício sobre *A tempestade*, de Shakespeare. No *Uirapurú*, conceberiam a maquete de uma cidade ideal e refletiriam sobre o modo de vida ali. Houve propostas em

¹⁴⁷ Entrevista concedida por Luiz Eduardo Pinheiro à autora, na casa dela, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹⁴⁸ As conferências-espetáculo eram aulas sobre um determinado tema apresentadas como performances ou *happenings*, em que o professor e alguns alunos representavam papéis e personagens relativos ao tema, isto é, vivenciavam o tema estudado, apresentando-o aos demais.

¹⁴⁹ Eros Volúcia [1914-2004] estudou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com a bailarina russa, naturalizada brasileira, Maria Olenewa [1896-1965]. Sua família era de artistas – filha do poeta Rodolfo Machado e da poetisa Gilka Machado. Além de sua formação com dança clássica, Eros foi responsável por criar e buscar uma dança ligada à identidade nacional e à valorização da miscigenação da cultura brasileira. Em 1929, por exemplo, de forma ousada, dançou descalça e acompanhada por violão e batuques no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mesclando o clássico com o popular – marca de sua criação artística.

que os habitantes moravam ao relento, em outras viviam em grutas e surgiram, ainda, cidades futuristas. A partir do mote da composição de Villa-Lobos, estavam também refletindo sobre o próprio país nos anos 1970, vislumbrando possíveis novas relações entre os homens e entre os homens e a natureza. Nesse sentido, o espaço do Parque Lage, uma floresta dentro de um perímetro urbano, era muito propício para a proposição desta reflexão aos jovens alunos. A convite do professor, este trabalho foi analisado pela arquiteta Lina Bo Bardi [1914-1992], cujos comentários, para Luiz Eduardo, foram uma profunda aula de história da cidade, pois a arquiteta viu nos trabalhos espontâneos dos alunos (que usaram materiais colhidos na flora do parque) representações dos mais diversos tipos de cidade ao longo da história da humanidade. Nas palavras de Luiz Eduardo,

Sem que as pessoas soubessem que estavam fazendo cidade da pré-história ou cidades futuristas de teorias. Ninguém sabia, ninguém estava se propondo a fazer isso. Cada um trazia sua cidade interna. Um dia o Helio levou a Lina Bo Bardi para assistir o trabalho e foi mostrar as maquetes. [...] Ela [Lina] pegou as maquetes e foi arrumando, foi arrumando. Quando a gente viu... ela começou a falar – “porque a cidade, o homem surgiu assim” e que não sei que tarará... aí tirava a maquete – estava lá. “Depois o homem foi passando, tarará...”, puxava outra maquete – estava lá. Toda a história da humanidade estava contada ali. Foi uma das coisas mais impressionantes na minha vida. E aí eu posso dizer, foi a minha primeira grande e real aula de história da cidade. Foi uma coisa **impressionante** [...].¹⁵⁰



Imgs.65 a 69: maquetes orgânicas do exercício *Uirapurú* / Foto: desconhecido / Fonte: acervo Eichbauer

Ainda sobre a maquete do *Uirapurú*, Denise Weller também lembrou-se dos materiais que usou em sua maquete e dos hábitos da população de sua cidade ideal. Segundo narrou em sua entrevista, Denise fez sua maquete tridimensional “com uma pedra toda coladinha” e, em sua ilha, os habitantes comiam carne humana.¹⁵¹

Um vídeo sem áudio foi gravado durante a realização deste exercício e foi exibido nas exposições *O jardim da oposição*, realizada na Escola de Artes Visuais (RJ) em 2009; e na exposição *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso*, realizada na Casa Daros (RJ) em 2014/2015. Pude vê-lo na exposição na Casa Daros. O exercício foi como uma vivência coletiva a partir de *Uirapurú*, de Villa-Lobos. Alunos e professor, aproximando-se dos

¹⁵⁰ Entrevista concedida por Luiz Eduardo Pinheiro à autora, na casa dela, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹⁵¹ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

habitantes da Floresta Amazônica, construíram indumentária com a flora do Parque Lage ou ficavam nus. Nesta vivência coletiva, além da dança realizada, de acordo com o ponto de vista de Denise Weller, houve uma integração tão grande entre todos que, inclusive, desenvolveram uma linguagem própria, gutural, por meio da qual se comunicavam:

[...] Mas foi assim uma coisa mágica. O *Uirapuru* foi maravilhoso. Nós inventamos uma língua, num dos exercícios, numa linguagem, não sei como foi aquilo, era uma linguagem meio tatibitati, meio gutural e todo mundo se entendia [risos]. Então teve exercícios que renderam e aí era verão e a gente ia à praia e foi um... foi uma coisa maravilhosa, foi muito bonito, foi muito brasileiro e **muito** carioca.¹⁵²



Imgs.70 a 72: dança (ESQ), uso da flora do Parque Lage (CENTRO) e do elemento fogo (DIR) no exercício *Uirapurú*, curso inaugural da Oficina do Corpo/Pluridimensional na Escola de Artes Visuais (verão 1975/1976) / Foto: captação de imagem do vídeo apresentado na exposição *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso* – Casa Daros, RJ, 2014 / Fonte: acervo Eichbauer (autor do vídeo desconhecido)

Resgatando a reflexão contida no item anterior, intitulado “libertário e reflexivo”, pensamos que este exercício em torno do poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos é um exemplo do que se discutiu a respeito das aproximações e diferenças em relação ao desbunde de que se falava nos anos 1970. Alinhado com parte do movimento artístico e cultural dos anos 1970, havia nesse exercício uma libertação corporal e sexual inserida numa discussão sobre a identidade nacional, sobre os rumos do país. O exercício e a reflexão propostos aos alunos relacionavam-se com o resgate de temas intrinsecamente brasileiros (o pássaro da Floresta Amazônica) realizados pelo compositor e pelo movimento modernista nos anos 1920, e cujas questões foram resgatadas e retrabalhadas no momento tropicalista do final dos anos 1960, no qual Eichbauer estava presente e atuante artística e reflexivamente. O pensamento antropofágico era mais uma vez resgatado pela juventude que vislumbrava novos horizontes. Denise Weller, em sua entrevista, apresentou sua análise e contextualização artística do *Uirapurú*:

Antônio Manuel tinha tirado a roupa no MAM¹⁵³ – isso causava espanto. [...] O que nós fazíamos não era para chocar. O pessoal de teatro tirava a roupa em cena, era usual [...]. Mas não era o tirar a roupa feito

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Antônio Manuel [1947-], artista português que ao ter sua obra *O corpo é a obra* recusada pelo júri do Salão de Arte Moderna no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), apresentou-a mesmo assim, na noite da inauguração, expondo seu corpo nu diante de todos. Sua atitude foi compreendida como um questionamento do meio artístico e principalmente do meio político do país sobre a liberdade de expressão.

hoje em dia. [...] Hoje em dia é o corpo pelo corpo, [nos anos 70] era um corpo como suporte. Tanto que não tinha nem que ser bonito, ele tinha que ser um bom suporte para aquilo que ele estava querendo expressar, está bem? Não que hoje em dia não seja, mas era principalmente um corpo de gente introvertida, era uma abordagem introvertida do corpo, não era uma abordagem extrovertida.¹⁵⁴

Na entrevista realizada com Denise Weller, outro momento artístico citado por ela foi o projeto teatral *Avatar*¹⁵⁵, desenvolvido entre outros por Cecília Conde e Luís Carlos Ripper, em 1974, na sala Cor e Som do MAM RJ. Penso haver similaridades entre o exercício desenvolvido por Eichbauer e seus alunos a partir de *Uirapurú* de Heitor Villa-Lobos e o *Avatar*. Além da liberdade no trabalho corporal, em ambos houve uso de materiais naturais orgânicos em estado bruto e houve reflexão e ação ritualística a respeito da relação homem e natureza. Sobre o trabalho desenvolvido por Ripper em *Avatar*, Heloisa Lyra Bulcão escreveu

No processo de construção do espetáculo, Ripper se afasta da forma tradicional de ensaio e se dirige para locais ao ar livre, próximos à natureza e, durante seis meses, propõe exercícios de treinamento, onde entram experimentações sensoriais com água, fogo, folhas e pedras encontradas nos ambientes e com a utilização de técnicas como kempô, capoeira, expressão corporal, leituras de textos como Krishnamurti, Mário de Andrade, Lévi-Strauss, Marechal Rondon, John Cage, Ramasharaka, Maeterlinck, entre outros. (Arquivo LCR/Funarte) (BULCÃO, 2014, p.96)



Img.73: Jorge Gomes em cena com músicos ao fundo em *Avatar* / Foto: autor não identificado / Fonte: Arquivo Cedoc/Funarte apud RIPPER, 2013 p.91

3.2.4.5 *Sonho de uma noite de verão*

O exercício realizado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) em torno de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, foi mencionado principalmente pelas alunas Paloma Niskier e Ligia Veiga, as quais, assim como Thais Azambuja, participaram praticamente de forma integral da Oficina do Corpo/Pluridimensional na EAV.

O que interessa aqui são dois aspectos deste exercício a partir da dramaturgia – a vivência coletiva entre alunos e professor no espaço da Escola e também em outros espaços; e

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ *Avatar*, peça de Paulo Affonso Grisolli, com Yara Amaral, Isabel Ribeiro, Jorge Gomes; coro composto por Chico Ozanan, Maurício Sette e Sérgio Wanke; músicos David Linger, Nestor Capoeira e Congolês; música de Cecília Conde; e direção, cenografia e figurino de Luiz Carlos Ripper.

a vivência e a construção do personagem relacionado com a subjetividade do aluno e em relação ao grupo.

De acordo com os relatos de Ligia e Paloma, além de terem realizado o exercício dentro da EAV, também foram convidados para apresentar o exercício em Petrópolis, como turma ou como grupo teatral. Ligia Veiga lembrou que

A gente chegou a fazer em Petrópolis *Sonho de uma noite de verão*. [...] Todo o mundo foi. Foi uma coisa louca. Um psicólogo convidou a gente, psicanalista, sei lá. Convidou a gente para ir nesse lugar apresentar o *Sonho de uma noite de verão* que a gente estava fazendo para a gente, um exercício. Então eram exercícios que se transformavam em verdadeiras obras [...]. [...] Assim, a gente experimentava aquilo, vivia aquilo intensamente, não é?¹⁵⁶

Ainda sobre a ida a Petrópolis para apresentarem *Sonho de uma noite de verão*, Paloma Niskier lembrou que faziam como que um *happening* – não havia uma rigidez de se reproduzir fielmente em Petrópolis o exercício realizado na EAV. Havia liberdade ao lidar com o texto de Shakespeare, como se o texto fosse a inspiração ou a linha guia para um trabalho corporal e de aprofundamento no personagem, de modo livre.

Era um acontecimento, era quase um *happening*, não é? Então, [...] ia acontecendo e não tinha muita importância se [...] não acontecesse exatamente do mesmo jeito como aconteceu no Parque Lage, também porque o espaço era diferente. O importante era a gente... é... vamos dizer, reproduzir o acontecimento de novo, não é? Da maneira que pudesse. Tinha uma certa liberdade, nesse sentido. [...] Na verdade, era uma criação livre, com aquele tema, entendeu?¹⁵⁷

Em seu livro *Cartas de marear*, Helio Eichbauer escreve que se intitulavam Cia. Dramática de Dança.¹⁵⁸ Acredito que faça referência às apresentações fora do ambiente da Escola de Artes Visuais, como esta realizada na região serrana do Rio de Janeiro.

Embora houvesse um grande entrosamento entre alunos e professor, e se relacionassem como se fossem um grupo teatral, não havia ensaio ou preocupação em decorar e ser fiel ao texto. De acordo com o ponto de vista de Paloma Niskier,

A gente não precisava exatamente ensaiar, não tinha aquela coisa cartesiana de ficar ensaiando, não. Não tinha esse foco, mas como a gente vinha de uma vivência... Era como se a gente fosse uma seleção de jogadores de futebol que jogava junto o tempo todo, entendeu? Então... para gente, de repente, fazer *Sonho de uma noite de verão*, como a gente já tinha feito, como a gente se conhecia muito e como tudo estava muito fresco dentro da nossa cabeça, era muito fácil – “vamos fazer *Sonho de uma noite de verão*! [reproduzindo hipotética fala da turma na época]”. [...] Não era também uma coisa, assim, que tinha... que

¹⁵⁶ Entrevista concedida por Ligia Veiga, em sua residência, à autora, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹⁵⁷ Entrevista concedida por Paloma Niskier à autora, na casa dela, no dia 22/04/2014. Ver apêndices entrevistas.

¹⁵⁸ “[...] Cia. Dramática de Dança, com o qual ousávamos nos apresentar. Uma tribo multiétnica, longe dos padrões estéticos do balé clássico e do teatro comercial; parecia a corte estranha do Rei da Boêmia: bufões, príncipes, reis, bandoleiros e poetas...” (EICHBAUER, 2013, p.226)

a gente tinha feito há não sei quantos meses atrás, aí a gente ia fazer de novo, mas era uma coisa meio interligada com a outra, sabe?¹⁵⁹

Resgatando os escritos anteriores sobre as estratégias didáticas que embasam os exercícios táticos agora, como “olhar, pensar, evocar – vivência e máquina do tempo”, vê-se a importância do contato com o texto e com o período em que foi escrito como a conexão do presente com outros momentos históricos e artísticos, de forma que, ao vivenciá-los, se refletisse sobre o presente. Pelas lembranças de Paloma Niskier,

[...] no *Sonho de uma noite de verão* que eu era o Puck, então a gente estudava mais ou menos a história e entrava dentro do personagem e aí era uma coisa [...] com dança [...]. Cada um fazia um personagem e atuava dentro daquele personagem, com os outros atores, mas não era com texto, assim literal do *Sonho de uma noite de verão*, era mais com a história mesmo. E a gente entrava dentro da história... E a gente era cada personagem, mesmo. [...] Você construía o personagem dentro daquela história, não é? A história dá um perfil, mais ou menos, do que é o personagem, de quem é o personagem [...]. Qual era a importância daquele personagem dentro do grupo? Muito mais do que o perfil só do personagem [...]. Como era a interação desse personagem no grupo? [...] O que ele fazia? Como ele interagia com aquele grupo? Ele era brincalhão? Ele era malvado? Ele era criança? Ele era homem? Ele era mulher? Ele não era nada disso, ele era um ser? Sabe? Era isso, isso que era importante. Na verdade, em todos os espetáculos, eu sinto, que a importância sempre era [...] de cada personagem dentro do grupo, [...] como ele interagia com os outros personagens. Pelo menos, era assim que eu via. Que eu entendia, porque como era uma coisa [...] sempre muito em grupo que a gente fazia. [...] era sempre, deste ponto de vista – quem era o Puck dentro de *Sonho de uma noite de verão*? Qual era a importância dele? Aí, pronto. A gente entrava, eu entrava dentro do personagem e eu era aquele personagem.¹⁶⁰

3.2.4.6 *Porgy and Bess*¹⁶¹

Um dos temas de exercício citado por Eichbauer em seu livro *Cartas de Marear* e lembrado em entrevista por Paloma Niskier foi *Porgy and Bess* (1935), do compositor norte-americano George Gershwin [1898-1937], com libreto de DuBose Heyward [1885-1940], e letras de Heyward e Ira Gershwin [1896-1983]. Quando estreou em 1935, em Nova York, o elenco era composto por cantores negros e a diretora do coro da ópera, a musicista Eva Jessye, também era afrodescendente. A ópera trata da tentativa de um mendigo, deficiente físico (Porgy), resgatar sua amada (Bess) das garras de seu amante violento e possessivo e das garras de um traficante, na Carolina do Sul, no início dos anos 1920. Além da temática ousada para a época em que estreou, o compositor inovou ao reunir orquestra e jazz.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Em 1986, Eichbauer fez cenário desta ópera com direção de Felicia Wheathers, regência maestro Warren George Wilson Ebony da Opera de Nova York, com récita no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ).

Assim como nos demais exercícios e vivências em torno de um tema musical ou literário, Eichbauer indicava alguns alunos para realizarem aquele exercício. No caso de *Porgy and Bess*, segundo recordação de Paloma Niskier, os alunos negros foram os indicados:

[...] Eu lembro do *Porgy and Bess*, deles cantando a música, da Joeritta¹⁶² fazendo [...] um dos personagens. Assim, dos atores negros do grupo, fazendo os personagens. Isso era muito legal. [...] Na verdade, era uma criação livre, com aquele tema, entendeu?¹⁶³

Embora tenha pouco material sobre este exercício, importa ressaltar como as propostas de aula de Helio Eichbauer alinhavam-se com os movimentos progressistas, como, neste caso, a causa negra. Um dos expoentes deste movimento, no Rio de Janeiro, por exemplo, foi o Teatro Experimental do Negro (TEN), que durou de 1944 a 1961, liderado por Abdias Nascimento [1914-2011]. O TEN tinha como objetivo a valorização do negro no teatro e a busca por uma dramaturgia própria; envolvia projeto de alfabetização e conscientização dos atores não profissionais, sendo muito deles operários, empregadas domésticas, funcionários públicos e mesmo trabalhadores informais. Outra importante força para a cultura negra foi a também professora da Escola de Artes Visuais, Lelia Gonzales [1935-1994], importante teórica e organizadora do pensamento e defesa da cultura negra a partir dos anos 1970 no Brasil.



Img.74: ESQ Arinda Serafim e Marina Gonçalves, co-fundadoras do Teatro Experimental do Negro, ensaiando o papel da "velha nativa" em *O Imperador Jones* (1920), de Eugene O'Neill [1888-1953], com estreia no Teatro Municipal (RJ), 1945 / Foto: Elisa Larkin Nascimento, acervo Geledes / Fonte: <http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afrobrasileiros/abdias-do-nascimento?start=33> acesso em 20/09/2014. Img.75: CENTRO Rubens Gerchman, Lelia Gonzales, Mario Pedrosa, Celeida Tostes e Sergio Santeiro na EAV / Foto: Celso Guimarães / Fonte: acervo Eichbauer. Img.76: DIR alunos negros da Oficina do Corpo/Pluridimensional (Joeritta ao centro, demais não identificados) /Foto: Betty Pereira / Fonte: acervo Eichbauer.

¹⁶² Joeritta Jones foi aluna da Oficina do Corpo/Pluridimensional.

¹⁶³ Entrevista concedida por Paloma Niskier à autora, na casa dela, no dia 22/04/2014. Ver apêndices entrevistas.

3.2.5 Percepção do corpo-som e luz

Alguns dos exercícios táticos tiveram como tema propulsor, por vezes, composições que fizeram parte do repertório do Balé Russo de Sergei Diaghliev [1872-1929], dançados por Vaslav Nijinski [1890-1950], bailarino cujo trabalho é uma forte referência para Eichbauer. Além disso, e sobretudo, foram exercícios de sensibilização por meio da luz e do som – o despertar dos sentidos como impulso para a criação e a dança. Com base nas narrativas das entrevistas realizadas com alunos tais exercícios serão descritos e também ilustrados pela autora.

3.2.5.1 *Petruschka*

Na Escola Martins Pena, Helio propôs a seus alunos um exercício sobre *Petruschka* (1911) de Igor Stravinsky [1882-1971]. *Petruschka* teve sua estreia no Théâtre du Châtelet, em Paris, em 13 de junho de 1911, dançada pelo bailarino Vaslav Nijinski que então participava do Balé Russo de Diaghliev. O cenário e o figurino foram de Alexandre Benois [1870-1960]. É uma obra que envolve música, balé, coreografia e história. O mote central é *Petruschka*, tradicional boneca russa, feita de palha e um saco de serragem. Na obra de Stravinsky, a boneca vem à vida e ganha emoções. Temas similares a este – de bonecos inanimados que ganham vida – foram recorrentes nas aulas e exercícios propostos por Eichbauer, se pensarmos também no texto de Heinrich von Kleist [1777-1811], *Ensaio sobre as marionetes*, lido com seus alunos na tradução de 1940, de Paulo Mendes Campos.¹⁶⁴

De acordo com as recordações de Denise Weller, o exercício a partir de *Petruschka* era a criação do figurino, do cenário e a livre experimentação corporal por meio de estímulo sonoro. Antes, nos exercícios realizados na Escola de Belas Artes sobre *A Tempestade*, *A Flauta Mágica* e *Fausto*, havia o texto que facilitava o estabelecimento de relações e de criação a partir do estímulo escrito. Agora, a música, um tanto mais abstrata que o texto, era o mote da criação. Nas palavras de Denise sobre o exercício – “O que seria inventar uma coreografia? O que seria inventar um **figurino**? E um cenário, a partir de uma música? Na

¹⁶⁴ Thaís Azambuja permitiu que digitalizássemos seu exemplar do respectivo texto, entregue aos alunos da Oficina do Corpo, por Helio Eichbauer, em 1976.

verdade, o *Petrushka* foi isso. [...] Então foi um outro espaço que se abriu – o espaço musical.”¹⁶⁵

Amador Perez relembra que além do exercício feito a partir da composição *Petruschka* de Stravinsky, fizeram também na Escola Martins Pena um exercício sobre *O Circo*¹⁶⁶, de Dmitry Kabalevsky [1904-1987], em que cada aluno fazia um dos personagens do circo, usando as formas geométricas como círculo, quadrado e o triângulo, que foram usadas nas aulas da Bauhaus¹⁶⁷, na Alemanha, por professores como Johannes Itten [1888-1967] e Oskar Schlemmer [1888-1943], no início do século XX. O círculo, o quadrado e o triângulo, isto é, “as três formas fundamentais [...] receberam na Bauhaus o caráter do leitmotiv (tema principal)”, segundo Ludwig Grote, em seu texto *Formas básicas e funcionalismo* (GROTE, 1974, p.16). Destaca-se abaixo alguns escritos de Johannes Ittens e de Oskar Schlemmer, respectivamente, sobre as formas geométricas (bi e tridimensionais).

Todas as linhas e todos os planos que podemos imaginar, podem ser derivadas como composições de um, de dois ou de três destes caracteres formais elementares.

Nas três formas se conformam três mundos:

1. O mundo material do pesado, do seguro, no quadrado.
2. O mundo espiritual dos sentimentos, da mobilidade, etéreo e do escoamento do aguado no círculo.
3. O mundo intelectual da lógica, da concentração, da luz, do fogo, no triângulo.

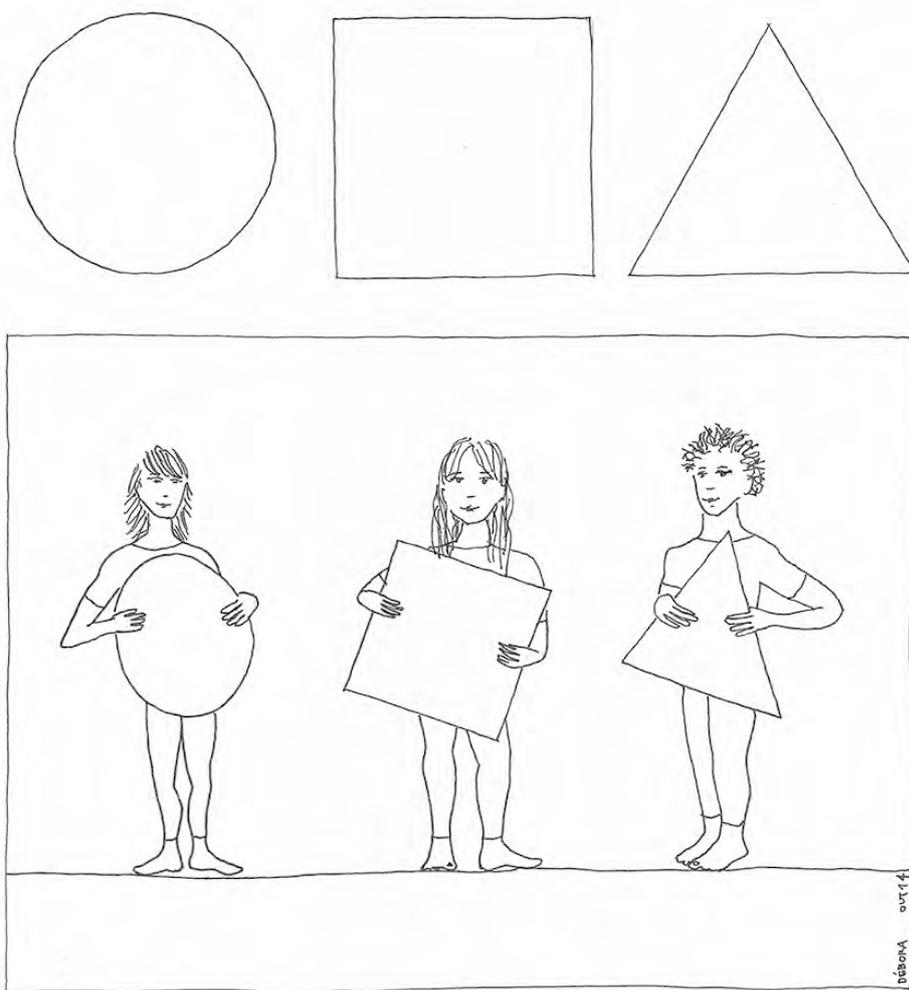
Para o homem que se vê com os olhos do espírito os três símbolos não se apresentam como formas vazias e sim incorporam em si mesmos as forças mais poderosas da criação. E quem quiser entender o livro da natureza como livro das formas da vida, necessita da chave, para poder abrir, para si mesmo, o segredo escondido. (ITTEN, 1930, p.10 apud BAUHAUS, 1974, p.19)

Por que o balé triádico? Porque o três é um número eminentemente dominante, no qual o eu unitário e o seu oposto dualista são superados, começando então o coletivo. Depois dele vem o cinco, depois o sete, e assim por diante. O balé deve ser entendido como uma dança da tríade, a troca do um, com o dois, com o três. Uma bailarina e dois bailarinos: doze danças e dezoito trajes. Mais além, a tríade é: forma, cor, espaço; as três dimensões do espaço: altura, profundidade e largura. As formas fundamentais: esfera, cubo e pirâmide; as cores fundamentais: vermelho, azul e amarelo. A tríade da dança, traje e música. (SCHLEMMER, 1926 apud BAUHAUS, 1974, p.19).

¹⁶⁵ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.

¹⁶⁶ Provável que Amador tenha confundido o nome da composição *Os Comediantes*, de 1940.

¹⁶⁷ Escola fundada em 1919, em Weimar (Alemanha), pelo arquiteto Walter Gropius [1883-1969]. A escola tinha como pressuposto a união de todas as expressões artísticas (arquitetura, escultura, pintura), almejando a aproximação do fazer artístico com o dia a dia da sociedade. Teve como professores Johannes Itten, Wasily Kandinsky [1866-1944], Paul Klee [1879-1940], Oskar Schlemmer e Josef Albers [1888-1976], entre outros. Em 1925, muda-se para a cidade de Dessau, num novo edifício projetado por Walter Gropius, que permanece como diretor até 1928, sendo substituído por Hannes Meyer [1889-1954]. Em 1930, Meyer deixa a direção que passa para Mies van der Rohe [1886-1969], quando a situação política da Alemanha obrigou a escola a mudar-se para Berlim, sendo fechada em 1933 pelos nazistas.

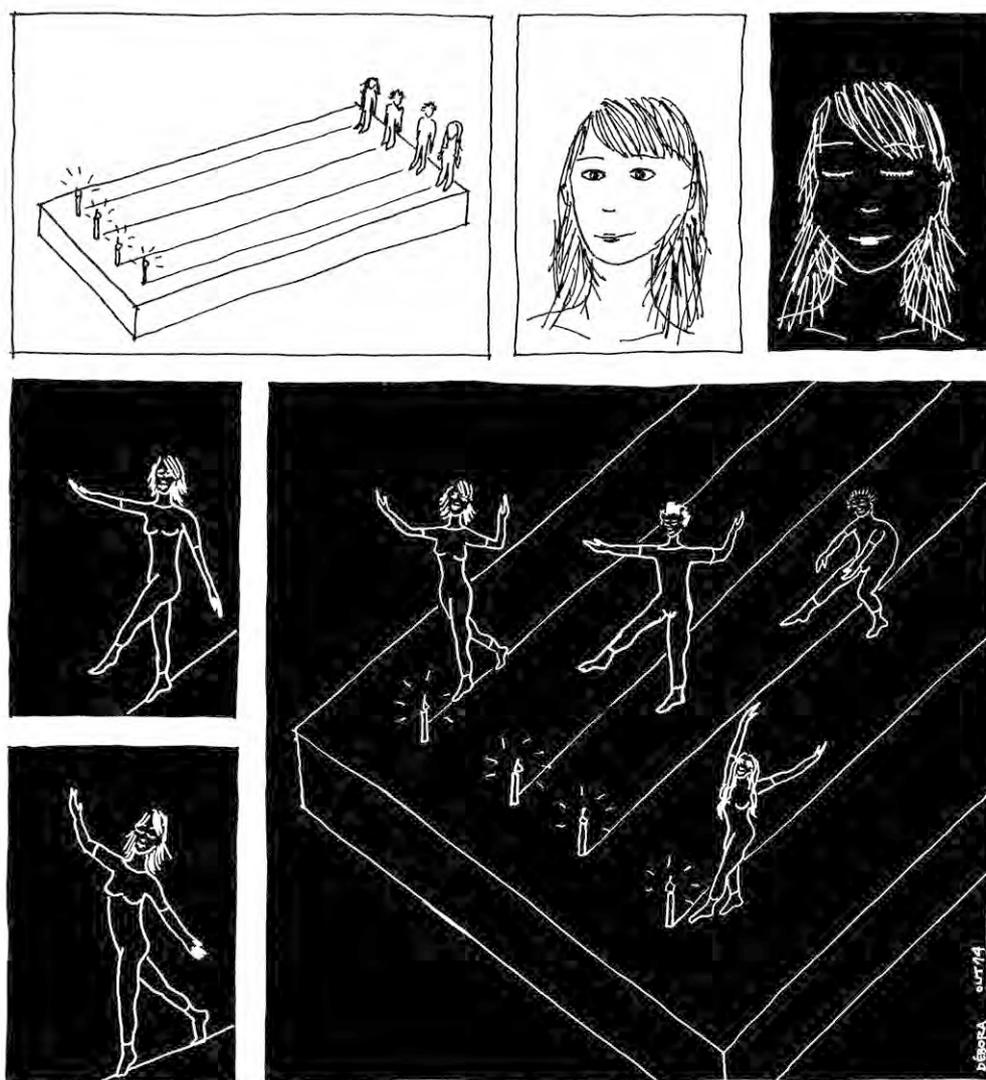


Img.77: exercício com o círculo, o quadrado e o triângulo a partir de composição de Kabalevsky, na Escola de Teatro Martins Pena, 1976 / Fonte: ilustração da autora

3.2.5.2 *Scheherazade*

Amador, na entrevista concedida, relembra exercício feito também na Escola de Teatro Martins Pena ao som de *Scheherazade* (1888) do Rimsky Korsakov [1844-1908]. A composição é baseada nas *Mil e uma noites*, conto popular do Oriente Médio, em que o rei Shariar, da Pérsia, após ter sido traído por sua primeira esposa, dormia a cada noite com uma nova mulher que então era morta no dia seguinte. Scheherazade consegue quebrar esse ciclo e sobreviver. A cada noite ela iniciava uma história que só seria finalizada no dia posterior – por mil e uma noites conseguiu alimentar a curiosidade e despertar o amor no Rei Shariar. Em 1910, na Ópera Garnier em Paris, Vaslav Nijinski dançou esta composição de Korsakov no balé coreografado por Michel Fokine [1880-1942] e com cenário e figurinos de Leon Bakst [1866-1924].

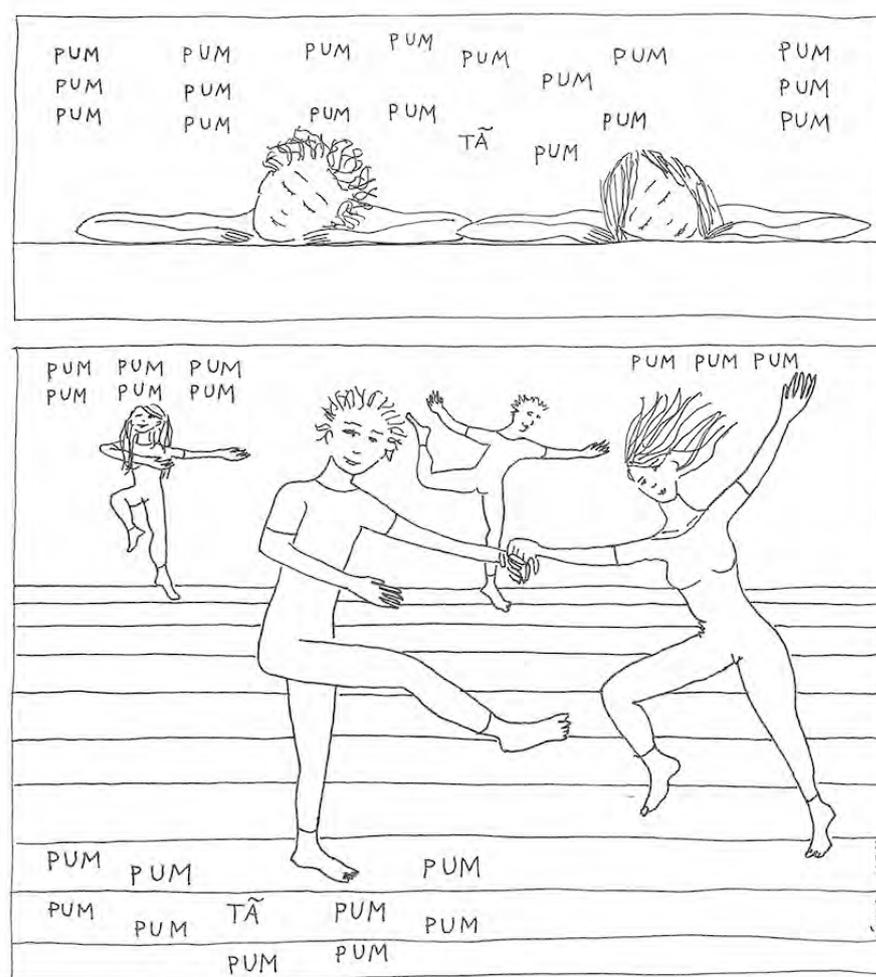
No exercício proposto por Eichbauer, segundo relato de Amador, cada aluno observava de olhos abertos uma vela acesa em sua direção, posicionada do lado oposto do palco. Apenas uma linha de giz ligava a vela ao aluno correspondente. Depois, de olhos fechados, e com o palco escuro, ao som da música, cada aluno deveria dançar sobre a linha e perceber quando chegasse diante de sua vela, momento em que, então, a sua dança cessaria, mesmo que a música ainda estivesse tocando. Esse exercício sugere uma busca por despertar a sensibilidade sobre o corpo no espaço por meio de uma sensação da luz. Em geral, nos trabalhos em cenografia predomina o sentido visual e é de se destacar o estímulo de Helio para despertar todos os sentidos, de modo que o corpo todo dos alunos e do professor estabelecessem relações multissensoriais com o espaço e o com o tempo.



Img.78: exercício de sensibilização por meio de luminosidade ao som de *Sheerazade* de Rimsky Korsakov, na Escola de Teatro Martins Pena, 1976 / Fonte: ilustração da autora

3.2.5.3 Boogie-woogie

Amador Perez lembra-se de outra aula com exercício de sensibilização por meio do som em que se usava a sensação de vibração no piso do palco como estímulo para os alunos dançarem. Helio pediu aos alunos que se deitassem sobre o palco do teatro e sentissem a vibração da música e que se deixassem levar por ela. Depois pediu que dissessem que música achavam que era. Todos acreditavam que se tratasse de uma música africana, quando na verdade era o *boogie-woogie*, dos primórdios do *rock'n roll*. Amador comentou como Helio, ao propor tal exercício, recorria a seus profundos conhecimentos de cenografia: “[...] todo o mundo deitado no chão e a gente tinha que sentir o som através da vibração das madeiras do palco – isso é que é saber fazer cenografia, saber o que é uma estrutura de um palco italiano, por exemplo, não é?”¹⁶⁸



Img.79: exercício de sensibilização por meio do som de *Boogie-woogie*, na Escola de Teatro Martins Pena, 1976 / Fonte: ilustração da autora

¹⁶⁸ Ibidem.

3.2.6 Conferência-espetáculo

Quem tinha visto um professor fantasiado, pintado, dando uma aula sobre arte? Um boneco, um palhaço, um personagem da *commedia dell'arte*? Somente na Rússia dos anos 1920, na Alemanha da Bauhaus e na boemia excêntrica da *Belle Époque*; nas récitas musicais, literárias e humorísticas do Salão de Belas Artes de 1913, que levavam multidões para a Escola Nacional de Belas Artes (EICHBAUER, 2013, p.222).



Imgs. 80 e 81: Oskar Schlemmer, demais professores e alunos em exercício na cobertura da Bauhaus de Weimar / Fonte: <http://thecharnelhouse.org/2013/06/02/oskar-schlemmers-bauhaus-costume-parties-1924-1926/> acesso 22/11/2014



Imgs.82 e 83: Eichbauer e alunos em exercício na varanda da Escola de Artes Visuais (1976/1977) / Foto: Betty Pereira / Fonte: acervo Eichbauer.

Pelo fato da Escola de Artes Visuais (EAV) ser uma escola livre, situada num palacete com piscina dentro da Floresta da Tijuca (onde fica o Parque Lage), e por naquele momento dos anos 1970 estar sob direção do artista Rubens Gerchman alinhado com as inovações artísticas do período, penso que a atividade docente ali desenvolvida por Helio Eichbauer pôde atingir sua potencialidade máxima. A liberdade de criação e experimentação da EAV permitiu a exploração dos mais diversos espaços na realização dos exercícios – uso de toda parte construída da casa e áreas do parque: as salas de aula; o pátio em torno da piscina; a varanda superior com vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas, para o morro Dois Irmãos, para a

Pedra da Gávea e para o Corcovado; e exercícios em contato direto com a natureza, em meio às árvores da floresta.

Na Oficina do Corpo/Pluridimensional, Eichbauer desenvolveu as chamadas conferências-espetáculo. Eram aulas sobre um determinado tema apresentadas como performances ou *happenings*, em que professor e alguns alunos representavam papéis e personagens relativos ao tema, isto é, vivenciavam o tema estudado, apresentando-o aos demais. Nas palavras da aluna Ligia Veiga – “[...] não vou dizer que eram espetáculos, mas eram *happenings*, na época a gente [...] ocupava [...] o Parque Lage, usava o espaço do Parque Lage lá de cima, na parte de cima, no terraço, lá embaixo, na floresta e tudo [...]”.¹⁶⁹ A meu ver, as conferências-espetáculo foram um desenvolvimento dos exercícios já realizados com seus alunos na Escola de Belas Artes e na Escola de Teatro Martins Pena, acrescentando-se a total liberdade do uso do espaço que havia na Escola de Artes Visuais. Foram também a continuidade das pesquisas construtivas que Eichbauer vinha realizando em projetos cenográficos no final dos anos 1960.

Em cenografias como *Álbum de família* (1968)¹⁷⁰, Eichbauer usou a potencialidade dos recursos da caixa cênica e recursos requintados de cenotecnia. Neste cenário havia uma tela fragmentada que recebia as projeções e se movimentava sobre trilhos, de forma que os atores contracenavam com as projeções; e de forma que eram criados espaços para a ação dramática. Ao apresentar a maquete desta cenografia em sua exposição de 2006, Eichbauer relata que neste trabalho com o diretor teatral Martim Gonçalves realizou teatro e cinema, ao usar técnica que aprendeu com Josef Svoboda na Tchecoslováquia – o uso de projeções na cenografia teatral.

¹⁶⁹ Entrevista concedida por Ligia Veiga, em sua residência, à autora, no dia 10/10/2013. Ver apêndices entrevistas.

¹⁷⁰ Como já citado no capítulo 2, esta montagem ocorreu em Caracas, na Venezuela.



Imgs.84 a 87: Eichbauer apresenta maquete feita em 1968 para cenário de *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, peça apresentada na Venezuela. / Foto: SUP. Imagens captadas do DVD “O mago da cena”; INF. captadas do DVD “O mago da cena”, fotos de Miro Anton / Fonte: DVD “O mago da cena”.

Em seus projetos de cenografia que antecederam a intensa atividade docente a partir de 1974, Eichbauer dava continuidade a uma espécie de linhagem ou pensamento construtivo de uso de imagens cinematográficas e projeções nas montagens teatrais. Segundo Marta Isaacsson Silva, em seu artigo *Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem* (2011), tal pensamento construtivo teve seu embrião com Adolphe Appia [1862-1928] e Edward Gordon Craig [1872-1966] na transição do século XIX para o século XX, sendo levado a cabo, de fato, devido aos avanços tecnológicos nos anos 1920, por exemplo, por artistas russos como Vsevolod Meyerhold [1874-1940] e pelos alemães Erwin Piscator e Walter Gropius. Mais tarde, nos anos 1950 e 1960, Joseph Svoboda e Jacques Polieri [1928-2011] deram continuidade a tal pensamento construtivo.



Img.88: ESQ. Palco de Piscator em Berlim. Quadro de montagem (1927) de Sasha Stone (detalhe). / Fonte: SILVA, 2011, p.7 ; img.89: DIR. cenografia de Svoboda para *Os últimos*, de Máximo Gorki, dirigida por Alfréd Radok, apresentada em 1966 no Teatro Nacional de Praga Tylovo, com uso de projeções / Foto: Jaromír Svoboda / Fonte: Arquivo Josef Svoboda in ALBERTOVA, 2008, p.71

Contudo, nos difíceis anos 1970, tais possibilidades criativas estavam reduzidas e acredito que foi na atividade docente, principalmente nas conferências-espetáculo, que Helio pode dar vazão a sua força criativa em toda sua potencialidade junto a seus alunos, experimentando com o corpo no espaço da Escola de Artes Visuais.

EM BUSCA DA OBRA DE ARTE TOTAL

A primeira conferência-espetáculo foi realizada apenas por Eichbauer, como modo de esclarecer aos alunos como seria essa atividade. De acordo com relato de Paloma Niskier, nas conferências-espetáculo posteriores, Helio criava pequenos elencos de alunos, considerando as afinidades das pessoas com os temas. Havia sempre a transformação do espaço da Escola de Artes Visuais, como a criação de cenários para esta atividade de modo que não só os alunos e professor vivenciavam o tema estudado com uso de figurinos e maquiagem, evocando os personagens, mas a transformação espacial era mais um elemento de evocação e de construção da máquina do tempo – como uma obra de arte total, as conferências-espetáculo envolviam encenação, dança, música (por vezes tocada ao vivo) e projeções.

Este pensamento alinha-se com os escritos de Jacó Guinsburg no posfácio *Nietzsche no teatro* (do livro *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche) sobre a arte do século XX e sua disposição em ser obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) com intenção de resgatar a união que havia na condição trágica grega entre Apolo e Dionísio:

O público deve, de algum modo, ser reconduzido ao coral da *orkhestra* ou, no mínimo, ao pódio da imaginação. Assim, paralelamente ao intento de restituir, através do drama musical, a magia do sonho e do mito no palco cênico, reconsagrando em nova forma a aliança das duas divindades geradoras do fenômeno teatral, Nietzsche propõe devolver ao espectador na plateia o êxtase do entusiasta e seu poder de introversão.

Com isso o filósofo toca, sob roupagens helênicas e wagnerianas, em uma das questões fundamentais do debate teatral no século XX. De fato, ao lado da abertura do palco à imaginação criadora e à exploração encenante nas fronteiras poéticas do inverossímil, a preocupação com o público e a natureza de suas relações com a representação dramática constituiu uma das constantes no temário das sucessivas correntes e concepções artísticas surgidas na cena contemporânea. De Appia, Gordon Craig, a Meierhold, Artaud e Brecht, e independentemente do impacto que *O nascimento da tragédia* haja exercido no pensamento destes promotores da renovação estética da arte dramática, a inversão do foco tradicional, quase sempre centrado na emissão, reaparece, em diferentes configurações, mas com o mesmo alvo – a ampliação do espaço imaginativo da audiência para uma efetiva recepção participativa da linguagem de um novo teatro.

É claro que tal participação não é só um estado de espírito, mas também de cultura. E é precisamente nessa revolução dionisiaca da vida moderna que se consubstancia a pré-visão de Nietzsche. Trata-se, para ele, de instaurar uma nova cultura trágica onde a arte, retornadas às fontes de seu impulso metafísico, poderia reassumir o seu papel no jogo estético da existência. Das profundezas hediondas do sofrimento e da morte, voltaria a jorrar, em imagens radiantes e sublimes ilusões, a trágica musicalidade do homem às voltas com o seu fado e, na contemplação prazerosa e na conciliação consoladora, ele recobriria o poder de vivenciar-se e mirar-se na plenitude de seu ser e seu devir. Nesta perspectiva, a proposta da síntese orgânica na *Gesamtkunstwerk* e, de sua projeção como *work in progress*, a “obra de arte do futuro” adquiriram o sentido de uma totalização utópica da vida pela arte, com o espetáculo de sua celebração e de sua tragédia em cena. (GUINSBURG, 1996, p.169, 170 e 171)

Penso que nas conferências-espetáculo Eichbauer pôde realizar a atividade artística que mais se assemelhava aos ensinamentos que obtivera com Svoboda e que mais se aproximou das suas referências como as atividades desenvolvidas na Bauhaus, a dança de Isadora Duncan e de Vaslav Nijinski, em que havia uma fusão de diversos modos de expressão convergindo em uma mesma obra – dança, pintura, música. A nosso ver, foi na atividade docente que Helio pôde desenvolver e expressar plenamente seus anseios artísticos, livre das imposições do teatro comercial, podendo explorar e experimentar, sem amarras, como faziam os artistas no início do século XX.

Embora apenas algumas pessoas participassem da apresentação de cada conferência-espetáculo, o processo de entrada na máquina do tempo para aquela atividade começava antes, nas aulas diurnas, onde a metamorfose de todos os alunos e professor se iniciava. Nas palavras da aluna Paloma Niskier –

Tinha as aulas diurnas, que eram aulas/festas, assim, a gente já começava a se metamorfosear. Escolhia algum personagem, alguma fantasia. Ele dava algum tema e a gente entrava nesse tema [...] livremente [...]. E esse tipo de método fazia com que a gente, quando ele dava as aulas conferências, a gente já estava ali, mais ou menos em algum personagem ou em alguma energia, que servia para aquela aula-conferência[...].¹⁷¹

AGENTES POLEMIZADORES

Durante as entrevistas realizadas, Amador Perez trouxe uma interessante análise: a de que os artistas estudados nas conferências-espetáculo seriam agentes polemizadores do período em que viveram e produziram, por terem, ao mesmo tempo, participado de movimentos artísticos e os questionado. Amador cita como exemplo de agente polemizador, entre outros, o poeta, autor, ator e artista gráfico russo Vladimir Maiakóvski [1893-1930], que trabalhou intensamente em prol da Revolução Russa (desde antes de 1917) e suicidou-se em 1930 (momento em que a União Soviética estava sob domínio stalinista e a liberdade de expressão e de experimentação dos artistas ligados ao cubo-futurismo e ao construtivismo estava comprometida, havendo um incentivo e favorecimento da arte do realismo socialista). Nas palavras de Amador: “Por exemplo, a poética russa e Maiakovski que se deu um tiro na cabeça. Isso era impensável, na Revolução Russa, o cara se matar. Era ego – tinha que ser comuna”¹⁷².

¹⁷¹ Entrevista concedida por Paloma Niskier à autora, na casa dela, no dia 22/04/2014. Ver apêndices entrevistas.

¹⁷² Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

Para fundamentar essa questão trazida por Amador Perez, serão abordadas duas peças de Maiakóvski, dirigidas por Vsevolod Meyerhold - *Mistério-Bufo*¹⁷³, com montagens em 1918 e 1921 e *O Percevejo*¹⁷⁴, montada em 1929.

Maiakóvski foi um artista profundamente ligado às transformações pelas quais a Rússia passou no início do século XX. Na década de 1910, com seu grupo de amigos, artistas cubo-futuristas, andavam pelas ruas fantasiados e maquiados e assim frequentavam cafés onde recitavam seus versos. De acordo com Ripellino, o mesmo uso de indumentárias extravagantes ou não usuais para o período era feito por outros artistas de vanguarda, como os dadaístas e os pintores e professores da Bauhaus. Este grupo de artistas russos, entre 1913 e 1914, realizou uma turnê pela Rússia recitando seus versos e fazendo conferências com uso de projeções – configurando tais récitas em verdadeiros espetáculos.

Mais tarde, em 1918, Maiakóvski escreveu *Mistério-bufo*, peça que faz analogia à Arca de Noé nos tempos pós-Revolução Russa. Dois grupos antagônicos de “puros” (alusão aos burgueses e aristocratas) e de “impuros” (alusão aos trabalhadores) buscam salvar-se após um dilúvio. Já sozinhos na arca, os “impuros” começam a passar necessidades quando os suprimentos acabam. Surge o personagem Homem Comum que lhes indica a Terra Prometida, onde, depois de já terem passado pelo inferno e pelo paraíso, são recebidos calorosamente por objetos que lhes dão de comer. Por fim, cantam um hino triunfal. A peça é uma ode à Revolução, tendo como final a conciliação entre objetos e trabalhadores, uma vez que nem um nem outro continuariam sendo explorados contra o desenvolvimento da humanidade. Segundo Ripellino, em *Mistério Bufo* “irrompe, festivo, o entusiasmo do poeta pelo proletariado” (RIPELLINO, 1971, p.77).

Já em *O percevejo*, escrita em 1928 e encenada em 1929 (quando já estava em vigência a Nova Política Econômica – NEP, na União Soviética), o autor russo faz crítica à volta dos costumes burgueses e ao mesmo tempo à perda da liberdade de expressão. Esta peça trata do casamento de interesse entre um proletário (Prissípkin) e a filha de uma família burguesa. Na festa de casamento ocorre um incêndio em que todos morrem, mas os bombeiros não encontram um dos corpos. No ato seguinte, 50 anos depois, em 1979, é encontrada uma grande pedra de gelo que contém um corpo humano – o corpo é de Prissípkin com seu violão.

¹⁷³ Cenografia do Grupo Krukyniks e de Alexander Rodchenko [1891-1956].

¹⁷⁴ Cenografia de Krovovski e Anton Lavinski [1893-1968]. Ainda sobre *O Percevejo*, vale pontuar que Eichbauer participou como cenógrafo, figurinista e iluminador e artista gráfico da montagem brasileira realizada pelo grupo *Klop* (dirigido por Luis Antônio Martinez Correa com Dedé Veloso, Cacá Rosset, Guel Arraes, Caetano Veloso entre outros), em 1981, primeiramente no Teatro Dulcina (RJ), passando pelo Sesc Pompéia (SP) e tendo participado de Festivais na França – ver Revista *O Percevejo* ANO1, nº1, UNIRIO- Rio de Janeiro, 1993.

O mundo havia se tornado asséptico, sem amor e sem canções. Prissípkin sente-se feliz ao ver que um percevejo (dos antigos tempos) também fora descongelado junto de si. Conforta-se nesse estranho novo mundo com a bebida e com seu violão, os quais são tidos como ameaça, pois o odor da bebida estaria embriagando a população e suas canções estariam enternecendo os corações. Prissípkin (chamado de *Filisteu vulgaris*) e o percevejo (chamado de *Percevejus normalis*) são expostos no zoológico da cidade como exemplos negativos do passado e que devem ser repudiados. Em uma saída do “perigoso animal” de sua jaula, Prissípkin fala ao público – “Por que eu estou sozinho na jaula? Meus amigos, meus irmãos! Venham comigo! Por que estou sofrendo tudo isso? Camaradas!...” (MAIAKÓVSKI, 2009, p.75).



Img.90: ESQ. Maquete do cenário do Grupo Krukyniks e de Alexander Rodchenko para 1º ato de *O Percevejo* (loja de departamentos com porta giratória onde Prissípkin faz compras para o casamento). /

Foto: Alexei Temerin / Fonte: <http://www.glopad.org/pi/en/record/digdoc/958> acesso 06/2009;

Img.91: DIR. Maquete do cenário de Krokovski e Lavinski para *Mistério-bufo*, de 1921 (semi-esfera sobre o palco como globo terrestre) / Foto: autor desconhecido / Fonte: RIPELLINO, 1971, p.45

Segundo os estudiosos Schnaiderman, Ripellino e Cavaliere, o personagem Prissípkin, ao final da peça, pode ser comparado ao próprio autor Maiakóvski, que, embora tenha se empenhado no apoio à Revolução, sente a perda de sua liberdade de expressão ao final da década de 1920.

O Percevejo é certamente o ápice da obra de Maiakóvski dramaturgo. Segundo a perspectiva histórica de hoje, seu texto corresponde, creio eu, a uma tomada de consciência sobre o momento vivido então pela Rússia, com a consolidação do sistema stalinista e a eliminação de quaisquer vozes divergentes. [...] Evidentemente, o beberrão e seresteiro Prissípkin, que Maiakóvski pretendia apresentar ao público em sua peça, deveria ser o tipo negativo a ultrapassar e a execrar, mas, com o desenrolar da ação, ele assume a envergadura de uma grande figura trágica. (SCHNAIDERMAN, 2009, p.85)

Debaixo da máscara do bufão filisteu irrompe um gemido de sofrimento, de desespero dilacerante. Cada vez que releemos o final de *Klop*¹⁷⁵ parece-nos que à imagem de Prissípkin se sobrepõe a do poeta de *Vladimir Maiakóvski*¹⁷⁶. (RIPELLINO, 1971, p.179)

Muito se tem discutido sobre o viés ideológico da obra, e há quem veja no protagonista Prissípkin a imagem reflexa do dramaturgo no final da vida. Qualquer que seja o enfoque, não há como negar o tom profundamente irônico com relação aos rumos que tomava a construção de um novo mundo. Assim,

¹⁷⁵ *Klop* é percevejo em russo.

¹⁷⁶ *Vladimir Maiakóvski*, peça autobiográfica do artista russo, escrita em 1913.

reverbera na imagem de Prissípkin enjaulado a própria frustração de Maiakovski isolado entre seus contemporâneos, atacado pelos críticos de todos os lados, vítima da incompreensão num contexto soviético que o acusa cada vez mais de ser um artista “incompreensível para as massas” – título, aliás, de um poema-defesa escrito em 1927 (CAVALIERE, 2009, orelha).

Por meio do exemplo do artista que foi tema da primeira conferência-espetáculo intitulada *Maiakóvski, Meyerhold e a biomecânica*, aborda-se o que se entende por agente polemizador. A inspiração que esta vanguarda propiciava aos artistas dos anos 1970, como Eichbauer, constituía-se em fontes inesgotáveis de criação e estímulo às suas iniciativas didáticas. Penso que havia um espelhamento de Eichbauer nesses artistas.

A seguir, serão descritas, a partir das entrevistas com os alunos, cinco das conferências-espetáculo. Serão destacados os pontos principais de cada uma delas, que serão ilustradas com fotos quando houver ou com desenhos da autora. Outras conferências-espetáculo serão apenas ilustradas com imagens de acervo de Eichbauer e contarão com breve explicação.

3.2.6.1 *Maiakovski, Meyerhold e a biomecânica*

Amador Perez, na entrevista concedida, relembra a primeira conferência-espetáculo denominada *Maiakovski, Meyerhold e a biomecânica*, realizada por Helio como demonstração do que seriam estas apresentações ou aulas teatralizadas. Eichbauer abordou a arte do período da Revolução Russa, falou sobre o diretor teatral Vsevolod Meyerhold e a sua teoria teatral denominada biomecânica; e sobre o artista gráfico, poeta, autor e ator Vladimir Maiakóvski. A transformação do espaço da sala de aula se deu por meio de elementos sintéticos, como um barbante pendurado que, ao final da ação teatral da aula, se transformava em duas cortinas como as de uma boca de cena. O professor diante do público (de alunos) transformou-se em personagem. A seguir temos a descrição detalhada feita por Amador Perez.

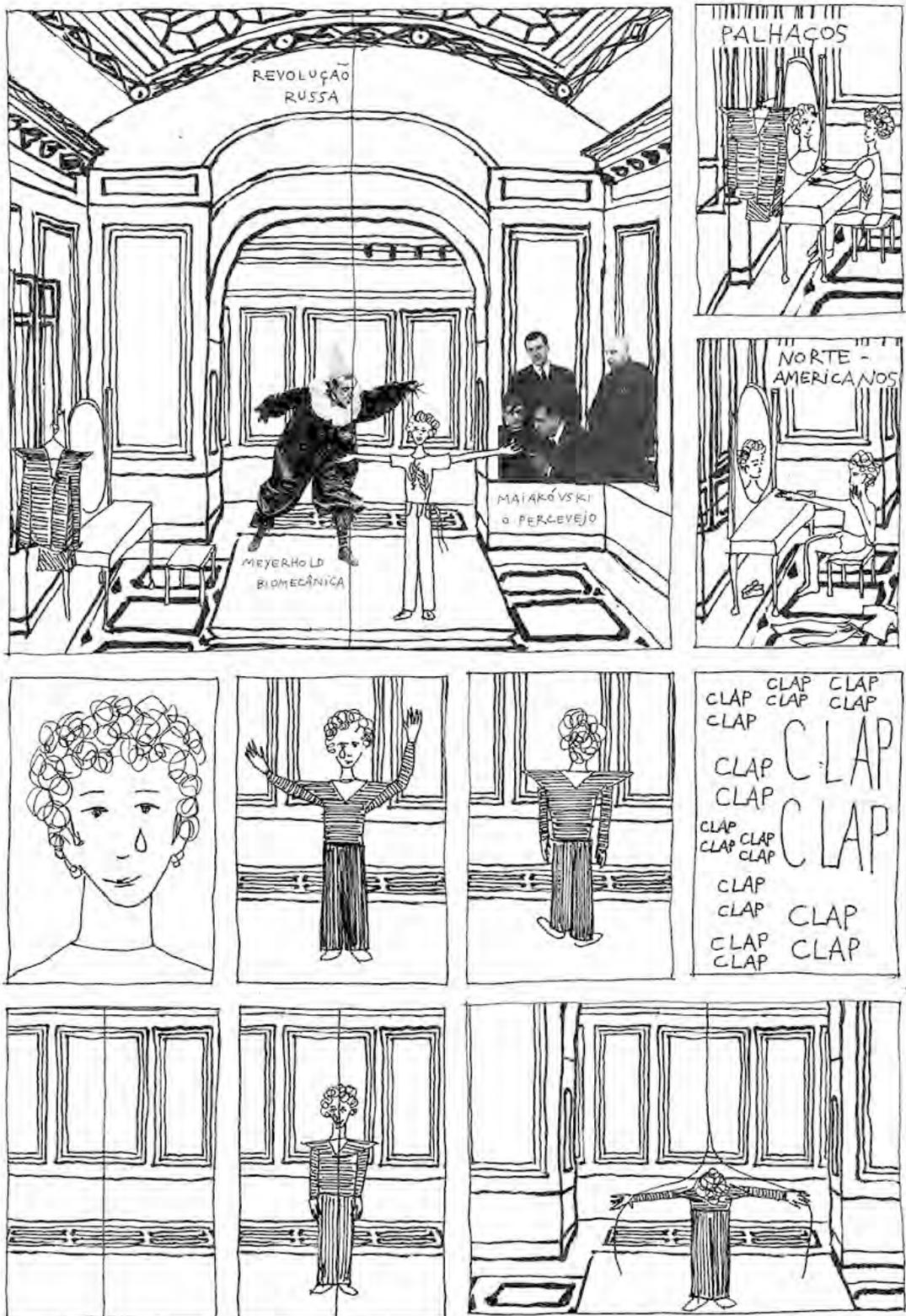
[...] foi o seguinte, de manhã, todo mundo lá, fresquinho, sentadinho nas cadeiras, o palco ali da Besanzoni, onde ele dava aula. Ao lado esquerdo tinha uma mesinha com um espelho, um console, um cabide com uma roupa bonita, em que se via preto e dourado, uma coisa de filó branco, uma roupa bonita pendurada que parecia um figurino. Aí chega o Helio, com aquelas blusas com palmeiras, bem Ipanema, de calça jeans e o [tênis] conga dele e começa a falar “bom dia, a aula vai começar”, ali em cima [no tablado]. E aí começou a falar da Revolução Russa e Maiakovski e a mulher do Maiakovski¹⁷⁷ e as peças que ele tinha escrito, *O Percevejo*, [...]. Aí ele se senta naquele banquinho em frente do trocador, tinha aquele espelho que faz assim [gesticula imitando uso de espelho que gira num eixo horizontal], aí ele começa a falar sobre os palhaços, a história do palhaço. [...] vem lá da Grécia, da Comédia. [risos] “O que tem a ver [...]?” [Amador reproduz hipotética questão dos alunos ao verem e ouvirem aquilo tudo]. [...] Ele senta-se ali e começa a tirar o tênis – um tênis – e continua falando, porque era muita coisa para falar numa aula. Tira o outro tênis e tira a meia. “Gente! O que está acontecendo?”. Tinha um barbante

¹⁷⁷ Amador refere-se provavelmente à Lília Brik [1981-1978].

pendurado, no meio do palco. Tudo cena aberta, normal. Sem luz, sem nada disso, sem janela fechada. Luz do dia entrando pela sala. E todo o mundo assim [espantados]. Aí [Helio] tira a calça e fica de cueca. “O que é isso?”. Aí ele tira a camisa. Quase nu, [...] ele se senta na frente do espelho e começa a se maquiar. Aí ele cria uma máscara preta com alguns elementos dourados, com vermelho, a glândula lacrimal [...] e maquia o rosto e ele está nu com aquela máscara [...]. E ele vai falando sobre os palhaços norte-americanos e mostra os cartazes. Vai falando sobre a relação da tragédia e da comédia dentro da guerra, dentro da revolução [...]. Dali para a frente, ele se levanta, pés descalços, de cueca com aquela cara, aquele cabelo dele ficou mais loiro, por causa do preto [da máscara] e ele começa a se vestir com a roupa [...] que ele encomendou à [...] Kalma Murinho¹⁷⁸ que é amiga dele. Ele fez um figurino de um clown americano – sabe com aquelas ombreiras, aquelas coisas, como bicos assim para o lado [...]. Com uma gola! [...] Toda adamascada, preto e dourado. Muito dramático, porque ele era negro e dourado. [...] Quando ele acaba a aula, ele acabou de se vestir. [...] Deviam ser uns 40 ou 50 alunos. Metade aqui e metade ali [para um lado e para o outro]. Aí a gente percebeu que era o final da obra e a gente começou imediatamente a aplaudir [bate palmas]. E ele foi embora. Saiu da sala e foi embora. A gente ficou aplaudindo e ficou um aplauso e “onde está ele?”. E a gente começou a aplaudir com força para ele voltar e nada do Helio voltar. Daqui a pouco a gente vê o Helio voltando pelo fundo do palquinho da Besanzoni. Aí ele vem andando com aquele sorriso meio maroto dele, ele vem andando [...]. Aí, aquele barbante pendurado no meio do palco eram dois barbantes. Ele abre os barbantes como se fossem as duas folhas da cortina, bota o pezinho para a frente e agradece [imita o gesto do Helio]. Quer dizer, ele veio rindo, porque ele veio normal, ninguém estava o vendo [já que os barbantes representavam hipoteticamente as cortinas fechadas]. Acabando, ele fala sobre a origem do aplauso, sobre o sentido do aplauso hoje, o despertar do sonho.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Kalma Murinho [1920-2013], renomada figurinista brasileira.

¹⁷⁹ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.



Img.92: conferência-espetáculo *Maiakóvski, Meyerhold e a biomecânica*, na Escola de Artes Visuais, 1976 / Fonte: ilustração e colagem digital da autora (imagem de Meyerhold como Dr. Dapertutto e Shostakovich, Meyerhold, Maiakóvski e Rodchenko em ensaio de *O Percevejo*).



Imgs.93 e 94: ESQ. Eichbauer apresentando conferência-espetáculo *Maiakóvski, Meyerhold e a biomecânica*, na Escola de Artes Visuais, 1976; img.95: DIR. cartaz, feito por Eichbauer, de divulgação da conferência-espetáculo *Maiakóvski, Meyerhold e a biomecânica*, na Escola de Artes Visuais, 1976 /
 Fonte: acervo Eichbauer (na exposição *EAV 75.59 – um horizonte de eventos*, EAV Parque Lage – 4 nov. 2014 a 11 jan. 2015)

3.2.6.2 Paul Klee – um ponto no caos

Trabalharemos como se fôssemos três quadros que de repente se despregam da tela e falam sobre seu criador, sua vida, sua obra, seu mundo. [...] Será a recriação da “dança do artista plástico”, ligada a todo o processo da Bauhaus, em que os professores se vestiam, se fantasiavam e desenvolviam suas aulas e suas ideias através do teatro e da dança. É o caso de Oskar Schlemmer (criador do Balé Triádico), que desenvolvia espetáculos com os alunos e os outros professores, ou do próprio Klee: quando ele dava aulas, os alunos não ficavam sentados, estáticos. O importante para ele era o movimento. Então, ele levava os alunos ao movimento, partindo do gesto para o traçado da linha na pintura. (CHRONOS, 2006, p.170. Reprodução de fala de Eichbauer na matéria *No Parque Lage, a Bauhaus de Paul Klee recriada por Eichbauer, Denise e Amador*, d’O Globo, 1976).

A conferência-espetáculo seguinte, *Paul Klee – um ponto no caos*, contou com a participação de Denise Weller, de Amador e de Helio – cada um escolheu um personagem de um quadro de Klee e também uma música. Eichbauer foi *Senécio* (1922), Denise Weller inspirou-se em *O equilibrista* (1923) e Amador Perez em *O professor de dança* (1922).¹⁸⁰ De acordo com as recordações de Amador Perez e de Denise Weller, todos vestiam figurinos brancos (Denise vestia uma saia plissada de papel) sobre os quais projetavam imagens de

¹⁸⁰ Não encontrei exatamente a imagem desta monotípia (embora tenhamos feito vasta procura em livros, na internet, inclusive em todas as seções do endereço eletrônico do *Zentrum Paul Klee Bern*, <http://www.zpk.org/>). Em substituição, por ora, estamos usando a imagem *Dois dançarinos*, de 1940.

obras e do próprio Klee – nas palavras de Amador: “a lente era o meu próprio corpo [...]. Por exemplo, tinha um que eu ampliei e coloquei os olhos do Klee na minha mão. Aí, quando eu fechava a mão, a projeção desaparecia.”¹⁸¹ Amador, como professor de dança, fazia apenas pantomimas; Denise citava algumas frases dos livros escritos por Klee como “um conceito não existe sem seu oposto” ou “o artista, metáfora da árvore”; e Helio dava a aula e conduzia as imagens por meio de uma “lente” (tela móvel feita com um bastidor de bordado engastado em um cabo de vassoura) com a qual aproximava e afastava do público as imagens projetadas. Além disso, construíram um cenário que expressava o ponto no caos – uma bola de cristal pendurada sobre um piano de cauda, segundo relato de Amador.

O historiador de arte e médico Clarival do Prado Valladares escreveu no *Jornal do Brasil*, em 1968, artigo intitulado *Cenário (objeto-plástico) de Helio Eichbauer*, em que analisava as maquetes e desenhos de Helio Eichbauer que então seriam expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como obra não só de um cenógrafo, mas de um artista plástico – “Por declaração trata-se da exposição de trabalhos de um cenógrafo, mas, por natureza e consequência, será uma exposição de verdadeiro artista plástico que entre os seus materiais de construção sabe incluir o texto da dramaturgia” (VALLADARES, 1968). Amador Perez também considerou na entrevista que as transformações do espaço da Escola de Artes Visuais desenvolvidas por Helio para as conferências-espetáculo seriam como instalações artísticas comparáveis ou superiores aos trabalhos apresentados em exposições internacionais. Nas palavras de Amador Perez, “[...] não tem Documenta de Kassel, Bienal de Veneza que supere isso. Isso, hoje, seria um espetáculo como artes plásticas”¹⁸².

Ainda de acordo com Amador Perez, a preparação espacial das conferências-espetáculo seria também uma maneira dos alunos aprenderem apenas observando a transformação do espaço da sala de aula com os novos elementos ali relacionados; e os elementos usados na composição espacial poderiam ser entendidos como uma redução do espaço cênico – “[...] Era uma redução do espaço cênico no piano [...]. Então o piano era o mundo, o piano era a casa, o piano era o palco, era o circo”¹⁸³.

Denise Weller relatou que as ações que desenvolviam durante a conferência-espetáculo eram improvisadas, embora soubessem o efeito que se obteria com os elementos que usavam, como a projeção, usando a lente feita de bastidor de bordado e tecido branco e figurinos brancos. Denise lembra-se que Helio usou um quadro de Klee que tem um coração no meio e

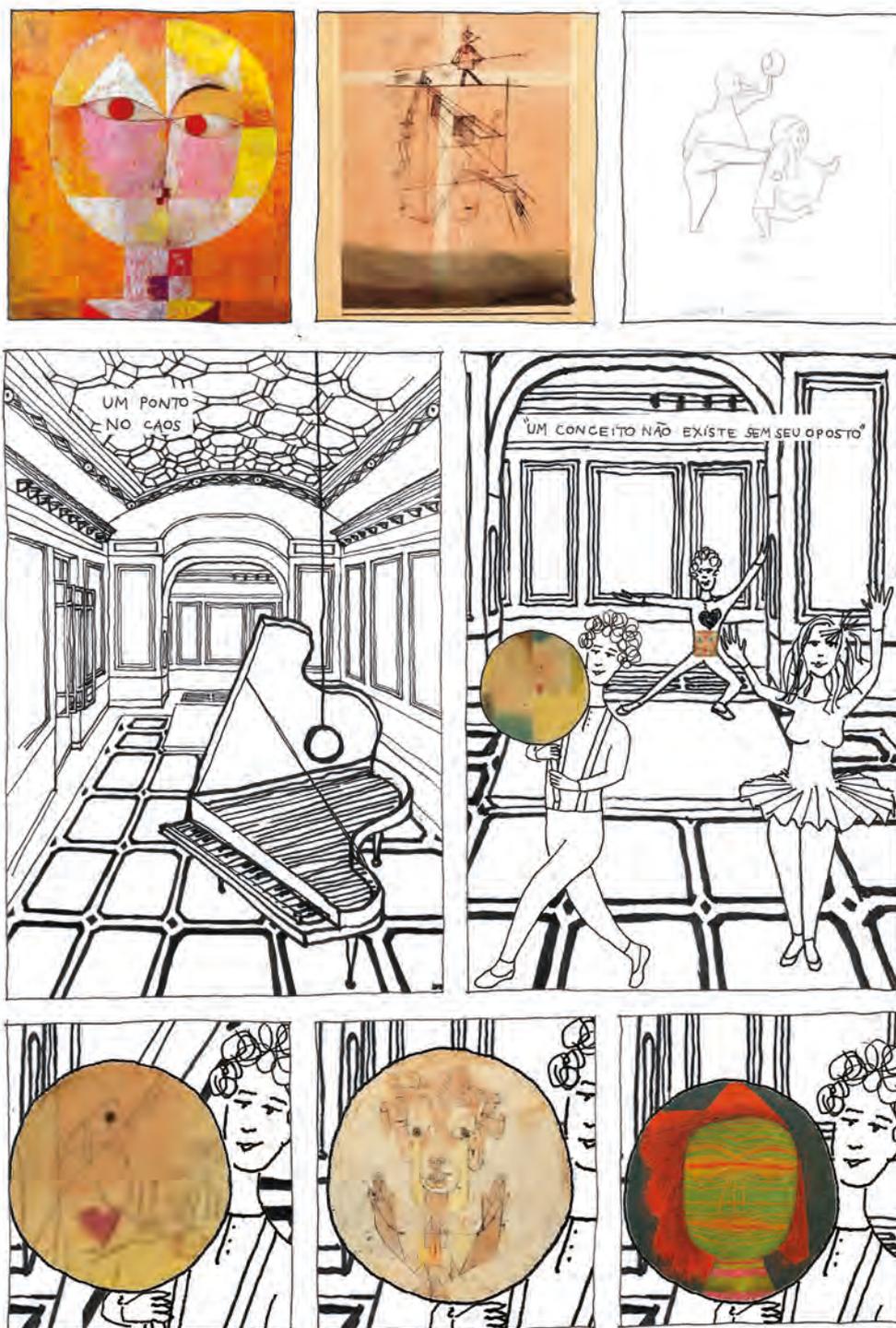
¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

com a lente, aproximou o coração da plateia. Denise ainda comenta a experiência particular que teve de se apresentar diante de uma plateia e compara a sensação que teve com o que os atores devem sentir ao entrar no palco – “Eu nunca tinha tido experiência de plateia. Aí... eu senti um soco aqui que eu nunca tinha sentido [gesticula um soco na barriga], [...] foi no diafragma – pá! Aí você pega, ou vai ou racha, aí fui. Foi muito bonito”.¹⁸⁴ Este relato de Denise de ter enfrentado o desafio de se apresentar diante de uma plateia, parece exemplar também das ações didáticas de Eichbauer, de, por meio dos exercícios, fazer os alunos passarem por provas – similares às provas enfrentadas pelos personagens dos textos trabalhados anteriormente na Escola de Belas Artes, como as provas pelas quais Pamino passou para ficar com Tamina, em *A flauta mágica*; ou as provas pelas quais passaram Fernando e Miranda em *A tempestade* até poderem ficar juntos.

¹⁸⁴ Entrevista concedida por Denise Weller à autora, no Aterro do Flamengo, no dia 26/06/2014. Ver apêndices entrevistas.



img.96: conferência-espetáculo *Paul Klee: um ponto no caos*, na Escola de Artes Visuais, 1976 /
 Fonte: ilustração e colagem digital da autora (imagens de obras de Paul Klee, respectivamente - *Senécio*, 1922 - [http://www.paulklee.net/paul-klee-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/36/](http://www.paulklee.net/paul-klee-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/36/) acesso 23/10/2014, *O equilibrista* 1923 - <http://www.ifpda.org/content/node/2791> acesso 23/10/2014, *Dois dançarinos*, 1940 - <http://arttattler.com/archivepaulklee.html> acesso 06/01/2015, *Gato e pássaro*, 1928 - http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79456 acesso 06/01/2015, *Anjo traz o desejado*, 1920 - <http://cuentacuentos.blog.de/2011/12/22/engel-paul-klee-12338569/> acesso 23/10/2014; *Angelus Novus*, 1920 - <http://daseyn.blogspot.com.br/2009/12/ma-che-progresso.html>, acesso 24/10/2014; e *Máscara do ator*, 1924 - <http://www.tintaa.com.ar/paul-klee-actors-mask-1957xJM>, acesso 24/10/2014).

3.2.6.3 O erudito e o popular: da *Commedia dell'Arte* ao *Bumba meu boi*

Na conferência-espetáculo *Commedia dell'Arte e Bumba Meu Boi – relações arquetípicas – iconografia popular e erudita*, segundo Amador Perez, na entrevista concedida, Eichbauer estabeleceu relação entre o popular e o erudito, fazendo referência também à Lenda do Minotauro ao abordar as festividades de Cultura Popular do Bumba Meu Boi. Vemos que o Doutor do Bumba teria paralelo com o Il Dotore da *Commedia*; e Mateus e Catarina poderiam ser comparados aos *inamoratti* de algumas histórias da *Commedia*, por exemplo.

A relação estabelecida entre *Commedia dell'Arte* (de origem europeia) e o Bumba Meu Boi (típico da cultura brasileira) baseava-se na liberdade, na irreverência e no uso do corpo sem palavras, comum a essas duas manifestações. A união de popular e erudito também ocorria em outras manifestações artísticas brasileiras, desde o momento tropicalista. Eichbauer, neste trabalho, fora do espaço da sala de aula, ocupando o pátio interno com piscina do Parque Lage e com público externo, buscava realizar junto a seus alunos a cenografia em que acreditava – com a união de música ao vivo, projeções, luz de velas e atuação próxima ao público.

A seguir, pode-se acompanhar a descrição detalhada feita por Amador Perez do uso do espaço do pátio em torno da piscina; do figurino feito por Helio para seu Arlequim; dos personagens que cada aluno era. Amador resgata também a presença de um violoncelista durante a conferência e de projeções – confirmando afirmação anterior de que as conferências-espetáculo seriam como obras de arte total.

[...] as pessoas [...], quando entravam, no pátio, recebiam uma vela – não sabiam bem porquê, ainda. [...] Tinha um pano púrpura que ele tinha usado numa peça, que era imenso, ocupou toda aquela entrada, vedada por ali. As pessoas iam entrando, tinham as cadeiras todas organizadas, milimetricamente. [...] Era o seguinte, nós fizemos [...] uma representação da *Commedia* e ele [Helio] era o Arlequim.

E, antes do espetáculo, o Helio vem, tem um foco de luz sobre ele, vestido já de Arlequim e ele faz aqueles gestos, coisa e tal, e conta a história. [...] Ele fez uma roupa toda de retalhos. [...] E [...] falava que o texto de teatro começou na *Commedia Dell'Arte*, que eles usavam [...] a bolsinha de anotações. [...] Aí ele desmonta o personagem, como professor, com microfone, ele conta a história da *Commedia*, porque ele criou essas relações, porque ele acha que realmente tem. Aí ele fala do Jung, fala disso, fala daquilo, fala daquilo outro, dos arquétipos, por isso que ele fala das relações arquetípicas, que é um conceito fundamentado pelo Jung [...]

O Bumba é a saga do touro, na verdade é o mito do Touro de Creta, do Minotauro etc. Isso, segundo Helio. E, lá no nordeste, o Bumba vem passando pelas ruas, girando, porque ele é manifestação da vida, é a coisa da tourada, manifestação da vida. Num certo momento, sacaneiam tanto o touro durante as danças, que o touro começa a ficar doente e ele morre, ele desmaia. E vem um médico com um nariz preto enorme, que é o próprio Il Dottore da *Commedia Dell'Arte* – se você pega a figura, é igual. Hoje, no Bumba Meu Boi, lá no nordeste com uma figura renascentista, é igual, com um chapéu, com um nariz preto e ele dá uma injeção de clister [...]. e o Boi renasce, porque é o renascimento da vida, da alegria [...].

E cada personagem estava num canto. [...] eu fiz o Capitan Spavento [...]. Tinha o Il Dottore. [...] Tinha uma australiana... Era Elisabeth. [...] E ela fazia a Isabela; a Angela [...] fazia a mulher do Doutor que eu roubava. Eu subia com a Angela nas minhas costas, com uma escadinha de corda, no meio daquelas quinas [...]... E levava ela lá para cima. [...]

Aí tem um foco de luz – aquelas painéis de luz mesmo – que então aparece um, aparece outro, de repente todos nós saímos por trás dessa grande cortina que ele tinha levado e apagavam todas as luzes e a gente faz uma cena [...]. E tinha o namorado de uma amiga nossa que era um grande violoncelista [...] ele toca uma *bouffée* renascentista, da época da *Commedia* [...] – em cima de um cubo branco e todos nós fazendo aquela coisa assim, meio um quadro vivo. Tudo em preto, branco e dourado, dos processos alquímicos – a luz do ouro, do branco, o preto que são as trevas – todos os figurinos tinham que ser preto, branco e dourado.¹⁸⁵ A Colombina [...] filha da Anna Bella Geiger¹⁸⁶, [...] ela entrava com aquele tambor, aquele d’*A Tempestade*, de Shakespeare¹⁸⁷ – fazia PUM, PUM, PUM, PUM [som do tambor]. E todos nós, como se fôssemos a trupe da *Commedia*, atrás dela, em silêncio, em câmera lenta, fazendo como se fosse salamaleques, as reverências coisa e tal. [...] O Henrique [violoncelista] acaba de tocar e a luz apaga, o Helio entra em ação novamente, pedindo para que cada um, com aquela vela que tinha recebido na entrada e com fósforo, acendesse a vela, transmitisse fogo para o colega ao lado, rapidamente, e depois disso, que fosse até a beira da piscina da Besanzoni...

[...] Quando toda a piscina está iluminada [...] a única luz, que era a luz - era gente para dedéu, tinha umas trezentas pessoas ali [...] - ele [Helio] diz que aquilo ali era uma festa, feita pelo Duque de Mantova, convidava então todos para a festa, porque a *Commedia* sacaneava os convidados, sacaneava a própria casta. E ele [Helio] fala sobre o Arlequim, fala da função do Arlequim (que era ele), ele fala sobre a função de cada [personagem]. Ele dá uma aula e tinha uma tela sobre a piscina, uma tela de nylon que estava lá no palco [...]. Aquele retângulo branco, meio translúcido, meio transparente [...]. E, de lá, eram projetados slides do Arlequim, do Spavento, da Isabela, todas aquelas gravuras antigas misturadas com as fotos da década de 60 do Bumba Meu Boi. E mostrava um e o outro, às vezes, os dois juntos. Um desmanchava e o outro saía, vinha uma outra imagem. Enquanto ele dava aula, as pessoas olhavam para a tela, aquele filme flutuando no espaço. E com aquelas luzes das velas e aquilo refletia na piscina e duplicava.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Sobre a alquimia e suas cores, encontramos o seguinte trecho de texto de apresentação da Revista Eletrônica Rubedo: “Em uma entrevista concedida a Mircea Eliade, em 1952, publicada em uma revista francesa com o significativo nome *Combat: da Résistance à la Révolution*, Jung teceu um rápido comentário sobre as três fases da alquimia.

Inicialmente nos deparamos com o *nigredo*, situação que produz muito sofrimento devido à luta da alma com a sombra, ou seja, do confronto com tudo aquilo que não desejamos nos conscientizar. Por isso, fica fácil entender a afirmação de Jung: ‘o opus alquímico é perigoso’.

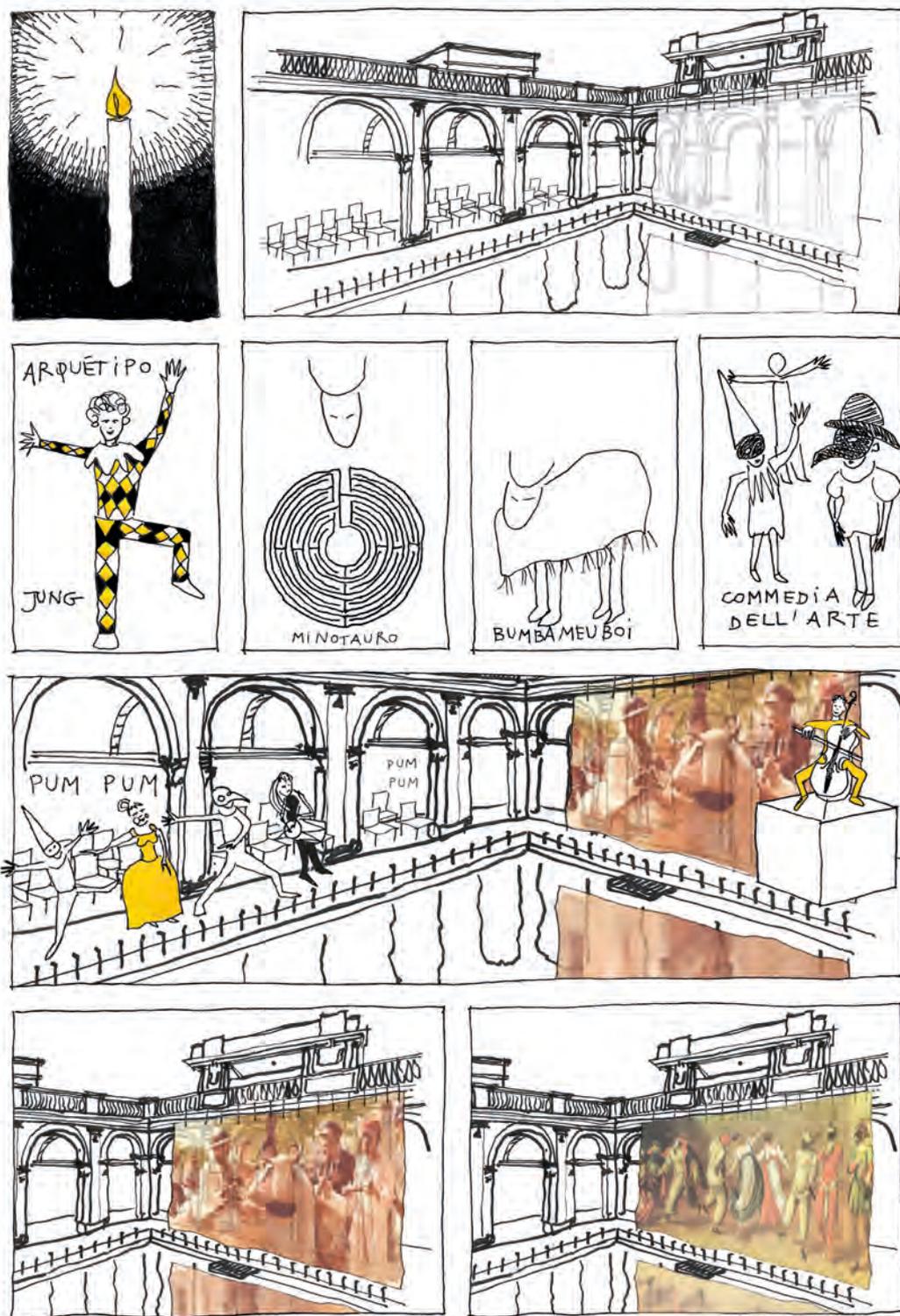
Este sofrimento (neurótico) ‘desaparecerá’ quando estes conteúdos da sombra forem ‘integrados’. Neste instante, surgirá um estado de *esclarecimento* e entendimento chamado *albedo*. Mas, isto não é o bastante. Tanto a alquimia quanto Jung sabiam disso.

Mas nesse estado de ‘brancura’ não se vive, na verdadeira acepção da palavra; é uma espécie de estado ideal, abstrato. Para insuflar-lhe vida, deve ter ‘sangue’, deve possuir aquilo a que os alquimistas chamam o rubedo, a ‘vermelhidão’ da vida. Só a experiência total da vida pode transformar este estado ideal do albedo num modo de existência plenamente humano”. (BERNARDI, s/d)

¹⁸⁶ Noni Geiger, artista gráfica e Professora Doutora da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É filha da artista Anna Bella Geiger, que é professora na Escola de Artes Visuais desde os tempos de Rubens Gerchman.

¹⁸⁷ Amador Perez faz referência ao tambor que também fora usado no exercício sobre *A Tempestade*, realizado na Escola de Belas Artes e citado anteriormente.

¹⁸⁸ Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.



Img.97: conferência-espetáculo *Commedia dell'Arte e Bumba Meu Boi – relações arquetípicas – iconografia popular e erudita*, na Escola de Artes Visuais, 1976 /

Fonte: ilustração e colagem digital da autora (imagens de Bumba Meu Boi - http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Bois+do+Carnaval<r=B&id_per so=918 acesso 01/11/2014 e *Commedia dell'Arte* - <http://tpe-2013-commedia-cinema.blogspot.com.br/p/histoire-de-la-commedia.html> acesso 01/11/2014).

3.2.6.4 Isadora Duncan – dança espontânea, dança sagrada

Lembrei-me de minha eterna musa Isadora Duncan e seu irmão Raymond, percorrendo a Grécia, vestidos como os antigos atrás das pegadas de Ulisses, no crepúsculo do século XIX, e de meu avô menino tebano, correndo pelas ruas de Atenas, ao sair do liceu, sem perceber que os oráculos prediziam sua viagem à América do Sul e a paixão por uma morena dos trópicos (EICHBAUER, 2013, p.177).

Em 1976, ocupamos a piscina do parque em homenagem aos sessenta anos das apresentações da grande dançarina Isadora Duncan no Rio de Janeiro e São Paulo. Todos de branco, *à la* grega, diáfanos, dançando em torno da piscina; uma grande tela semisubmersa na água coberta de flores, um violoncelista de fraque e um aluno de túnica negra. Li um texto sobre a homenageada, falando sobre sua contribuição essencial para a arte moderna, com projeções e música. Alguns alunos aproveitavam a ocasião para mergulhar na piscina, despidos e dionisiacos para festejar a vida (EICHBAUER, 2013, p.223).

A bailarina Isadora Duncan [1877-1927], precursora da dança livre, rompendo com ditames da dança clássica, foi o tema estudado e apresentado na conferência-espetáculo *Isadora Duncan – dança espontânea e dança sagrada*.

Segundo narrativa de Thais Azambuja em entrevista concedida, Helio propôs aos alunos que participaram desta apresentação que cada um focasse um dos aspectos de Isadora. Além de seu trabalho libertário na dança, a bailarina foi também libertária em sua vida – assim como nos demais artistas que inspiraram as conferências-espetáculo, vida e obra se fundem. Isadora relacionou-se com o artista Edward Gordon Craig, com quem teve seu primeiro filho. Teve seu segundo filho com o herdeiro da marca de máquinas de costura Singer. E relacionou-se com o poeta russo Serguei Iessiênin [1895-1925].¹⁸⁹ Como se sabe, perdeu seus filhos em um acidente automobilístico e apesar de tal tragédia pessoal, ainda assim, seguiu propagando seu modo autêntico de dançar. Esteve no Brasil em 1916, onde fez apresentações em São Paulo e no Rio de Janeiro.

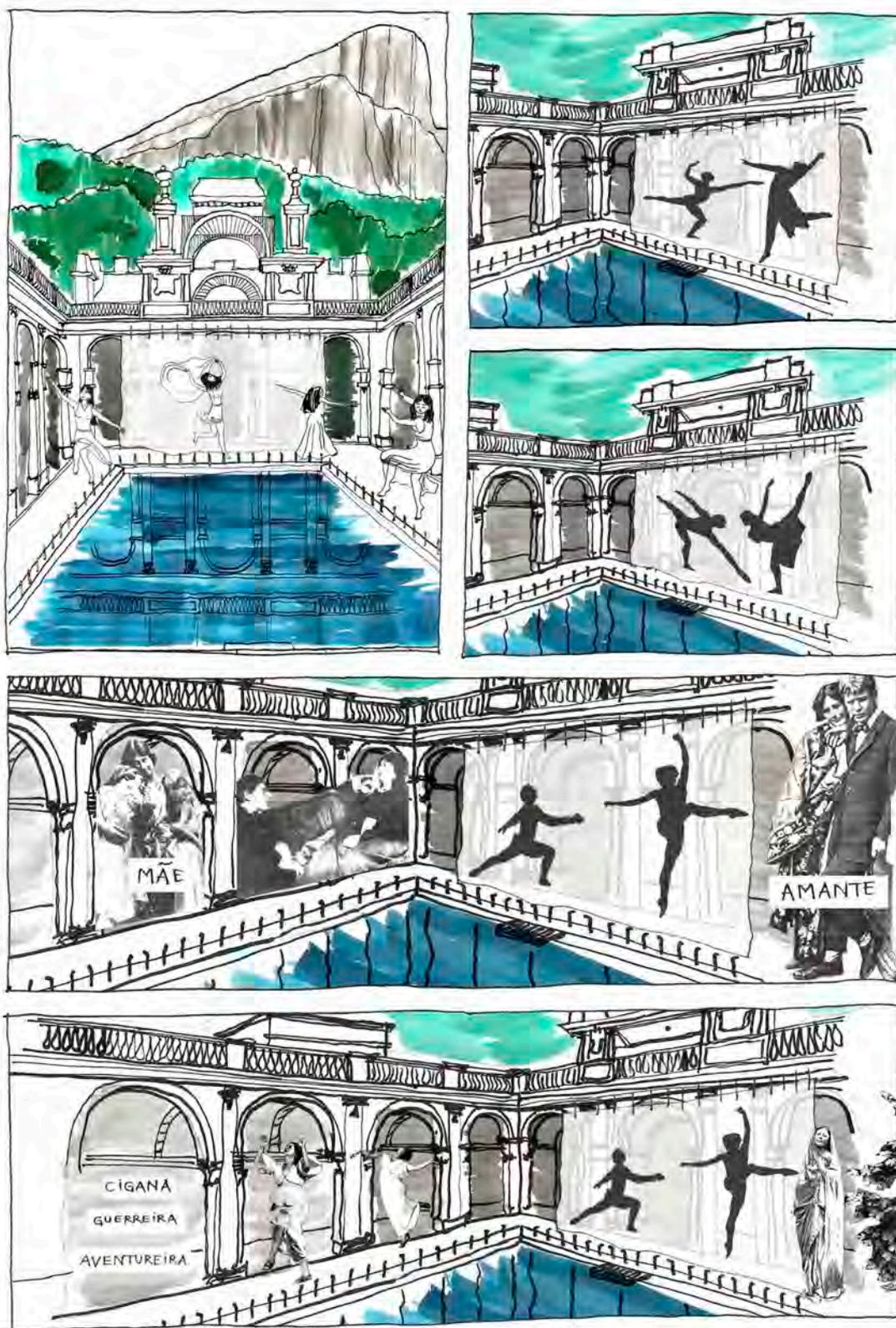
A seguir, há o relato de Thais Azambuja sobre sua participação nesta conferência-espetáculo, narrando as relações que se lembra de Helio ter feito entre aspectos da mulher presentes em Isadora, que teriam paralelo com outros aspectos naturais, como as quatro estações do ano e as quatro fases da lua, por exemplo.

E cada uma tinha que pegar um aspecto da Isadora Duncan, não é? [...] Aí seria, mais ou menos, em quatro aspectos da Isadora Duncan. Porque nós teríamos, nós temos quatro aspectos em nós, não temos? Tem quatro estações do ano, não tem? A lua tem quatro fases... [...] a mulher tem quatro aspectos, por

¹⁸⁹ Seguei Iessiênin foi contemporâneo de Vladimir Maiakóvski. Embora houvesse certas divergências artísticas entre eles, Maiakóvski escreveu o poema *A Serguei Iessiênin*, após o suicídio deste. Destacamos a seguir dois trechos deste poema de 1926, na tradução de Haroldo de Campos: “O tempo é escasso - / mãos à obra, / Primeiro / é preciso / transformar a vida, / para cantá-la - / em seguida. / Os tempos estão duros / para o artista: / Mas, / disse-me, / anêmicos e anões, / os grandes, / onde, / em que ocasião, / escolheram / uma estrada / batida? / [...] / Para o júbilo / o planeta / está imaturo. / É preciso / arrancar alegria / ao futuro. / Nesta vida / morrer não é difícil. / O difícil / é a vida e seu ofício. (MAIAKÓVSKI, 2006, p.113 e 114)

exemplo, tem uma Vênus, uma Vênus que é Deméter, que é pura mãe. Tem uma Vênus que é mais amorosa, que tem luxúria. E tem outra Vênus que é outra, infiel. [...] Esse aspecto da aventureira era o aspecto da cigana. [...] [Fui a Isadora] Cigana. [...] Nós estudamos os quatro aspectos da Isadora Duncan, que eu não posso dizer exatamente quais são, que são mitos. Então é a Isadora Duncan cigana, a Isadora Duncan... pera aí... guerreira, tem a guerreira, quando ela foi para a Rússia e apresentou aquela revolução sem igual... Tem a Isadora Duncan, eu acho, mãe... [...] que foi muito traumático ela perder os filhos, não é? Aí eu não me lembro dos quatro aspectos... [...] Mas então, cada uma se vestia, para apresentar, com as suas roupas, escolheria seus [...] figurinos que caracterizassem esse aspecto. Então, eu me lembro que eu escolhi a cigana, porque eu tinha uma saia indiana e aí botei um lenço na cabeça e fui de cigana. Então foi uma coisa maravilhosa, porque aí ele montou o cenário. Nós fazíamos em aula esses exercícios, assim, que eram uma livre expressão. Ele fala determinado personagem, botava música da época, ele dava... ele clareava toda aquela época, relacionava com outros eventos, nós trabalhávamos aquele personagem nas aulas e combinava no dia da apresentação. [...] E não era nada treinado. [...] E estava muito lindo, porque eu me lembro que ele botou, assim, uma tela branca, atrás... [...] Foi tudo ao redor da piscina, no Parque Lage. [...] ... botou, assim, no fundo da piscina uma tela com luzes atrás, então tinha uma bailarina que era Isadora Duncan com um bailarino, dançando enquanto botava uma música que infelizmente eu não sei qual foi. [...] Então botava aquela música que a bailarina dançava e a gente via a silhueta dela dançando. Ao redor da piscina, tudo com velas. E tinha, e olha, depois das velas tinham as mesinhas para os espectadores, não é? Aí, botaram a música e a gente dançava livremente ao redor da piscina, já encarnadas com o espírito da Isadora Duncan, não é? [...] ... e ainda tinha o reflexo daquele cenário maravilhoso na água da piscina, as velas e conforme o lugar, refletia os bailarinos dançando ao redor, não é? Foi de noite o espetáculo.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Entrevista concedida por Thais Azambuja, em sua residência, à autora, no dia 22/04/2014. Ver apêndices entrevistas.



Img.98: conferência-espetáculo *Isadora Duncan – dança espontânea, dança sagrada*, na Escola de Artes Visuais, 1976 / Fonte: ilustração, recortes de imagens e colagem digital da autora (imagens de Isadora Duncan com seus filhos - http://spazioinwind.libero.it/eleonoraduse/images/duncan_deirdre_e_patrik_1913.jpg acesso 30/10/2014, com o poeta russo Iessiênin <https://www.flickr.com/photos/quelibtab/5952129229/in/set-72157626876881542/>

acesso 20/11/2014, com Gordon Craig <http://www.pinterest.com/pin/200410252141336795/> acesso 20/11/2014 e dançando - <http://www.isadoraduncan.org/media/photos/isadora-duncan> acesso 30/10/2014).

3.2.6.5 Piet Mondrian – neoplasticismo e o teatro da linha

Sobre esta conferência-espetáculo, destaca-se o uso da área externa do Parque Lage e o contato com a natureza para tratar do pensamento de Piet Mondrian [1872-1944]. Nas palavras da aluna Paloma Niskier,

O Helio acabava criando, uns cenários, assim, na hora. É tão interessante, você viver a cenografia de uma maneira viva, não é? [...] Foi um dia maravilhoso.¹⁹¹



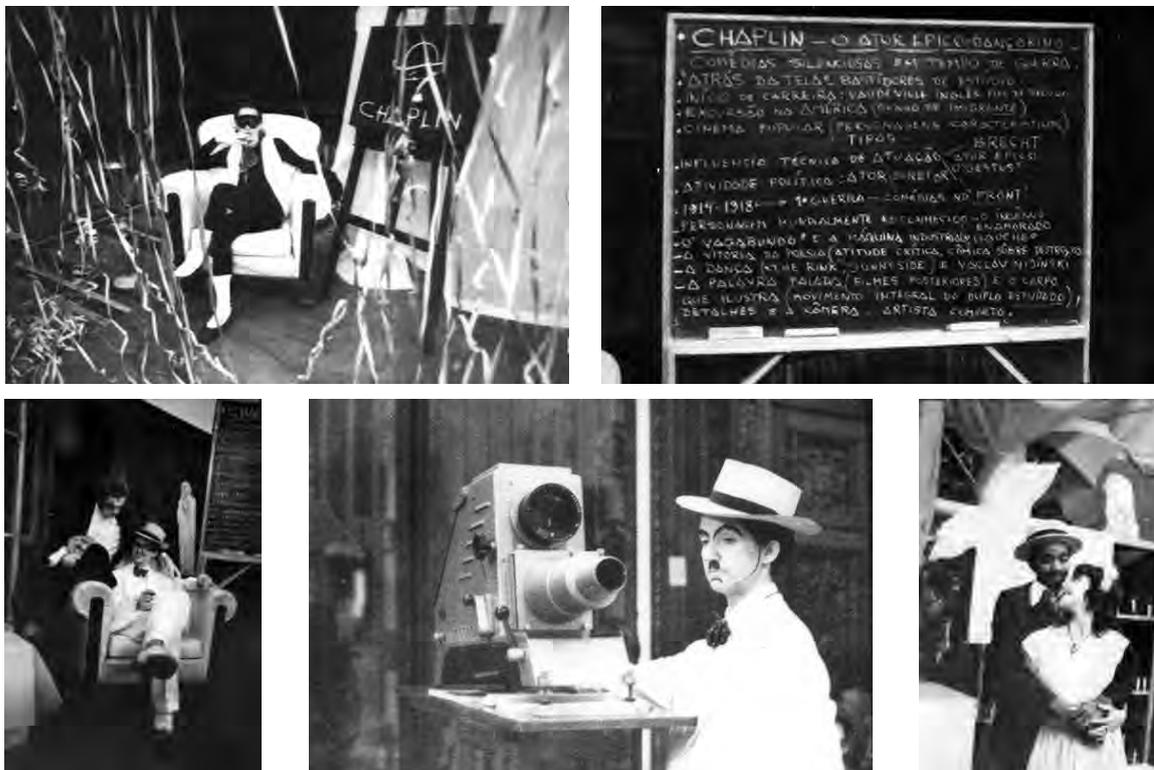
Imgs. 99 a 103: O jardim do Parque Lage transformado por bastões e linhas, alunos exercitando-se e lousa com escritos para as explicações sobre o artista estudado / Fotos: Betty Pereira / Fonte: acervo Helio Eichbauer.

3.2.6.6 O cinema mudo e o ator dançarino – Buster Keaton e Charles Chaplin

O exercício *O cinema mudo e o ator dançarino – Buster Keaton e Charles Chaplin* foi feito com alunos contracenando com projeção de Chaplin em escala real, de acordo com as recordações de Amador. Este seria um outro recurso didático usado por Helio para a vivência e o resgate de momentos históricos e movimentos artísticos, valendo-se de recursos experimentados durante seus estudos em Praga

¹⁹¹ Entrevista concedida por Paloma Niskier à autora, na casa dela, no dia 22/04/2014. Ver apêndices entrevistas.

[...] ele [Helio] colocava a gente contracenando com o filme. Botava [o filme] numa escala, a relação entre a tela e o projetor, de forma que, na cena, o Chaplin ficasse na altura, mais ou menos, da escala real. A gente entrava e contracenava com o Chaplin. Uma loucura! **Aí ele falava sobre a Lanterna Mágica, sobre o Teatro Negro de Praga, porque ele tem esse nome etc e tal.**¹⁹²



Imgs.104 a 108: Professor e alunos caracterizados como seus duplos (por vezes, homens vestidos de mulher e vice-versa), a transformação do espaço da sala de aula e a lousa com os escritos. / Fotos: Betty Pereira / Fonte: acervo Helio Eichbauer.

DOS ANOS 1970 AOS ANOS 2000

A seguir, na conclusão desta dissertação, transcrevemos entrevista realizada com o professor-artista sobre sua atividade docente nos anos 1970 e a retomada realizada a partir de 2006, e que segue em curso. Veremos o que foi mantido e o que se modificou entre um período e outro. Além disso, serão contextualizadas, brevemente, as circunstâncias que, a meu ver, impulsionaram tal retomada e as escolas/teatros onde Eichbauer lecionou serão descritas. Serão anexados ainda a lista com os nomes destes novos cursos.

¹⁹² Entrevista concedida por Amador Perez, em seu ateliê, à autora, no dia 16/12/2013. Ver apêndices entrevistas.

CONCLUSÃO: O PROFESSOR HELIO EICHBAUER NOS ANOS 2000

“Dizem que em algum lugar/ parece que no Brasil, /existe / um homem feliz”
(MAIAKÓVSKI).¹⁹³

A seguir, apresento edição da entrevista realizada com Helio Eichbauer sobre a atualidade de sua atividade docente, visto que desde 2006 o professor-artista tem dado cursos e formado novas gerações de artistas.

**Entrevista com Helio Eichbauer (H) concedida a Débora Oelsner Lopes (D),
realizada na residência do entrevistado.**

Rio de Janeiro, 03 de março de 2015

D: Hoje é 3 de março de 2015, terça-feira, Débora entrevistando Helio Eichbauer. Como eu falei com você por e-mail, [...] a dissertação que eu estou concluindo é sobre sua atividade docente. O título é “ ‘A inquieta busca da cenografia’: a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970”, que teve esse enfoque no período dos anos 70, [...]. [Esta entrevista será] parte da conclusão, é nesse sentido da atualidade da sua atividade. Até, antes de iniciar a gravação, a gente estava falando que, depois dos anos 70, teve um período em que você não lecionou, mas já há quase uma década que você retomou essa atividade.

A RETOMADA DA ATIVIDADE DOCENTE NOS ANOS 2000:

ENSINO, VIAGEM NO TEMPO

H: Desde a minha exposição no Centro Cultural dos Correios, que foi em 2006. Desde essa época. Eu abri um curso livre, dentro da exposição. Eu dava aula dentro da exposição, nas mesas. Aí começaram a surgir meus ex-alunos todos, alguns eu mantinha contato, porque são meus amigos de muitas décadas, e outros reapareceram e foi um prazer enorme recebê-los. Então eu comecei a novamente me interessar pelo ensino. Pelo ensino como eu acho que tem que ser. Assim, multidisciplinar, multi... Plural, enfim. Livre. Porque meus cursos são cursos livres. Existe um método, mas é um método poético, método um pouco casual, um método, enfim, poético, como eu falei, livre. E voltei a lecionar. Depois dos Correios eu dei aula no [Teatro] Poeira, depois fui para o [Espaco] Tom Jobim, Instituto Tom Jobim e voltei para o

¹⁹³ MAIAKÓVSKI, Vladimir. Eu Vladimir Maiakóvski. *O Percevejo* ANO1, nº1, Rio de Janeiro, 1993, p.10

Parque Lage há uns três anos atrás... Três ou quatro anos... [...] 2011. Quando você fez o primeiro curso comigo.¹⁹⁴ [...] Você veio de São Paulo, fez o primeiro curso. Engraçado, porque você chegou na minha volta à Escola de Artes Visuais, que eu ajudei a criar com o Gerchman. Fui um dos professores criadores daquela escola. [...] Você chegou em seguida. Aí [Claudia Saldanha¹⁹⁵] me chamou [...], no ano seguinte [à exposição *Jardim da Oposição*, realizada em 2009] [...], para reinaugurar meu período, meu tempo na Escola de Artes Visuais, com *Os trabalhos e os dias*. [...] E antes eu já tinha dado aula no [Espaço] Tom Jobim e no Teatro Poeira. Então, retomei essa questão do ensino que me interessa muito, porque eu volto a estudar muito profundamente, a rever certos temas. É uma viagem no tempo, o ensino. Você se torna um aluno novamente, estudante mais propriamente. Um estudante é o que eu gosto de fazer hoje, praticamente. Eu gosto mais, hoje em dia, de estar com as pessoas, lecionar e trocar informação do que fazer teatro mesmo, chamado profissional.

SOBRE A REPRESSÃO E O ARTISTA, SER POLÍTICO

H: [Nos anos 1970], Muitas, muitas [pessoas tiveram que se exilar]... E outras morreram, se suicidaram e uma grande massa pensante do Brasil foi embora... Quer dizer, foi procurar liberdade fora do Brasil. Agora, as escolas – é muito interessante. A Escola de Belas Artes nessa época, como era uma escola muito ilustre, nos anos 60 e 70, quando eu ingressei – com professores, os mais velhos professores ainda estavam vivos, lecionando. Então a Belas Artes tinha também, apesar do governo militar ter colocado, ter mandado para o Fundão, porque tirou do antigo prédio de Belas Artes, foi para o Fundão exatamente para separar os estudantes da Cinelândia, da Biblioteca Nacional, do lugar onde eles poderiam exercer a política de contestação. Aí nós fomos todos, professores e alunos, como que deportados para o Fundão, que continua um lugar estranho e longe. Não é um *campus* universitário ideal. Mas, de qualquer forma, a escola era bastante livre. Eu pude exercer e criar o método, na realidade, que em seguida eu apliquei no Parque Lage, de uma forma menos acadêmica, mas... não que fosse acadêmico lá, mas eu estava numa Academia de Belas Artes, mas o que eu desenvolvi, criei na Belas Artes, transporte para o Fundão [...] ...para o Parque Lage – do Fundão para o Parque Lage. Era uma... era uma forma nova dentro da tradição de vanguarda do século XX, no Brasil, era uma forma nova de se trabalhar a cultura com alunos de teatro, ligados a teatro.

¹⁹⁴ O curso mencionado é *Os trabalhos e os dias*, realizado entre agosto e outubro de 2011, na Escola de Artes Visuais.

¹⁹⁵ Claudia Saldanha era diretora da EAV em 2011 (já citada em nota anteriormente).

O curso era de cenografia, mas era muito mais abrangente. Tanto que outros alunos da Universidade frequentavam meu curso – arquitetos, designers, algumas pessoas de fora, de outros cursos, de outras faculdades entravam naquele mundo, que era um mundo, realmente, intenso. Criei um método interessante de fazer mapas, de construir mapas e era um pouco antropologia do teatro e a Escola de Belas Artes – você estava falando de política – a Escola de Belas Artes, ela não sofria diretamente as pressões externas, da censura. Ali eu falava o que eu queria e os alunos também. A mesma coisa aconteceu no Parque Lage. Eram núcleos de liberdade, como o Museu de Arte Moderna também. Então as coisas oficiais, o teatro oficial, o teatro chamado profissional, esse tinha problemas com censura. Porque havia uma censura de texto em Brasília e uma censura de espetáculo – estadual e... [...] federal. Tanto que em *Calabar*, o texto foi proibido, não foi o espetáculo que foi proibido, mas o texto que foi proibido. Enfim, eu já tinha passado por isso tudo e, então, ensinar foi a prática da liberdade para mim. A prática da liberdade foi dentro da Escola de Artes Visuais, dentro da Escola de Belas Artes, naquele tempo. Hoje eu acho que as coisas estão mais acadêmicas, mais fechadas. Eu não acho que as universidades estejam abertas. Elas estão fechadas, apesar do sistema de cotas, isso e aquilo, enfim, elas são... acho que elas são sistemas fechados. Mas essa questão da relação com a política, na época, é claro que os diretores e os principais... as pessoas que organizavam, que criavam a escola sofreram certos impasses, mas exerciam plenamente a sua liberdade. A Escola que tinha uma tradição de Belas Artes e eu acho também que eles não tinham muita preocupação, o governo militar, com o artista, porque achava que artista era meio inconsequente, não era um ser político... E o artista é um ser político. [...]... mas eles achavam que não era. No Parque Lage eles achavam que era um bando de hippies, que tiravam a roupa, maluquetes. Então [...] a censura não era exercida com tanta pressão assim. Claro que houve tudo isso, pressão e tudo. Na época mesmo, na Escola de Belas Artes, era interessante que os professores tinham que dar aulas para o exército, então eu dei aula, porque havia um setor na escola de formação do exército de – como era Belas Artes – eles tinham um setor que era uma coisa de como preparar uma parada, como enfeitar uma parada. Como trabalhar alegorias de uma parada. [...] Um dia eu tive que dar uma aula para uma tropa inteira de exército de jovens soldados rasos. E aí tinha o chefe que vinha, o capitão deles que ficava tomando conta e aí o que eu trabalhei com eles – não ensinei a fazer estandarte, nem coisa nenhuma, nem alegoria – mas eu propus o trabalho das ilhas. Eles desenharem e fazerem maquetes das ilhas-ideias, do mundo ideal, segundo cada um. Alguns fizeram trabalhos extraordinários. [...] Eram jovens com uma formação muito limitada, mas tinham habilidades manuais e fizeram maquetes com ideias formidáveis. A ideia de fazer uma

ilha ideal, uma sociedade ideal – isso é uma proposta muito profunda de ensino e de antropologia e isso eu tinha desenvolvido com meus alunos na Belas Artes que fizeram lindos desenhos em painéis coletivos. Eu trabalhava muito com painéis coletivos – as pessoas juntas, sentadas no chão. E os soldados fizeram a mesma coisa, mas não fui chamado a atenção. Eles fizeram aquele trabalho e eu me lembro até de um dos soldados – essa ideia foi muito bonita – por causa da ilha de *A tempestade*, porque eu não toquei em temas de teatro clássico e tudo, porque eles não conheciam, mas falei de uma sociedade ideal, de um mundo em que eles gostariam de viver e como era organizado esse mundo, a recriação da sociedade, não é? E ele fez uma ilha muito bonita, uma maquete muito bonita, com vegetação, com relevo e na ilha, ele falou, “eu gostaria de morar nesta ilha”, mas ele colocou um barco e eu falei “mas eu teria um dia necessidade de pegar esse barco e sair da ilha” e eu perguntei por quê. E ele falou “é que eu estive preso muito tempo. Não posso fazer um trabalho deste sem um barco”. Eu achei muito bonito e nunca mais esqueci. Achei lindo isso. Aí eu aprendi como as pessoas podem ser criativas e como **são** criativas e ricas, independente da sua formação. Pessoas muito pobres e muito ignorantes podem ser altamente inteligentes e criativas, por isso que eu acho que as escolas têm que ser livres, sempre achei isso. Eu fui professor de uma universidade federal gratuita e minha luta com o Parque Lage... No tempo do Gerchman também a gente abriu para todo mundo. Ninguém pagava. O meu curso ninguém pagava nem nunca pagou, porque o estado mantinha a Escola e isso foi extraordinário da parte do estado.¹⁹⁶ Porque eles mantiveram o Gerchman durante muito tempo ali, da criação até 79, mas com liberdade. Nós exercemos plenamente a liberdade ali; e na Belas Artes também. Só que a Belas Artes tinha um sistema todo acadêmico de lista de presença, de provas, notas – isso não tinha no Parque Lage – disso eu me cansei e saí da Escola, mas os professores não queriam, os coordenadores dos cursos, o reitor não queria que eu saísse. Depois eu me arrependi de ter saído da Belas Artes, porque eu podia ter continuado, mas eu também senti necessidade de dar continuidade a minha carreira. Agora é o contrário – eu dou continuidade a minha carreira, eu me sinto privilegiado de ser convidado para fazer vários trabalhos diversificados, musicais, ópera, balé e teatro de prosa, exposições, desenhar exposições, muitas até, mas eu gosto mesmo é de ensinar.

¹⁹⁶ Helio comentou, antes da entrevista, que tem conversado com a nova direção da Escola de Belas Artes para que seu curso possa ser gratuito e aberto a todos.

SOBRE O ENSINO E A LIBERDADE

D: [...] Nesse sentido de ensinar, tem sua formação como filósofo também... [...] Só vou formular um pensamento para lançar a questão... Eu lembro da primeira vez que falei com você, pedindo bolsa para participar do seu curso, porque eu vinha para cá [para o Rio de Janeiro] e também numa entrevista que você deu neste momento da retomada, você fala dos alunos bolsistas, de ter liberdade e na ocasião que eu vim aqui conversar com você, você citou a diferença entre o filósofo e o sofista e o José Américo Pessanha também comenta isso. Até vou pegar um trecho que ele fala, porque me pareceu bem [adequado]...¹⁹⁷ [...] Ele fala do *pharmákon* que, segundo Platão, poderia ser veneno ou remédio, o antídoto e, segundo Pessanha, “o *pharmákon* filosófico é discurso terapêutico mas nem sempre imediatamente prazeroso” e que o sofista “enquanto a palavra seria utilizada pelos sofistas em função do prazer, conferindo ao auditório, bajulado por um território regido pelo agradável”.¹⁹⁸ Me parece, juntando esse pensamento, dessa sua formação filosófica e um pouco essa ideia do *pharmákon* como veneno ou antídoto, remédio – o sofista e o filósofo – na verdade, é a mesma palavra mas há uma linha tênue que ou é um ou é outro e mesmo uma coisa que eu pensei e escrevi na dissertação, nesse sentido, que no mesmo momento havia você, Helio Eichbauer, dando a Oficina Pluridimensional e Marcos Flaksman dando a de cenografia e os dois tendo grande conhecimento – você com formação com Svoboda, com pleno conhecimento da técnica cenográfica. Eu queria pensar junto com você, falando deste momento atual, em que o ensino é muito importante para você, que você falou agora – apesar dos inúmeros convites que você tem de trabalho que são uma honra, um prazer de ser convidado, tem essa parte docente. Queria pensar um pouco junto, de você também como um filósofo. Todas essas questões que eu coloquei – você como filósofo.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Sobre a retomada das aulas de Eichbauer na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ver entrevista “O retorno do mestre”, em <http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/o-retorno-do-mestre>, acesso em 10/03/2015.

¹⁹⁸ Em nota de seu texto, Pessanha discorre sobre o duplo sentido da palavra grega *pharmákon*, que pode significar veneno ou remédio - “A palavra enquanto *phármakon* — que tanto significa ‘veneno’ quanto seu antídoto, ‘remédio’ — aparece como um tema central dos Diálogos de Platão, frequentemente associado à discussão sobre a diferença entre a retórica sofisticada e a retórica filosófica (esta, como diz Sócrates no *Fedro*, pretendendo persuadir os próprios deuses). Enquanto a palavra seria utilizada pelos sofistas em função do prazer conferido ao auditório, bajulado num território regido pelo agradável, o *phármakon* filosófico é discurso terapêutico mas nem sempre imediatamente prazeroso. Desenvolve-se sob o princípio do bem, não do agradável, rege-se pelo senso de posologia e fundamenta-se numa metríctica (arte da medida) que visa, em última instância, ao justo-em-si. Não procura necessariamente agradar ao auditor, interlocutor ou discípulo, mas conduzi-lo a curar-se. Nesse sentido, para Platão, a oposição filósofo/sofista reproduz a oposição remédio/veneno, médico/charlatão”. (PESSANHA, s/d, p.19 e 20)

¹⁹⁹ O que quisemos dizer é que na atividade docente de Eichbauer, a nosso ver, predomina sua formação como filósofo e há menos presença do seu profundo conhecimento da técnica cenográfica (que Marcos Flaksman também tem).

H: Olha, a atividade docente, para mim, é uma atividade mais livre, porque eu não estou dentro de universidade nenhuma, não estou inserido dentro de um esquema acadêmico, então exerço plenamente a minha liberdade e o meu pensamento, quer dizer, o voo é mais alto, mais amplo do que esses trabalhos que eu exerço profissionalmente, porque sempre há a produção, a questão financeira, os egos, os imperativos categóricos dos diretores, a pressão da estreia, que é bastante tenso fazer um trabalho, não se faz um trabalho com plena liberdade nem tão prazeroso quanto se pensa. Mas dar aula me restitui o prazer, por isso que dei a aula sobre Epicuro – o jardim do Epicuro é isso – para mim, tudo é o jardim de Epicuro, ultimamente. Para mim, você exerce plenamente a sua liberdade, a sua expressão, a sua imaginação, o sonho e o diálogo com a riqueza de cada um. Porque as pessoas estão ali para me ouvir e para dialogar – elas são pessoas que estão **plenas**, por isso estão ali. Não são alunos obrigados numa escola ou numa universidade, obrigados a fazer aquela disciplina para passar de ano, é outra história. As pessoas estão ali **plenas**, então é um momento de troca muito profunda entre as pessoas e isso me dá um prazer muito grande, porque não posso fazer nada sem prazer. Isso é o lema do José Mindlin – *Je ne fait rien sans gayeté*.²⁰⁰ Os livros do Mindlin, ele tinha esse dístico, que eu acho que é de Montaigne. Ele diz “eu não faço nada sem alegria, sem prazer”. Isso é uma coisa muito importante. O que me dá prazer hoje, um prazer no sentido do conhecimento é... é exercer a minha atividade como professor ou orientador ou, enfim. Porque também é um trabalho de pesquisa. E ultimamente a gente, utilizando projeções, a possibilidade que se tem através da internet, você fala da Pina Bausch e apresenta um fragmento de um espetáculo dela, uma ópera, um concerto, isso aí deu uma grande, essa questão da mídia, da técnica de hoje deu uma grande... é um grande aporte ao ensino e eu vejo como as pessoas ficam contentes de ver fragmentos de filmes importantes na minha aula, balés, concertos, canto – o que é um cantor de ópera cantando [George Friedrich] Händel, cantando [Claudio] Monteverdi, então eu tenho esse apoio que na época da Escola de Artes Visuais [anos 1970] era só projeção de slides, a gente não tinha... E na Belas Artes também slides, mas também muito menos e mais... na realidade, as pessoas se exercitavam mais e procuravam ver os filmes citados e ler em bibliotecas e ver filmes em cinematecas – era um outro mundo, analógico. Hoje tem a parte digital que auxilia muito, informa muito, mas eu acho que é isso. Você falou da questão filosófica, é a questão do diálogo. Filosofia é esse diálogo, não é? Esse diálogo, essa questão do diálogo, de lançar as ideias e estabelecer um contato profundo com o que há de mais nobre das pessoas, com o que há de mais criativo em

²⁰⁰ Trata-se de José Mindlin [1914-2010] e de sua esposa Guita [1916-2006], cuja biblioteca, a maior biblioteca privada do mundo sobre cultura brasileira, foi doada e instalada na Universidade de São Paulo.

cada um e, como são cursos livres, tem pessoas de todas as idades e de formações diversas. Até acho que você fez o curso que tinha o circo, não fez? Com aquele rapaz da Rocinha? [...] Ele fez o circo. O Aurélio [Mesquita]. [...] Ele hoje está viajando com o circo dele. Ele ficou tão extasiado... Dali surgiu o circo dele. Que hoje ele viaja e apresenta o circo dele, foi com o circo do Calder. Então tem esses momentos, há sempre muitos momentos de alegria e de plenitude – o que não acontece na vida profissional. Pelo nome mesmo – profissional, você já vê que é uma coisa bastante limitada e dirigida para um outro tipo de público. [...]



Img.109: ESQ. Calder e seu circo / Foto: quadro do filme do Circus, feito por Carlos Vilardebo em 1961/ Fonte: Fondation Calder; img.110: CENTRO Eichbauer e Aurélio Mesquita e seu circo / Foto: Débora Oelsner Lopes; img.111: DIR. Kika Motta e seu circo e Eichbauer / Foto: Débora Oelsner Lopes

PHILIA

D: [...] Uma outra questão que me surge, pensando nos dois períodos, os anos 70 e essa retomada nos anos 2000 – nos anos 70 ainda era, enfim... por mais que o Brasil estivesse num momento de ditadura, o mundo já tinha passado por maio de 68, tinha esse momento e era século XX, tinha uma proximidade acho que talvez maior, temporal mesmo, com as vanguardas do início do século XX e agora a gente já está – até o seu trabalho com o Caetano do Malevich, eram 100 anos do *Quadrado negro sobre fundo branco*.²⁰¹ [...] Então, de certa forma, a gente já está mais distante, estamos no século XXI. Queria que você comentasse um pouco – o mundo tem se transformado, de alguma maneira...

H: O mundo precisa transformar-se.

D: Queria que você comentasse um pouco seu momento de ensino agora e antes.

H: O momento de ensino agora é similar aos anos 70, quando eu ingressei na Belas Artes e na Escola de Artes Visuais. É uma proposta muito semelhante, só que, passados 40 anos, eu estudei mais e aprendi mais também e o trabalho era exercido com o corpo em movimento também, com dança, inclusive na Escola de Belas Artes – Belas Artes todo mundo dançava,

²⁰¹ Referência ao cenário feito por Eichbauer para o show Abraço de Caetano Veloso, em 2014, quando fazia 100 anos do trabalho do artista russo Malevich, chamado *Quadrado negro sobre fundo branco*. Ver matéria “Caetano manda um abraço para Malevich e sua bossa nova – Helio Eichbauer leva telas do artista russo para o cenário do show do cantor, que será filmado no Rio”, n’O Globo de 16/03/2013 - <http://oglobo.globo.com/cultura/caetano-manda-um-abracaco-para-malevich-sua-bossa-nova-9568739> acesso em 10/03/2015.

tinha o momento do baile, da festa, da confraternização, tanto que, não sei se você escreveu isso – tinham... às quartas-feiras nós fazíamos grandes almoços na Escola de Belas Artes, na sala. [...] Nós não precisávamos voltar às quartas-feiras no Fundão, mas nós todos íamos, independente da carga horária, do projeto de ensino. Nós íamos para fazer um banquete, era o banquete de Platão um pouco, mas do século XX. Nós não discutíamos exatamente o amor, mas entre outras coisas discutíamos, era confraternização, não é? Era um curso fraterno, de amigos, de amizade, de *philia*, *philia* grega. E nós fazíamos nossos banquetes, cada um levava seus pratos. Na época já eram as comidas naturais e macros, arroz integral e fazíamos um grande banquete. Esse lado existe ainda no meu método, e dançávamos. O que eu não estou mais trabalhando hoje é o corpo, o corpo no sentido da dança, da dança espontânea, do baile... E era uma coisa muito nova na época, porque ninguém andava nas praias, fazia *cooper*, entrava em academia para fazer aeróbica, essas coisas. O aeróbico era na Escola de Artes Visuais, então isso era muito novo na época. E na Belas Artes, então, nem se fala – apesar da Belas Artes ter feito, no começo do século XX, grandes bailes e conferências-espetáculo, não é? Eu até cito isso no meu livro um pouco. [...] Famosíssimos os encontros entre professores, alunos e intelectuais nos bailes de Belas Artes – *Le bal des Quat'z'Arts*, do francês, da Academia, da Escola de Belas Artes francesa, *Beaux-Arts* em Paris. Um dos pintores pintou esse tema e tudo, os bailes à fantasia. Isso a gente fazia no Parque Lage, mas existe uma tênue diferença só, hoje. Porque eu não trabalho exatamente o corpo, talvez até infelizmente não faça, quer dizer, trabalhamos o corpo no sentido da performance, às vezes. Apresentar espetáculos, como a gente fez aquela coisa sobre o Yukio Mishima.²⁰² [...]



Imgs.112 e 113: leitura de *O tambor de damasco*, de Yukio Mishima, em 30/06/2012 ESQ. Eichbauer, Ligia Veiga, Rafael Vidal Leite Ribeiro (Cabeça) e Igor Perseke DIR. Eichbauer, Roberto Batista, Maria Beatriz Arruda, Maria Estephania, Jussilene Santana, Renan Pinto, Ana Claudia Souza, Adriano Ferreira, Bruno Dante, Murilo Barbieri e Ligia Veiga – cada um construiu sua indumentária de papel /
Fotos: Débora Oelsner Lopes

²⁰² Leitura da peça “O Tambor de Damasco” (1951), de Yukio Mishima [1925-1970], ao final do curso *Ludus Ludi*, no primeiro semestre de 2012, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Cada aluno construiu a indumentária de seu personagem em papel.

H: A proposta do curso atual é exatamente encenar certos poemas.²⁰³ Vamos ver se dá certo. Mas não há uma diferença muito grande. É que os anos se passaram e eu fiquei mais... mais... tenho um pouco mais de informação e de cultura, autocrítica, mas eu acho que não há uma diferença muito grande. Claro que a política mudou – o sistema político mudou. Mas eu acho que o mundo hoje é **muito** arbitrário, **muito** dramático, **muito** trágico, não é? A formação destes grupos todos xiitas e Estado Islâmico, essas coisas todas são coisas monstruosas que... não é que a história tenha tido algum momento de paz, sempre, se você estudar história, realmente, você vê que é da condição humana essa luta contra a violência, contra Tânatos – é Eros e Tânatos, mesmo. Claro que o tempo mudou, mas o tempo mudou no sentido físico também, porque passaram-se 40 anos, então... há professores que estão lá esse tempo, na Escola de Artes Visuais, mas não há muita diferença, porque é um curso livre, eles até um pouco se surpreenderam – “ah, mas é um curso sobre literatura numa Escola de Artes Visuais?!” e eu falei “é!” [riso]. Porque hoje eu posso falar de tudo, não é? [...] Quase tudo. Com algum conhecimento, porque eu falo de tudo mesmo. De arquitetura, física, astronomia, poesia, música, enfim... literatura, muito. Então é um curso de literatura, mas de literatura encenada, porque eu acho que o teatro – as pessoas esquecem que teatro é literatura, teatro é poesia, teatro é arquitetura, teatro é pintura, é escultura, não é? É uma arte... uma arte que engloba essas matérias todas. Esses temas fazem parte da estrutura do que é teatro. Nesse sentido, eu acho que é um curso sobre teatro. E falar um pouco do Brasil – esse é um tema, o Brasil entre outras [coisas]... não vou isolar o Brasil [...]

RITUAL DE PASSAGEM

H: Corporal, ritual. [...] O teatro foi criado através de ritos e mitos e rituais. O teatro em sua origem, no ocidente, e no oriente também, ele é um ritual. [...] Um ritual de passagem, ritual de comunicação com outros mundos, com outros seres. Essa questão da viagem no tempo nesse sentido, de que você através da memória, afetiva ou não, mas através da memória viaja no tempo. Agora, para isso, tem que estudar, sobretudo. Quer dizer, o meu curso, sempre, é um curso indicando uma bibliografia, procurando fazer com que as pessoas pesquisem os temas tratados para não se perder nessa viagem. Porque numa viagem a gente pode se perder. E, nesse sentido, em sua criação e na Belas Artes também, [...] era o desenvolvimento de rituais. Tanto que no trabalho de mapa – da cartografia afetiva, que eu chamo – nessa cartografia, nós, os alunos e eu, eu sempre participava dos projetos com eles, como

²⁰³ Sobre novo curso “Arquitetura da poesia brasileira”, com data de início previsto para 21 de março de 2015, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

companheiro de trabalho, e eu indicava, pedia, para se tratar, se falar de rituais, nos mundos idealizados. Nessa cartografia afetiva, existia o lugar do exercício do ritual. E que ritual seria esse? Como era? Eles chegaram a desenvolver, inclusive, figurinos para esse tipo de proposta, de estudo. E aí, é isso. Hoje eu até retomei, na Escola de Artes Visuais, eu retomei um pouco essa cartografia. Você fez o seu mundo, com os arquitetos, com a Lina e tudo.²⁰⁴ Então eu comecei a chamar de cartografia afetiva, porque, na realidade, é afetivo. E eu acho que é muito semelhante, porque o mundo, eu não acho tenha mudado tanto. Quer dizer, o Brasil mudou – saiu de uma ditadura para uma democracia, suposta democracia, porque as pessoas não sabem muito bem o que é isso – na realidade, o povo não tem muita consciência do seu exercício como cidadão e da sua força, não é isso? Por isso que os políticos no Brasil fazem o que querem com as pessoas, porque as pessoas são muito ingênuas, não sabem. E isso é outro aspecto importante do curso – não é ensinar a pensar, é ensinar a ser crítico, é ensinar a pensar, vamos dizer, como artista e como artista equilibrado, justo, não é? Existem esses valores que eu defendo como um homem de teatro. Essa questão. Mas eu acho que o mundo, como eu estava voltando a falar, nunca deixou de ser muito dramático e muito agressivo, então o trabalho de um artista é sublimar seu ego, sua agressividade, não é? A questão Eros e Tânatos, mesmo. É procurar através da criação a harmonia, essas coisas, a justiça, a fraternidade, a *philia* – é essa a ideia. E não é exatamente isso que acontece quando você é chamado para fazer um trabalho, vamos dizer, chamado profissional, comercial ou o que for, porque você exerce a profissão como se fosse uma prova de... Mesmo porque perdeu-se essa questão – há alguns grupos – mas perdeu-se a questão de grupo, de comunidade, de grupos de artistas unidos, criando uma... trabalhando a linguagem, a relação e os ideais políticos e sociais. Há poucos grupos. Hoje em dia as pessoas são chamadas e são ali comprimidas naquela estrutura e depois debandam. Nesse sentido, até gostaria de poder ensinar o ano todo. Na realidade, esse curso agora são quatro meses nesse primeiro semestre e quatro meses no segundo – eles estenderam tudo. Não sei se as pessoas vão fazer todo o curso, mas também tem que ter a liberdade de ir em um dia e não ir no outro – acho que... é assim. Mas essa questão tribal do meu curso, tem um pouco. Eu tenho uma pequena tribo [riso]. [...] Como tinha uma grande tribo no tempo da Escola de Artes Visuais em sua fundação, não é? [...] mas havia uma discussão [...] ...e havia como método, como Sócrates fazia, havia sempre a dialética. É dialético, [...] A *philia* dialética. [...] E exercida com muito amor, com muita...

²⁰⁴ Referência ao trabalho realizado no curso *Os trabalhos e os dias*, já citado no capítulo 3.

philia mesmo. Com muita amizade, fraternidade, igualdade [riso] – como diziam os franceses lá na bandeira [riso]. São palavras sábias, não é? Atitudes sábias.

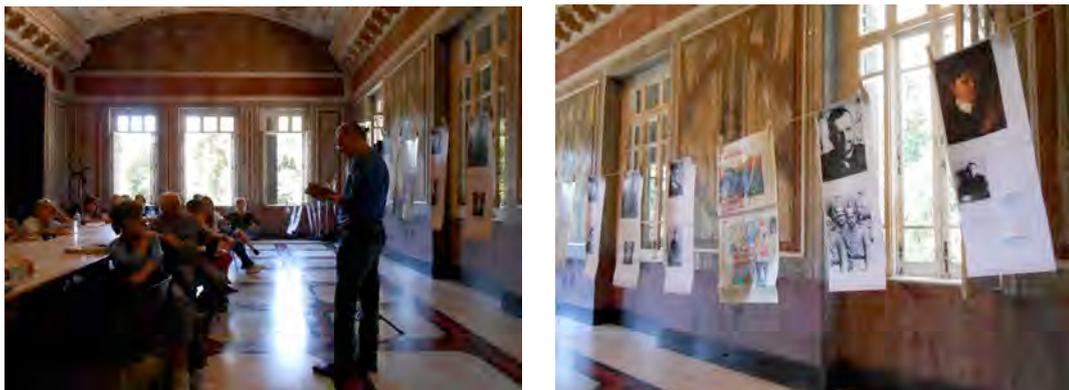
VIVÊNCIA DO ESPAÇO

D: Nesse sentido da ocupação mesmo da sala de aula. [...] Teve o *Suíte Brasileira*, que [...] foi um evento [musical] com todos atuando, recitando.²⁰⁵ [...] A sala de aula não tem urdimento, mas você, como que transforma, colocando os papéis, cria... [...] Com barbantes e imagens – nesse sentido, que a gente estava falando antes, da máquina do tempo também, pelo que os alunos que eu conversei, que foram seus alunos nos anos 70, falavam muito de uma vivificação dos personagens estudados, dos artistas, como que... da maneira com que se trabalhava em sala era como se eles estivessem ali, participando da aula junto, como se tivesse uma... a maneira de trabalhar, nesse sentido, de buscar relação entre o que se estuda e a vida ou cada um entendendo a história, entendendo de si mesmo em relação ao que está se estudando. E, pelo que eu estudei, hoje, talvez a questão corporal, ritual com dança, ou uma expressão corporal mais intensa hoje...em alguns exercícios aparece, mas em comparação aos anos 70 um pouco menos, mas de todo modo, no meu olhar, essa maneira sua de... estamos falando, lendo Walter Benjamin ou Paul Klee, me lembro, agora, de uma aula que você pôs imagens de muitos artistas e pensadores dos quais a gente estava tratando... [...]



Imgs.114 e 115: *Suíte Brasileira*, em 05/2010, no Espaço Tom Jobim – RJ (identificado na foto Denise Bandeira, Márcia Beatriz Bello, Pedro Pontes, Ana de Andrade, Ligia Veiga, Helio Eichbauer entre outros) / ESQ. Foto: Lenny Bello/Acervo: Márcia Beatriz Bello / DIR. Foto: não identificado /Acervo: Igor Perseke

²⁰⁵ *Suíte Brasileira* foi um evento musical realizado ao final de curso *Suíte Brasileira, música, literatura, artes plásticas, cinema e teatro – Brasil século XIX e XX, Primeira República e a construção de um espetáculo*, realizado no segundo semestre de 2010, no Espaço Tom Jobim. Cada aluno foi um personagem estudado durante o curso, houve construção da indumentária, récita de poemas, música ao vivo.



Imgs.116 e 117: varal montado na aula do dia 31/08/2013 no curso *A ponte e o cavaleiro azul*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (artistas identificados Klee, Schoenberg, Trackler, Johannes Itten, Alban Berg, Isadora Duncan, Monte Verità, Mary Wigman entre outros) / Foto: Igor Perseke / Acervo: Igor Perseke

H: [...] a vivência do espaço. [...] cada um deve vivenciar o espaço. O espaço, porque nós pertencemos a um espaço, nós ocupamos o espaço com nosso corpo, com nossas ideias, então a vivência do espaço, nesse caso cênico, do meu curso, e de vida também é muito importante. Daí os rituais. Os traçados todos que eu fazia na Belas Artes e aqui também. Na Belas Artes, sobretudo. Minha sala de Belas Artes tinha um círculo traçado, pintado pelos alunos – um círculo e um quadrado. Tinha uma mandala, que era... era exatamente o nosso tabuleiro de jogo, do ritual e essa vivência... viver o espaço, vivenciar o espaço, entrar numa outra dimensão. Por isso que o Gerchman chamou de pluridimensional e eu acho que eu vou manter esse nome para o meu curso, porque na época houve muita crítica. Até escrevi sobre isso. As pessoas achavam muito estranho, riam. Hoje é um título altamente sugestivo. É um título – as “n” dimensões do espaço que se falou depois muito em astrofísica, mas é a questão de viver... viver o espaço, quer dizer, ingressar no espaço, embora delimitado, mas entrar num outro tempo – tempo/espaço. É vivenciar sensações, trabalhar a memória, através de uma atitude física, neste caso, a dança – que todo mundo dança – dançar ajuda a pensar. Essa questão que é importante – viver o espaço, vivenciar o espaço, delimitado ou não, como eu falei. É o campo. Como se fosse o campo, o campo arqueológico, antropológico, campo... as notas de campo é também o campo lúdico, o campo de jogo, o campo de exercícios ritualísticos. É mais ou menos esse tempo, vivenciar o espaço/tempo. A memória. E, sobretudo, essa amizade. [...]

MING TANG

H: René Guénon, *A grande tríade*. É o livro que tem o Ming Tang. Daí que eu tirei o Ming Tang. Ming Tang [...] é a divisão do período Ming da China, no quadrado mágico. O imperador se situava no centro e olhava os quatro pontos cardeais. [...] pela orientação

cardeal ele conseguia harmonizar o império, o reino – ele estava no meio. Nós desenhamos o Ming Tang no chão. Ligia [Veiga] já fez isso na Europa, desenhou com giz em Florença, no chão o Ming Tang.

ALUNOS – FILHOS

H: [...] O teatro é terapêutico. [...] A *catarsis* é uma forma de liberação, então o teatro, em sua origem, ele é medicina [riso]. Teatro e medicina. E psicanálise também – psicanálise não é século XIX, final do século XIX, ela é de Epidauro, [...] dos médicos, das asclepiades. [...] Na realidade eu estou ligado a um fio, ao passado da Escola de Artes Visuais – é um fio que não se rompeu [...]. O fio ficou laço, deu muitas curvas, ficou distenso, laço e agora ele voltou a ficar tenso, retesar. [...] Existe essa conexão muito grande com o método, método da Belas Artes e Escola de Artes Visuais com o presente. É isso. Tanto que muitas pessoas continuam trabalhando comigo – umas quatro ou cinco que você entrevistou frequentam meu curso. [...] São todos filhos meus [risos]. São filhos. [...]

REFERÊNCIAS

Livros

- ARTIGAS, Vilanova. **Vilanova Artigas**, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- ALBERTI, Verena, **Manual de História Oral**, Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.
- ALBERTOVÁ, H. **Josef Svoboda Scenografer**, Prague: Theatre Institute, 2008.
- ANDRADE, Oswald de. 1937. **O rei da vela**. São Paulo: Editora Globo, 2ª edição, 2004.
- ANDRÉS, Maria Helena. Considerações sobre uma escola de arte. In: **O jardim da oposição. Escola de Artes Visuais 1975-1979**. (Catálogo da exposição, de 19 de junho a 30 de agosto de 2009. Pp. 62 e 63). Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2009.
- ARRABAL, José. Ano 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOAVES, Adauto [org]. **Anos 70 – Ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac Rio, 2005.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- _____. Design como comportamento total. In: **O jardim da oposição. Escola de Artes Visuais 1975-1979**. (Catálogo da exposição, de 19 de junho a 30 de agosto de 2009. Pp. 36 e 37). Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2009.
- _____. **Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Organização Marina Grinover e Silvana Rubino. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BULCÃO, Heloísa Lyra. **Luiz Carlos Ripper para além da cenografia**. Rio de Janeiro: DP et Alii, 2014.
- CAMARGO, Aspásia. Quinze anos de história oral: documentação e metodologia. In ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.
- CAVALIERE, Arlete. [Sem título]. In: MAIAKÓVISKI, Vladimir. **O Percevejo**. Tradução de Luís Antônio Martinez Corrêa e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009. orelha.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 2009.

- CLARK, Lygia. **A influência de Albers**. Livro-obra. Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”, 1957. Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=8. acesso em 23/11/2013.
- CLARK, Lygia, OITICICA, Hélio. **Cartas**, 1964-1974. Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- Coleção Os Pensadores, **Os Pré-socráticos**. São Paulo: Abril Cultural, 2.^a edição, 1978.
- Coleção Os Pensadores, **Platão**. São Paulo: Abril Cultural, 2.^a edição, 1978.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COUTINHO, Wilson. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Berlim: Taschen, 2004.
- EICHBAUER, Helio. **Cartas de Marear**: impressões de viagem, caminhos de criação. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- _____. Miragem. In: FERREIRA, Glória Ferreira e ERNESTO, Luiz [org.]. **A imagem em questão**. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.
- EICHBAUER, Hélio e VELOSO, Dedé. **Arte na Bahia**. Salvador: Corrupio, 1991
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma visão do trabalho em andamento. Dreyfus, Hubert, L. e Rabinow, Paul. Entrevista e conversa com Michel Foucault em Berkeley, EUA, abril de 1983. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (org). Michel Foucault (1926-1984) - **O Dossier - últimas entrevistas**. Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1984.
- GUINSBURG, Jacó. Nietzsche no teatro. In: NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- _____. **Stanislavski, Meierhold & Cia**, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/teoria-do-nao-objeto/>>. Acesso em: 28/08/2014.
- HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- IMPÉRIO, Flávio. **Flávio Império**. Organização Amelia Hamburger e Renina Katz. São Paulo, EDUSP, 1999
- JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia [orgs.]. **Escritos de artistas – anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LIMA, Mariangela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOAVES, Adauto (Org). **Anos 70 – Ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac Rio, 2005.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. **O Percevejo**. Tradução de Luís Antônio Martinez Corrêa e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **Maiakóvski**: poemas. Tradução de Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **O Mistério Bufo**, São Paulo, Musa Editora, 2001.
- _____. **Antologia Poética**. Tradução E. Carrera Guerra. Rio de Janeiro: Ed. Leitura. 1956.
- MANZINI, José Eduardo. **Considerações sobre a transcrição de entrevistas**. s/d. Disponível em http://www.oneesp.ufscar.br/texto_orientacao_transcricao_entrevista. Acesso 01/04/2014.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: Obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.
- NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac SP e SESC SP, 2009.
- PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOAVES, Adauto (Org). **Anos 70 – Ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac Rio, 2005.
- PESSANHA, José A. Motta. **As delícias do jardim**. s/d. Disponível em: <http://www.cinfil.com.br/arquivos/As_Delicias_do_Jardim.pdf>. Acesso em 06/01/2015.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- QUEIROZ, M. I. P. O Bumba-meu-boi, manifestação do teatro popular no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 2, 1967.
- RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Senac SP, 2001.
- RIPELLINO, A. M. **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RUIZ, Giselle. **Arte e Cultura em Trânsito – o MAM/RJ na década de 70**. Rio de Janeiro: Mauad X e Faperj, 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SERRONI, José Carlos. **Cenografia Brasileira**: notas de um cenógrafo. São Paulo: Sesc SP, 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. Um texto decisivo. In: MAIAKÓVISKI, Vladimir. **O Percevejo**. Tradução de Luís Antônio Martinez Corrêa e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (Org). **Tropicália – Uma Revolução Brasileira**. (Catalogo da Exposição Tropicália, Museu de Arte Moderna/RJ). São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. Cidadão, sombra e verdade em Antígona. In: **Mimesis e Modernidade – formas das sombras**. Rio de Janeiro: PUC RJ, 1978.

WILHEIM, Richard. **I-Ching**: o livro das mutações. São Paulo: Pensamento, 1989.

WILHEIM, Richard e JUNG, Carl Gustav. **O segredo da flor de ouro**: um livro de vida chinês. Petrópolis: Vozes, 1983.

Artigos

ALBERTI, Verena. De “versão” a “narrativa” no Manual de história oral. **História Oral**. Revista da Associação Brasileira de História Oral, v.15, n.2, p. 159-166, 2012. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br>>. Acesso em: 02/07/2014.

DEBORTOLI, Kamile Rodrigues. Professor e artista ou professor-artista?. **DAPesquisa**. Revistado Centro de Artes da UDESC, n.8, p. 91-98, 2010/2011. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/8/files/01CENICAS_Kamila_Rodrigues_Debortoli.pdf>. Acesso em: 29/03/2015.

FOSTER, Hal. Retorno do real. **Concinnitas**, Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. **ArtCultura**., Uberlândia, v.13, n.23, p. 7-22, jul-dez. 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/marta_isaacson.pdf>. Acesso em: 06/01/2014.

KOSOVSKI, Lidia. *A morte de Danton* na cidade escavada. **Percevejo**., Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 7-22, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/483/408>>. Acesso em: 06/01/2014.

PESSANHA, J. A. Motta e FRANCO, I. F. [org.]: Platão – o teatro das Ideias – transcrição de palestra proferida na PUC-Rio em 1991. *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro, nº 11, abr. 1997. Disponível em:

http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/platao_e_o_teatro_das_ideias/n11josev1.pdf. Acesso em: 23/10/2013.

TAVARES, Joana. Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. **Ouvirouver**, Uberlândia, n.4, p.12-29, 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2036>. Acesso em: 06/01/2014.

Dissertações e teses

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência Educativa Em Movimento (1948 – 1990)**. 2009. Tese (Doutoramento) – Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação e Inclusão Social. Belo Horizonte, 2009.

BARBOSA, Regilan D. P.. **Helio Eichbauer e a varinha de próspero – entre Shakespeare e a construção do espaço**. 2013. Dissertação Mestrado. PPGAC/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2013

BUENO, Luciana. **Muito além da caixa cênica: a realização cenográfica contemporânea na cidade de São Paulo**. 2007. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. PPGAC/ECA USP. São Paulo, 2007.

CAVALIERE, A. O. **Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco – crítica e criação**. Vols. I e II. (Livre-Docência em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

KOSOVSKI, Lídia. **Comunicação e espaço cênico: Do cubo teatral à cidade escavada**. 2001. Tese (Doutoramento) – Escola de Comunicação – UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, 2001.

LEONELLI, Carolina. **Lina Bo Bardi [experiências] – entre arquitetura, artes plásticas e teatro**. 2011. Dissertação Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ROLLEMBERG CRUZ, Doris. **A cenografia além do espaço e do tempo. O Teatro de dimensões adicionais**. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

RUIZ, Giselle. **A dança de Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa (1977-1985): Propostas, concepção, coreografia**. 2005. Dissertação de Mestrado em Teatro. PPGT/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.

SÁ, Luiz Henrique. **Histórias de Cenografia e Design: a experiência de Helio Eichbauer**. 2008. Dissertação (Mestrado em História do Design Brasileiro) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província**. 2011. Tese de Doutorado. PPGAC ET UFBA. Salvador, 2011.

TEIXEIRA, M. O. M. **A cenografia de Helio Eichbauer resgatando a história de nosso teatro**. Monografia (de conclusão de curso) - Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

TEIXEIRA, M. O. M. **A cenografia de Helio Eichbauer: espaços para a cena rodriguiana**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Jornais

PACHECO, Tania. "Eichbauer: a inquieta busca da cenografia". **O Globo**. Rio de Janeiro, s/d, 1976.

FONSECA, Elias Fajardo de. "O que é um cenógrafo? Os cenógrafos respondem". **O Globo**. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1976.

MICHALSKI, Yan. "Escola Martins Pena: nova visão do ensino teatral". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, fevereiro de 1975.

VALLADARES, Clarival do Prado. "O cenário (objeto-plástico) de Helio Eichbauer". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 de março de 1968. Disponível em: <http://rubempontes.blogspot.com.br/2008/09/cenrio-objeto-plstico-de-hlio-eichbauer.html>. Acesso em: 03/05/2011.

CÔRREA, José Celso Martinez. Ou você ia para luta armada ou para o desbunde. In: **O Globo**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/jose-celso-martinez-correa-ou-voce-ia-para-luta-armada-ou-para-desbunde-11957195#ixzz2wq6HM7dR>. Acesso em: 25/03/2014.

_____. Um apavorante susto. In: **Carta Capital**. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/um-apavorante-susto-1636.html>. Acesso em: 26/3/2014

EICHBAUER, Helio. "Arte em poucas palavras: cenografia de Verão". **O Globo**. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1967. in CHORNOS, 2006, p.161

_____. "No Parque Lage, a Bauhaus de Paul Klee recriada por Eichbauer, Denise e Amador", **O Globo**, Rio de Janeiro, s/d, 1976. In CHRONOS, 2006, p.170 e 171

Revistas

CHRONOS. Helio Eichbauer. Publicação Cultural da UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Vol. 1, n. 1, 2006. Rio de Janeiro, 2006.

EICHBAUER, Helio. Helio Eichbauer: abstração e multiplicidade estética. In: **FOLHETIM** Publicação do Teatro do Pequeno Gesto. n. 23 (2006). Rio de Janeiro, 2006. Entrevista concedida a Fátima Saadi, Doris Rollemberg, Luiz Henrique Sá, Juliana Lugão e Walter Lima Torres.

O PERCEVEJO. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Depto. de Teoria do Teatro, Escola de Teatro Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Vol. 1, n. 1, 1993.

Revista IEB. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N. 8, 1994. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/publicacao/revista-do-ieb-n-36> . Acesso em 03/03/2015.

Catálogos

BAUHAUS. Catálogo da Exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo – Masp. 1974.

BARDI, Lina Bo. Design como comportamento total. In: **Jardim da Oposição. Escola de Artes Visuais 1975-1979.** Catálogo da Exposição, de de 19 de junho a 30 de agosto de 2009. Pp. 36 e 37. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2009.

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.

GERCHMAN, Rubens. **Tempo Gerchman.** Niterói: Museu de Arte Contemporânea. 01 set. – 2 nov. 2011

_____. Sem Título. In: **Jardim da Oposição. Escola de Artes Visuais 1975-1979.** Catálogo da Exposição, de de 19 de junho a 30 de agosto de 2009. Pp. 38 e 39. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2009.

GROTE, Ludwig. Formas básicas e funcionalismo. In: **BAUHAUS.** Catálogo da Exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo – Masp. 1974.

IMPÉRIO, Flávio. **Flávio Império em Cena.** São Paulo: SESC SP, 1997. 128 p. Catálogo de exposição, 15 set. – 16 nov.1997

IMPÉRIO, Flávio. **Ocupação Flávio Império.** São Paulo: Itaú Cultural, 2011. 63 p. Catálogo de exposição, 01 jun. – 17 jul.2011

LONTRA, Marcus. **Onde está você, Geração 80?.** Rio de Janeiro: Revista Módulo Edição Especial, 1984, julho – agosto 1984.

_____. **Como vai você, Geração 80?.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, 12jul. – 26 set.2004

OITICICA, Helio. Anotações sobre o Parangolé. Publicado originalmente para a exposição “Opinião 65” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1965. In: **Helio Oiticica.** Rio de Janeiro, CAHO; Projeto HO, 1996.

_____. Posição e programa, 1966. In: **Helio Oiticica.** Rio de Janeiro, CAHO; Projeto HO, 1996.

RIPPER, Luiz Carlos Mendes. **A mão livre de Luiz Carlos.** Organização Lidia Kosovski e Claudia Pinheiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Dois Um Produções, 2013. 153 p. Catálogo de exposição, Mar. abr. 2013, Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro.

JARDIM DA OPOSIÇÃO 1975-1979, Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2009. 80 p.
De 19 de junho a 30 de agosto de 2009. Escola de Artes Visuais Parque Lage. Catálogo de exposição, 19 jun. – 30 ago. 2009, Escola de Artes Visuais Parque Lage.

Sites

BERNARDI, Carlos. **Sermos gratos a "Jung": Uma prática de ingratidão**. Disponível em <<http://www.rubedo.psc.br/Editoria/Gratos.html>>. Acesso em: 16/10/2014.

EICHBAUER, Helio. **O retorno do mestre**: depois de 33 anos, o cenógrafo e diretor de arte Helio Eichbauer volta a dar aulas na EAV do Parque Lage. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/o-retorno-do-mestre> Acesso em: 9/08/2013.

ITAU CULTURAL O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU USP
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_ve . Acesso em: 08/04/2014

Documentos

EICHBAUER, Helio. **Entrevista concedida a Tania Pacheco**. Rio de Janeiro, 8, dez, 1981.
Fonte: Dossiê Helio Eichbauer – CEDOC/FUNARTE.

Cadernos de anotação de aula da autora.

Fonte primária

Acervo de imagens de Helio Eichbauer.

Cópia de arquivos digitais da Casa de Henrique Lage e Gabriela Besanzoni, onde funciona a Escola de Artes Visuais, cedidos pela EAV.

Dossiê Antígona, Teatro Opinião no CEDOC/FUNARTE.

Dossiê Helio Eichbauer no CEDOC/FUNARTE.

Dossiê O Percevejo, Grupo Klop no CEDOC/FUNARTE.

Vídeos

EICHBAUER, Helio. Conferencia ministrada na UNIRIO a convite do LINCE. Disponível em: parte 1 <<http://www.youtube.com/watch?v=r1S-OIOL24Q>>, parte 2 <<https://www.youtube.com/watch?v=5KOc2Z9O1IA>>, parte 3 <<https://www.youtube.com/watch?v=KQEweYAK6Jc>>, parte 4 <<http://www.youtube.com/watch?v=qDeyEBHkxS4>>. Acesso em: 03/05/2011.

FLÁVIO IMPÉRIO em Tempo. Documentário, Cao Hamburger e Raimo Benedetti; Produção: Sesc São Paulo e Made to Create; 1997, 13 min, DVD. Disponível em: parte 1 <https://www.youtube.com/watch?v=1X0bfFvA61o#t=10> , parte 2 <https://www.youtube.com/watch?v=vYHsjx1-7WM> . Acesso em: 06/01/2014.

O REI DA VELA (trecho). Filme de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes. <https://www.youtube.com/watch?v=Iou47mA4y9o> , acesso em 22/08/2014

PESSANHA, J. A. Motta. **Série Ética – José Américo Pessanha**. [Filme-Vídeo]. Produção TV Cultura e UNESP. Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: http://edutec.unesp.br/index.php?option=com_content&view=article&id=304:serie-etica-jose-americo-pessanha&catid=36&lang=pt_br . Acesso em: 23/10/2013.

SALDANHA, Claudia. **Entrevista concedida a Larissa Valvídia, Patrícia Chavazzoli, Raquel Parente e Reynaldo Veiga para a disciplina Arte e Institucionalização do Instituto de Artes da UERJ**. Rio de Janeiro, jul, 2010. Depoimento dividido em 4 vídeos. Disponível em: parte 1 <<http://www.youtube.com/watch?v=yTUwFD8RQ3E>>, parte 2: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=cWYyF_uko1w>, parte 3: <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=ac8kEhrqoc>>, parte 4: <<http://www.youtube.com/watch?v=fiKfYfzf2Cg>>. Acesso em: 15/01/2013.

Tempo Aión - Espetáculo Suíte brasileira. Video de abertura do Espetáculo Suíte Brasileira, dirigido por Helio Eichbauer. Teatro Tom Jobim, RJ. Maio de 2010. Direção: Miguel Przewodowski e Patrícia Pillar. Assistente de Direção e Edição: Pedro Pontes. Produção: Mana Pontes e Laís Rodrigues. Atores: Dicoklen Souza e Luis Fernando Bruno <http://vimeo.com/24883838>

Filmes

A Flauta Mágica. Direção: Ingmar Bergman, 1984.

Amadeus. Direção: Milos Forman, 1984.

Fausto. Direção: Alexandr Sokurov, 2011.

Helio Eichbauer - O Mago da Cena. Direção: José Schiller, 2006.

Isadora Duncan. Direção: Karel Reisz, 1968.

Theatre Svoboda. Direção: Jakub Hejna, 2010.

Entrevistas realizadas pela autora

AZAMBUJA, Thais. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 22/04/2014.

EICHBAUER, Helio. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 03/03/2015.

MORAES, Elizabeth Passi de. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 7/11/2013.

NISKIER, Paloma. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 17/07/2014.

OLIVEIRA, Celia. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 8/11/2013.

PEREZ, Amador. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 16/12/2013.

PINHEIRO, Luiz Eduardo. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 10/10/2013.

VEIGA, Ligia. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 10/10/2013.

WELLER, Denise. Entrevista concedida a Débora Oelsner Lopes, 26/06/2014.

APÊNDICE 1: CURSOS ANOS 2000

2006

Nome: Curso realizado durante exposição “Helio Eichbauer – 40 anos de cenografia”

Data e horário: setembro e outubro 2006

Local: Centro Cultural dos Correios

2007

Nome: Uma dimensão para o tempo, três para o espaço

Data e horário: março 2007, segundas, quartas e sextas-feiras, das 14h às 16h30

Local: Teatro Poeira

Nome: Poeira estelar: “Cinco semanas em um balão”*

Data e horário: 26 abril a 21 junho, quartas-feiras, das 9h às 12h e sábados, das 10h às 13h

Local: Teatro Poeira

* *Cinco semanas em um balão* (1863), livro do autor francês Julio Verne [1828-1905].

2008

Nome: Oceano de Luz, mar de espaço, surfando ondas quânticas

Data e horário: 3 setembro a 5 outubro, segundas, quartas e sextas-feiras, das 9h às 13h

Local: Teatro Poeira

2009

Nome: Rudá, díó d’Amore – um poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos*, Literatura e arte – América Latina

Data e horário: 11 março a 25 abril, quartas-feiras, das 9h às 12h e sábados, das 10h às 13h

Local: Espaço Tom Jobim – Cultura e Meio Ambiente

* *Rudá, díó d’Amore* (1951), poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos [1887-1959].

2010

Nome: Suíte Brasileira, música, literatura, artes plásticas, cinema e teatro – Brasil século XIX e XX, Primeira República e a construção de um espetáculo

Data e horário: 11 agosto a 29 de outubro, quartas-feiras, das 10h às 12h e sábados, das 10h às 14h30

Local: Espaço Tom Jobim – Cultura e Meio Ambiente

2011

Nome: Os Trabalhos e os Dias (Erga Kai Heméra)* - Leituras Dramáticas e seus Cenários

Data e horário: 11 agosto a 29 de outubro, quintas-feiras e sábados, das 10h às 13h

Local: Escola de Artes Visuais – Parque Lage

* *Os trabalhos e os dias* (Erga Kai Heméra), texto do poeta grego Hesíodo [c. Séc. VIII a.C.].

2011

Nome: Curso de Cenografia – Revolução nas artes cênicas através da história

Data e horário: 8, 9, 22 e 23 novembro, das 14h30 às 16h

Local: Teatro Dulcina

2012

Nome: Ludus Ludi*

Data e horário: 28 abril a 30 junho, sábados, das 9h30 às 13h

Local: Escola de Artes Visuais – Parque Lage

* nome do curso inspirado no livro *Homo Ludens* (1938), livro do autor holandês Johan Huizinga [1872-1945].

2013

Nome: O truque e a alma* – Os caminhos revolucionários da história da arte e do teatro

Data e horário: 2 março a 27 abril, sábados, das 9h30 às 13h

Local: Escola de Artes Visuais – Parque Lage

* *O truque e a alma* (1965), livro do autor italiano Angelo Maria Ripellino [1923-1978].

Nome: A ponte e o cavaleiro azul* – Lições do Expressionismo. O Salto do Tigre no tempo.

Data e horário: 3 agosto a 26 setembro, sábados, das 9h30 às 13h

Local: Escola de Artes Visuais – Parque Lage

* *A ponte* (1905) e *O cavaleiro azul* (1911) foram dois grupos do Expressionismo Alemão.

2014

Nome: Jardim de Epicuro ou Sobre a natureza das coisas*

Data e horário: 8 fevereiro a 17 maio, sábados, das 9h30 às 13h

Local: Espaço Tom Jobim – Cultura e Meio Ambiente

* *A virada* (2011), livro do autor norte-americano Stephen Greenblatt [1943-] sobre a descoberta dos escritos de Lucrécio, estudioso de Epicuro foi citado como estudo de referência para o curso e motivou o nome do curso.

Nome: Viagens Filosóficas – Ciclo de Palestras (palestrantes convidados)

Data e horário: 10 fevereiro a 5 maio, segundas-feiras, das 20h às 22h

Local: Espaço Tom Jobim – Cultura e Meio Ambiente

Nome: Lição de Botânica, Machado de Assis* – Teatro de Brinquedo

Data e horário: 6 setembro a 25 outubro, sábados, das 9h30 às 13h30

Local: Escola de Artes Visuais – Parque Lage

* *Lição de botânica* (1906), peça teatral do autor brasileiro Machado de Assis [1839-1908].

2015

Nome: Arquitetura da Poesia Brasileira – As Cinza das Horas*

Data e horário: 8 fevereiro a 17 maio, sábados, das 9h30 às 13h

Local: Escola de Artes Visuais – Parque Lage

* *As cinza das horas* (1917), livro do poeta Manuel Bandeira [1886-1968].