UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO - ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Maurício de Souza Pedrosa

ENTRE O SONHO E A REALIDADE

OS SETE ASPECTOS DA CENOGRAFIA NA MONTAGEM *HEDDA GABLER* DA COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA

Salvador – Bahia

2009

Maurício de Souza Pedrosa

ENTRE O SONHO E A REALIDADE

OS SETE ASPECTOS DA CENOGRAFIA NA MONTAGEM *HEDDA GABLER* DA COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares

Co-orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Linha II – Poéticas e Processos de Encenação

Salvador – Bahia

2009

Escola de Teatro - UFBA

Pedrosa, Maurício de Sousa.
Entre o sonho e a realidade: os sete aspectos da cenografia na montagem Hedda Gabler da Companhia de Teatro da UFBA / Maurício de Sousa Pedrosa. - 2009.
129 f.

Orientador: Prof. Dr.Luiz Cláudio Cajaíba Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança. 2009.

1.Cenografia . 2. Companhia de Teatro da UFBA. 3.Hedda Gabler. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança II. Soares, Luiz Cláudio Cajaíba. III. Título.

CDD 792

Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

MAURÍCIO DE SOUZA PEDROSA

"ENTRE O SONHO E A REALIDADE: OS SETE ASPECTOS DA CENOGRAFIA NA MONTAGEM HEDDA GABLER DA COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA"

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof º. Dr º. LUIZ CLÁUDIO CAJAÍBA SOARES (ORIENTADOR - PPGAC/UFBA)

Profº. Drº. LUIZ CÉSAR ALVES MARFUZ (PPGAC/UFBA)

Profº. Drº. RAIMUNDO MATOS DE LEÃO (FSBA)

Salvador, 25 de setembro de 2009

À primeira atriz que eu conheci nesta esfera, minha mãe, Helena José.

Ao meu inconsciente iniciador na cenografia, meu avô, Bartolomeu Brito Sousa.

Agradecimentos

A Grande Deusa que sempre me ilumina e ao Deus Consorte que me concede coragem para buscar equilíbrio e felicidade.

À Oxossi, meu pai, que protege minha caminhada.

Ao meu orientador Luiz Cláudio Cajaíba Soares.

Ao meu co-orientador Luiz César Alves Marfuz.

Aos meus professores e interlocutores: Ewald Hackler, Harildo Déda, Eduardo Tudella.

À minha família, em especial minha irmã Márcia Pedrosa.

A família que escolhi, Paulo Cunha, Palmireno Ferreira e Jadir Coelho e Dorismar Caribé.

À minha "mãe" teatral, Hebe Alves.

A Estrela Guia, pela presença e apoio espiritual, em especial a Regina Deffende.

A Poliana Bicalho, pelo carinho e cumplicidade.

Ao amigo e grande parceiro Gideon Rosa.

A Susy Spencer e Maria Eugenia Farias pelo incentivo.

A Ademir França e Reinaldo Costa, pelos ensinamentos e apoio.

A Raimundo Matos de Leão, José Roberto Santos Sampaio e Antrifo Ribeiro Sanches Neto pelas informações cedidas.

A Ilana Magalhães, pelo carinho, atenção e paciência em digitar meus "garranchos".

Aos amigos de todas as horas Adriano Big Soares, Consuelo M. de Andrade, Cristiana Vidal, Manuela Daltro, Mara Lúsia Bittencourt, Miguel Carvalho e Norminha Couto.

A Tatiane Ferreira pela ajuda nas traduções e incentivo.

A Yara Perez pelo eterno apoio.

Aos todos os colegas do PPGAC, pelas diversas contribuições.

Aos professores do PPGAC pelas orientações.

Aos colegas e funcionários da Escola de Teatro.

A todos os meus alunos.

Resumo

Este estudo analisa o processo criativo de concepção e construção do cenário da montagem de *Hedda Gabler,* de Henrik Ibsen, encenada pela Companhia de Teatro da UFBA, em 1996, sob direção de Harildo Déda e cenografia de Ewald Hackler. A pesquisa foi desenvolvida a partir de um passeio histórico-teórico, com reflexões sobre a fisicalidade e percepção espacial, o espaço cenográfico, as mudanças históricas ocorridas no espaço da representação e um panorama da estética naturalista e de seus principais encenadores, tendo em vista as conexões estéticas com a montagem em foco. A base de reflexão são os sete aspectos de uma produção integrada de construção e montagem da cenografia, defendidos por Pamela Howard, além do suporte teórico de estudiosos e exegetas, a exemplo de Pavis, Ubersfeld, Berthold, Roubine e Almeida Prado. Apoiando-se nos esboços e desenhos elaborados para a montagem, a metodologia também contempla entrevistas com a equipe técnica, associadas às observações do pesquisador, que exerceu a função de assistente da cenografia. Ao final, descreve-se e analisa-se o processo cenográfico, levando-se em conta os sete aspectos postulados por Howard. O objetivo é contribuir para um melhor entendimento dos mecanismos e dos procedimentos utilizados pelos cenógrafos, a partir da análise, considerações e questionamentos sobre o complexo processo cooperativo da montagem em estudo.

Palavras-chave: Cenografia; *Hedda Gabler*; Companhia de Teatro da UFBA; Escola de Teatro.

Abstract

This study analyses the creative process of design and construction of the Henrik Ibsen´s *Hedda Gabler*, produced by the Companhia de Teatro da UFBA, in 1996, directed by Harildo Déda and designed by Ewald Hackler. The research was developed from a historical, theoretical trip, reflecting the physicality and space perception, the historical changes occurred in the performance and through a panorama of naturalistic esthetics and its main designers. The reflective bases and the seven aspects defended by Pamela Howard, and the theoretical support of scholars like Pavis, Ubersfeld, Berthold, Roubine and Almeida Prado. Relying on sketches and drawings elaborated for the production, the method also contemplates interviews with the technical crew, associated to the observation of the researcher, who was assistant set design. At the end the process is described and analyzed, in account Howard's seven aspects. The objective is to contribute for a better understanding of the mechanisms and processes used by set-designers from the analyses, considerations and questionings on the complex cooperative process of the production in view.

Key-words: Ste-design; *Hedda Gabler*; Companhia de Teatro da UFA, Escolade Teatro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pamela Howard na Oficina de Cenografia em junho de 2008 no Centro Técnico do Teatro Castro Alves - Foto: Eduardo Tudella 33

Figura 2 - Christiane Veigga (Hedda Gabler), Gideon Rosa, (Eylert Loevborg), e no hall Armindo Bião (Jorge Tesman) 35

Figura 3 - Croqui 05 – Ewald Hackler 38

Figura 4 - Ademir França (na escada) carpinteiro, Harildo Déda (no centro) diretor da peça e Reinaldo Costa (ao fundo) carpinteiro 41

Figura 5 - O Duque Georg II (http://theatre.msu.edu/images/ta/GeorgII_Sax-Meiningen-001.jpg) 44

Figura 6 - Ellen Franz, (Freifrau von Heldburg) (http://www.deutsche-schutzgebiete.de/webpages/Helene_Freifrau_von_Heldburg.jpg 44

Figura 7 - Esboço de cenário feito pelo Duque Georg II 46

Figura 8 - Ludwig Chronegk (http://www.meiningermuseen.de/sources/chronegk.gif) 47

Figura 9 - Christiane Veigga (Hedda Gabler), Gideon Rosa (Eylert Loevborg) e ao fundo Armindo Bião (Jorge Tesman) 69

Figura 10 - Armindo Bião (Jorge Tesman) e Christiane Veigga (Hedda Gabler). 69

Figura 11 - Detalhe cabideiro na entradada casa. 70

Figura 12 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Mário Gadelha (Juiz Brack) primeiro plano, Márcia Andrade (Sra. Elvsted), na saleta e Armindo Bião (Jorge Tesman) agachado 70

Figura 13 - Gideon Rosa (Eylert Loevborg) sentado, Mário Gadelha (Juiz Brack), Armindo Bião (Jorge Tesman), Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted). 71

Figura 14 - Mário Gadelha (Juiz Brack), Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Armindo Bião (Jorge Tesman) 72

Figura 15 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) 72

Figura 16 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) sentada, Eva Lima (Srta. Tesman) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted). 73

Figura 17 - Eva Lima (Srta. Tesman) ao fundo e Christiane Veigga (Hedda Gabler) sentada. 74

Figura 18 - Armindo Bião (Jorge Tesman) e Christiane Veigga (Hedda Gabler). 74

Figura 19 - Maria Santiago (Berta) e Eva Lima (Srta. Tesman). 75

Figura 20 - Mário Gadelha (Juiz Brack), Christiane Veigga (Hedda Gabler), Armindo Bião (Jorge Tesman) e Maria Santiago (Berta). 75

Figura 21 - Maria Santiago (Berta) e Eva Lima (Srta. Tesman). 76

Figura 22 - Esboço do cenário feito por Ewald Hackler, em 1983 no seu texto de Hedda Gabler. 78

Figura 23 - Croqui 01. 80

Figura 24 - Croqui 02. 80

Figura 25 - Croqui 03. 81

Figura 26 - Croqui 04. 81

Figura 27 - Croqui 05. 82

Figura 28 - Croqui 06. 82

Figura 29 - Detalhe interior do hall. 84

Figura 30 - Ademir França na escada – detalhe sala de estar. 85

Figura 31 - Detalhe gradil do jardim de inverno. 85

Figura 32 - Mário Gadelha (Juiz Brack), Christiane Veigga (Hedda Gabler), Armindo Bião (Jorge Tesman) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted). 88

Figura 33 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted). 89

Figura 34 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted). 90

Figura 35 - Mário Gadelha (*Juiz Brack*) e Christiane Veigga (*Hedda Gabler*). 90

Figura 36 - Gideon Rosa (Eylert Loevborg), Márcia Andrade (Sra. Elvsted), Christiane Veigga (Hedda Gabler) e no hall Mário Gadelha (Juiz Brack) e Armindo Bião (Jorge Tesman). 91

Figura 37 - Christiane Veiga (Hedda Gabler), Márcia Andrade (Sra. Elvsted), Gideon Rosa (Eylert Loevborg), Mário Gadelha (Juiz Brack). 91

Figura 38 - Mário Gadelha (Juiz Brack) de costas, Christiane Veigga (Hedda Gabler), Armindo Bião (Jorge Tesman),Gideon Rosa (Eylert Loevborg) e no hall Maria Santiago (Berta). 92

Figura 39 - Márcia Andrade (Sra. Elvsted) a esquerda e Christiane Veigga (Hedda Gabler). 95

Figura 40 - Maria Santiago (Berta). 95

Figura 41 - Maria Santiago (Berta) e Eva Lima (Srta. Tesman). 96

Figura 42 - Mário Gadelha (Juiz Brack), Christiane Veigga (Hedda Gabler), Armindo Bião (Jorge Tesman) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted), agachada. 98

Figura 43 - Mario Gadelha (Juiz Brack) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted). 99

Nota:

Figuras 2, 9, 10, 12 a 21, 32, 34 a 41e 43: fotos da encenação. Arquivo Ewald Hackler.
Figuras 3 e 23 a 28: croquis feitos por Ewald Hackler.
Figuras 4, 11 e 29 a 31: fotos do processo de montagem. Arquivo pessoal.
Figuras 33 e 42: fotos da encenação. Arquivo Escola de Teatro.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 12
1 INTRODUÇÃO 15

2 ESPAÇO CÊNICO E CENOGRAFIA: ARTICULAÇÕES TEÓRICAS E HISTÓRICAS

2.1 Considerações sobre o espaço teatral 17
2.2 Cenografia – Um conceito em rotação 24
2.3 O espaço cênico e a consolidação do palco à italiana 28
2.4 Os sete aspectos da visão cenográfica de Pamela Howard 32

3 O REALISMO-NATURALISMO E SUAS CONEXÕES COM A MONTAGEM DE *HEDDA GABLER*

3.1 A influência da trupe do ducado de Meiningen 43
3.2 Outras iniciativas da estética naturalista 47
3.3 A sedimentação da estética naturalista 50
3.4 Henrik Ibsen: o autor 53
3.5 Desvendando *Hedda Gabler* – O Texto Dramático 56

4 A MONTAGEM DE *HEDDA GABLER* PELA CIA DE TEATRO DA UFBA: UM PROCESSO DIALÓGICO

4.1 A Escola de Teatro e a Companhia de Teatro da UFBA 60
4.2 O cenógrafo de *Hedda Gabler*, Ewald Hackler e sua contribuição para a Cia. 66
4.3 A descrição da cenografia de *Hedda Gabler* 68
4.4 O processo de construção da cenografia examinado a luz dos sete aspectos de Howard 76

5 CONCLUSÃO **101**

6 REFERÊNCIAS **105**

7 APÊNDICE - Ajudando a construir um cenário **109**

8 ANEXOS

1 – Glossário **117**

2 - Planta baixa do Teatro Martim Gonçalves – 1996. **121**

3 - Montagens da Companhia de Teatro da UFBA **122**

4 – Ficha técnica de *Hedda Gabler* **125**

5 – Programa da Montagem de *Hedda Gabler* **126**

6 - As obras dramáticas de Ibsen **128**

Apresentação

"An Idea is only a dream. How to make it a reality?[1]"

Pamela Howard

"Preservar a memória é imperativo para que o tempo, sabão da mente, não apague momentos significativos da arte teatral na Bahia".

Raimundo Matos de Leão

A escolha da cenografia como objeto de pesquisa tem origem na minha história. Ainda criança, já começava a esculpir meus primeiros trabalhos em gesso, utilizando espátulas e instrumentos odontológicos de meu avô. Meu primeiro incentivador.

Na ocasião da construção de seu escritório ao lado de nossa casa, forçava-me a acompanhá-lo nas visitas à obra. Eu teria de aprender, como ele, um ofício antes de uma profissão. Ensinava-me um pouco de construção civil, marcenaria, elétrica e hidráulica. Ele praticamente consertava tudo em casa e eu, curioso, ao seu lado, observava e quando ele permitia, auxiliava-o em seu trabalho.

O fato é que, pelo viés dessa minha "curiosidade", a cenografia foi me envolvendo sem que eu me desse conta. Meu desejo não era de me tornar cenógrafo, comecei a trabalhar em cenografia porque gostava, me realizava e era, e de certa maneira ainda é, como na infância, uma deliciosa brincadeira.

No desenvolvimento dessa pesquisa, tenho certeza que por mais que eu me esforce, não conseguirei evitar transparecer minha paixão pela arte e pela cenografia, e se isso se constituir numa falta, peço aos que se debruçarem sobre este trabalho, que me perdoem, pois essa paixão, para mim, também é motivo de orgulho.

Eu queria ser ator, resolvi então fazer o VIII Curso Livre de Teatro[2] na UFBA em 1992. E a partir daí, fui seguindo pelo caminho das Artes Cênicas. Fiz também o IV

---

[1] A idéia é somente um sonho. Como fazer pra torná-lo realidade?

[2] Curso Livre de Teatro é um projeto de extensão interdepartamental da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia com duração de um ano – que tem como objetivo oferecer a comunidade um treinamento

Núcleo de Aperfeiçoamento de Atores[3] (em 1993), o X Curso Livre (em 1994) e o V Núcleo de Aperfeiçoamento de Atores (em 1995) quando entrei na graduação no curso de Licenciatura em Artes Cênicas, concluído este, resolvi fazer também Bacharelado em Direção Teatral.

Em 1993, meu segundo ano na Escola de Teatro, já estava envolvido com a cenografia. Fiz o cenário da peça de conclusão do IV Núcleo de Aperfeiçoamento de Atores: *Ponto de Fuga*, com direção da Professora Hebe Alves. Em 1995, embora dando a maior importância na minha formação como ator, fiz os adereços e dei suporte na cenografia da peça de conclusão do X Curso Livre e do V Núcleo, o espetáculo *Cabaré Brasil*, com texto e direção do Professor Paulo Cunha e cenário de Euro Pires. Em 1996, fui convidado para a assistência de cenografia de *A Casa de Eros*, de Cleise Mendes, dirigida por Possi Neto[4], um projeto da Companhia de Teatro da UFBA[5]. Neste momento deu-se início minha experiência com o Professor Ewald Hackler.

Cada etapa do processo se constituía uma nova aprendizagem, o professor Hackler sempre tinha "algo" a esclarecer, citando como determinado processo foi utilizado em outro espetáculo ou por outros cenógrafos em nova situação. Sempre tinha ponderações a serem feitas. O professor Hackler acabou se tornando meu professor na disciplina Cenografia-I, e professor orientador da minha peça de formatura em Direção Teatral.

Fiz sua assistência de cenografia de dois curtas-metragem e de outros espetáculos teatrais, dentre os quais, o objeto desta dissertação: a cenografia na montagem pela Companhia de Teatro da UFBA do texto de Ibsen, *Hedda Gabler*, em 1996.

Esta digressão se faz necessária por dois motivos: traçar um panorama de meu primeiro trabalho com o professor Ewald Hackler, que segue uma linha estética diferente do cenário escolhido como objeto desta dissertação e relatar que minha relação específica com a execução do cenário da montagem de *Hedda Gabler* não se deu exatamente como a de um aluno aspirante a cenógrafo; ao contrário era um graduando do curso de Licenciatura

---

prático e teórico de interpretação teatral promovido pela Escola de Teatro. Faz parte da formação artística de vários profissionais que hoje estão no mercado.

[3] NEA – Núcleo de Aperfeiçoamento de Atores – Era um projeto de extensão interdepartamental da Escola de Teatro da UFBA, visava o aprofundamento dos estudos de interpretação teatral oferecido aos alunos-atores com alguma experiência, oriundos do Curso Livre e aberto a alunos regulares da Escola de Teatro, que manifestassem seu interesse ou fossem convidados.

[4] José Possi Neto – Foi diretor da Escola de Teatro na década de 1970. Será abordado, mais adiante, no capitulo I - histórico da Escola de Teatro.

[5] Cia de Teatro da UFBA – O capitulo I estará falando sobre a mesma.

em Artes Cênicas que se envolveu a um projeto que lhe proporcionava, antes da formação regular, uma realização pessoal.

Assim sendo, não foram feitos registros, anotações ou esquemas do processo de trabalho do professor Ewald Hackler durante esta montagem. Será realizada uma análise dos vestígios iconográficos – fotografias, croquis e esboços -, fragmentos do cenário e dos elementos de cena encontrados na carpintaria da Escola de Teatro e de depoimentos colhidos com a equipe que participou da montagem cênica, no intuito de debruçar-se sobre uma cenografia específica de uma montagem da Companhia de Teatro da UFBA, seu processo de construção, sua contribuição no evento cênico e, a partir dessa análise, promover um entendimento sobre o espaço da cena: a Cenografia.

Também será um trabalho de mergulho em minha memória, tecido frágil, trama sublime e inconsútil, mas forte bastante para obrigar o pesquisador a abrir mão da objetividade científica e examinar os documentos encontrados à sua relatividade. Um trabalho de garimpo nos veios desta memória, auxiliados por uma tentativa arqueológica de reconstrução desta montagem.

O cenário para Hackler tem a função da contribuir na encenação, é um elemento constitutivo do espetáculo teatral, não pode e nem deve destacar-se do conjunto, sendo feito com esse objetivo. A intenção é demonstrar como se desenvolve esse processo de construção do espaço cênico.

1 Introdução

Este estudo trata sobre a cenografia, mostra a sua importância no evento cênico tomando como objeto de estudo uma cenografia específica: a montagem de *Hedda Gabler* da Companhia de Teatro da Ufba. Procura investigar, no sentido de identificar a complexidade do processo de construção do cenário estabelecendo conexões históricas e estéticas, e reflexões teóricas que auxiliem a elucidar as opções poéticas dos criadores, apresentando uma sistematização do processo criativo da concepção cenográfica. Por outro lado, é também um trabalho de resgate e registro de uma produção artística de relevância realizado pela Escola de Teatro da UFBA.

A investigação a que nos propomos a fazer parte das seguintes questões: é possível realizar um processo de construção da cenografia de uma peça complexa, como *Hedda Gabler*, levando em conta apenas os aspectos estéticos da criação? Em que medida o cenógrafo é o único gerador do seu trabalho, como se fazia antes (e ainda se faz em certos casos) quando ele criava o cenário e o diretor e os atores deveriam mover-se dentro ou em torno do mesmo? Em sendo *Hedda Gabler* uma peça realista-naturalista, – opção também adotada pela direção da montagem em estudo – o cenógrafo poderia transgredir esta convenção sem ferir o conjunto da concepção do espetáculo?

Estas e outras questões são examinadas ao longo da dissertação, tendo como eixo principal os sete aspectos do exame da cenografia da artista e pesquisador a - Pamela Howard - a potencialidade do espaço, a palavra a ser falada ou texto, o contexto da produção, a escolha dos objetos, os atores, a visão do encenador[6] ou do diretor e o espectador -, o que amplia a discussão sobre o conceber e o fazer cenográficos. Com isto, abrem-se possibilidades de análise que escapam ao processo estritamente fechado da concepção artística; ao contrário, reconhece o valor das opções estéticas, mas mostra como estes aspectos interferem e até determinam escolhas dos cenógrafos.

Para isto, a dissertação é composta de uma apresentação, uma introdução, três capítulos, conclusão, referências, apêndice e anexos. O objetivo é colaborar para um melhor

[6] Deve ser lembrado, que na realidade estadunidense da autora é feita uma diferença entre as funções do "encenador" e de "diretor". Em nosso caso, ambos os termos podem descrever o ato de dirigir a peça, enquanto lá, diretor refere-se, quase sempre, à função de intendente, ou seja, de administrador artístico de um determinado teatro.

entendimento dos mecanismos, processos criativos e caminhos utilizados pelos cenógrafos, de modo geral e de modo específico.

O primeiro capítulo é um passeio histórico-teórico com reflexões sobre a fisicalidade e percepção espacial, aspectos sobre o espaço e cenografia, constantes da obra de Jürg Von Brincken e Andreas Englhart. Além disso, estabelece um conhecimento sobre como entendemos a cenografia, tendo como base teórica os escritos de Anna Mantovani, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Pamela Howard e José Dias e mudanças ocorridas no espaço da representação até a configuração do palco italiano, com suporte teórico de Gianni Ratto e Cláudio Cajaiba Soares. Apresenta ainda os sete aspectos de uma produção integrada para iniciar a discussão sobre a concepção da cenografia, a partir da concepção de Howard.

O segundo capítulo é um panorama da estética naturalista, em que se aborda o período de transição do romantismo ao realismo, sua influência no Brasil, principais encenadores e seus pressupostos apoiando nos escritos de Jean-Jacques Roubine, Margot Berthold, Nelson de Araújo e João Roberto Farias. Examinar-se-á também os princípios da trupe do Ducado de Meiningen, André Antoine, Konstantin Stanislavski e Émile Zola, um breve histórico sobre o autor Henrik Ibsen, com considerações da Professora Cleise Mendes, finalizando com uma análise sobre o texto dramático com o auxílio dos escritos de Martin Esslin e Décio de Almeida Prado.

O terceiro e último capítulo é dedicado a montagem de *Hedda Gabler.* Iniciando-se com o contexto histórico da Escola de Teatro, da Companhia de Teatro da UFBA e a sua relação com o cenógrafo Ewald Hackler tendo suporte nos escritos de Aninha Franco, Cláudio Cajaíba Soares e Raimundo Matos Leão e entrevista com os professores Harildo Déda e Ewald Hackler e Eduardo Tudella. A cenografia de *Hedda Gabler* vista a partir de croquis e esboços cedidos pelo cenógrafo, registros fotográficos e de observações da assistência da cenografia. Consideradas ainda, questionamentos sobre o processo de concepção e construção do cenário com base nos aspectos já citados de Pamela Howard, com o auxilio teórico de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, José Dias, Jean-Jacques Roubine e das citadas entrevistas.

Ao fim, conta-se com um apêndice com um relato do processo de construção da cenografia de *Hedda Gabler*. Além disso, constam anexos um glossário, a planta baixa do Teatro Martim Gonçalves na época da montagem, um quadro com as montagens da

Companhia de Teatro da UFBA, um relato sucinto de como foi composta a equipe técnica e profissional da montagem, o programa da montagem e as obras dramáticas de Ibsen.

2 ESPAÇO CÊNICO E CENOGRAFIA: ARTICULAÇÕES TEÓRICAS E HISTÓRICAS

2.1 Considerações sobre o espaço teatral

Antes de abordar as características espaciais e o estilo que constituíram o objeto de estudo escolhido para este trabalho, a cenografia da montagem de *Hedda Gabler,* da Companhia de Teatro da UFBA, como já anunciado, é necessário que sejam consideradas algumas questões relacionadas ao espaço teatral, de um modo mais amplo, para que as questões específicas adquiram sentido na discussão.

Para se falar em espaço no teatro é preciso considerar algumas afirmações teóricas que levam em conta reflexões sobre a fisicalidade espacial propriamente dita e sobre a percepção dessa fisicalidade. Pensando nisso, foi feita, com a ajuda do orientador deste trabalho, uma leitura e tradução do idioma alemão, de aspectos sobre o espaço e sobre a cenografia, constantes da obra *Introdução à moderna teoria do teatro,* escrita por Jürg Von Brincken e Andreas Englhart (2008).

Os fundamentos de uma teoria do teatro, de sua ontologia, prevêem, ao mesmo tempo, a existência dos espectadores e dos atores no mesmo lugar. A concepção de espaço teatral é ambivalente. Por um lado descreve um espaço físico com estrutura específica, geográfica, topográfica e arquitetônica, ou seja, as construções teatrais (edifício teatral, enquanto espaço físico), mas também outros espaços como ruas praças, *halls* de fábricas, estações de metrô entre vários outros, onde pode acontecer uma encenação.

Nestes últimos lugares citados, o espaço proporciona uma dinâmica aos acontecimentos, através do testemunho dos espectadores, que sofrem mudanças de percepção e de transposição destes locais, antes considerados lugares de uso cotidiano.

A arte da cenografia (arte do palco), descrita como arte do espaço, foi assim formulada por Max Herrmann (1865-1942), no início de 1930:

> O espaço do teatro quase nunca é idêntico ao espaço real que está sobre o palco. O espaço pensado pelo teatro é muito mais o espaço da arte que estabelece uma verdadeira mudança interna. Ele é um acontecimento através do qual o espaço cênico é transformado em outro espaço (HERMANN *apud* BRINCKEN/ENGLHART, 2008, p. 43).

A partir dessa premissa o espaço teatral passou a ser concebido como tendo uma função pura e ao mesmo tempo como uma específica dimensão estética, que não dependeria apenas da sua concepção sígnica. Essa concepção é ainda hoje válida, no sentido estreito, pois a cenografia incorpora uma reflexão artística, que congrega elementos plásticos e pictóricos sobre o palco. A cenografia compreende os elementos da cena, e integra a luz, o figurino e seria algo mais que o próprio espaço, por favorecer a operação de metáforas.

A concepção dos aspectos espaciais incorpora a história do pensamento e estão muito próximas das variáveis históricas e culturais e muito ligadas à sociedade como instituição. Espaço é fundamentalmente uma forma simbólica e como todo símbolo o espaço é, em grande medida, condicionado culturalmente. Cada cultura tem seu modo próprio de organização do espaço e da semântica. Na Grécia o espaço era desenvolvido como produto da *polis* cultural. Eles foram expoentes de uma arquitetura e de uma topografia que estabeleciam estas relações, identificadas pela primeira vez na história do ocidente. Inicia-se aí a história da estética espacial como estrutura social. Nas encenações das paixões, na Idade Média, o público acompanhava e participava da itinerância da encenação, enquanto promovia também, grosso modo, as mudanças espaciais hoje identificadas na história do teatro, contemporaneamente explorada pelo gênero performance, em sua qualidade de evento único e irrepetível.

O espaço entre o palco e a platéia, nos teatros, que iam ganhando sofisticação e acentuando a disposição de confrontação, originando o que hoje conhecemos como palco italiano, também foi pensado com elementos funcionais e como metáfora estrutural das novas concepções, operando, por exemplo, mudanças para facilitar a visão do espectador. Neste caso, o público passa a ser observador e deixa de "participar" como na Idade Média, refletindo intelectualmente seus desejos, a partir de um acontecimento que se descortinava diante dele. A arte do mimetismo, assim, já no século XVIII, correspondia às exigências do público em ser introduzido no universo da ilusão. Para isso, o recurso da decoração da cena, assim como o advento da perspectiva, tiveram papel determinante.

Na Europa renascentista, apesar da prevalência dos telões pintados, a relação direta do texto com a cena pode ser concebida, hoje, como um novo paradigma. A Idade Média promoveu um conceito desfocado de teatro que priorizava diferentes aspectos da vida e era concebido como um lugar institucionalizado, como uma prática que era respaldada na concepção do texto messiânico como suporte. Ao construir fronteiras geométricas como fontes de ação, limitava a expressão das personagens aos aspectos meramente religiosos ou morais. O lugar do texto em relação à encenação, especialmente no que tangia à concepção cenográfica, ainda não era tão privilegiado. Havia critérios de concepção da cena, que ainda não reproduziam advertidamente e tão fielmente a realidade, mas apenas tentava simulá-la.

A partir de então começa a ocorrer uma separação entre texto principal e texto secundário, que significava a limitação do espaço como campo de ação para os personagens e seu modo de expressão. A perspectiva, como dito, operou uma dinamização da capacidade de visualização. Até o final do século XVII prevaleceu a forma da perspectiva central, como constam nos registros de Ferdinando Galli Bibiena (1656-1743), que levavam em conta tanto os aspectos práticos como os teóricos deste recurso. Em 1710, no âmbito da arquitetura civil, já se falava da oposição visão X desejo, na qual a disseminação, flexibilização dos setoriais ópticos deveriam estimular ao mesmo tempo a capacidade imaginativa e associativa. O teatro burguês, assim, despertava para um efeito teatral que estava presente nos espetáculos barrocos e que levava em conta a atenção do público sobre o palco.

Denis Diderot (1713-1784), em 1758, já se referia a uma poética da interpretação, a uma ilusão que estivesse a serviço do que era mostrado ao público, refletido na cena. Para ele, em seu discurso sobre a poesia dramática, já se podia falar da cena como se ela contivesse um muro transparente, e o espectador já era considerado por ele como um *voyeur*, concepções relativamente avançadas para sua época, cujos princípios são caros aos problemas levantados nesta dissertação.

Com a discussão sobre a pintura como recurso bidimensional e tridimensional, passou-se a considerar que as emoções advindas da visão da encenação deveriam estimular muito mais o processo intelectual de abstração.

Em 1900 a cenografia avançou para uma concepção de arte do espaço, o que alimentou considerações feitas pelo teórico alemão de teatro, Chistopher Balme, que se refere à impressão do acontecimento cênico e propõe uma reflexão sobre a forma do espaço

neste ambiente específico. A cenografia passa a adquirir um sentido próprio. Inicia-se uma discussão em que muitos se posicionavam contra ou a favor da representação ilusionista, que trazia ainda em seu bojo características tais como impressão do acontecimento cênico, reflexão sobre as formas do espaço, cena naturalista, dimensão exata e detalhista da realidade sobre o palco com fidelidade de detalhes e ilusão primária do drama literário.

O conceito de "palco como templo do sonho" ou como "sonho pintado", introduzido por Maurice Maeterlinck (1862-1949), alimentava ainda mais a discussão, que era convergente com a concepção de "cenografia como sonho pintado" de Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929).

Essas concepções reforçavam as considerações sobre o ponto central da concepção espacial e reforçava o status ontológico da arte do teatro. O conceito de obra de arte total, proposto por Richard Wagner, e as críticas aos palcos decorativos do século XIX, são exemplos de rupturas que incrementavam a reflexão sobre teatro e espaço. O suíço Adolph Appia (1862-1928) desenvolveu um modo de se fazer teatro no qual o princípio do movimento era redefinido no espaço. Seguiu-se a este fato sua descoberta da discrepância da pintura na cena, e ele passou a conceber sua espacialidade a partir de elementos plásticos. A tridimensionalidade era conquistada e se pronunciava através da luz e da sombra, analogicamente, estimulada ainda através da música. Não havia mais as pinturas ilusionistas, mas sim uma concreta e funcional atmosfera espacial.

Appia, seguindo essa tendência de rompimento wagneriana, concebeu uma ação corpórea natural para seus atores. Eram formas realistas de jogos corporais que partiam do princípio da ilusão. A ação cênica para Appia se dava não apenas através da plasticidade de um espaço com praticáveis, mas também a partir da primazia de uma ação realista e perspectivista, diluídas nas movimentações das personagens.

Eram tipos de acontecimentos cênicos que favoreciam e promoviam uma maior capacidade de abstração, promovidas pelos aspectos visuais, através de alianças e de uma maior descontração entre os atores e o público. Appia valorizava a luz, orientado por princípios rítmicos, criando um novo terreno cênico. Concebia a luz como força ativa da forma.

Também inspirado pela música, Gordon Graig (1872-1966), junto com Appia exerceu grande influência na questão do espaço cenográfico. Com ele surgiu a concepção da

"Teatralidade Pura", servindo apenas à arte do teatro, a qual é formada pelo gesto, a alma da interpretação; pela palavra, a substância da peça; pelas linhas e cores, a própria existência da encenação e do ritmo, essência da dança. Segundo Cyro del Nero (2009), Gordon Graig em seu livro *A arte do teatro* defende o teatro feito como uma arte equivalente à música e a poesia, além de uma estética não naturalista, onde o ator é substituído por uma supermarionete. Sua encenação de Hamlet para o Teatro de Arte de Moscou, segundo relato de Konstantin Stanislavski, foi um divisor de águas na história do palco russo.

Para Brincken e Englhart (2008) a partir da vanguarda européia, o espaço e a cenografia se redimensionam em novas bases e as tendências de abstração eram exercidas de modos ainda mais distintos. Radicalizavam-se e tornavam-se diversas. O cubismo francês, o futurismo italiano, o movimento da Bauhaus e também os aspectos construtivistas da arte russa de dirigir, como fizeram Meyerhold (1874-1940) e Tairow, lançavam mais lenha na fogueira da concepção de espaço.

A concepção de um palco estilizado, feita por Georg Fuchs, na Alemanha, propunha a ação através de poses específicas, que deixassem perceber nos corpos dos atores suas reais dimensões. O modelo de teatro que evocava os diferentes sentidos, denominado de poesia do espaço, concebido por Antonin Artaud (1896-1948) revelava a convivência com uma utopia tecnicista na qual o espaço teatral se transformava ainda mais num paradigma, levando em conta uma nova cultura industrial, que avançava para um novo acontecimento.

Uma tendência específica surge então, que era a de nutrir o teatro com as artes plásticas através de pintores como Pablo Picasso (1881-1973), Kandinski (1866-1944), Oscar Schlemmer (1888-1943), Fortunato Depero (1892-1960) e outros que, interessados pela cena, colaboravam numa perspectiva tridimensional e não mais pintando painéis, como em outros momentos da história.

Essa tendência predominou nos anos de 1960 e ainda se realiza hoje. Elas são verificáveis, de forma ressignificada, na arte de Robert Wilson, Robert Lepage e Romeo Castellucci, que podem ser definidos como integrantes de um teatro cênico-pictórico.

Todos esses acontecimentos colaboraram para que se desenvolvesse certo entusiasmo, para uma fenomenalização do espaço cênico. Por isso o teatro,

contemporaneamente, considera não apenas o surgimento de formas históricas como também a investigação de marcos históricos para efetuar sua transcendência.

O espaço se tornou performativo. A cena passa a ser concebida de uma forma variável e flutuante, nem sempre vinculada e dependente de uma determinada sala. Com isso, no século XX, o espaço cênico avança, experimenta a formação de sentido com caráter provisório, articulando repetições de significados e explorando a presença corporal, explorando salas não destinadas à representação. O que importa é estabelecer e constituir uma determinada atmosfera.

As salas passam a integrar diferentes componentes sem perspectivas ilusionistas, sem consistência semântica tão determinada, tão "aprisionante". Elas se constituem como um espaço genuinamente performativo onde predomina a ambivalência e uma descontração entre os significados.

Foucault (1926-1984) proferiu uma palestra em 1967, intitulada "outros espaços", que se referia à perspectiva, também relacionada a uma concepção da ciência do teatro sob um ponto de vista da vivência do espaço. Ele considerava o teatro, assim como os cemitérios, os bordéis, os salões de festas, os museus, como modos intrínsecos da vida e do cotidiano, nos quais se pode identificar uma referência pragmática. Neste sentido, estes espaços foram definidos por ele como heterótipos, pois representam ao mesmo tempo os espaços reais dentro da cultura, que são habitados e utilizados, e pelo fato do teatro conter toda a volatilidade em seu próprio acontecimento.

Para ele, deveria-se observar que a impressão da espacialidade no teatro é composta de formas específicas de ordenação dos espectadores, da cena e dos atores, assim como da concepção do jogo da cena, ligado à sua expressão cambiante, que promove um exercício de síntese. As atuais teorias do teatro se pautam nesta conceituação. O conceito de atmosfera desenvolvido pelo filósofo contemporâneo Gernot Boehme, por volta de 1995, considera uma qualidade fenomenológica, sinestésica e objetiva da espacialidade.

Espaço, assim, adquiriria uma perspectiva específica que promove tanto o encontro quanto a confrontação, numa ordem dinâmica, que se deixa constituir a partir de uma recepção livre.

A tendência no século XX era proceder a uma negação da ordem hierárquica do espaço do espectador, considerando-se a separação do palco. Para promover a atividade do

espectador, encorajou-se a utilização variada dos espaços e dos acontecimentos, até que ele, o espectador, agisse. Novos espaços de representação sem diferenciação entre palco e sala promoveram a integração do espectador no mesmo nível topográfico do espaço de representação. Para isso a forma do palco asiático influenciou algumas tentativas no início do século XX. O teatro de origem oriental inspirava históricas montagens, como a de *Sumurun*, em Munique, dirigida por Max Reinhardt (1873-1943).

As novas orientações exploradas pelos futuristas e dadaístas, estabelecidas não apenas nos edifícios teatrais, mas também em cafés e cabarés, mostravam uma cenografia futurista e poli-dinâmica, baseada no conceito de obra de arte composta da Bauhaus, assim como na concepção de teatro de artistas como Erwin Piscator (1893-1966) e Walter Gropius (1883-19690).

A modelização de um novo, de um teatro avançado, desencadeou casos que incorporam desafios arquitetônicos e a arte do teatro adquiriu uma equivalência com as sofisticadas estruturas da construção civil. Apesar disso, a exploração do palco vazio, numa tentativa de restaurar as formas de representação como da *commedia dell'arte*, por exemplo, pode ser identificada em iniciativas muito sofisticadas como no teatro feito por Peter Brook (1925-) e Dario Fo.

Na arte da performance, que incorpora o princípio teatral, a ação sempre optou por espaços urbanos para sua representação. Assim, o espaço teatral se tornou não apenas uma determinada sala em um teatro e sim qualquer espaço. Contemporaneamente as formas de projeção de imagens, proporcionadas por sofisticados recursos tecnológicos, permitem falar de sociedades virtuais, de intermedialidade, de mediatização. Concepções que vêm apimentar a discussão sobre teatro, espaço e cenografia.

Certamente a Bahia, especialmente através de sua capital, já demonstra através das experiências cenográficas aqui apresentadas, elementos que refletem com bastante propriedade as questões sobre espaço acima apresentadas. Contudo, no lugar de analisar as distintas produções que povoam os palcos de Salvador, optou-se por analisar apenas um caso específico, por razões que serão esclarecidas ao longo da dissertação.

2.2 Cenografia – Um conceito em rotação

> *Uma cenografia não é um Telão; é um envolvimento. Representa-se em cena, não em frente dela. [...] Uma boa cena não deve ser uma pintura, mas uma imagem. [...] É um sentimento, uma Evocação, uma presença, um estado de alma, um vento morno que ateia as chamas do drama.*
>
> Robert Edmond Jones.

Quando se faz uma discussão sobre cenografia, algumas questões devem ser consideradas: Qual é a importância da cenografia na encenação? Quem determina o espaço da representação? Existe uma metodologia de construção do espaço cênico? Como se processa a relação do cenógrafo com os outros profissionais envolvidos na encenação? Que grau de influência a palavra falada ou o texto e o diretor exercem ou devem exercer no projeto cenográfico?

Numa relação como a proposta deste trabalho, que pressupõe uma montagem teatral a partir um texto dramático produzido no final do século XIX, como um cenógrafo deve levar em conta as didascálias, as sugestões feitas pelo autor? Como um texto tão datado pode encontrar ressonância nos dias atuais? Estas questões serão debatidas ao longo do trabalho, especialmente a partir da descrição do processo criativo da concepção cenográfica para a montagem de *Hedda Gabler* e dos sete aspectos do pensamento cenográfico de Pamela Howard[7].

Antes disso, convém esclarecer que a cenografia é tão efêmera quanto o próprio evento teatral. Ela só existe no momento em que se realiza a apresentação da encenação e sua existência está vinculada aos demais elementos da encenação; sem estes a cenografia é um organismo estático, sem função. A cenografia, através da história, vem adquirindo novos caminhos, conceitos estéticos e incorporação do desenvolvimento tecnológico. O estudo de uma cenografia específica, como será feito aqui, pode colaborar para estabelecer um melhor entendimento destes mecanismos, dos processos criativos e dos caminhos utilizados pelos cenógrafos, de modo geral e de modo específico. E, assim, contribuir para minimizar este caráter do efêmero próprio das artes cênicas, pelo menos sob uma perspectiva conceitual e descritiva.

---

[7] Estes aspectos serão examinados no final do capítulo 1 e no capítulo 3

Segundo Anna Mantovani (1989, p. 07), o cenógrafo é o profissional que organiza visualmente o **lugar teatral** de maneira a possibilitar a relação entre a cena e o público e que o cenário só pode ser analisado dentro do contexto específico da montagem teatral. Já Anne Ubersfeld (1995, p. 324), define o **espaço teatral** como o lugar que:

> (...) compreende atores e espectadores, definindo certa relação entre eles: *O **espaço cênico*** é o espaço próprio aos atores; *o **lugar cênico*** é esse espaço materialmente definido; o ***espaço dramático*** é uma abstração: compreende não somente os signos da representação, mas toda a espacialidade virtual do texto, inclusive o que é previsto como fora de cena.

Patrice Pavis (2005, p. 132) define o **espaço cênico** como "o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público" e **espaço cenográfico,** "o espaço cênico, é mais precisamente definido como o espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação". E reafirma esta definição ao descrever o **espaço cênico** como o "lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos" (PAVIS, 2008, p. 142).

Para evitar equívocos entre definições tais como lugar teatral, conforme Mantovani e espaço teatral, segundo Ubersfeld, será adotado neste trabalho, **cenário** ou **cenografia** para fazer referência à área de atuação dos atores e sua evolução cênica. Usaremos o termo **espaço cênico** de Ubersfeld e Pavis como o espaço específico dos atores acrescido do pessoal técnico e iremos nos apropriar do termo **espaço cenográfico,** definido por Pavis para conceituar o espaço onde se encontra o espaço cênico em conjunto com a área destinada ao público, mesmo que os dois estejam total ou parcialmente integrados. Portanto, o cenário está contido no espaço cênico e este último inserido, junto com o espaço destinado ao público, no espaço cenográfico.

José Dias (1999, p. 24), em seu artigo *A Importância da Cenografia,* traz as seguintes conclusões:

> (...) a arte cênica é uma arte especial, difícil. Cabe ao cenógrafo conciliar uma série de condições para permitir uma resposta à proposta cênica do diretor. (...) O cenógrafo colabora com o diretor, mas também com o autor, no sentido de que,

> através dos elementos descritivos que propõe, sejam representados tanto o pensamento do autor, como a verdade cênica desejada pelo diretor.

Segundo a descrição de Dias, na relação entre cenógrafo, diretor e autor, estão implicadas muitas decisões que vão conferir à produção o sucesso desejado. Tal implicação, não exclui, contudo, os demais artistas e técnicos tais como figurinista, maquiador e iluminador, além dos atores, que irão, de forma mais definitiva, conferir concretude ao cenário e aos seus elementos, através da ação transcorrida no seu interior; é para eles que o cenário é pensado. Como defende Pamela Howard (2002, p.19), a cenografia[8] "estará sempre incompleta até que o artista pise no espaço do espetáculo [espaço cênico] e se conecte com o público".

Ainda para Howard, o cenógrafo é o responsável pela compreensão desse delicado e complexo processo concepção e construção da cenografia do espetáculo. Nessa produção integrada, ela defende que sete aspectos devem ser considerados:

1 – A potencialidade do espaço;

2 – A palavra a ser falada ou texto;

3 – O contexto da produção;

4 – A escolha dos objetos;

5 – Os atores;

6 – A visão do encenador[9] ou do diretor;

7 – O espectador

Um aspecto deve se apoiar e, simultaneamente, conceder sustentação a outro, evitando assim, que haja predominância deste ou daquele, o que pode incorrer em distorções e colaborar para experiências mal sucedidas junto ao público. No decorrer do trabalho, estes aspectos serão retomados e exemplificados a partir do processo de construção da cenografia de *Hedda Gabler*.

---

[8] Howard utiliza-se do termo *Scenography*, que pode ser traduzido por cenografia. Porém, em sua acepção, possui um conceito mais amplo, já que consiste no conjunto de procedimentos que envolvem de forma una vários profissionais, entre eles o diretor e o cenógrafo, na elaboração e criação de um espaço no palco, que leva em consideração diversos fatores: o espaço cenográfico, as questões visuais, a movimentação cênica e os aspectos inerentes ao contexto da encenação.

[9] Deve ser lembrado, que na realidade estadunidense da autora é feita uma diferença entre as funções do "encenador" e de "diretor". Em nosso caso, ambos os termos podem descrever o ato de dirigir a peça, enquanto lá, diretor refere-se, quase sempre, à função de intendente, ou seja, de administrador artístico de um determinado teatro.

Ainda segundo Dias (1999) a "cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenário, figurino, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque eles também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço" (p. 24).

No processo de construção de uma cenografia específica, como no caso da montagem de *Hedda Gabler* da Companhia de Teatro da UFBA, partimos do pressuposto de que a análise e discussão dos aspectos postulados por Howard – previstos em sua obra já citada, assim como nas anotações feitas durante um curso ministrado por ela em junho de 2008, no Centro Técnico do Teatro Castro Alves – foram devidamente contemplados, como será descrito e discutido adiante.

O trabalho do cenógrafo deve estar vinculado a uma pesquisa, se ele estiver imbuído da curiosidade e inquietação comuns aos artistas comprometidos com a arte do teatro. Ele deve saber selecionar os elementos a serem utilizados em seu trabalho. Para isto, Howard propõe dois tipos de pesquisa para a construção de um espaço cenográfico.

O primeiro seria uma pesquisa histórica que "abre janelas sobre o mundo de uma peça que, mesmo não descrito no texto, provoca e afeta o comportamento das personagens, pois o artista visual lida com a extração da essência da realidade, apresentando-a com clareza na sua tela" (*op. cit*., p. 33);

O segundo seria a pesquisa criativa, que exige um trabalho mais cuidadoso, ou melhor, mais criterioso em relação à montagem, através de um trabalho de garimpagem do texto, considerando todos os questionamentos que ele pode promover. É assim que "muitos artistas têm gravado os detalhes da vida cotidiana (...) que permanecem, para sempre, como principais fontes de pesquisa" (*id., ib*., p. 36). A pesquisa é que vai determinar o material de trabalho, que pode e deve ser compartilhado com o diretor e com os demais profissionais ligados à montagem do espetáculo.

O cenógrafo, nesta perspectiva, tem a responsabilidade pelo pensamento do espaço da representação cênica. Ele prepara o terreno onde o ator deve pisar. A peça principal do teatro é o ator, que carece de um espaço para desempenhar seu papel, seja ele qual for, embora esta premissa venha sendo questionada por diversos teóricos e por algumas experiências ligadas às artes cênicas. Contudo, é esta acepção que será adotada neste trabalho.

Ubersfeld (1995) pondera que "se o ator é o elemento fundamental no teatro, ele não poderia existir sem um espaço onde desenvolva sua ação". Dessa forma, ela define o teatro "como um espaço onde estão juntos os que olham e os que são olhados, e a cena como o espaço dos corpos em movimento" (p. 324).

O cenógrafo deve ter o cuidado em atender à proposição da peça, sem cair na sedução de deixar-se embevecer pelas funções puras do belo, de exibir-se a si e ao seu trabalho. Dias (1999) argumenta ainda que "o cenário não pode ser desenhado apenas para agradar os olhos do espectador e muito menos para satisfazer a vaidade do cenógrafo" (p. 25). Ele deve ter um desprendimento com relação ao seu trabalho, considerando que sua concepção inicial pode sofrer alterações, já que dialoga com outros profissionais. O cenário não seria uma obra de arte autônoma, não deve estar em função da afirmação de uma idéia pessoal, mesmo que isso pareça intrigante, pois como ressalta Dias (*op. cit*., p. 25) o cenário "não pode e nem deve ser a vedete do espetáculo e sim, buscar atender às exigências da peça".

Claro que todas estas considerações devem levar em conta o estilo da peça. A cenografia deve refletir o estilo, caminhar ao lado das proposições cênicas do diretor, bem como do autor, pois, segundo Ubersfeld:

> (...) o espaço teatral não é mais um dado, ele é uma proposta, onde podem ser lidas uma poética e uma estética, mas também uma crítica da representação; com isso, a leitura pelo espectador desses espaços-criações o remete a uma nova leitura do seu espaço sociocultural e da sua relação com o mundo. Em todo o caso, o espaço teatral desempenha um papel de mediação entre o texto e a representação, entre os diversos códigos da representação, entre os momentos da cena (como espaço-tempo unificador), enfim entre espectadores e atores (1995, p. 325)

2.3 O espaço cênico e a consolidação do palco à italiana

Gianni Ratto (1999), em seu *Antitratado de Cenografia*, lembra que o teatro humanista e o teatro da Renascença, após terem sido provocados pela descoberta da perspectiva, foram estruturados tecnicamente para poder realizar o que o público pedia ansiosamente: "a mágica dos enganos, lembrando que essa mágica devia ser posta a serviço do Príncipe, em seu lugar privilegiado de visão"(p. 69). Assim, grandes edifícios

destinados aos espetáculos foram estruturados privilegiando a *visão frontal*, o que passou a ser definido como teatro *all'italiana*, com a seguinte divisão: platéia, camarote, frisa, balcão e galeria superior, além do camarote central destinado ao príncipe.

Em sua tese de doutoramento, Soares (2005) descreve o desenvolvimento do espaço cênico e suas diversas mudanças, sob uma perspectiva que leva em conta o lugar e a disposição dos espectadores, que ocupavam espaços circulares ou semicirculares na Grécia e em Roma e faz a seguinte descrição:

> Do século XVI, em Cambraia, na Itália, há uma ilustração que mostra um primitivo palco itinerante armado ao ar livre, que continha tochas em cada um dos cantos frontais para sugerir as cenas noturnas, mesmo sabendo-se que a representação só ocorria à luz do dia. Com apenas uma cortina simples ao fundo, estes palcos/tablados também permitiam a visão do público pelas laterais, mas guardando as características de confrontação entre público/platéia e não mais a circular (p. 80).

A descrição feita por Soares é verificável em ilustrações do período. Muitas das apresentações itinerantes utilizavam-se, com freqüência, da lateral de estalagens ou casas de hospedaria, como fundo de seus palcos.

Tomando como base o *Livro V* do arquiteto Vitrúvio[10], conforme Ratto (1999), é possível constatar como os teatros construídos, mesmo muitos séculos depois, ainda seguiam os padrões greco-romanos, ainda que não levassem mais em conta o posicionamento do sol, diante da tendência de se fechar a caixa cênica. Isso possibilitaria um maior controle sobre ela e a incrementação dos recursos cenográficos.

Soares (2005) descreve ainda as características de outros teatros, que contém detalhes de como as diferenças entre as construções iam se acentuando e se modificando:

> De 1584, em Vicenza, na Itália, o teatro olímpico (...) com auditório oval, ricos portais, *orchestra* utilizada por músicos, paredes do palco arquitetadas em três níveis, teto com nuvens pintadas para lembrar os teatros abertos e iluminação natural através das janelas de fundo. O projeto de Serlio[11], datado de 1545, também mostra um palco em dois níveis com a parte frontal plana e a de trás

---

[10] Marcus Pollio Vitrúvio, arquiteto romano, viveu no séc. I a.C e era professor em Roma. No campo da técnica inventou máquinas de guerra, construiu aquedutos e muitos monumentos. Suas Obras não sobreviveram, porém deixou um tratado sobre arquitetura contendo 10 volumes.

[11] Sebastiano Serlio (1475-1554), arquiteto italiano, autor, entre outros, de quatro livros sobre o tema, sendo o I e II sobre geometria e perspectiva.

> inclinada, cenários de fundo pintados em perspectiva, e entre o palco e a *orchestra* (onde se situavam os lugares de honra e não mais os músicos como outrora), um proscênio que deveria permanecer livre para manter a distância entre o mundo real e o mundo representado (p. 81).

O teatro Olímpico foi a terceira e mais famosa construção de Andréa Palladio[12], entre 1560 e 1580, sendo somente finalizada por Vicenzo Scamozzi (1552-1616). A primeira foi uma construção provisória para o salão da basílica em Vicenza e a segunda, permanente, mas que já não existe, construído no Convento da Caridade de Veneza.

Soares chama ainda a atenção para o fato de que o palco italiano, tal como conhecido, não tardaria a parecer:

> ...sua estrutura já vinha se esboçando através da disposição de confrontação, mas só se consolida na Era Barroca. Os portais de cena e arcadas da maioria dos palcos refletiam toda a opulência possível, em enormes dimensões. A apresentação de *O doente imaginário*, de Moliére, em 1674, no Teatro do Castelo de Versailles, já utilizava uma disposição, cuja tendência passaria a ser predominante em toda a Europa e, posteriormente, no mundo.Contribuindo para a consolidação do "palco italiano", a casa de ópera de Viena, de 1668, foi construída com o objetivo de se tornar o teatro imperial do mundo. O palco de grande profundidade e largura permitia a presença de até mil atores em cena e a troca de cinco cenários, como é descrito nos registros da encenação da ópera *Pomo d'oro*, de Cesti, com decoração (cenografia) de Burnacini, que inaugurou o Teatro. (*id. ib*., p. 82- 83).

O aparecimento do palco à italiana, como se pode observar, adquiriu um caráter histórico que tomou impulso nos principados da Itália do século XVII. Ele é tido por muitos historiadores como uma espécie de realização plena, uma fórmula que sofreria aprimoramentos, mas já era perfeita em relação a muitos princípios para o desenvolvimento das artes cênicas. Como foi sugerido até aqui, é neste tipo de estrutura que se situou o cenário que constitui o objeto desta dissertação. Por isso a abordagem sob esta perspectiva.

O palco italiano ainda segundo Soares (*op. cit*.), determinaria outros aspectos não apenas ligados ao desenvolvimento da cenografia, mas muito importantes no contexto das artes cênicas, especialmente no que tangia ao papel do espectador e suas conquistas, de caráter social:

---

[12] Andréa Palladio (Andrea di Pietri) (1508-1580) arquiteto italiano, autor de *Quattro libri dell'architettura* que deflagrou no século XVIII um importante movimento na Europa. Deixou em Vicenza várias estruturas arquitetônicas de grande beleza.

> O público vai retomando assim a sua participação: volta a se manifestar com entusiasmo durante e após as representações; conquista preços menores para os ingressos através de reivindicações; passa a eleger determinados intérpretes, privilegiando suas apresentações; enfim, impõe com autonomia seus desejos. Alguns autores associam o início da redemocratização de Teatro Ocidental a este período, quando os teatros passam a abrigar um público predominantemente burguês, que passa a exigir boa visão e boa acústica, o que até então tinha sido privilégio de poucos nas construções antigas. Entre alguns exemplos dessa reforma destaca-se a abertura da ópera de Paris, em 1875, onde os camarotes não possuíam mais paredes de separação, as galerias laterais eram abobadadas como a boca de cena e, a platéia do térreo, mesmo ao final, localizada sob os camarotes, desfrutava uma boa visão e uma boa audição do espetáculo (p. 84).

Certamente por razões como esta, o encenador francês André Antoine tenha eleito o palco italiano como o palco propício às suas encenações e elevado o teatro a um dos períodos mais produtivos e mais polêmicos da história. Segundo ele, a forma semi-circular de uma sala de espetáculos comprometia a visibilidade e a audição de um terço dos espectadores. Por isso, a idéia era colocar os espectadores diante da representação, dispostos normalmente em planos com declive, de tal modo que, mesmo o espectador mais afastado, compartilhasse a visão da totalidade do palco. De certa maneira, estas considerações revelam também a tentativa de democratização do teatro. As encenações e novas concepções estéticas caminhavam, portanto, lado a lado com a arquitetura teatral. A maioria das salas teatrais construídas nos séculos XVIII e XIX obedecia às normas do espetáculo à italiana, que satisfazia tanto a burguesia quanto a aristocracia.

O palco à italiana ocupa uma posição dominante em toda a vida teatral do século XIX e, com algumas exceções, na primeira metade de século XX, especialmente com o aparecimento da iluminação elétrica e com desenvolvimento de novas tecnologias.

A estrutura correta de um palco italiano bem equipado oferece possibilidades cenotécnicas de movimentação multidirecional (de cima para baixo, baixo para cima, do fundo para frente e vice-versa, da direita e da esquerda para o centro e do centro para as laterais).

O piso do palco é dividido proporcionalmente em corredores de 1,00 a 1,20m de profundidade, com o comprimento que corresponde sempre à distância máxima entre os bastidores dos lados direito e esquerdo, nomeados de *pontes*, que se maquinados, poderão

subir e descer como elevadores. Elas também são divididas em placas, denominadas *quarteladas,* de medidas variadas no sentido de proporcionar a utilização parcial da ponte.

A movimentação do cenário pode ser realizada por meio de um conjunto de mecanismo denominado *manobras*, que são cordas e cabos manipulados por meio de roldanas e similares em movimento de descida e subida, oriundas da engenharia náutica. O Bastão, no teatro, que tem a função de travar e fixar as cordas da manobra recebe o mesmo nome técnico utilizado pela engenharia náutica: *malagueta*. As varas que sustentavam as vela, e que sustentam o cenário, são tubulares metálicos que atravessam toda a extensão do palco em sua largura. Em teatros mais equipados as manobras são contrapesadas para permitir uma movimentação mais fácil e dinâmica[13].

Não é objetivo deste trabalho tratar de maneira minuciosa os episódios que envolveram as modificações dos espaços cênicos ao longo da história do teatro. Como já anunciado, alguns episódios ligados à consolidação do palco à italiana podem se tornar significativos diante da opção por se analisar um resultado artístico de característica realista-naturalista.

A cenografia de *Hedda Gabler*, a ser analisada aqui, foi concebida para uma estrutura à italiana, para o palco do Teatro Santo Antonio, de acordo com a planta baixa constante no anexo desta dissertação.

2.4 Os sete aspectos da visão cenográfica de Pamela Howard

Como dito anteriormente, os sete aspectos propostos por Pamela Howard seriam retomados para se iniciar a discussão sobre a concepção do cenário, objeto do presente estudo. O primeiro deles, **potencialidade do espaço,** não é necessariamente o primeiro na ordem hierárquica, a ser considerado, pois, como já assinalado, em uma produção integrada não existe um aspecto que se sobrepõe ao outro. A pauta do teatro, as condições técnicas dos espaços, questões de ordem financeira, entre vários outros aspectos, são determinantes

[13] No anexo desta dissertação há um glossário com os termos técnicos empregados na cenografia.

no processo e podem influenciar a escolha do espaço. Muitas vezes caberá ao cenógrafo ir ao encontro do espaço que se apresente mais propício a esta ou aquela encenação.

Não se pode esquecer que os espaços destinados à representação teatral, hoje em dia, são cada vez mais diversos, o que pode tornar o trabalho do cenógrafo ainda mais desafiador.

No caso do objeto eleito para este trabalho, a montagem foi realizada no palco da Escola de Teatro da UFBA, de acordo com os padrões à italiana, onde sempre tiveram lugar as montagens da Companhia de Teatro da UFBA, sobre as quais ainda faremos considerações. A utilização deste espaço sempre proporcionou vantagens, tais como a disponibilidade de maior tempo de pauta no teatro para a montagem do cenário e dos equipamentos técnicos. Ao descrever estes princípios em sua oficina, Howard observou que o espaço espera do cenógrafo duas coisas: força e simplicidade. Ela escreveu as duas palavras com letras grandes e em destaque no quadro e isso surtiu efeito, pois ficou ecoando.

Figura 1 - Pamela Howard na Oficina de Cenografia ministrada em junho de 2008 no Centro Técnico do Teatro Castro Alves.

Foto: Eduardo Tudella

Mas o que ela queria dizer com isso? Apesar da tradução consecutiva ter esclarecido (ela falava em inglês), buscamos, posteriormente, uma tradução a partir do idioma de origem e chegamos aos seguintes significados, inclusive para outras palavras utilizadas por ela[14]: Força – capacidade específica, faculdade, ou aptidão. Capacidade,

[14] Embellishment - adornment, decoration, garnishment, garniture, ornament, ornamentation, trim, trimming. Nesse caso é no sentido de adornar, enfeitar, referente a estética cenográfica.

potência de trabalho ou atividade vigorosa. Capacidade de exercer uma influência; Simplicidade – Clareza expressiva. Austeridade. Precisão estética.

A Palavra *power*, ou força, ou vigor, está relacionada à capacidade específica que o espaço tem para a encenação. O cenógrafo deve trabalhar com o vigor que o espaço pode oferecer à montagem e explorar a capacidade de comunicação que ele possui. Já *simplicity*, a simplicidade, corresponde a um projeto que não aponta muitas vertentes estéticas, muitos princípios. Para ela, optar pela simplicidade seria contribuir para alcançar com mais precisão a unidade. Para isso, é necessário ter clareza do que se quer e se deseja. Uma idéia precisa se comunicar.

O cenário concebido por Ewald Hackler, para a montagem de *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, sob direção de Harildo Déda, centrou-se numa abordagem realista-naturalista, em consonância, assim, com o princípio da simplicidade proposto por Howard, como será mostrado adiante através da discussão, dos desenhos e fotos de cena.

A partir do segundo aspecto, a **palavra a ser falada ou texto,** se pode indagar: como tornar existente o espaço dramático do texto? Para isso, é necessário que se faça uma análise cuidadosa da peça ou roteiro dramático, através de uma pesquisa criativa, criteriosa, considerando todos os questionamentos que ele abriga. Cabe ao cenógrafo contribuir para a maneira como os atores se apresentarão.

Em entrevista para este trabalho, o cenógrafo Ewald Hackler (2006) ponderou que um bom texto não movimenta um só ponto de vista, ele "é um organismo muito complexo que se pode ler de muitas maneiras".

Geralmente um autor tem uma idéia muita clara do ambiente da peça que ele escreve, de sua atmosfera, mesmo nos casos onde o texto não apresenta nas didascálias uma descrição da cenografia. Por outro lado, existem autores que a descrevem de uma maneira tão detalhada, que não deixa margem para que a imaginação do cenógrafo atue.

No texto dramático de *Hedda Gabler* (1890), Ibsen descreve assim o cenário:

> Um grande salão mobiliado com bom gosto e decorado em cores sombrias. Ao fundo uma grande porta, aberta de par em par, conduzindo a outro quarto menor, mobiliado e decorado no mesmo gosto do salão. À direita (no salão) uma porta também escancarada, conduzindo ao vestíbulo. À esquerda em frente uma porta envidraçada, igualmente aberta par em par. Através das vidraças uma varanda coberta e mais longe, bosquezinhos amarelecidos pelo outono. No meio do salão uma mesa oval, em cima de um tapete e rodeada de cadeiras, mais perto, a direita

> uma lareira escura, uma poltrona de espaldar alta, uma almofada para os pés e dois escabelos. Ao fundo no canto da direita um pequeno sofá formando um ângulo e uma mesinha redonda. No primeiro plano à esquerda a alguma distância da janela um divã. Mais ao fundo, além da porta envidraçada, um piano. Ao fundo prateleiras cheias de bibelôs de terracota e de majólica. Na segunda peça, encostado à parede do fundo, um sofá. Com uma mesa e algumas cadeiras. Na parede acima do sofá, um retrato representando um belo homem, de certa idade, com uniforme de general. Acima da mesa um lustre de vidro fosco. No salão, buquê de flores, em vasos e em copos, dispostos aqui e ali outros buquês, simplesmente jogados sobre as mesas. Grossos tapetes cobrem o soalho das duas peças. Pela porta envidraçada, entram os raios de sol (p.07, s/d).

Figura 2 - Christiane Veigga (Hedda Gabler), Gideon Rosa (Eylert Loevborg), e no hall Armindo Bião (Jorge Tesman).

Ao compararmos o cenário descrito no texto com aquele realizado por Ewald Hackler, podemos notar que o espetáculo respeita em parte a descrição do autor: o salão foi mobiliado com bom gosto e decorado em cores sóbrias. Ao fundo foi colocado o jardim que o autor sugere e à esquerda, mais à frente ficou a lareira, que na descrição deveria estar à direita. O "pequeno sofá, formando um ângulo e uma mesinha redonda", que ficaria no fundo a direita, foi deslocado para frente da lareira, criando uma outra sala. Isso aumentou as possibilidades do jogo cênico. À direita (no salão) uma porta dupla, conduzindo ao vestíbulo, foi conservada, mas se tornou o quarto de Hedda Gabler, acrescido de um hall

em substituição ao quarto menor mobiliado que no texto ficaria ao fundo onde agora se veria o jardim. No hall, à direita, o que seria uma grande porta aberta par em par, foi substituída por portas menores com uma área envidraçada, permitindo maior visão do interior do hall. Os demais cômodos foram indicados com um corredor à direita logo após este hall. O divã, o piano e as prateleiras cheias de bibelôs não foram colocados em cena. O retrato representando um belo homem, de certa idade, com uniforme de general que ficaria na parede acima do sofá foi deslocado para o primeiro plano, acima da lareira. No meio do salão havia uma mesa oval, em cima de um tapete, como descrito no texto, e rodeada de cadeiras. Acima da mesa havia um lustre. Grossos tapetes cobriam o soalho. Buquê de flores, em vasos e em copos (na lareira), dispostos aqui e ali outros buquês, simplesmente jogados sobre as mesas foram colocados em cena seguindo a sugestão do texto.

A ação da peça se passa na vila onde vive a família de Jorge Tesman. Isso não é apontado na descrição do cenário, mas foi deduzido a partir da leitura do texto. Vários detalhes que incorporaram o cenário foram descobertos a partir da ação das personagens e de seu discurso, revelando-se importantes fontes de pesquisa. Um fato que demanda análise é que o casal Tesman estava fora da cidade em lua de mel. Portanto a casa foi comprada e decorada por outras pessoas, antes da chegada deles. Howard, usando *Hedda Gabler* como exemplo de pesquisa pontua que no texto:

> É revelado, então, que ela (a casa) é muito cara para as condições financeiras do casal, sendo tão grande que eles nem ocupam todos os cômodos e Tesman diz que "não pediria a Hedda para morar nessa pequena casa do subúrbio". Por que eles moram nesse lugar? A casa e sua decoração, seus móveis, devem dar a impressão que eles estão vivendo em um ambiente que está além das suas finanças (HOWARD, 2002, p. 35)

Vários são os indícios revelados pela pesquisa através do texto, que também foram citados por Howard: Tesman tenta se aproximar de Hedda e diz "Pense Hedda, é a casa com a qual sonhávamos, que nós amamos". Então podemos concluir que houve uma conversa entre eles, e daí foi acordado que aquela casa (ou aquele estilo de casa) era o desejo do casal; Hedda confidencia mais tarde ao Juiz Brack que, por pena de Tesman, aceitou o convite para conhecer aquela casa, falando casualmente que gostaria de morar ali. Percebe-se que na verdade Hedda não gosta da casa, e não sabia que suas palavras levariam o futuro marido a comprá-la; há menção de que a casa pertencia a Sra. Falk, que havia

falecido há certo tempo e, portanto, deveria estar vazia. Isso revela que a casa, na verdade é antiga para sua época e que não existe nada de "moderno" em seu interior.

Esses exemplos demonstram como utilizar as informações contidas no texto dramático e como elas podem ser expostas a um olhar mais criterioso, e de como elas constituem um ponto importante nesse processo.

O terceiro aspecto, do **contexto da produção,** pode se constituir em uma limitação no processo criativo, com o qual o cenógrafo deve aprender a lidar. Ele tem que respeitar a margem financeira destinada à montagem. Gianni Ratto, ao proferir uma palestra no Teatro Vila Velha (1998), lembrou que numa produção teatral o cenário geralmente é apontado, injustamente, como o grande vilão do orçamento, o que não é verdade.

Na experiência da Companhia de Teatro da UFBA, a produção cenográfica sempre buscou uma minimização dos gastos e otimização dos recursos. Tenta-se aproveitar o máximo possível os materiais disponíveis na Escola de Teatro, transformando-os, reaproveitando partes de outros cenários ou mesmo solicitando empréstimos a terceiros.

O conhecimento que um cenógrafo deve ter acerca dos materiais que podem ser utilizados nos cenários também determinam a produção. Quando indagado se o tipo agreste de madeira utilizado no piso da sala de Hedda Gabler conteria alguma referência simbólica Ewald Hackler respondeu:

> A escolha era: primeiro os limites financeiros. Segundo a madeira muito boa, muito bonita. O piso é agreste, mas associado às paredes não parece muito agreste... Parece com um piso tabuado. Tem casas de fazenda onde eu vi muito isso, então não se tem uma leitura que seja agreste, não é, e se você coloca um tapete em cima, você não lê isso tão crespo. A leitura você tem, mas que é de tabuado, que você imagina que pode ver cera(2006).

Percebe-se nesta resposta uma preocupação com a recepção, mas também aspectos relacionados aos "limites financeiros". O piso poderia ter sido feito com tábuas de pinho no lugar do agreste, com um tratamento de pigmentação e "envelhecimento", do mesmo modo como foi feito com as portas. Mas ele pensou no contexto da produção, e sabendo dos limites que essa produção em especial possuía, optou por um material que não tinha a mesma qualidade do outro, mas que visualmente e funcionalmente assumiu uma qualidade similar.

No que se refere ao quarto aspecto, a **escolha dos objetos,** o trabalho de pesquisa do cenógrafo deve preparar uma lista de possibilidades, elegendo aqueles que podem integrar o ambiente e conferir sentido para o espectador. Os objetos, suas cores e formas, assim como os adereços e as roupas podem provocar uma identificação com o espectador, ativando sua memória provocando o reconhecimento. Howard dá um bom exemplo dessa realização:

> O espectador estará conectado com a questão quando um(a) *scenographer* for capaz de escolher um objeto que expressa mais do que sua realidade material. Um clássico é o chapéu usado por Winnie em *Dias Felizes*, de Samuel Beckett, onde apenas sua cabeça é vista. Através desse chapéu a platéia pode recriar a vida da personagem, quando ela diz ”no velho estilo” (HOWARD, 2002, p.33).

Hackler dispôs poucos objetos em cena, no cenário de *Hedda Gabler*, pois o ambiente não comportava muitos elementos, já que os recém casados estavam na casa há pouco tempo. Os objetos, assim, ainda não contavam a história do casal e nem continham referências da vida de cada um separadamente. Os revólveres, como mostrado no croqui ao lado, não foram expostos na parede, como era comum à época, e só aparecem em cena pelas mãos de Hedda, causando sua morte.

Figura 3 - Croqui 05 – Ewald Hackler

Hackler escolheu duas pistolas, que por sua forma e estilo, representavam as armas do General Gabler, pai de Hedda. Elas foram mostradas, a princípio, dentro de uma caixa de madeira, cujo interior foi forrado com feltro, para que elas se acomodassem uma ao lado da outra. As armas guardadas com esmero representavam a ligação de Hedda com o pai, revelando ainda o rompimento com os “padrões” femininos de sua época.

A peça de vidro escolhida para servir o ponche, em uma cena que acontece no interior do hall, não era totalmente vista por todos os espectadores. Tratava-se de uma peça com ganchos na borda, também de vidro, onde descansavam canecas do mesmo material.

Um aparador abaixo, uma tampa acima, e uma concha, também de vidro, completavam o conjunto. Um objeto bonito e frágil ao mesmo tempo. Era pouco provável que os espectadores pudessem vê-lo com nitidez, mas ouviam o seu tilintar quando a peça era manuseada. E isso era intencional.

Um objeto pode desencadear diferentes significados e a maneira como se apresenta em cena é determinante. Ele não deve ser escolhido aleatoriamente para não distorcer o sentido pretendido.

Como é discutido através da semiologia do teatro, um mesmo objeto pode desempenhar diferentes funções em cena e isso tem sido bastante explorado pelo teatro em diferentes concepções. No caso de uma montagem como a descrita aqui, de caráter realista-naturalista, contudo, a correspondência do objeto com o seu uso real e a verossimilhança de seu uso em cena é o que se pretendia alcançar. Neste sentido, acredita-se que também neste quesito, a cenografia de Hackler cumpriu sua função de forma bem sucedida.

O quinto aspecto está relacionado aos **atores. S**egundo Howard os "atos movimentam a personagem ao seu destino", portanto o cenário deve possibilitar o pleno desenvolvimento da ação dos atores. Além disso, o ator também deve ser considerado pelo cenógrafo como um elemento visual, pois é ele que vai viver no espaço, com suas necessidades, desejos e respostas, dando vida e credibilidade ao evento.

O cenógrafo deve levar em conta as possibilidades de composição visual que serão feitas pelos atores a partir da direção. Por isso, deve simular graficamente o espaço da representação e suas possibilidades através de maquetes e plantas-baixa, fazer visitas ao local da encenação, marcar no chão a área do cenário e observando os ensaios, para favorecer a comunhão e a integração.

Perguntado como se deu a adaptação dos atores ao cenário da montagem de *Hedda Gabler*, o diretor Harildo Déda respondeu:

> Eu já vou com o espetáculo pronto pro palco, com ele em pé. Quando começa a construção do cenário, o que acontece são ajustes. Agora é verdade que na época a gente tinha o palco para fazer desde o primeiro ensaio, as marcas, até o ensaio aberto e a estréia (2006).

O sexto aspecto, **visão do diretor,** é determinante no contexto. A cenografia é a união das intenções do encenador com o artista responsável pelos aspectos visuais da peça.

Como já foi assinalado, cada vez mais os espetáculos de teatro revelam a união de visões e desejos de vários artistas, unidos em prol de uma experiência estética bem sucedida. Sobre este assunto, recorremos mais uma vez às palavras de Dias (1999):

> Percebe-se, então, que há sempre uma contrapartida neste trabalho entre o diretor e o cenógrafo, para que tudo caminhe em harmonia e se crie uma certa interdependência: se a cenografia funciona basicamente como material de apoio para a direção, por outro lado cabe ao diretor dar função às formas criadas pelo cenógrafo (p. 28).

Trata-se, assim, de um trabalho interdependente onde idéias, desejos e contradições são colocados, onde discussões, acordos e entendimentos são gerados. O diretor Harildo Déda fez as seguintes considerações sobre sua relação com o cenógrafo de *Hedda Gabler*.

> Na realidade, minha relação com Hackler sempre foi assim. E ele se queixa disso: faça e me entregue pronto e não venha ver o ensaio. Ele reclamava, como era que o diretor proíbe cenógrafo de ver o ensaio. Então ele fazia as coisas que eu sabia que certamente ia estar certo, ele me entregava a planta baixa pra trabalhar. Mas, ele era proibido de ver o meu trabalho. A gente trabalhava assim porque eu me sentia intimidado pelo que ele sabe e mesmo assim ele tinha a maior paciência do mundo, por incrível que pareça: Hackler com paciência. Mas comigo sempre teve, e fazia as coisas dentro dessas minhas condições. Que era não ver o ensaio. Mas ele via, escondido no fundo, na ultima fila, e quando o eu via, pronto, já me perdia todo. Mas, enfim, ele conseguiu fazer e a gente trabalhou junto muito bem, não só como eu diretor e ele cenógrafo, mas como ele diretor e eu ator (2006).

Apesar de não permitir que o cenógrafo assistisse aos ensaios - o que ele fazia às escondidas -, o diretor, como mostra a figura 4 (abaixo), estava sempre presente no palco no momento da montagem do cenário, observando, analisando, o que garantia o diálogo entre ambos.

Os aspectos de uma produção integrada, como base num conjunto de ações que compõem a concepção e construção de um espaço cenográfico, defendidos por Howard, se cumpriram, mesmo de forma incomum, também neste processo.

Figura 4 - Processo de montagem – Ademir França (na escada) carpinteiro, Harildo Déda (no centro) diretor da peça e Reinaldo Costa (ao fundo) carpinteiro.

Sobre o último aspecto, o **espectador,** Howard esclarece: "a cenografia estará sempre incompleta até que o artista pise no espaço do espetáculo e se conecte com o público". Apesar da obviedade dessa asserção, há sempre que se repetir. Para que o teatro aconteça se faz necessária a presença do espectador. É com ele que o ator vai se relacionar e é ele que vai conduzir a encenação.

Segundo Dias (1999) "se num espetáculo é o cenário que fala primeiro, se ele não transmitir pela linguagem plástica, imediatamente, o clima certo, o público poderá ser conduzido por caminhos errados, distanciando-se do que se poderia chamar de idéia correta da peça" (p. 24).

Segundo Hackler, a ação do teatro sobre o espectador, e conseqüentemente da cenografia, recria o mundo de forma simplificada. E acrescenta:

> ...reduz o mundo que conhecemos e o coloca em imagens estáticas. O mundo é extremamente incompreensível e o teatro o faz compreensível, mostra como as

> coisas boas e ruins interagem. Esta é a grande função, porque isso torna o mundo julgável. O teatro deve mostrar o mundo como ele é, mas não como instrumento para mudar o mundo. Compreender o mundo como ele é, é um ato político (2006).

Já Harildo Deda afirma que o cenário de *Hedda Gabler* tinha um apelo visual "impactante aos olhos do público", por ser um cenário com estrutura pouco vista nas encenações realizadas na cidade de Salvador. Considerou, porém, que logo o olhar se acomodava e o público, depois do primeiro impacto, se voltava para a cena e para o que nela acontecia, guardando consigo impressões tais como:

> Não aparece e nem deve aparecer, porque aquilo deve ser considerado depois do "Ai! Que beleza!", de ser considerado normal. Jorge Gaspari[15] chegava, olhava e dizia assim: "Parece que vocês quebraram o ciclorama pra fazer esse jardim. Parece que a casa se estende". E era realmente isso. A casa se estendia. A casa de Hedda Gabler estava toda ali. Não termina no Paes Mendonça[16] (2006).

Esse depoimento sugere que o público visualizava a casa de *Hedda Gabler* além do que aparecia no cenário, que estimulava sua capacidade de abstração. Daí pode-se inferir que também este princípio cumpriu-se na montagem.

Até aqui foram expostos alguns princípios que contribuem para a reflexão sobre o lugar da cenografia no teatro, sob diferentes perspectivas. Algumas características da cenografia de *Hedda Gabler* também foram esboçadas, mas de forma ainda incipiente.

Tendo em vista que um dos objetivos desta dissertação é identificar e descrever o processo de construção da referida cenografia, identificando os aspectos discutidos acima, faz-se necessário contextualizar a montagem, especialmente no que se refere ao seu estilo, o que será feito no item que se segue.

---

[15] Professor da Escola de Teatro na época da montagem.

[16] Atrás do Teatro Martim Gonçalves, está localizado um prédio onde funciona um supermercado, que na época da montagem de espetáculo chamava-se Paes Mendonça.

3 O REALISMO-NATURALISMO E SUAS CONEXÕES COM A MONTAGEM DE *HEDDA GABLER*

3.1 A influência da trupe do ducado de Meiningen

> *O Fantasma original do ilusionismo naturalista não é outra coisa senão essa utopia demiúrgica que se propõe a provar que dominamos o mundo, reproduzindo-o.*
>
> Jean-Jacques Roubine

Ao apresentar a visão histórica do realismo-naturalista, a pesquisadora Margot Berthold (2001), em sua obra intitulada "História Mundial do Teatro", refere-se a um episódio que envolveu o pintor Gustave Courbet, que teve dois de seus quadros rejeitados pelo júri da Mostra Universal de Paris, em 1855, sob o argumento de ser muito fiel à realidade. O termo realismo foi adotado por ele e se tornaria o lema de um movimento. Coubert construiu um pavilhão próprio, separado do salão oficial, expôs suas obras recusadas e no portal da entrada escreveu: *Lê Réalisme*.

A autora aponta ainda outros registros que poderiam ser considerados os precursores deste movimento, tanto no âmbito da literatura como no do teatro: Schiller, em 1795, já propunha uma distinção entre realismo e idealismo na poesia.

Mas um fato originado na Alemanha, mais precisamente na Turíngia, relacionado ao teatro, que promoveu uma grande repercussão no continente europeu, teria se tornado determinante. Tratava-se do trabalho empreendido pela trupe dos Comediantes de Meininger, cuja fama e influência se espalhariam além do continente, alcançando até mesmo os Estados Unidos:

> Todo o realismo e historicismo, toda a arte da cenografia, direção de cena e de palavras que havia amadurecido nos teatros da Europa atingiram seu último grande ascenso no estilo desta *trupe* que mostrou ao mundo, em 2591 espetáculos em *tournée*, apresentados em 38 cidades, o que um trabalho teatral metódico havia conseguido em termos de qualidade cênica na pequena capital do ducado de Meiningen (BERTHOLD, 2001, p. 446).

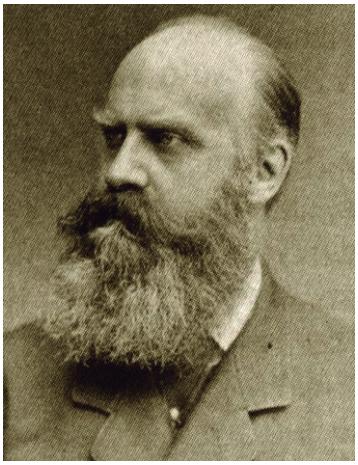


Figura 5 - O Duque Georg II

Georg II (1826-1914) era o nome do príncipe herdeiro de Saxe-Weimar, levado em 1866 ao modesto trono do ducado na Turíngia. A capital, na época, contava com milhares de habitantes. Ele dedicou-se com entusiasmo ao teatro da corte, construído em 1831. Em 1870 idealizou e se colocou à frente de um grupo teatral que veio a ser conhecido como os atores de Meiningen.

O Duque Georg II desenvolveu um teatro modelar (...) concentrando-se no drama, construiu um repertório clássico de montagens que sobressaiu numa ambiciosa combinação de palavra e imagem, precisão em estilo e cenário (BERTHOLD, 2001, p 446).

Neste projeto, o Duque teve o auxílio de Ludwig Chronegk (1837-1891), responsável pelo "ensaio" da montagem, e da atriz Ellen Franz, com quem se casou, em 1873, recebendo então o título de Freifrau von Heldburg (Figura 06). Nelson de Araújo (1978) registrou que a primeira apresentação da Companhia deu-se a partir da montagem de *Julius Caesar*, de Shakespeare, em 1874.

Figura 6 - Freifrau von Heldburg

> Foi o começo de uma extraordinária carreira que se prolongou pelo fim do século, com excursões nas cidades de língua alemã e na Europa continental, da Rússia à Bélgica (ARAÚJO, op. cit., p 181).

O grupo se dedicou a um repertório de clássicos como Schiller, Shakespeare, Kleist e de textos considerados modernos como os de Ibsen – como se discutirá adiante – e Tolstoi, entre outros.

Os Meininger renovaram o trabalho de composição cênica. Antes deles não se tem registro de outra companhia ou grupo que tivesse articulado um trabalho de composição cênica tão preciso. Exploravam cenas de multidão, nas quais atuavam vários intérpretes, figurantes, distribuídos no palco, quadro a quadro, em um trabalho exaustivo de construção, onde cada quadro era "pintado" pelo diretor, já que o duque também era pintor.

Na busca pelo volume tridimensional, ele também substituía os cenários pintados por cenários com volume. Essa foi uma grande transformação, pois os atores desenvolviam a ação dentro do cenário e não a sua frente, o que favorecia o exercício da tão cobiçada "naturalidade".

O treinamento dos intérpretes era exaustivo, disciplinado e com aprimoramento técnico, como é ressaltado por Margot Berthlod:

> Os Meininger nunca permitiam que um figurante recrutado durante a *tournée* pisasse no palco de suas apresentações, sem primeiro treiná-lo; nenhum membro do elenco, por menor que fosse sua parte, era substituível. Mesmo papéis mudos eram individualmente escalados, porque cada papel era um dos elementos criadores da atmosfera das grandes cenas de multidão realisticamente movimentadas. O astro de hoje poderia ser o figurante de amanhã (2001, p. 449).

No processo de montagem a preparação das cenas eram meticulosamente trabalhadas, objetivando-se obter harmonia entre elas, sem que importasse a quantidade de ensaios necessários para isso.

O próprio Duque desenhava os figurinos. Buscava retratar os trajes de maneira a compor as personagens com vestimentas que representassem o período da representação. Por isso dedicava atenção especial na escolha das cores, do corte e do material dos costumes. Introduziu o uso de peles de melhor qualidade em substituição a habitual pele de coelho. Mandava vir as armas de Paris e os tecidos eram encomendados em Lyon e Gênova.

Quanto aos cenários, igualmente desenhados pelo Duque, Berthold esclarece:

> Eram executados pelos irmãos Brückner em Coburg.(...) A cor básica da cena era marrom avermelhado que realçava as cores brilhantes dos figurinos. O duque havia estudado com o pintor histórico Wilhelm von Kaulbach em Munique, cuja teoria da composição para o palco, inspirada por Cornelius e Piloty, tornou-se tão grande para as encenações dos Meininger quanto o eram os efeitos da pintura histórica inglesa para Charles Kean em Londres (op. cit, p. 448).

O encenador inglês Charlies Kean costumava consultar diversos especialistas de diferentes áreas do conhecimento para garantir a precisão histórica de tudo que era colocado em cena, transformando suas montagens em verdadeiras aulas de história. O pai de Charlies Kean foi o grande ator realista Edmund Kean, famoso por sua força cênica, e

por ter interrompido uma cena, ao sentir-se prejudicado pela interferência do Rei. Foi um dos mais reconhecidos atores ingleses de sua época.

Mas, segundo Berthold, um ponto diferenciava a estética dos Meininger dos princípios adotados por Kean:

> Nunca permitiam que o centro do cenário pintado coincidisse com o centro do palco real: Nada de simetria! O duque tinha lido Boileau: *L'ennui naquit um jour de l'uniformité* ("O tédio nasceu um dia da uniformidade"). E seu interesse em arte japonesa ensinou-lhe que a assimetria marcada aumenta o encanto óptico (*id. ib*., p 448).

Figura 7 - Esboço de cenário feito pelo Duque Georg II

Além disso, os Meininger, nas cenas em interiores, preferiam utilizar um "cenário-caixa", com parede meticulosamente pintada, ornada com arcos e composto de mobiliário real.

> Um cômodo completamente decorado com teto, ninchos embutidos; no primeiro plano, colunas e balaustradas, constituíam um pré-requisito, sugerindo a teoria da "quarta parede" invisível. Esta inovação havia sido introduzida em Paris nos primeiros dias do realismo, e também por Laube, em Viena (*id*.).

Os Meininger se tornariam, portanto, uma das grandes referências da estética realista e ao realizar suas extensas *tournées*, deixavam sua influência para o "mundo do teatro".

Na cenografia, bastidores laterais, suspensos, davam espaço a elementos tais como pedestais, escadas ou um piso com terraço, o que proporcionava vários níveis no ambiente da cena. Esses elementos implicavam num grande volume na bagagem da Companhia e era sabido que o duque nunca partia com sua trupe sem levar consigo todos os itens do cenário e da contra-regragem.

O último espetáculo que se tem registro, realizado pela trupe, foi *Noite de Reis*, de Shakespeare, em 1º de julho de 1890, em Odessa. O Duque Georg II decidiu suspender as excursões da Companhia após a morte de diretor Ludwig Chronegk, (Figura 8) vítima de um colapso.

Os princípios cênicos dos Meininger inspiraram outras iniciativas no campo do realismo-naturalista, que, por sua vez, passam a influenciar André Antoine e Konstantin Stanislavski[17], dois grandes representantes do realismo-naturalismo.

Figura 8: Ludwig Chronegk

3.2 Outras iniciativas da estética naturalista

O desenvolvimento da estética realista-naturalista, pode-se dizer, uniu diferentes experimentos e tentativas de alguns encenadores, que se opunham à estética do Romantismo. Para alguns historiadores, o marco do realismo foi a estréia de *A Dama das Camélias* (*La Dame aux Camélias)* de Alexandre Dumas Filho, em fevereiro de 1852.

---

[17] Konstantin Stanislávski, junto com Vladimir Dantchenko, fundaram o Teatro de Arte de Moscou, referência da estética realista-naturalista. Stanislavski se dedicou e foi um dos primeiros teatrólogos a sistematizar um método de treinamento para o ator, que buscava uma total precisão e controle técnico interpretativo da manifestação das emoções da personagem. Até hoje seus princípios são largamente adotados na arte da representação, não só no teatro como também no cinema e na televisão.

> Compreender os tempos e sua realidade significa também ver o homem em sua vida quotidiana, em seu meio ambiente e seus compromissos sociais. Como afirmou Alexandre Dumas Filho, era tarefa do teatro realista desnudar o abuso social, discutir o relacionamento entre o indivíduo e a sociedade e, tanto no sentido literal quanto em outro mais elevado, mostrar-se como um *théâtre utile* (teatro útil) (BERTHOLD, 2001, p 441).

A Dama das Camélias permaneceu em cartaz durante um ano. O texto continha ainda características românticas, mas já se verificava a descrição mais realista do ambiente, que buscava retratar o universo parisiense da época:

> *La Dame aux Camélias* realiza, portanto, uma combinação de duas atitudes possíveis do artista em relação à realidade: a que transforma pela fantasia e a busca copiar-lhes as feições. Desse modo, ainda que impregnado do lirismo romântico, da paixão idealizada, o drama volta-se também para a observação dos costumes de uma parcela da sociedade parisiense. (...) A ação dramática aponta mais para uma estética teatral realista. (...) Com uma linguagem simples e direta, sem ornamentos, Dumas Filho dava um passo adiante em relação a *École du Bom Sens*[18].(...) São descritos e retratados aspectos da realidade que o autor conhecia de perto: (...) a frivolidade do dia-dia. (FARIAS,1993, p. 18; 21).

O próprio texto demonstrava a proposição realista, de colocar em cena a vida da maneira como ela se passava no cotidiano, sem exageros, com uma maior "naturalidade". A partir de então, textos como os Henrik Ibsen, a exemplo de *Hedda Gabler*, passaram a ser escritos, narrando a vida de pessoas comuns, estendendo-se a outras partes do mundo.

No Brasil, por exemplo, a década de 1850 foi o período de introdução do realismo francês, que fez do Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, o seu reduto. *A dama das Camélias* foi encenada naquele teatro quatro anos após sua estréia em Paris. Com a nova estética, surgia a necessidade de procura por novos métodos e de estratégias cênicas para a composição do cenário, figurino e na utilização dos equipamentos de iluminação. Ao adotar na construção do figurino, a utilização de trajes do cotidiano, em vez das tradicionais roupas do antigo repertório, este tipo de representação recebeu, aqui, a denominação de peças "modernas" ou "dramas de casaca". Antes, era comum que um ator escolhesse seu próprio figurino, usando o que lhe pertencia, o que deixou de acontecer.

---

[18] A École du Bom Sens – movimento de transição entre o drama romântico e a comédia realista, deixou de existir em 1853. (ARAUJO, 1993, p 6 a 8).

O Ginásio Dramático, no Rio, homônimo ao de Paris foi inaugurado em 12 de abril de 1855, sob a tutela de Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, dissidente da Companhia de João Caetano, que contratou o francês Émile Doux como "ensaiador". Este, já estivera a serviço da dramaturgia de Dumas Filho e da comédia burguesa de Scribe, Augier e Sardou. Possuindo apenas 256 lugares em seu interior, o Teatro Ginásio Dramático estreou com um programa duplo: *Um Erro* de Scribe e *O Primo da Califórnia* de Joaquim Manuel de Macedo. Ainda no mesmo ano, em 26 de outubro, foi levada a cena a primeira peça do repertório realista francês: *As Mulheres de Mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust.

Um criterioso levantamento elaborado por Farias, relacionado ao repertório teatral no Brasil, nesta época, através do *Jornal do Comércio*, verificou que além da recepção das peças francesas empreendeu-se também a formação de um repertório nacional, de peças realistas ou, pelo menos, com traços de realismo. Ele cita um texto de Souza Ferreira, folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, publicado em 07/02/1856, que reforça o impacto desta nova estética nos palcos cariocas, como descrito nos trechos reproduzidos a seguir:

> Talvez o crítico severo analisando essa obra encontre alguns pontos dignos de suas observações: pouca vivacidade no diálogo, frouxidão de algumas cenas e ausência de efeitos. Aquele, porém, que desejar ver um drama íntimo, palpitante de verdade, a fiel reprodução desses combates que travam nos fundos d'alma as paixões ardentes e reprimidas, um estudo perfeito do coração, ou, o que é mais verossímil, a pintura verdadeira de um fato real; aquele que quiser ver um belo quadro, onde em traços de mestre se retrata um vigoroso talento, onde cintila o colorido brilhante do espírito; e esse, ao ouvir *A Dama das Camélias* se dará por satisfeito e repetirá conosco que esta é talvez a mais bela produção de Alexandre Dumas Filho. (FERREIRA *apud* FARIAS,1993, p 82 -83).

A peça *A Dama das Camélias* obteve um grande sucesso junto ao público. O Ginásio, encenou, em 23 de março de 1856, outra peça de Dumas Filho *O Mundo Equívoco*. Até 1862 outras peças foram montadas, tais como *As Mulheres de Mármore* e *Os Parisienses*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust; *Os Hipócritas* e *A Herança do Sr. Plumet*, de Barrière e Ernest Capendu; *A Dama das Camélias* e *O Mundo Equívoco*, de Dumas Filho; *O Genro do Sr. Pereira, Os Descarados* e *As Leoas Pobres*, de Émile Augier; *A Crise, Dalila, O Romance de um Moço Pobre* e *A Retenção*, de Octave Feuillet.

De certa maneira a Ginásio alcançou uma repercussão positiva, quanto aos trabalhos apresentados. Haviam críticas, mas não se comparavam aos elogios. Era um trabalho corajoso de pessoas, artistas de teatro e pensadores e a jovem intelectualidade posicionou-se a favor da nova estética. É possível apreender uma série de conceitos realistas nos textos jornalísticos de Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo entre outros que também produziram peças.

3.3 A sedimentação da estética naturalista

A teoria da "quarta parede", descrita por João Roberto Farias (1993), descreve o ator "vivendo" o seu papel como se não estivesse diante de espectadores. Este princípio é creditado a Antoine, que sistematizou sua prática no final do século XIX. Porém, como visto, já havia sido esboçada pelos Meininger e por volta de 1850 esses e "muitos procedimentos do realismo cênico", podiam ser verificados, cada vez mais freqüentemente, nos palcos franceses, "principalmente do Théâtre Gymnase Dramatique de Paris, dirigido pelo ensaiador Montigny". Sabe-se que Antoine, em 1888, viajou para Bruxelas e assistiu à atuação dos Meininger no Monnaie Theater.

Muitos propósitos perseguidos pelos realistas, contudo, só se cristalizariam através de iniciativas como a de Émile Zola e de André Antoine. Émile Zola, além de produzir romances, foi autor também de inúmeros dramas "realistas". Em *Lê Naturalisme au Théâtre*, de1881, estabeleceu os princípios da luta social contra a burguesia, ao eleger pessoas comuns como seus personagens. Era apoiado por André Antoine, que transpunha para o palco a reprodução integral da vida.

Antoine era um funcionário desconhecido da Companhia de Gás parisiense e, com base nas idéias de Victor Hugo sobre "*le théâtre em liberte*" ("o teatro em liberdade") funda em 30 de março de 1887, em Paris, o *Théâtre Libre*. Ele estudou e trabalhou arduamente na sistematização de pressupostos para suas encenações e se tornou uma referência dentro da estética realista. Começa sua carreira, segundo Araújo, "em um modesto grupo de amadores, o Cercle Gaulois". Teve passagem como figurante na Comédie Française.

> O estilo cênico naturalista de Antoine "impregne de réalite" ("impregnado de realidade"), inspirou-se nos Meiningen. Ele viajou especialmente para Bruxelas, em Julho de 1888, para vê-los atuar no Monnaie Theater durante duas semanas (BERTHOLD, 2001, p 454).

Logo o repertório do Théâtre Libre se ampliaria. Além de peças francesas, Antoine encenava outros autores realistas como Ibsen, Strindgerg, Tolstoi, Turguêniev, Björnson, Heijermans e Hauptmann. Seu método de encenação passa a ser seguido por outros encenadores, em outros países.

Jean-Jacques Roubine (1998, p.23) escreveu que Antoine "constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne assinou os seus quadros)".

O palco deste encenador francês era o espaço da reprodução mimética do real, um pedaço, uma fatia, da realidade. Por conseguinte a preocupação com a cenografia adquiriu um rigoroso cuidado com todos os elementos que a compunha. Também o figurino e a movimentação dos atores perseguiam o real.

O episódio até hoje difundido, que se tornou um símbolo do modo de representação da realidade sobre o palco refere-se ao fato de Antoine ter pendurado postas de carne crua, que ainda pingavam sangue, no cenário da montagem de *Les Bouchers*, de F. Icres (1888) só recentemente foi desmistificado. Segundo Berthold, na verdade Antoine agiu "num acesso de raiva, quando um cenógrafo o deixou na mão. Foi uma solução relâmpago, nascida do mau humor, não um barbarismo inerente aos seus princípios" (2001, p. 454).

Talvez por razões como esta, que tendem a certa mitificação, Jean Jacques Roubine faz a seguinte advertência:

> Pensar duas vezes: esse *efeito do real* é também um efeito do teatro. Não há medida comum entre a insossa teatralidade das postas de carne feitas de papelão e a teatralidade da carne viva, do sangue, da vida da morte conotadas pelo objeto real (1998, p. 30).

O efeito que este episódio surtiu, mesmo com os esclarecimentos feitos acima, permite que hoje se faça uma reflexão sobre o caráter da representação e da apresentação

nas artes cênicas, tema que ocupa as atuais discussões. A diversidade de estilos que povoam as diferentes culturas permite, por exemplo, que se possa falar da característica irreprodutível de certos eventos, quando, em algumas performances contemporâneas, corpos são mutilados, animais são sacrificados, objetos são destruídos.

O espetáculo com as postas de carne penduradas e a sua repercussão sobre o público, se foi feito de modo equivocado ou não, surtiu um efeito que viria incorporar outras experiências nas artes cênicas.

Um episódio que também ganhou grande repercussão no teatro brasileiro, refere-se à famosa a cena em que os integrantes do coro do espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque, no papel de fãs em transe, simulavam devorar o corpo do cantor despedaçando um fígado de boi cru, fazendo freqüentemente com que o sangue respingasse sobre a platéia. Ele não se relaciona ao estilo realista-naturalista, como no caso de Antoine, pois é possível argumentar, que a presença de certos objetos reais em cena, podem causar efeito indesejado.

Numa experiência como aprendiz de cenógrafo, no ano de 1997, ao conceber o cenário para a montagem do texto *Oração,* de Fernando Arrabal, dirigido pelo aluno do bacharelado em Direção Teatral, Jorge Borges, foi feito o registro fotográfico de um muro em ruína, que serviria como referência para a confecção de algo similar. Algumas plantas e parasitas do muro original foram arrancadas para compor o muro cenográfico. Alguns espectadores, contudo, acreditaram que o muro cênico é que era real e que as plantas seriam artificiais, e demonstraram até certa indignação pelo uso das "plantas de plástico".

São efeitos que muitas vezes fogem ao controle do cenógrafo e após o efeito sobre o espectador não cabem explicações.

Antoine explorou como poucos encenadores a noção de "quarta parede", já mencionada acima. Talvez por razões como estas, se justifique a reação ao objeto tão real, pois mesmo que se busque reproduzir um pedaço da realidade sobre o palco, da forma mais fiel possível, o espectador nunca esquece que o que ele experiencia é do domínio da ficção.

O cenógrafo, após estas experiências, deixou de ser um pintor de painéis, e cada vez mais foi sendo exigido dele diferentes habilidades e conhecimentos relacionados às artes visuais, para contribuir com o efeito de ilusão, para que o espectador seja seduzido, como assinala Roubine:

> Com os naturalistas, a mitologia do verdadeiro substitui a do verossímil, com a qual se satisfazia até então o teatro acadêmico. Essa mudança terá repercussões sobre as técnicas do espetáculo. (...) A rejeição pelo menos parcial truque enganador, ao qual se prefere a introdução no palco de materiais e objetos autênticos; o seu peso, o seu desgaste, a sua presença, são dados indicativos de um labor, de uma existência, da passagem dos dias, da posição social. Integram-se num sistema significante constituídos pela imagem cênica. (...) Na estética realista, o figurino torna-se uma roupa, dá um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece. Foi realmente usado. Pode e deve, se for o caso, exibir o seu desgaste, a sua sujeira; pode e deve falar do status social e da situação real do personagem. Tem, em última instância, uma função que o aproxima de um objeto de cena: o espaço emoldura a personagem, à semelhança do seu meio familiar...(...) É que quase um século de encenações familiarizou-se com a idéia de que todos os elementos do espetáculo podem e devem ter uma função significante (1998, p. 122-123).

Apesar de certa rejeição ao realismo-naturalismo, por parte de vários encenadores em período posterior ao seu apogeu, o estilo sobreviveu e segue sendo praticado em diferentes partes do mundo. O tipo de conhecimento que foi sistematizado, a partir das experiências naturalistas, ainda podem se revelar produtivas e bem sucedidas, como acreditamos ter acontecido na experiência da montagem de *Hedda Gabler*, pela Cia de Teatro da UFBA.

Antes de descrever o processo de concepção cenográfica e de justificar as razões pelas quais acreditamos tratar-se de uma experiência bem sucedida, contudo, torna-se necessário conhecer as características do autor do drama.

3.4 Henrik Ibsen: o autor

Henrik Ibsen nasceu em Skien, em 20 de março de 1828, e morreu em Kristiania, hoje Oslo, em 23 de maio de 1906. Filho de um comerciante abastado que faliu quando era ainda menino, Ibsen cresceu na pobreza. Foi aprendiz de farmacêutico, enquanto preparava-se como autodidata para os estudos universitários. A leitura da obra *Cícero e Salústio,* que descrevia os acontecimentos revolucionários em seu país, no ano de 1848, inspiraram seu primeiro drama *Catilina* (1849). Em 1850 escreve sua segunda peça: *Túmulos de Gigantes* e sua apresentação abriu as portas para o autor, que se tornara

colaborador em um jornal operário. Em 1853 foi chamado para Bergen, segunda cidade do país, para desenvolver a função de diretor artístico do teatro local. Sua incumbência era escrever uma peça por ano. Nesta fase escreve muitos dramas de apelo nacionalista: *Noite de São João*, 1853; *Dona Inger em Ostraat*, 1854; *A Festa em Solhaug*, 1855; *Olaf Liljekrans*, 1856, que incorporam também sua fase romântica.

Em 1857 assumiu a função de instrutor dramático do Teatro Norueguês em Kristiania, com o objetivo de combater a influência cultural dinamarquesa naquele país e casa-se com Sussane Thorensen. Um ano depois, escreve *Heróis em Helgeland* (ou *Os Guerreiros em Helgeland*), cujas críticas o deixam irritado. Durante algum tempo não consegue notoriedade, ao contrário do seu rival Björnson. Interrompe sua produção para dedicar-se ao jornalismo.

Em 1862 retoma a atividade de dramaturgo e causa escândalo com a *Comédia do Amor*, que zomba das convenções da vida familiar e argumenta que num casamento realizado por razões financeiras pode-se ser mais feliz que em outro onde predomina um amor pseudo-romântico. Logo depois o teatro norueguês em Kristiania foi fechado, e ele solicita uma pensão ao parlamento, que foi negada em represália às idéias contidas em sua última obra. Escreve, em menos de dois meses, a tragédia *Os Pretendentes à Coroa (Kongsemnerne),* que, ao modo de Shakespeare, conta uma história medieval norueguesa. Obteve grande sucesso com a tragédia o que lhe rendeu uma bolsa estatal e lhe permitiu viajar para a Itália, onde escreveu três peças, que continham áspera crítica ao romantismo e aos pseudo-ideais da vida escandinava de então: *Brand*, de 1866, que narra o fim de um homem, já na bancarrota, e que tenta impor aos outros e a si próprio uma moral conservadora; *Peer Gynt*, de 1867, uma tragicomédia sobre um aventureiro que sacrifica seus princípios morais, mas também a verdade das palavras e a autenticidade de sua vida; e *A Aliança da mocidade*, de 1869 que faz uma sátira aos costumes políticos e eleitorais da Noruega, o que leva Ibsen a abandonar o projeto de retornar a sua terra natal. Fixou residência em Munique, onde tinha escrito *O Imperador e Galileu*, em 1864, uma tragédia histórico-filosófica.

Segundo Cleise Mendes:

> Na fase denominada realista, o autor muda visivelmente de temática e forma, enfocando problemas da vida burguesa, em peças escritas em prosa e cuja

> construção obedece a regras de uma dramaturgia rigorosa ou "clássica". É o período das "conversas de salão", a unidade poética e cenográfica que dá expressão a essa dramaturgia é a sala burguesa, que ao mesmo tempo é o centro e o limite da trama (MENDES, 1996, P 01).

Em Munique, a partir de notícias de jornais, elabora os enredos de suas peças da fase realista. As notícias sobre um rico comerciante que desfalcou uma seguradora de navios, numa transação fraudulenta, inspiraram o drama *Os Pilares da Sociedade*, em 1877, na qual um cônsul é desmascarado por uma mulher corajosa.

Este ímpeto da coragem feminina se tornaria o tema da sua próxima peça *Casa de Bonecas*, de 1879, onde Nora abandona o marido, os filhos e o próprio lar para conquistar sua "felicidade". Com essa peça Ibsen obtém sucesso internacional, mas também sofre uma forte crítica da sociedade conservadora, que condena a atitude da personagem principal.

Em resposta às críticas, Ibsen escreve *Espectros*, em 1881, e causa horror ao colocar um sifilítico, preste a ficar louco, como personagem principal. A peça foi proibida em quase todos os países, mas se torna um exemplo para todo escritor que quisesse desenvolver um drama com maior grau de naturalidade. Cleise Mendes lembra que Ibsen "não abandonou o drama de idéias em sua fase realista, antes passou a cultivá-la de modo ainda mais elaborado, sob o disfarce da apresentação da vida cotidiana" (1996, p. 01).

Com *Um Inimigo do Povo*, em 1882, Ibsen mostra um médico perseguido por toda a população de uma estância de águas, por denunciar o envenenamento industrial da reserva aquática que era a fonte de renda de todos. Já em *O Pato Selvagem*, em 1884, retrata um crítico moralista como charlatão.

Em 1885, Ibsen se tornaria um dos autores mais encenados na Europa. Já rico, depois de muito tempo, retorna à Noruega onde foi recebido com festa. Escreve ainda *Rosmersholm*, em 1886, onde já se encontram elementos simbólicos, assim como em *A Senhora do Mar*, de 1888.

Considerada por John Gassner[19] como uma de suas peças mais fascinantes, uma obra-prima, *Hedda Gabler*, de 1890, é "a última peça de sua fase realista" (1980, p. 28).

Cleise Mendes afirma que neste período:

---

[19] John Gassner em Mestres do Teatro II, Ibsen o Viking da Dramaturgia.

> Ibsen afastava-se da forma clássica e dramaticamente objetiva e passa a tingir-se dos meios-tons da atmosfera místico-poética do simbolismo. Porém, esse afastamento é gradual e contínuo, e um certo clima de decadentismo "*fin-de-siecle*" já se faz sentir bem antes, na caracterização de protagonistas negativos, enigmáticos, fontes de uma energia dissolvente, destrutiva, como Gregers, de *O Pato Selvagem* ou Hedda de *Hedda Gabler* (MENDES, 1996, p 01).

Em 1890, Ibsen fica bastante debilitado, vítima de uma violenta gripe. Resolve fixar residência na Noruega, em 1891, onde escreve *Solness*, *O Construtor* ou *O Arquiteto Solness*, texto de 1892. Mas é o simbolismo que domina a ação das peças seguintes: *O Pequeno Eyolf*, 1894 e *João Gabriel Borkman*, 1896. Em sua última peça *Quando dos Mortos Despertamos*, de 1899, soa como uma despedida. Robert Brustein[20] relata que Ibsen tinha dado a esta peça o subtítulo *Um Epílogo Dramático* (1967, p. 97).

Em 1902, os problemas de saúde o deixam inválido, sem condições de escrever, vindo a falecer em maio de 1906.

A Professora Cleise Mendes considera que a produção dramática de Ibsen

> É atravessada por três grandes tendências que iriam estabelecer os limites de início e superação do *drama moderno*. (...) Mas um simples olhar sobre o conjunto de sua obra faz emergir a unidade da "questão ibeseniana" por excelência: a auto-realização individual, a aventura solitária do indivíduo soberano que mantém a liberdade de afirmar uma verdade pessoal em face da sociedade, em oposição às regras do senso comum, ou da "maioria compacta". (MENDES, 1996, p. 01).

Hedda Gabler transpõe para o palco o mundo "real" da personagem homônima. A sala da casa onde ela vive é o pedaço de uma casa real, é a fatia de um mundo pensado por Ibsen, de forma verossímil e repleto de detalhes. E é sobre a exploração desses detalhes, especialmente através da cenografia, que se dedicará o próximo item deste trabalho.

3.5 Desvendando *Hedda Gabler* – O Texto Dramático

> *Hedda Gabler* é uma peça realista, sem qualquer objetivo social evidente. Ela é centrada, antes de tudo, em um ser

[20] Robert Brustein em Teatro de Protesto, capitulo II.

> humano e não de uma idéia; um ser humano constituído de mistério, de maldade, de maus instintos, e ao mesmo tempo dotado de charme e um fascínio irresistível.
>
> Martin Esslin

Dentre os estudos acerca do texto *Hedda Gabler* utilizados na época pelo Iluminador do espetáculo Eduardo Tudella e parte do elenco da montagem da Companhia de Teatro da UFBA teve como fonte de pesquisa os escritos de Martin Esslin e Décio de Almeida Prado.

Hedda Gabler é considerado um excelente trabalho de dramaturgia elaborada por Ibsen por atender plenamente ao "padrão" de "peça bem feita" – "aquela que não contém elemento algum inútil ou pouco funcional em sua construção dramática" (PRADO, 1983, p. 05);

> A condensação no tempo e no espaço, a forte subordinação das partes ao todo, com o enredo girando em torno de um único eixo, a técnica da preparação, pela qual nada sem ter sido prévia e discretamente anunciado. Porém ninguém nos esclarece porque Hedda Gabler é o que é e faz o que faz. Todas as inferências correm por nossa conta e risco.
> A "peça bem feita", como a clássica, como quase toda dramaturgia dos dois séculos passados, admite o pressuposto de que o homem e inteiramente racional, inteiramente explicável, possuindo uma coerência interna que lhe desenha a um só termo o caráter moral e o perfil psicológico.

Ibsen, com sua obra supera a explicação lógica ao penetrar no mundo do irracional, do inexplicável, que não segui a lógica psicológica então vigente. Por esse motivo Décio de Almeida Prado considera que *Hedda Gabler* está para as atrizes modernas como *Hamlet* estaria para os grandes atores clássicos. Ambos os papéis propõem, a quem se decide enfrentá-los, o mesmo enigma e o mesmo problema: conceber e transmitir uma imagem unitária, ao mesmo tempo humana e verossímil, de personagens cujos autores não souberam ou não quiseram enquadrá-las dentro de uma só perspectiva.

Isso se reforça na afirmação de M. C. Bradbrook (IBSEN THE NORWEGIAN) descrito por Martin Esslin (1970, p. II):

> Hedda Gabler está presa a sua desonestidade intelectual. Ela não olha de frente nem sua vida, nem suas limitações, nem aqueles que lhe dão crédito. Hedda Gabler não tem consciência nem dela própria nem de suas responsabilidades...

> Não há progressão nem conflito em seu caráter. Desde o início podemos vê-la corroída de inveja e orgulho, em toda a malignidade de sua impotência

Seria uma heroína às avessas? Para Prado, Hedda Gabler briga com o modelo de mulher que é representado por todas as outras personagens femininas da peça.

> Ibsen coloca em *Hedda Gabler*, o conceito ou a questão do feminismo. Vale lembrar que já abre brecha na "peça bem feita" com a mesma questão em *Casa de Bonecas*, onde Nora, esposa abnegada e extremosa mãe, em um gesto de independência que desorientava platéia e críticos, não menos por sua inverossimilhança que por sua patente imoralidade, resolve partir, abandonando marido e os filhos (PRADO,1983, p. 05).

Dessa maneira *Hedda Gabler* poderia também ser considerada uma resposta de Ibsen para aqueles que perguntam o que seria de Nora se ela não abandonasse o marido. Hedda podia ser a Nora que ficou. Ela seria mais uma vítima das convenções da sociedade que coloca a mulher numa condição inferior. O que o que movimenta Hedda Gabler é sua frustração, lembra Martin Esslin (1970, p. III) que pondera ainda:

> Hedda é dotada, sem dúvida, de inteligência e imaginação, assim como de uma profunda necessidade de tudo que é belo. Logo ela é potencialmente um artista, um ser criador. Mas, toda essa potencialidade não se concretiza; sua própria consciência desse potencial lhe é bastante confusa. Como diz Ibsen em suas notas, ela percebe que a época oferece várias oportunidades dignas de se dedicar à vida, mas (ela não consegue) encontrá-las.

Hedda Gabler é colocada em uma condição de submissão ao homem, ao marido, e deve trilhar o caminho que lhe é pontado. Ela não tem livre arbítrio, escapa da submissão do pai para a do marido. Ela porém, é socialmente e intelectualmente superior ao seu marido e padece nesta situação.

Ela quer ser dona de seu destino. O título da peça já denuncia isso. Hedda Gabler, a filha do General Gabler e não Hedda Tesman a mulher de Jorge Tesman. Hedda Gabler se nega a aceitar sua submissão a Tesman.

A cenografia deve denunciar essas proposições: A sua posição social e a importância do General, devem, e estão presentes no espaço cênico.

Esslin lembra que Hedda Gabler só poderia ser dona de seu destino se fosse homem:

> As pistolas do General Gabler são um dos principais símbolos da peça. Elas representam a masculinidade, símbolos sexuais e também símbolos das carreiras masculinas, da liberdade do caçador e do aventureiro. Se Hedda se prende tanto as suas pistolas, é porque ela arde de desejo de dispor dessa liberdade de criar que só pertence ao mundo dos homens. Além disso, ela guarda o mais profundo desprezo pelo papel convencionalmente reservado à mulher; ela se recusa ser uma mulher de interior, ela odeia a idéia da maternidade (ESSLIN, 1970, p. IV).

Estes conflitos entre o mundo masculino e o feminino são levados em consideração pelo diretor Harildo Deda e não se apresentam apenas marcadas nas pistolas. Outras situações dramáticas também que colaboram para representar o desejo de Hedda Gabler pela liberdade, sua não ação, seu conflito interno e sua relação com o pai. Já que acreditamos que essas questões, encontram-se também refletidas e inseridas no cenário da montagem de *Hedda Gabler* pela Companhia de Teatro da UFBA.

Hedda Gabler pode ser comparado a um poema onde as personagens, por meio de contrastes sutis, adornam o argumento da peça. Ibsen apresenta um microcosmo, que com sua delicadeza torna-se imagem do mundo em 1890, mas que também ainda é pertinente em nosso contexto. Muitas portas foram abertas e as mulheres conquistaram mais espaço, mas algumas ainda estão entreabertas, e outras fechadas.

4 A MONTAGEM DE *HEDDA GABLER* PELA CIA DE TEATRO DA UFBA – UM PROCESSO DIALÓGICO

4.1 A Escola de Teatro e a Companhia de Teatro da UFBA

Em 1956, como parte de projeto cultural e acadêmico do reitor Edgard Santos, surge a Escola de Teatro, junto com a Escola de Dança, agregando-se à Escola de Música e à quase centenária Escola de Belas Artes. Um ano depois, a Escola de Teatro, que já havia ocupado os porões do prédio da Reitoria, fixa-se definitivamente, no Solar Santo Antônio, onde foi construído e inaugurado o teatro de mesmo nome, para abrigar e difundir as atividades da recente instituição.

Com o amplo apoio do reitor e do financiamento da Fundação Rockefeller, a pequena escola começa encenando uma dramaturgia moderna, produzindo espetáculos considerados de alto nível e assim integrava-se à comunidade, compartilhando com o público novos padrões de referência estética.

Entre 1956 a 1961, Martim Gonçalves esteve à frente da direção da Escola, promovendo aulas públicas aos domingos, onde a comunidade debatia com os diretores e professores os espetáculos apresentados. Organizou três Seminários Internacionais de Teatro e o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. A elite baiana, de onde tinha origem muitos alunos, habitantes de bairros considerados nobres como Graça, Barra e Centro (Campo Grande, Avenida Sete de Setembro), respondia bem ao seu trabalho. Alguns alunos, como Carlos Petrovich, eram oriundos de outros estados e moravam em pensões para estudantes no bairro do Tororó.

Em 1960, a Escola de Teatro era apontada como uma das melhores da América Latina. A montagem de *Senhorita Júlia* inaugurou o Teatro Santo Antônio, em 1958, imprimindo um novo modo de se fazer teatro, distinto da realidade amadora que vigorava até então. Até outubro de 1961, com a *História do Zoológico*, de Edward Albee, foram 18 peças que se apresentaram, algumas delas, inclusive, no Teatro Castro Alves, maior templo das artes cênicas da cidade. O sucesso de crítica e de público era respaldo pelo trabalho de profissionais como Eugênio Kusnet, Lina Bo Bardi, Gianni Ratto, Yanka Rudzka (diretora da Escola de Dança que dava aulas na Escola de Teatro), Ernest Widmer, H. S.

Koellreutter, Luciana Adolfo Casais Monteiro, Domitila do Amaral, Dulce Schwabacker, dentre outros que, além de compor o corpo docente (em maioria), colaboravam e participavam dos espetáculos.

Ao mesmo tempo em que fomentava e movimentava a cidade culturalmente, a Escola preparava os futuros profissionais do teatro na Bahia: Jurema Pena, Nilda Spencer, Sônia dos Humildes, Carlos Petrovich, Mário Gusmão, Helena Inês, Mário Gadelha, João Gama e Lia Mara são alguns deles. Em abril de 1958 Gonçalves criou *A Barca* (nome em homenagem a Gil Vicente, título de uma de suas obras), companhia da Escola.

Aninha Franco (1994) em sua obra *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX* destaca o papel da Escola na profissionalização do teatro; descreve os primeiros cursos e professores, os artistas convidados, a criação do Teatro Santo Antônio, a criação de *A Barca,* os espetáculos encenados e suas fichas técnicas, revelando, assim, sua importância nacional e internacional:

> Neste momento (final da década de 50) a Escola de Teatro da Universidade da Bahia – ETUB era considerada uma das melhores escolas de teatro do mundo, e sua equipe de professores, a melhor do Brasil. Patrocinada pela Rockefeller Foundation, que lhe destinou dólares sem avareza, elogiada pela imprensa nacional, referendada pela imprensa internacional, a ETUB era o sucesso ímpar de uma cidade que até pouco tempo não possuía teatro (p. 117 - 118).

Outras iniciativas, como um catálogo de fotos, resenhas de jornais e comentários sobre o teatro feito na Universidade, elaborado por Hélio Eichbauer e Dedé Veloso, denunciam o florescimento e o desenvolvimento efetivo das artes na Bahia, a partir da iniciativa de Gonçalves. Movimentos como o do Cinema Novo, o Tropicalismo e a criação do Museu de Arte Moderna, sob a direção de Lina Bo Bardi, são associados a este grande empreendedor.

Com a saída de Martim[21] Gonçalves – que dirigiu a Escola entre 1956 a 1961 - Em 1961 a ex-aluna da Escola, Nilda Spencer, assume a direção até o ano de 1965 e Antônio Barros, até 1969, quando foi criada a EMAC (Escola de Música e Artes Cênicas)

---

[21] A saída de Martim Gonçalves, o mentor do novo modo de se fazer teatro na Bahia, em 1961 envolveu polêmica e animosidade. Atualmente, além da obra já citada da autora Aninha Franco, outros pesquisadores, como Raimundo Matos Leão (2003), se empenharam em recontar esta história através de duas dissertações e uma tese, no âmbito deste Programa de Pós-graduação da Escola de Teatro da UFBA.

da qual a Escola torna-se apenas um Departamento. Sucedem-se a administração de Jesus Chediack (1969 -1970), Anatólio Oliveira (1970-1972) e José Possi Neto (1972-1976), como chefes de Departamento.

A Escola mantinha cursos de esgrima, técnicas corporais modernas, além de oferecer cursos livres para a área de dramaturgia para teatro e televisão, cenografia, história e confecção de traje, teoria do teatro e interpretação. Estes dois últimos se transformariam, respectivamente, nos cursos de direção e formação do ator, que hoje consistem em bacharelados. Apenas na década de 1980 foi fundado o curso de Licenciatura.

Atualmente a Escola conta com mais de 300 alunos, nos cursos da graduação e da pós-graduação, que oferece os cursos de mestrado e doutorado.

Os cenários criados para as montagens da Escola de Teatro, como se pode deduzir pelas notícias relacionadas ao sucesso que angariavam, sempre desempenharam um importante papel neste contexto. Há décadas, existe uma oficina com os equipamentos necessários para a confecção dos cenários e objetos de cena, além de funcionários especializados na área da carpintaria. Tal infra-estrutura sempre foi determinante para o ensino-aprendizagem e produção deste recurso tão imprescindível para a arte do teatro.

A Companhia de Teatro da UFBA foi fundada em 1981, como parte integrante do Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC; era considerada núcleo de pesquisa e extensão interdepartamental, envolvendo professores, alunos, técnicos e convidados. No início, realizava uma média de duas montagens por ano, e os espetáculos visavam ao diálogo com a tradição e com a contemporaneidade.

A Cia. encenou importantes autores da dramaturgia mundial. Em pesquisa no arquivo da Escola de Teatro para este trabalho, foram identificados alguns projetos relacionados à sua fundação, e entre os objetivos descritos, pode-se destacar: a realização de montagens de baixo custo com ênfase nos aspectos criativos do espetáculo; a divulgação de textos inéditos ou pouco conhecidos, identificando as tendências emergentes na dramaturgia mundial; a encenação e a recriação de textos clássicos, valorizando simultaneamente tradição e a modernidade; a realização de projetos “não-comerciais”, isto é, espetáculos que não privilegiassem o rendimento e o lucro financeiro para atender ao gosto “médio” do público; a não massificação dos resultados, entre outros.

O professor Harildo Déda (2006), um dos professores mais atuantes da Cia., lembrou que cada montagem podia ser vista como uma disciplina, pois ensinava aos alunos a fazer teatro, conjugando-se a teoria e a prática, o que comunga com a própria vocação da Escola de Teatro, já que seus professores, além de ministrarem aulas na graduação, atuaram também como artistas. Além disso, promovia a extensão, ao compartilhar seus resultados com a comunidade.

De 1999 a 2006 a Cia. registrou uma grande queda na sua produção artística só produziu quatro espetáculos. Dois deles foram apresentados na Sala 5, pequeno teatro experimental da Escola e os dois últimos em outros teatros da cidade. Já em 2007, como parte da programação de reinauguração do Teatro Martim Gonçalves, apenas um espetáculo foi montado pela Cia: *O Terceiro Sinal*, de Cláudia Barral, sob direção do professor Deolindo Checcucci.

A estréia da Companhia de Teatro da UFBA deu-se com a montagem de *Seis Personagens a Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello, dirigida pelo professor Harildo Déda, recém retornado dos Estados Unidos da América do Norte, onde cursara o mestrado. A Escola completava 25 anos e queria realizar um grande espetáculo em comemoração a esta data. Ele descreveu assim a decisão que foi tomada numa reunião de Departamentos, quando aceitou o convite:

> Eu fui para a reunião: "Tá, eu faço, eu dirijo". Depois me arrependi amargamente, mas montei *Seis Personagens*. Era um rasgo de coragem. E graças a esse povo que ajudou, mesmo! Era realmente uma Companhia. Era... as pessoas... era uma família. As pessoas faziam um plano e todos faziam juntos. De Cleise Mendes trabalhando como atriz, a Carlos Petrovich como ator e como ajudante de cenografia pra Sônia Rangel, que fazia a cenografia, montando lá com os alunos, um cenário que era feito durante a montagem, durante o espetáculo, que começava com o palco nú, depois é que ia se montando. É heróico, né? Era assim. Tudo começou foi assim. As pessoas se uniam pra fazer as coisas. (...) Todo mundo se juntava e fazia, Maurício, todo mundo se juntava e fazia! (DÉDA, 2006)

A fundação da Cia. resgatava, assim, os procedimentos similares ao do início da Escola, de "aprender fazendo" como no caso da Companhia *A Barca*, como lembrou Déda. Mas ele se referiu também a uma diferença fundamental entre ambas:

> A partir de 1958 a Escola faz um espetáculo maravilhoso que se chama *Senhorita Julia*, na sua inauguração, com um padrão altíssimo de interpretação que é uma das características da Companhia da época, durante muito tempo, A Barca. Essa excelência de espetáculo é algo que a nossa Companhia consegue resgatar. A Companhia não quis entrar no mesmo erro da A Barca que queria privilegiar alguns alunos pra serem contratados. A Companhia de Teatro da UFBA se propõe a ser um grupo de extensão dos professores artistas. E ai se propõe a convidar alunos e pessoas da comunidade para trabalhar em um espetáculo (2006).

A Companhia de Teatro da UFBA tinha como princípio não fixar um diretor ou coordenador efetivo, conselho ou membros. Ela só existe quando algum professor toma a iniciativa de realizar uma montagem. Não previa vínculo empregatício com nenhum dos seus artistas, a não ser o vínculo já existente com a própria Escola, na condição de funcionário público federal e não remunerava seus integrantes convidados.

Ao ser inquirido sobre o fato as diferenças de procedimento entre a Companhia de Teatro da UFBA e a Cia A Barca, dos tempos do professor Martim Gonçalves, Déda reafirma o argumento anterior:

> Acho que sim, porque fica claro logo de início o que a Companhia de Teatro da UFBA, não é os alunos convidados como um privilégio, é um estágio mesmo. A gente tentou fazer, na Cia, que os alunos-atores, não fossem profissionais remunerados, como na A Barca. Os professores eram também os atores, ou diretores, ou cenógrafos, ou iluminadores.(...) Que era uma coisa muita boa em relação ao ensino, porque os alunos estavam trabalhando junto com mestres e aprendendo junto (DÉDA, 2006).

O professor Ewald Hackler, autor, entre muitos outros, do cenário de *Hedda Gabler*, descreveu assim a Cia:

> A Companhia de Teatro da UFBA não existia. É uma alma invisível. Você não a vê. Ela não é palpável. Então você tinha um grupo de pessoas na Escola de Teatro que chegaram, e sem partir de um texto, examinavam a possibilidade, a questão; se era possível com os atores disponíveis na Escola, montar um certo texto. Se os cenários eram viáveis, nos custos. Uma série de questões para se montar um texto. Era muito menos uma questão de satisfação, uma necessidade de um momento, uma decisão ideológica. Era mais uma atitude de oportunidade (2006).

Hackler acentua ainda que não se recorda de nenhum caso em que os departamentos tenham votado contra a proposta de se realizar uma montagem. As decisões

eram quase sempre consensuais. E mesmo sabendo-se que o montante destinado a cada montagem era quase sempre simbólico, sempre havia o interesse. O retorno financeiro não era incorporado à preocupação da Cia., como descrito acima.

Sobre este aspecto Déda complementa:

> Eu acho que você não pode, por falta de recursos, por uma série de coisas, não pode ter na cidade um espetáculo como foi, por exemplo *Eduardo II* ou *O Zoológico de Vidro*, com um cenário maravilhoso, com um elenco no naipe do *Zoológico de Vidro* ou de *Hedda Gabler*. Por outro lado, (…) o espetáculo como *Dias Felizes*, e ai a gente vê, numa produção bem montada como a de Fernanda Montenegro, que muita gente viu no Teatro Castro Alves e uma produção feita aqui. E a gente vê que a daqui é muito mais pobre é verdade, mas muito mais próximo do que o texto exige. E pra não citar só, cafajestemente meu lado, um espetáculo moderno como *A Caverna*, dirigida por Paulo Dourado, você não consegue ver. Isso porque a Companhia tinha condições e usava-as pra fazer (2006).

O Professor Harildo Déda denominou o ato de reaproveitar materiais de cenários antigos e a reformulação de figurinos já existentes, para se empreender novas montagens da Cia., o que era muito comum, como a "estética do lixo". Desse modo, ela permitia apresentar-se sempre de forma diferente para a comunidade, já que contava com a criatividade de seus responsáveis.

Outro aspecto ressaltado foi o interesse de profissionais de fora da Escola em participar dos empreendimentos da Cia. na condição de artistas convidados, misturando as experiências, inclusive, de diferentes gerações:

> *Hedda Gabler* tinha Cristiane Veiga, que era aluna formanda, Socorro aluna formada, quer dizer, já tinha feito as disciplinas como atriz. Mário Gadelha, ator convidado, Armindo Bião, professor, Gideon Rosa, funcionário. Está tudo misturado... *No Zoológico de Vidro* era Tom Carneiro, aluno, Andréia Elia, convidada; Cacá Nascimento, professor e Yumara Rodrigues funcionária. *A Lira dos Vinte Anos* era quase todos de alunos com direção de Deolindo Checcucci. *A Casa de Eros* tinha também muitos alunos, mas muitos professores também e convidados no elenco. (2006).

Desde nosso ingresso como aluno da graduação no curso de direção, em 1995, a Cia. realizou quinze espetáculos. Assistimos a treze destes e em sete deles contribuímos em diferentes funções técnicas. A observação tão próxima, envolvida no labor, acreditamos, nos forneceu elementos para alimentar a discussão aqui proposta, principalmente no que se

relaciona à concepção e confecção de cenários, atividade com a qual nos ocupamos atualmente, tanto atendendo ao mercado da cidade quanto no que se refere ao ensino e produção artística nesta Escola.

No anexo desta dissertação há uma tabela com a relação de todas as montagens, incluindo-se o ano, o autor e o diretor, feitas com base em dados levantados por Raimundo Matos Leão em sua dissertação de mestrado, também defendida neste Programa. Além disso, a ex diretora da Escola de Teatro, Eliene Benício, numa iniciativa com outros professores, organizou um catálogo comemorativo dos quarenta anos do Teatro, no qual consta, de forma ilustrada, toda a trajetória da Cia.

4.2 O cenógrafo de *Hedda Gabler*, Ewald Hackler e sua contribuição para a Cia.

Hackler começa a sua carreira como encenador na Bahia, em 1972, através do grupo fundado pela administração do Instituto Cultural Brasil Alemanha, o Teatro de Cooperativa ou TCOOP. Sua primeira montagem foi *O Servente Mudo*, de Harold Pinter. Na época, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA ainda não dispunha de um teatro próprio, que só viria ser inaugurado em 1974. Pagava pelas pautas no Teatro Vila Velha.

Nesse período, recebeu convite para ensinar na Escola de Comunicação e Artes – ECA, na Universidade de São Paulo, mas, por razões familiares, permanece em Salvador, onde logo se vincularia à Universidade Federal, como relatou:

> Quando chamaram Possi Neto para chefiar a Escola de Teatro, que era um departamento da EMAC e não tinha muito peso (tinha o menor corpo docente), Manoel Veiga era o diretor da EMAC, ele me convidou em 1973 para entrar no corpo docente da Escola. E eu entrei, regular e normal (HACKLER, 2006).

A primeira peça para a qual concebeu o cenário, sob direção do Professor José Possi Neto, já na Escola, foi *Marilyn Miranda,* de Cleise Mendes, para a qual fez também o cartaz. Segundo Hackler, comparada ao Teatro Castro Alves, a carpintaria da Escola era "excelentemente bem equipada". Possi Neto já havia montado *Tito Andrônico* de William

Shakespeare e *A Casa de Bernarda Alba* de Garcia Lorca e o convidou para conceber o cenário da sua terceira montagem.

De 1979 a 1983 Hackler vai fazer seu doutorado na Universidade de Berkeley, na Califórnia. A Companhia de Teatro da UFBA já tinha montado, em 1981, *Seis Personagens a Procura de um Autor,* de Luigi Pirandello; em 1982, *Caixa de Sombras* de Michael Cristopher, ambas com direção do Professor Harildo Déda e *A Farsa da Boa Preguiça,* de Ariano Suassuna, sob direção de Carlos Petrovich. Hackler retornou em 1983, praticamente no meio no processo de montagem de *Pobre Assassino,* de Pavel Kohout, sob direção de Harildo Déda. Em 1984, houve a montagem de *A Torre em Concurso,* de Joaquim Manoel de Macedo, sob direção de Deolindo Checcucci. Neste mesmo ano ele dirige sua primeira montagem na Escola, *Ciranda,* de Arthur Schnitzler, e desde então começa a participar ativamente dos espetáculos montados pela Cia, seja dirigindo ou concebendo cenários. Deve-se ressaltar que ele concebeu o a cenografia de todas as montagens que dirigiu.

A montagem de *Em Alto Mar,* de Slawomir Mrozek sob sua direção, estreou em 1985, na sala 5, uma espécie de teatro improvisado em uma das salas de aula. Como ele descreveu, "eram barracões horríveis, chovia dentro e no verão fazia um calor horroroso".

Assim como Déda, Hackler considera que as atividades da Cia. complementam o processo de ensino-aprendizagem da Escola. Ela tinha "alunos que querem fazer teatro e docentes que sabem fazer", que ensinam teatro. A Escola de Teatro ensina teatro fazendo, e que o seu espaço é específico, especial. Ela pode se "dar ao luxo de montar peças que não seriam montadas fora daqui". Além disso, o fato do teatro pertencer à Escola faz com que ele possa ser explorado como um laboratório, o que favorece à concepção e aprimoramento dos resultados cenográficos.

O último espetáculo encenado por Hackler, na Cia., foi *Arte*, de Yasmina Reza, em 2004, que conquistou o prêmio Braskem de Teatro nas categorias melhor direção e melhor espetáculo e melhor ator concedido a Gideon Rosa, funcionário da Escola de Teatro e também muito presente nos trabalhos da Cia.

4.3 A descrição da cenografia de Hedda Gabler

A análise que se segue foi feita a partir de croquis e esboços gentilmente cedidos por Ewald Hackler, registros fotográficos de diferentes apresentações do espetáculo e de observações enquanto assistente de cenografia. Estes recursos são utilizados como modo de reconstitui o itinerário do processo criativo, como bem argumenta Pavis ao falar sobre o uso da fotografia como fonte para a análise dos espetáculos:

> O interesse das fotografias é evidente já que é o traço tangível do que foi, um traço, todavia, que não leva a conhecer o objeto fotografado, mas que propõe uma visão sobre a obra de arte. A documentação fotográfica (...) fornece pontos de referência e de fixação para uma descrição verbal (...) Fazer significar as fotos será a tarefa dos analistas: ele as considera tanto como documento, como obra de arte autônoma (2005, p. 37).

Apesar da peça ter sido escrita no final do século XIX e de sua ação original estar localizada neste período, o diretor Harildo Déda decidiu promover uma adaptação. Para ele, o tipo de comportamento central da personagem Hedda Gabler na Europa, só encontraria correspondência no Brasil por volta de 1940. Por esta razão, o cenário retrata o interior de uma casa da primeira metade do século XX.

No centro da cena encontra-se a sala de estar, com piso de madeira aparente que se projeta (*avant-scène*) além e um pouco acima do piso original do palco, em direção ao público, avançando o proscênio. Nos registros fotográficos a seguir, é possível verificar como parte da sala avança sobre o espaço destinado ao público. Note-se que o espaço lateral, onde estão as poltronas e a lareira, também possui um pequeno *avant-scène* no nível do piso do palco e mais baixo que o da grande sala. É possível perceber a presença do público nas primeiras fileiras.

Isso revela que apesar da opção pela estética realista-naturalista, no que diz respeito à interpretação, a cenografia de Ewald Hackler opera uma quebra da noção de "quarta parede", inclusive mostrando estruturas que não favorecem a ilusão, compactuando muito mais com as prescrições das propostas brechtianas, como a noção de "estranhamento", o que será discutido adiante.

Na Figuras 9 e 10, percebe-se uma mesa redonda e quatro cadeiras sobre um tapete que remete a um *shotan* ou a um persa da metade do século XIX. Acima da mesa, um lustre. Ao fundo uma cortina em tecido bem leve, que quando aberta revela um jardim de

inverno ao fundo. Em cada lado da cortina um vaso com plantas colocadas sobre um suporte. Estes elementos estão diretamente ligados à estética realista-naturalista.

Figura 09 - Christiane Veigga (Hedda Gabler), Gideon Rosa (Eylert Loevborg) e ao fundo Armindo Bião (Jorge Tesman).

Figura10 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Armindo Bião (Jorge Tesman).

Do lado direito, em primeiro plano, próximo ao público, na entrada da casa, se vê um cabide para bengalas e chapéus. Mais ao centro estão a porta de madeira e vidro do hall e uma pequena saleta que leva ao quarto de Hedda Gabler.

O hall tinha o piso em um nível mais alto que o da sala, cerca de quinze centímetros, de onde se vê, quando a porta está aberta, um móvel baixo e em sua superfície um abajur. Na lateral externa a essa porta um interruptor (Figuras 9, 10 e 12). Em cada lado um móvel denominado "suporte" e sobre eles garças feitas em metal e ovo de avestruz. Ao fundo, próximo à cortina um corredor que leva aos outros aposentos da casa.

Figura 11 -- Foto do processo de montagem – detalhe cabideiro na entrada da casa.

Figura 12 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Mário Gadelha (Juiz Brack) primeiro plano, Márcia Andrade (Sra. Elvsted), na saleta e Armindo Bião (Jorge Tesman) agachado.

Embora as Figuras 12 e 13 revele as paredes com uma cor mais quente, em virtude da incidência da iluminação, a parede era de uma tonalidade mais neutra, um verde

acinzentado, conforme a Figura 11 da entrada da pequena saleta citada acima. Esta relação do cenário com a iluminação será ainda discutida.

Figura 13 -. Gideon Rosa (Eylert Loevborg) sentado, Mário Gadelha (Juiz Brack), Armindo Bião (Jorge Tesman), Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted).

Á esquerda da sala de estar, em um plano mais baixo, cerca de quinze centímetros, havia outra pequena sala. Nesta sala, ao fundo, uma lareira, que como mostra as figuras 14 e 15 não era meramente "ilustrativa"; era acessa em cena para queimar os manuscritos de Jorge Tesman, como previa a sugestão do autor. Neste caso, a reprodução do real ganha uma dimensão muito próxima daquelas prescritas pelo movimento realista-naturalista, como discutido anteriormente.

Este efeito do real é contribuído pelos elementos lá colocados: defronte à lareira, as duas cadeiras sobre um pequeno tapete. Acima da lareira, pendurado na parede, um grande quadro com a Ilustração do General Gabler, pai de Hedda. Sobre a lareira, dois castiçais com uma vela cada e um e um vaso com flores brancas e fotos da família. Acima do quadro do General, iluminando-o de cima para baixo, havia uma luminária, e em cada lado da lareira uma coluna e uma arandela, detalhes referentes à iluminação da casa.

Figura 14 - Mário Gadelha (Juiz Brack), Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Armindo Bião (Jorge Tesman).

Figura 15 - Christiane Veigga (Hedda Gabler).

No fundo da sala de estar, ao se abrirem as cortinas, revela-se o jardim de inverno. Com a iluminação, causava um impacto visual. O objetivo era colocar o espectador em estado de suspensão e encantamento. Uma porta que simulava metal, gradeada e preenchida com vidros coloridos, separava a sala de estar da área externa da casa, que possuía muitas plantas ornamentais como samambaias e pequenas palmeiras, no chão ou penduradas. Acima da porta, galhos e folhas indicavam a presença de árvores na área externa da casa. Através desta porta, entrava a luz da lua e do sol no ambiente. O efeito da luz no ciclorama, ao fundo, aguçava a impressão do real. Desejava-se assim, que o público não percebesse que se tratava apenas de uma parede e sim de uma extensão real do jardim.

Contribuíam para a composição e a diversidade de detalhes do cenário os tons suaves nas paredes, o piso de madeira aparente feito com tábuas sem polimento, agreste, as portas e os rodapés envelhecidos além dos móveis, adereços e lustres antigos, que, como dito, tentava transportar o espectador para um lugar "real": a casa onde Hedda Gabler vivia o seu drama.

Figura 16 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) sentada, Eva Lima (Srta. Tesman) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted).

Figura17 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) sentada e Eva Lima (Srta. Tesman) ao fundo.

Figura 18 - Armindo Bião (Jorge Tesman) e Christiane Veigga (Hedda Gabler).

Figura 19 - Maria Santiago (Berta) e Eva Lima (Srta. Tesman).

Figura 20 - Mário Gadelha (Juiz Brack), Christiane Veigga (Hedda Gabler), Armindo Bião (Jorge Tesman) e Maria Santiago (Berta).

Figura 21 - Maria Santiago (Berta) e Eva Lima (Srta. Tesman).

Esses detalhes estão em consonância com Margot Berthold, quando descreve os objetivos do movimento realista: ver o homem em sua vida cotidiana, em seu meio ambiente e de maneira não tão mimética, mas perseguindo um "estilo cênico naturalista impregnado de realidade (*impregne de réalite*)" (2001, p. 454).

4.4 O processo de construção da cenografia examinado a luz dos sete aspectos de Howard

Como se pode perceber até aqui, a concepção e construção do cenário implicou num grau de complexidade, advindo da necessidade de expor os detalhes de um ambiente que reproduzisse o espaço real de uma residência, de uma casa pequeno burguesa. A cenografia simbolizou, neste contexto, a união de "desejos" de vários profissionais. Como já discutido anteriormente, através de Dias, este processo de concepção e execução da cenografia está:

> Associado a um embasamento teórico, aos conhecimentos da dramaturgia, da história do espetáculo e da história da arte em geral. (...) Conhecimentos que podem fornecer um lastro para a descoberta de soluções técnicas específicas para cada área da produção cenográfica e que envolvem noções de artes plásticas, arquitetura e desenho (1999, p. 30).

Em *Hedda Gabler* estes conhecimentos se uniram ainda aos "desejos" do autor, do diretor, dos demais profissionais que empreenderam o espetáculo, condizente com outro princípio defendido por Pamela Howard, quando afirma que a idéia do espaço cênico pode ser um sonho, enquanto está no plano do pensamento, e é o cenógrafo o responsável por tornar esse sonho realidade (*An idea is only a dream. How to make it a reality*?). A cenografia é a concretização desses "desejos" e o processo de construção é o caminho **entre o sonho e a realidade**.

Ewald Hackler (2006) descreve cenografia como: "colocar uma coisa no palco com muitos espaços vagos para o ator. Dar condições, no palco, para o ator funcionar". Mas, como estabelecer harmonia entre os espaços vagos e o ator? Quem determina a hierarquia nesta relação? O ator que ensaia ainda sem o cenário ou o cenário quando está montado?

Como foi discutido através de um dos aspectos de Howard, uma das possibilidades de conceber a cenografia pode se dar ao assistir os ensaios e perceber por onde o ator se movimenta. Mas há situações em que o cenário é concebido até mesmo antes dos ensaios, ou até mesmo sem a inexistência de um texto dramático pré-existente.

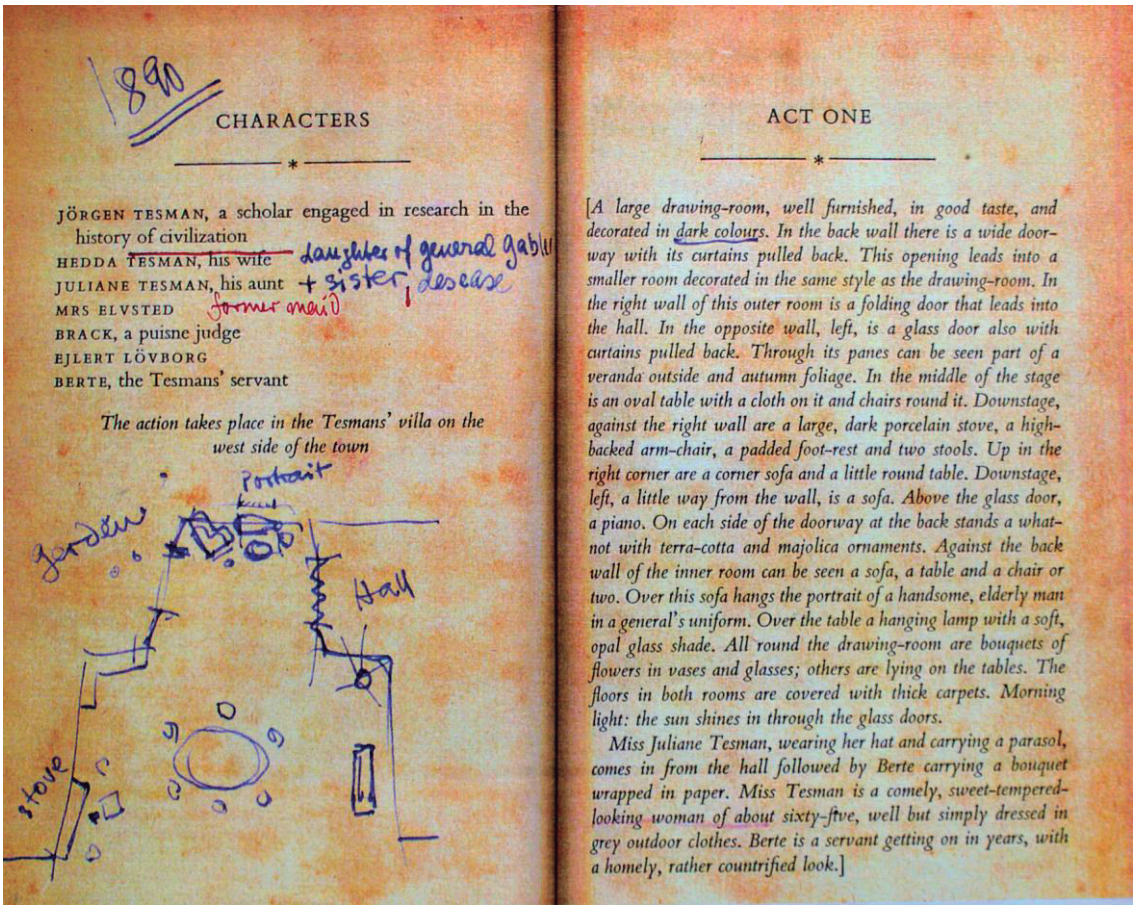
No caso aqui discutido, como já mencionado, o primeiro contato do cenógrafo aconteceu a partir do texto dramático, que desencadeou o processo criativo. Howard chama atenção que "uma pesquisa criativa é muito mais do que fazer fotocópias em preto e branco de imagens encontradas em livros, ainda que biblioteca de museus, livrarias, galerias e a internet sejam bons e óbvios pontos de partida" (HOWARD, 2002, p.36).

O contato com o diretor da encenação é outro ponto de fundamental importância no processo de construção de uma cenografia, que busca uma unidade visual, uma relação dialógica a partir das proposições da direção, das provocações estabelecidas no texto dramático, levando-se em consideração a geografia, a topografia do espaço cênico; elementos que indicam o caminho para a materialização do espaço da ação.

Na visão de Hackler (2006), o cenógrafo é alguém que precisa, antes de tudo, ter um "background", ser cético em relação ao próprio trabalho, o que provoca a seguinte indagação: Tendo em mente também o espaço que vai abraçar a representação cênica, como extrair dele uma organização que contribua para o jogo cênico?

Durante a pesquisa para esta dissertação, nos deparamos com um esquema esboçado nas páginas iniciais de um texto de *Hedda Gabler,* em inglês, pertencente a Hackler, reproduzido abaixo, feito em 1983 enquanto ele cursava seu doutorado. Ao ser indagado se aquele esboço foi de algum modo resgatado por Hackler para a concepção da montagem da Cia., Déda esclareceu:

> Somente os que estão no programa, esse desenho aqui não! Inclusive esse desenho está mudado, o jardim está no lugar certo? Aqui a lareira, aqui em cima da lareira é que tinha o retrato do General Gabler e não aqui atrás. Essa entrada e esse "hallzinho" que tinha cenas ai dentro. Está certo. Isso está certo. Só que a entrada era por aqui (2006).



1890

CHARACTERS

JÖRGEN TESMAN, a scholar engaged in research in the history of civilization
HEDDA TESMAN, his wife — daughter of general gabler
JULIANE TESMAN, his aunt + sister, deceased
MRS ELVSTED — former maid
BRACK, a puisne judge
EJLERT LÖVBORG
BERTE, the Tesmans' servant

The action takes place in the Tesmans' villa on the west side of the town

Portrait
Garden
Hall
stove

ACT ONE

[A large drawing-room, well furnished, in good taste, and decorated in dark colours. In the back wall there is a wide doorway with its curtains pulled back. This opening leads into a smaller room decorated in the same style as the drawing-room. In the right wall of this outer room is a folding door that leads into the hall. In the opposite wall, left, is a glass door also with curtains pulled back. Through its panes can be seen part of a veranda outside and autumn foliage. In the middle of the stage is an oval table with a cloth on it and chairs round it. Downstage, against the right wall are a large, dark porcelain stove, a high-backed arm-chair, a padded foot-rest and two stools. Up in the right corner are a corner sofa and a little round table. Downstage, left, a little way from the wall, is a sofa. Above the glass door, a piano. On each side of the doorway at the back stands a what-not with terra-cotta and majolica ornaments. Against the back wall of the inner room can be seen a sofa, a table and a chair or two. Over this sofa hangs the portrait of a handsome, elderly man in a general's uniform. Over the table a hanging lamp with a soft, opal glass shade. All round the drawing-room are bouquets of flowers in vases and glasses; others are lying on the tables. The floors in both rooms are covered with thick carpets. Morning light: the sun shines in through the glass doors.

Miss Juliane Tesman, wearing her hat and carrying a parasol, comes in from the hall followed by Berte carrying a bouquet wrapped in paper. Miss Tesman is a comely, sweet-tempered-looking woman of about sixty-five, well but simply dressed in grey outdoor clothes. Berte is a servant getting on in years, with a homely, rather countrified look.]

Figura 22 - Esboço feito por Ewald Hackler, em 1983 em seu texto de *Hedda Gabler*

Hackler, em diálogo com o diretor, havia apresentado alguns croquis do cenário, que não reproduziam o esquema antigo, mas já possuíam coincidências. Indagado sobre as diferenças entre um e outro, o cenógrafo argumentou:

> Eu não sabia que existia isso, um desenho num texto em inglês de Ibsen da minha época. Quando eu fiz a minha bolsa eu estudei Ibsen. Emprestei-lhe o texto, mas não sabia que tinha essas notas, nesta época eu não sonhava que iria fazer um dia o cenário da peça na Bahia. Nem pensei de que um dia montaria a peça. Minha intenção era de estudar Ibsen, nem mais nem menos. Aqui você tem notas, minhas observações em inglês e tem uma planta baixa. E acho que cada aluno, como eu, que leu a peça como exercício, fez um desenho exatamente em cima da rubrica para verificar como Ibsen imaginava como o cenário seria. Ibsen também fez um desenho, eu vi isso em *Os Espectros*, ele fez um desenho da planta baixa para estudar a peça, para se situar, para os diálogos, entradas e saídas. Ele era um grande artista e um artesão. E eu fiz a mesma coisa pra entender o que ele escreveu, não para fazer o cenário (2006).

A partir desse episódio podemos constatar que o cenário para *Hedda Gabler* já habitava o imaginário do cenógrafo, o que certamente favoreceu o processo criativo. Apesar disso, ao ser convidado para participar do espetáculo, ele procura ler e estudar o texto, agora em português, e, já com base nesses estudos, ele faz alguns croquis, que se constituíram no ponto inicial do processo, num estágio anterior até mesmo aos ensaios. Eles se tornariam uma base para o diálogo entre o cenógrafo e o diretor e representam uma fase de reflexão sobre as possibilidades.

Os seis croquis abaixo reproduzidos (figuras 23 a 28) foram apresentados ao diretor Harildo Déda antes mesmo do início dos ensaios. Nota-se que eles já propõem alguns lugares para o desenvolvimento das ações, levando-se em conta ainda o que o cenógrafo considerava importante. Hackler relatou que observava a reação de Déda enquanto ele apreciava os desenhos: “Eu olhava em sua fisionomia e tentava descobrir o que ele pensava. Isso eu integrava no trabalho e tocava pra frente”.

Mesmo sem se expressar verbalmente, como se pode presumir a partir deste relato, a reação do diretor indicava que o cenógrafo estava encontrando convergências entre as idéias de ambos.

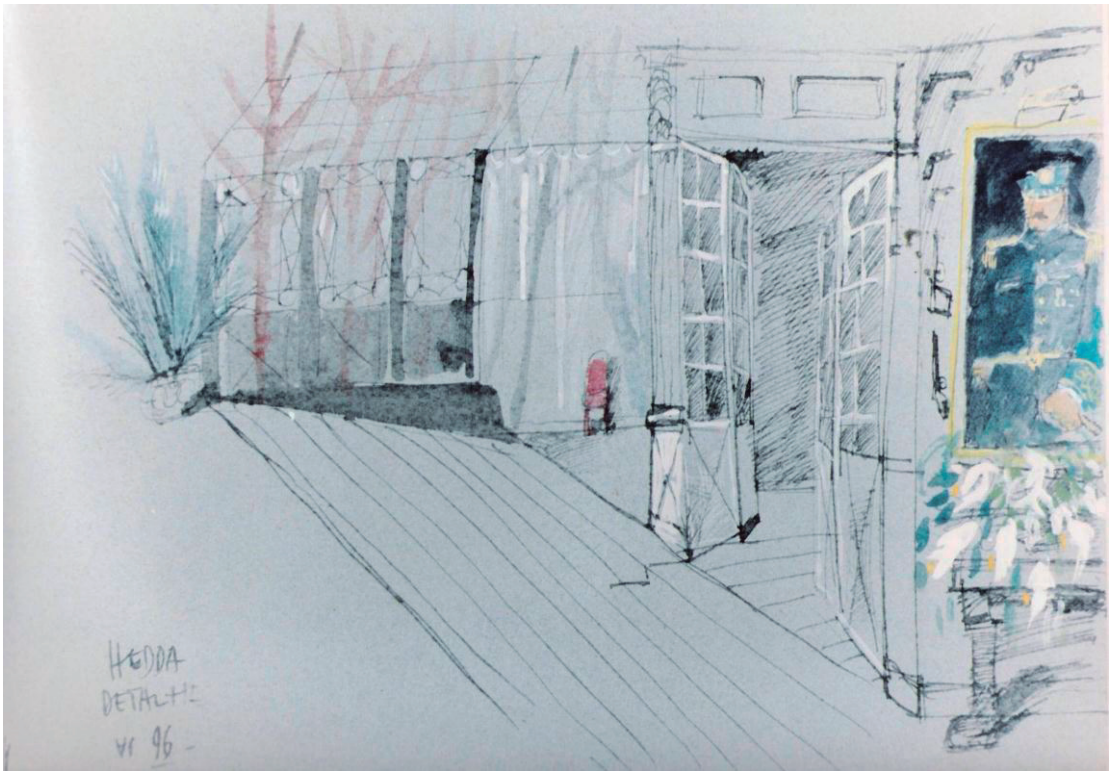


Figura 23 - Croqui 01

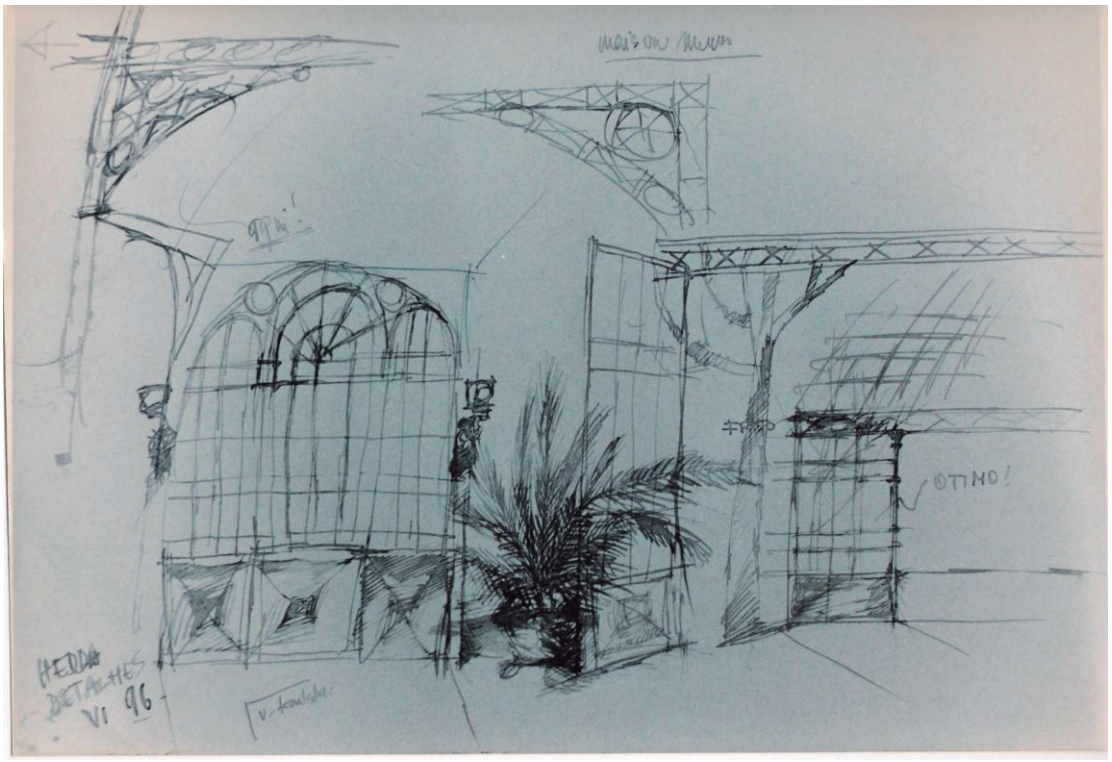


Figura 24 - Croqui 02

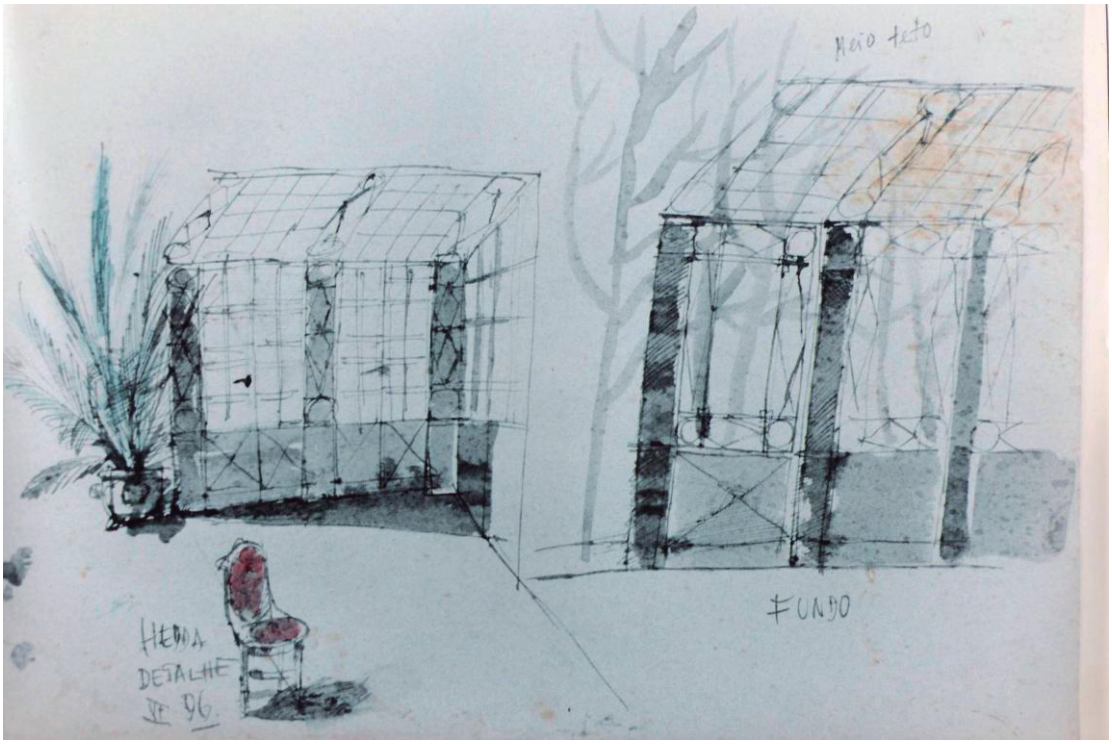


Figura 25 - Croqui 03

Figura 26 - Croqui 04

Figura 27 - Croqui 05

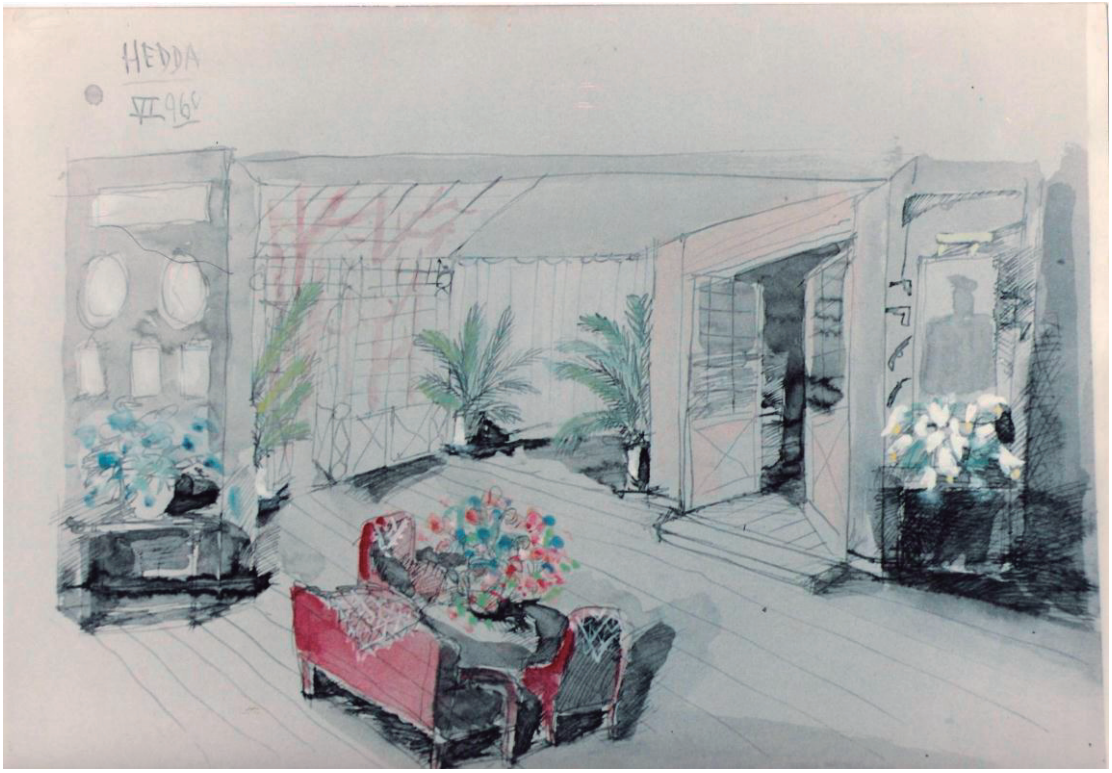


Figura 28 - Croqui 06

Além dos croquis, Hackler costuma fazer também uma maquete do cenário; mas, indagado se a maquete contribuiu para os ensaios, Déda revelou:

> Não, ele só fez maquete para *O Zoológico de Vidro*[22]. Eu tenho. Ele me deu. Geralmente recebo uma planta como esta que está ai, pra eu poder trabalhar a marcação, pra poder fazer o *mise-em-scène* dentro desta coisa. Na realidade qualquer coisa que Hackler fez comigo, sei que estamos falando de *Hedda Gabler*, qualquer coisa que ele fez como cenógrafo eu dirigindo, Hackler é co-diretor. Eu acho que isso, eu quero crer, que isso é uma especificidade de Hackler comigo. A generosidade dele comigo é assim. Não pense nisso como um caso de amor...(risos) (2006).

Ao se referir à co-direção, Déda reforça um dos aspectos de Howard anteriormente discutido, que seria o da **visão do diretor** e de como ela pode ser determinante, especialmente numa relação harmoniosa como a identificada neste processo. Alguns diretores permitem uma maior liberdade ao cenógrafo, outros já sabem ou têm uma idéia mais precisa da distribuição espacial. No caso de Hackler, mesmo tendo feito os croquis com certa antecedência e tendo criado possibilidades para a movimentação dos atores, não se pode falar de uma co-direção, mas sim de um trabalho integrado. Ao se referir deste modo, Déda quis apenas destilar sua satisfação e admiração ao trabalho do colega, que certamente encontra correspondência na expressão de Hackler.

Como já mencionado, estes procedimentos colaborativos são geralmente adotados pela Cia. e isso se constitui numa experiência enriquecedora, especialmente para os alunos que participavam, como era o nosso caso na época.

Após a aprovação do diretor às propostas contidas nos croquis, Hackler passou para os carpinteiros a quantidade e as medidas dos trainéis que iriam compor as paredes e colunas da casa de Hedda Gabler, que seriam feitas de tábuas de pinho forradas com tecido. Terminados os trainéis eles passaram a executar as peças que integrariam o gradil do jardim de inverno. Enquanto o gradil era executado, os trainéis eram forrados com o tecido escolhido pelo cenógrafo para as paredes do cenário. Com as tapadeiras (paredes) prontas, o trabalho foi direcionado ao acabamento das peças do gradil do jardim de inverno: botões foram fixados sobre os pontos de ligação do gradil, com cola branca, para que parecessem cravos, tipo de material comum em grades da época. Depois foi feita a pigmentação das

---

[22] *Zoológico de Vidro* , de Tennesse Willians, montada pela Companhia de Teatro da UFBA em 1993.

peças utilizando extrato de nogueira. O desenho do gradil, Hackler relatou, foi feito a partir das lembranças de sua infância. O tecido transparente denominado tule, nas cores branca e cinza, foram afixados no lugar dos vidros. O tule confere, cenicamente, a mesma impressão que o vidro, somada a vantagem de não refletir a luz, o que pode interferir na visão do público, de forma inconveniente. Para aguçar ainda mais a similaridade com o real, em algumas partes foram afixados tules coloridos, dando-se a impressão de vitral.

Os carpinteiros, seguindo as medidas e os desenhos fornecidos por Hackler, confeccionaram as portas (figura 29) que seriam colocadas na entrada do hall, ligando o quarto de Hedda à sala principal do cenário. Como descrito, foram feitas com tábua de pinho e receberam um tratamento com extrato de nogueira para escurecimento e envelhecimento.O próprio Hackler se ocupou em lixar as portas para dar a impressão de desgaste, principalmente nas áreas próximas às maçanetas, onde o uso é mais freqüente. Este procedimento denotava a ação do tempo.

Figura 29 - Processo de montagem – detalhe interior do hall.

A lareira foi construída com um acompanhamento mais próximo do cenógrafo, que riscava nas tábuas de compensado as linhas de corte. A estrutura de madeira foi acoplada a outra estrutura de ferro, parte interna da lareira, para que pudesse receber o fogo. Um ferreiro contratado especialmente para este fim se encarregou da confecção desta parte interna. Logo após, a lareira foi revestida a partir de uma técnica denominada empapelamento e foi aplicado também o extrato de nogueira, o que se seguiu no caso dos rodapés, que também sofreram “desgastes”.

A montagem do cenário se deu a partir de marcas no chão do palco. O espaço criado para a sala principal (sala de estar) com o jardim de inverno ao fundo, seguia uma diagonal, do centro esquerdo alto para a direita baixa do palco (figura 30). As partes,

montadas separadamente, começavam aos poucos a se juntar, formando e revelando o cenário, em sua construção. O piso foi construído sobre poléias de cerca de 15 cm.

Figura 30 - Processo de montagem – Ademir França na escada – detalhe sala de estar.

As paredes, propositadamente, possuíam colunas que impediam que se percebessem as emendas entre elas. O jardim de inverno foi colocado ao fundo e desde então, mesmo sem a iluminação, o tule dava a impressão de vidro (figura 31). O roda-pé arrematava toda a estrutura, circulando todas as paredes. Hackler determinou, então, o lugar do lustre, das arandelas e do interruptor.

Figura 31 - Processo de montagem – detalhe gradil do jardim de inverno.

Para a montagem da lareira foi feita uma abertura pelo telhado do teatro, para que a fumaça não permanecesse no palco após o seu uso, de acordo com um desenho criterioso feito pelo cenógrafo, que prescrevia, inclusive, uma proteção para que a chuva

não penetrasse por ela. Após o teste bem sucedido da lareira, foram afixados os itens de decoração. Assim, móveis, plantas, tapetes iam sendo trazidos pelo cenógrafo para a estrutura já definida.

Os atores passaram a ensaiar no palco, mesmo durante o processo de montagem do cenário, o que até favorecia a certos ajustes. Puderam desfrutar da estrutura completa dias antes da estréia, em conjunto com os outros elementos tais como o figurino, adereços, maquiagem e iluminação. Assim, se cumpria o quinto aspecto proposto por Howard, o dos **atores,** cujos atos iriam conduzir o destino das personagens.

A descrição da cenografia feita até aqui reforça a idéia já discutida nesta dissertação, que revela um posicionamento favorável do autor à adoção da estética realista, por enxergar nela um modo de se fazer teatro que guarda muitas peculiaridades e se revela como um viés de alta capacidade pedagógica. Apesar de nos ocuparmos hoje com o ensino da cenografia, escolhemos como objeto de análise, como estudo de caso, uma experiência que foi vivenciada na condição de aprendiz, de assistente, o que é um sintoma deste pensamento.

Apesar da discussão travada em torno dos gêneros, tais como romantismo, realismo-naturalismo, expressionismo, entre tantos outros, acreditamos que não se possa falar de gênero ou estética pura, ao se referir a cada um destes.

O cenário da *Hedda Gabler,* por exemplo, rompe a caixa fechada e avança em direção ao público, o que seria inconcebível em outros tempos, quando as peças naturalistas eram descritas como dentro de uma moldura. Os atores da montagem de *Hedda Gabler* estão próximos ao público e. mesmo atuando como se houvesse a "quarta parede", a interpretação, com esta proximidade, deve sofrer mudanças, como defendeu Harildo Déda:

> É claro que numa peça realista o público faz parte, começa a ser "ator" dentro disso. Assim, cenas que poderiam estar em outro local passam a acontecer aqui na lareira, tão perto do público. A cena com o Juiz Brack ou com a Senhora Elvsted é quase que no colo do público. Então a interpretação tem que mudar, mesmo em um teatro pequeno como o nosso. A interpretação tem que mudar, porque não pode ter e tem que tirar qualquer "ranço" de teatralidade. Talvez essa teatralidade fique com Hedda só (2006).

No caso de *Hedda Gabler*, a cenografia proposta por Hackler estabeleceu novos limites. O teatro moderno passou a incorporar o proscênio, o que não acontecia tanto com a estética realista-naturalista, por ser um espaço extremamente útil, que contribui para o desenvolvimento da capacidade de abstração do cenógrafo e, conseqüentemente, do público.

Ibsen escreveu para pessoas da sua época e sua peça retrata seus contemporâneos. Através dele, o público via no palco as situações que incorporavam seu cotidiano. Já a montagem da Cia., por motivos já esclarecidos, localizou a ação de *Hedda Gabler* na década de 1940.

Para o professor Eduardo Tudella, outro profissional muito atuante junto à Cia., encarregado do projeto de iluminação de *Hedda Gabler*, com o advento da energia elétrica o papel da iluminação passou de fato a realizar "sonhos", já que antes disso a cena estava todo o tempo iluminada, não havia o escuro. E fez algumas ponderações, em depoimento para este trabalho, sobre a conjugação do seu projeto com a cenografia:

> O cenário se rebela contra seu limite, invade a platéia e acaba por incorporar o espectador dentro da ação. Mas, por outro lado, o limite também é estabelecido com a luz. Um cenário que se rebela, que se acomoda no lugar do espectador faz uma conexão deste espectador com os demais espectadores. Assim, todos os presentes, até o último, no fundo do teatro, estariam dentro da ação, mesmo com o limite estabelecido pela luz (2006).

A proposição de um cenário em diagonal, que rompe com os limites da caixa cênica, desassociada da estrutura do teatro e da sua caixa cênica, que não leva em conta o posicionamento da parede no fundo do palco e sua relação paralela à boca de cena, permite que os anseios do público sejam atendidos sob outra perspectiva, que se pode argumentar, não incorpora as ambições naturalistas, como descritas e discutidas anteriormente. Não se revela como um teatro bidimensional, que apresenta ao espectador, quadros como se fossem retratos da realidade cotidiana. É sim um teatro que está chamando atenção para o modo como é feito, em sua tridimensionalidade, em seu volume. Além disso, ele favorece as possibilidades de movimentação dos atores em linhas diagonais, pouco exploradas nas situações de confrontação palco-platéia. A ação adquire, assim, outra dinâmica, na qual o

espectador está diante de uma proposição realista, mas ao mesmo tempo é deslocado do seu eixo, é provocado em sua "inquietação".

Ibsen, em seu texto dramático, propõe que a lareira seja localizada no lado esquerdo frontal do palco. Isso é importante, especialmente na cena em que Hedda queima o manuscrito, por isso não deveria ficar no fundo, distante do público. Apesar disso, a concepção de palco praticada no tempo de Ibsen era mais limitada que hoje e certamente não permitiria uma transgressão como a promovida por Hackler.

Também para Ibsen, o retrato do General Gabler deveria estar localizado no fundo do palco, na entrada do hall. Hackler, contudo, o aproxima do público, e ao afixá-lo acima da lareira acentua a relação de opressão de Hedda com seu pai, tão determinante para os acontecimentos do drama.

Ibsen faz a seguinte descrição em seu texto dramático "Encostado à parede do fundo, um sofá, com uma mesa e algumas cadeiras. Na parede acima do sofá, um retrato representando um belo homem, de certa idade, com uniforme de general. Acima da mesa um lustre de vidro fosco" (p. 07, s/d).

Figura 32 - Mário Gadelha (Juiz Brack), Christiane Veigga (Hedda Gabler), Armindo Bião (Jorge Tesman) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted).

Este é também, na peça, o local onde Hedda recebe as pessoas em sua casa. Na figura 32, o juiz Brack tenta obter a atenção de Hedda, enquanto, simultaneamente seu marido Tesman separa os manuscritos com a Sra. Elvsted, na sala ao lado. Na montagem da Cia. as duas cenas acontecem simultaneamente, de frente para o público, cenas que originalmente estariam, como descritas na indicação de Ibsen, sendo realizadas sobrepostas, e que só é possível ganhar essa dinâmica devido à concepção cenográfica ali estabelecida.

Figura 33 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted).

O local reservado para Hedda, na cenografia de Hackler, confere novos sentidos ao drama. A sala em frente à lareira é seu reduto, é quase um santuário. Ela tem o pai como ídolo, mas não pode ocupar sua posição, nem seu comportamento, por ser mulher. O casamento a consome e a oprime. Na sala acontecem as cenas que levam à sua destruição representada pela queima do manuscrito, o que pode ser visto ainda como uma oferenda ao pai. A lareira contém elementos como num altar: velas, flores e a "imagem" do General Gabler. Hedda, ao conversar reservadamente com a Sra. Elvsted, assume uma postura altiva, o que vai ao encontro à altivez do quadro que compõe o cenário. Apesar da altivez

constar das sugestões do autor, o modo como o retrato do general foi concebido reforça este atributo da personagem, conforme as figura 33 e 34.

No que diz respeito ao hall, Ibsen o descreve como uma passagem para a entrada da casa. Contudo Hackler o transferiu para a direita baixa do palco, no formato de uma pequena saleta, que leva ao quarto de Hedda (figuras 36, 37 e 38). Lá acontece uma cena que deveria estar localizada no quarto, ao fundo, onde o cenógrafo projetou o jardim da casa. Ibsen em seu texto dramático faz a seguinte proposição: "Tesman e Brack passam a sala do fundo, sentam-se, servem-se de ponche, fumam cigarros e conversam durante a cena seguinte. Eylert Loevborg conserta-se diante da lareira. Hedda se aproxima da secretária".

A cenografia permite que a cena aconteça mais proximamente ao público.

Figura 34 - Christiane Veigga (Hedda Gabler) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted).

O jogo de intrigas da peça ganha uma nova dinâmica a partir do espaço cenográfico, como é possível verificar por exemplo nas figuras 35 a 38, ao ganhar novos lugares, através de diferentes planos e cenas em diagonais, que dinamizam a visão do espectador, conferindo mais possibilidades de movimentos e eliminando a linearidade que poderia vitimar a montagem, em caso de atendimento pleno das didascálias.

Figura 35 - Mário Gadelha (Juiz Brack) e Christiane Veigga (Hedda Gabler).

A figura 35 retrata um jogo de "gato e rato", existente entre os personagens Hedda e o Juiz Brack. As cenas acontecem próximas ao público, apesar da sugestão de Ibsen em localizá-las ao fundo. As cenas que seriam ao fundo, por sugestão do autor, acontecem agora mais próximas

ao espectador.

A figura 36 retrata o momento em que a presença da Sra Elvsted revela-se como um impedimento para que Eyler Loerborg e Hedda possam tratar de assuntos pendentes, aproveitando-se da ausência de Tesman e do Juiz Brack, que estão no hall. Ibsen propõe, assim, uma sucessão de cenas acontecendo simultaneamente com Tesman e o Juiz Brack ao fundo, Hackler coloca-as paralelas. Perde-se a visão deles ao fundo, porém o público está em contato através dos sons de risadas, de conversas sussurradas, pelo tilintar dos talheres e dos pratos de louça.

Figura 36 - Gideon Rosa (Eylert Loevborg), Márcia Andrade (Sra. Elvsted), Christiane Veigga (Hedda Gabler) e no hall Mário Gadelha (Juiz Brack) e Armindo Bião (Jorge Tesman).

Figura 37 - Christiane Veiga (Hedda Gabler), Márcia Andrade (Sra. Elvsted), Gideon Rosa (Eylert Loevborg), Mário Gadelha (Juiz Brack).

Na figura 37 os três espaços são usados simultaneamente pelos atores. O Juiz Brack, no hall, conversa com Eylert Loevborg, que está na sala. Não existe um tom cortês entre eles, o que Hedda e Sra. Elvsted percebem da saleta. A Sra. Elvsted tenta ir ao encontro de Eylert Loevborg, mais é impedida por Hedda.

Na figura 38 o confronto entre o Juiz Brack e Eylert Loevborg é suavizado por Hedda, ao colocar seu marido como intermediador inconsciente, provocando assim o Juiz Brack .

As modificações propostas imprimem uma nova qualidade visual e cênica, oferece possibilidades de ações à direção e aos atores, sem, no entanto fugir a regra básica do realismo que segundo Hackler é "de sugerir o espaço descrito no texto dramático"[23]. Para Déda, os deslocamentos propostos por Hackler tornaram o conflito da peça ainda mais aparente, menos "camuflado".

Figura 38 - Mário Gadelha (Juiz Brack) de costas, Christiane Veigga (Hedda Gabler), Armindo Bião (Jorge Tesman), Gideon Rosa (Eylert Loevborg) e no hall Maria Santiago (Berta).

Hackler observou que o palco do Teatro Santo Antonio, onde ocorreu a encenação, não é um palco menor do que os palcos que encenavam as peças de Ibsen em sua época. Portanto, o que ele tinha em mente quando escreveu o texto, estaria de acordo com as dimensões praticadas. E chama atenção para outro fenômeno da época do autor, relacionado às possibilidades de iluminação:

> O palco que Ibsen tinha em mente é o palco da Escola. Esses dois palcos tinham as mesmas limitações, são muito rasos. Porque Ibsen organiza a peça numa seqüência de vinte e quatro horas, com dia e noite. Você imagina as condições de iluminação que Ibsen tinha naquela época? Não creio que ele tinha um teatro com luz elétrica em 1890. Poderia existir a possibilidade muito provável, de contar com um teatro com luz a gás. Então, nas rubricas, ele dá indicação da progressão do dia. Se de manhã, final de tarde, noite, meio dia, se está escuro ou de madrugada (2006).

[23] HACKLER, Ewald. O método Cenográfico de Gaspar Neher,. Estudo feito na Califórnia no período de seu doutoramento, não publicado, 1983, p. 151

Os teatros na época de Ibsen adotavam procedimentos muito rudimentares, se comparados aos usados na época da montagem da Cia. Hackler utiliza seu conhecimento sobre a história da evolução dos espaços cenográficos, potencializando as indicações do texto.

Ao observar o desenho da planta baixa, feita seguindo a descrição do texto de Ibsen esboçada por Hackler, verificamos também que o autor não confiava muito, ou confiava muito pouco, nos "efeitos" da iluminação, no que tange ao mimetismo da luz natural que vem do exterior para o interior da casa de Hedda. A entrada é posicionada na lateral direita no fundo do palco, com um hall como obstáculo à entrada da luz externa e o jardim também no fundo, na lateral esquerda em um ponto de pouca visibilidade.

Foi possível propor modificações naquilo que era mais compatível com as soluções de um teatro contemporâneo. Nas indicações do texto dramático uma parte importante do cenário está localizada no fundo do palco: O jardim é uma porta lateral. Hackler justificou assim suas escolhas:

> Ibsen opera o exterior apenas com alguma coisa na entrada da casa. A porta do jardim, na lateral, é uma porta de vidro. Atrás dela tem um jardim, do lado lateral. Quem senta ao lado nem vê, talvez perceba um reflexo. Então o que eu faço? Essa porta eu abro e faço um jardim de inverno inteiro, quase na largura do fundo do palco. Eu me concentro, nessa porta. Eu ampliei isso quase na largura do palco. Fiz dela o jardim para ganhar mais metros no palco e para ganhar profundidade. Mudei também o hall. Eu não o achava muito interessante. Tratei o hall não como um espaço da entrada, mas como um gabinete, uma ante-sala. Limpei a área inteira pra dar lugar ao Tudella em fazer as mudanças de luz, do cenário do dia (2006).

Enquanto esclarece as mudanças, Hackler desenha em um papel como elas se processaram. Note-se que, em seu depoimento, ele revela as possibilidades que a cenografia pode oferecer ao trabalho do iluminador, o que incorpora outro aspecto proposto por Howard, **potencialidade do espaço**.

Para que um iluminador realize em cena a passagem de mudanças de iluminação, ocorridas no decorrer de um dia inteiro, incluindo o alvorecer, é preciso vencer alguns desafios técnicos. É necessário destinar, no espaço cênico, áreas que possibilitem uma boa angulação na fixação de equipamentos de iluminação, para que a incidência da luz, do sol e da lua seja projetada no espaço da cena, e não simplesmente passe por ela.

Entende-se que a falta de apuro estético, especialmente no caso de uma peça de caráter realista, pode comprometer a verossimilhança.

Ao apresentar ao professor Tudella o esboço do cenário feito por Hackler em 1983, Hackler constatou as mudanças feitas para a montagem da Cia. E comentou especificamente sobre uma que lhe permitiu fazer "um trabalho muito interessante". A nova posição do jardim de inverno careceu de uma pequena mudança, pois apresentava um ângulo desfavorável para a iluminação. E relatou, enquanto também desenhava, quais foram estas mudanças no jardim de inverno:

> A janela que aqui estava, inicialmente, nessa outra posição (aponta um deslocamento da janela) criava um ângulo desfavorável, para momentos cruciais do espetáculo. Sugeri a Hackler que mudasse a localização e ele concordou. O fato do acesso ao jardim de inverno ter ficado à esquerda do espectador, ao fundo, me deu a chance de alcançar um resultado que indicava a luz natural, muito apropriada para o contexto, como na cena onde Julia Tesman chega e faz um comentário do tipo "Meu Deus, ainda dormem nesta casa?" Eu não me lembro exatamente do texto, mas acho que a idéia é essa. A nova posição me permitiu construir uma imagem que, para mim, é muito importante. A contra-luz, foi cruzada no sentido esquerda-alta x direita-baixa e gerava uma diagonal que, associada ao ângulo determinado pelo posicionamento dos instrumentos, projetava uma luz diretamente sobre a porta de entrada da casa dos *Tesman*, revelando, tratando visualmente qualquer situação que ali ocorresse, inclusive o trânsito de personagens. Além disso, permitia projetar sombras da estrutura metálica do jardim de inverno, desde o piso da sala até a parede da direita baixa. Foi possível estabelecer ângulos que sugeriam o tempo no qual as cenas acontecem (2006).

Se essa pequena manobra não tivesse acontecido, como esclareceu Tudella, a luz projetada do exterior seria dirigida para fora do ambiente do cenário, levando consigo o espectador. Com as mudanças operadas, o trajeto traçado pela luz conduzia o espectador para dentro da cena. Dessa forma, percebe-se que o aspecto **potencialidade do espaço,** considerado por Howard, que sofreu influência das necessidades do iluminador, o que reforça a necessidade e a relevância do diálogo no processo de encenação.

A figura 39 ilustra as considerações feitas pelo professor e iluminador Eduardo Tudella. Apesar das descrições de mudanças de luz incorporarem fortemente as didascálias do texto de Ibsen, a iluminação foi o derradeiro elemento a ser incorporado ao espetáculo da Cia., o que costuma ser uma praxe no teatro. Ao contrário das preocupações dos naturalistas do século XVIII, em esconder os equipamentos de iluminação da visão do

espectador, para que não se quebrasse a ilusão, contemporaneamente isso já não é mais praticado, pois esta presença integra as expectativas dos espectadores. É possível notar a presença dos equipamentos de iluminação, a mostra do público, em algumas das fotos da encenação e mais especificamente nas figuras 40 e 41, abaixo.

Figura 39 - Márcia Andrade (Sra. Elvsted) a esquerda e Christiane Veigga (Hedda Gabler).

Figura 40 - Maria Santiago (Berta).

Figura 41 - Maria Santiago (Berta) e Eva Lima (Srta. Tesman).

Na proposta de Ibsen o mundo é retratado a partir de uma sala. A cenografia de Hackler leva em consideração este princípio, ao abrir esta sala para as projeções dos acontecimentos externos, tanto no que diz respeito aos fenômenos naturais, como a incidência de luzes e sombras, mas também às ações e falas do drama que revelam as agruras da existência, como foi sublinhado por Déda:

> Vai além da sala. Ele vai além da rua, vai além da cidade. E se completa neste mundo. Então, o espectador tem a impressão que além daquilo existe outro além. Graças a Deus. (...) E ele está inserido dentro dele (...), ele pode até vir pelo jardim (2006).

O espectador, na visão do diretor, se pudesse, levantaria da sua cadeira para dar a volta pelo teatro e entrar em cena pela porta do jardim e adentrar ainda mais no universo de Hedda Gabler, tamanha a força que a encenação exercia sobre ele. A montagem segue, portanto, a proposição da representação através da transposição para o palco de um fragmento do real. Existe a busca de recriar o universo de Hedda, seu tempo, seu espaço.

Ibsen tornou-se famoso pelo apuro e pela dedicação extremada aos seus dramas. É possível ter acesso, ainda hoje, às diferentes versões de um mesmo drama, até que ele chegasse à sua forma definitiva. *Hedda Gabler*, por exemplo, possui uma versão onde o General Gabler ainda é vivo e habita o andar superior da casa, sendo possível ouvir seus passos e sua presença. A partir desta situação ele concebeu outro drama, *John Gabriel Borkman*, de 1896.

Hackler (2006) revelou ter visto um original de *Os Espectros* (*Gengangere*) e afirma ter deste, seis diferentes versões. "Eu vi um original enorme" e "a peça não é tão grande", conclui. Ibsen escreve esses dramas sociais num ritmo admirável, cerca de uma peça por ano. Certamente este empenho contribui fortemente com o trabalho de um cenógrafo, como confessou Hackler: "Eu só conheço um escritor assim com a disciplina de trabalho tão apurado como em Ibsen: Thomas Mann[24]. (...) Porque Ibsen tinha uma Jornada diária de trabalho de doze a quinze horas exclusivamente nesta função. É muito tempo".

S. W. Dawson argumenta que Ibsen talvez, não seja

> Primariamente um dramaturgo da problemática social. O seu drama sobrevive às circunstâncias sociais em que foi produzido. Mas, dramaticamente, Ibsen pertence a um mundo específico, cuja realidade poética dominante é casas e salas. (...) Muitas das suas personagens fecham-se obrigatoriamente numa sala ou numa casa contra o perigo e a liberdade da vida do mundo exterior. Uma sala, com a sugestão duma casa completa que se segue é, deste modo, uma moldura essencial para o mundo que é criado pela linguagem de Ibsen e é, por assim dizer, a unidade básica da sua imaginação dramática.(DAWSON, 1970, p. 25).

Em suas ultimas peças Ibsen se afasta das salas em busca do ar livre, abandonando também a estética realista-naturalista, traçando um caminho denominado de estética simbolista. No entanto, é difícil separar e classificar suas peças entre realistas e simbolistas.

O jardim possui uma importante simbologia para o mundo de Hedda, pois ela ambiciona a liberdade que ele representa. Ao aumentar o jardim, Hackler redimensiona o papel da liberdade proposto pelo texto dramático, dando certa ênfase a este aspecto.

---

[24] Thomas Mann (1875-1955) romancista alemão, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1929, com o romance "Buddenbrooks", editado pela primeira vez em 1901, que o torna famoso. Mann escreveu também *A Montanha Mágica* e *Morte em Veneza*.

Como já revelado anteriormente, a Cia. sempre dispôs de poucos recursos financeiros para suas montagens. O material utilizado para o piso do cenário, uma madeira que tem um menor custo, contudo, adquire potencialidade estética; ao espectador, fatos como estes passam despercebidos, pois ele não enxerga ali senão uma opção estética, no lugar de uma madeira mais barata. Percebe-se aqui o aspecto **contexto da produção,** considerado por Howard.

Outros elementos conferem a "riqueza" e colaboram para conferir *glamour*, tais como as paredes muito lisas cobertas com um tecido de padronagem sóbria e os rodapés altos. Além disso, a madeira utilizada possui uma tonalidade muito adotada pelo cenógrafo em seus projetos, os tons sépias, como o cenógrafo admitiu e justificou:

> A tonalidade é uma tonalidade útil, por que é muito gentil para a luz, você não cria problemas na luz. È um tom médio. Temos um grande exemplo na pintura de Toulouse[25] que utiliza o papel craft[26] como suporte, não por economia, já que sua família era rica. Fazia por que o papel é tom marrom muito ideal para escalas de cores mais escuras e mais claras. Ele pode puxar para ambos os lados, o que papel branco e preto não permite (2006).

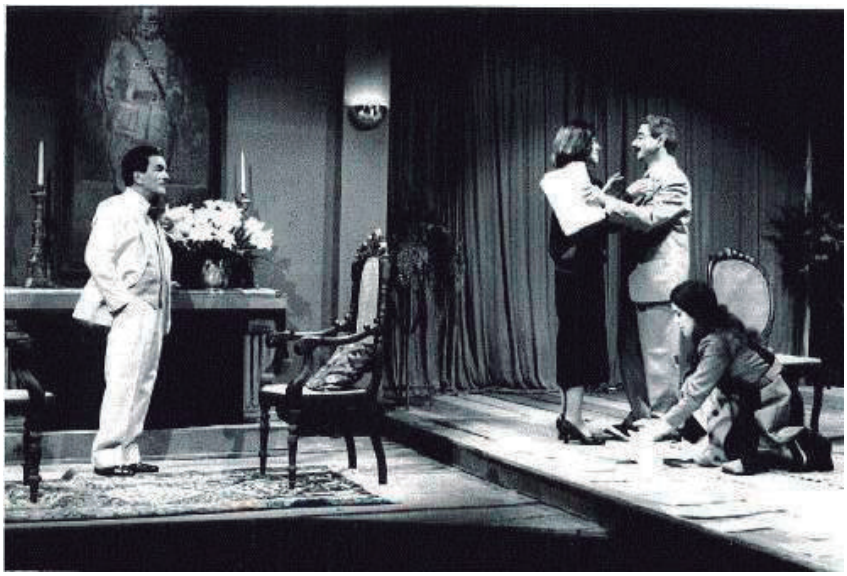


Figura 42 - Mário Gadelha (Juiz Brack), Christiane Veigga (Hedda Gabler), Armindo Bião (Jorge Tesman) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted), agachada.

A utilização dos tons no cenário trouxe vantagens para a iluminação, o que foi confirmado pelo iluminador. Além disso, os lírios brancos colocados sobre a lareira, adquiriam destaque, assim como também os papéis, na cena em que se tenta

[25] Toulouse-Lautrec (1864-1901) pintor francês – utiliza-se na composição de seus quadros de um traço incisivo, um profundo senso de observação e um uso característico de luz e cor para captar a atmosfera (Enciclopédia Digital Máster).

[26] Papel craft – conhecido como papel metro, é muito utilizado na confecção de sacarias de um modo geral, possui uma tonalidade amarronzada, do claro ao escuro. A gramatura desse papel também é bastante variada.

reconstruir o manuscrito (figura 42), quando eles ficam dispostos no chão.

Hackler também revelou ter assistido a algumas montagens do texto de *Hedda Gabler* e que sempre desejou ver este contraste em cena, o que nunca aconteceu, pois as folhas de papel não se destacavam no conjunto. Embora a figura 43 mostre o momento inicial onde as personagens separam o manuscrito é possível notar, nela, com mais clareza o desejado contraste ganhando concretude.

Figura 43 - Mario Gadelha (Juiz Brack) e Márcia Andrade (Sra. Elvsted).

Hackler (2006) lembra também, que além de favorecer a iluminação os tons do cenário alimentam a presença das cores nos figurinos: "Se você bota muita cor, você faz um circo e cria um problema que não se resolve".

A figurinista Claudete Eloy, por estas razões, e em consonância com as ambições do projeto, explorou os tons pastéis, deixando as roupas escuras para as mulheres mais velhas; utilizou um tom médio para *Sra.* Elvsted e Hedda, que em alguns momentos trajavam um tom mais quente como o vermelho, porém não muito vivo. Roubine (1998) destaca que "cada gama cromática, cada matriz produz uma sensação, uma sacudidela comparáveis ao efeito das sonoridades" (p. 33).

Os móveis, por sua vez, contribuíam para compor a atmosfera do ambiente e como observou Tudella (2006), "davam sentido de nobreza, de aristocracia".

Nada no cenário, apesar de ter sido confeccionado para a montagem possuía a aparência de um objeto novo, o que é reforçado pelas palavras de Ubersfeld:

> O que é representado num palco, por mais naturalista que fosse, nunca é um lugar no mundo, mas um elemento do mundo repensado (...). Daí provém o trabalho de transposição "poética" feito por encenadores e cenógrafos, sobretudo na representação contemporânea"(1995, p.325).

Assim, podemos dizer que a dicotomia entre real (ou natural) e artificial, no teatro, é uma dicotomia superada. A noção de verossimilhança, sim, continua sendo válida. E para nós, a contribuição da cenografia de *Hedda Gabler,* da Cia de Teatro da UFBA, colaborou de forma definitiva para o estabelecimento da verossimilhança neste contexto.

Por fim, gostaríamos de lembrar que a escolha de uma cenografia com características realista-naturalista, como objeto da abordagem feita até aqui, não significa que não consideremos legítimas outras formas de expressão relacionadas ao teatro, como aquelas citadas no início deste trabalho. Pode até ser tomada como uma predileção, mas em nossa experiência como aprendiz e atualmente como um profissional da arte da cenografia, sou convidado a conceber projetos com diferentes características, cuja descrição certamente se revelaria exaustiva no contexto desta dissertação.

5 CONCLUSÃO

O exame da cenografia de *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, dirigido por Harildo Déda, permitiu identificar a complexidade do processo de construção do cenário, idealizado e realizado por Ewald Hackler, e estabelecer as conexões históricas e estéticas que se entrelaçam neste estudo.

Estudar uma cenografia não é uma mera descrição do processo. Isto é necessário para que se possam fazer pontes e reflexões teóricas que ajudam a elucidar as opções poéticas dos criadores. Em nosso caso, tornou-se necessário, inicialmente, estabelecer alguns parâmetros e conceituações em torno do termo cenografia, de forma que pudéssemos associá-los ao exame prático.

Foi possível realizar pontes entre teoria e prática apoiando-se na proposta de Pamela Howard que defende para o efetivo trabalho do cenógrafo a necessidade de uma pesquisa histórica e criativa, e elenca sete aspectos a serem consideradas no fazer cenográfico: a potencialidade do espaço, a palavra a ser falada ou texto, o contexto da produção, a escolha dos objetos, os atores, a visão do diretor e o espectador, diluindo assim a idéia de que a cenografia resume-se a uma transposição do texto para o campo da materialidade da cena. Estes aspectos mostram que nem sempre as opções do cenógrafo representam escolhas estéticas determinadas, mas que interagem com outros fatores que determinam inclusive decisões numa perspectiva integrada.

A opção pelos postulados de Howard foi determinante para este trabalho. Não só pelo valor de sua visão moderna e inclusiva – bastante aplicável aos países de parcos recursos para produção - mas também por tratar-se uma conceituada profissional que além do fazer, debruça-se sobre sua prática. Destaca-se ainda o contato direto que tivemos com a artista, quando ministrou um curso sobre este assunto no Teatro Castro Alves, em 2008, em que pudemos dialogar sobre o processo de concepção e construção da cenografia dentro de uma visão moderna e inclusiva.

Como *Hedda Gabler* é um texto bastante associado ao realismo-naturalista, foi necessário dar um breve passeio histórico por esta corrente específica, ampliando-se o debate para os primórdios e antecedentes do palco que mais serviu a esta estética: o palco italiano. Ainda assim, fizemos um recorte, centrando-se no uso de espaço cênico pela

Companhia dos Meininger, que, ainda hoje exerce influências consideráveis na utilização do palco realista-naturalista, passando por Antoine, Stanislavski, entre outros.

Nesse sentido, além de situar a importância da Companhia dos Meininger, destacamos brevemente outras iniciativas no campo do realismo-naturalista, inclusive no Brasil, focando-se depois no autor Henrik Ibsen. Cabe salientar que não consideramos toda a obra de Ibsen como realista-naturalista; mas, no tocante a *Hedda Gabler*, são visíveis os traços desta estética.

Ainda assim, quando da concepção da cenografia da montagem da Companhia de Teatro da UFBA, é de se destacar algumas tensões deste processo criativo, no sentido de que a opção de Hackler não se limitou a uma reprodução das rubricas do autor; este aspecto – que poderia passar despercebido - é valorizado por ele, quando quebra algumas convenções da estética naturalista, imprimindo sua visão de artista, a exemplo do uso do avançado do palco.

Isto, de certa forma, aproxima o espetáculo do público, mas por um outro viés, já que a noção da quarta parede se diluiu pouco; daí considerarmos que o espaço da cenografia desta montagem de *Hedda Gaber*, incluí estas tensões que acabam favorecendo a encenação e a visão do encenador. Este parece ser um traço da poética de Hackler; quando ele dirigiu em 2006, *Mestre Harold... e os meninos*[27], de Athol Fugard (1982) , quase toda cenografia e uso de objetos traduziam um caminho realista-naturalista, mas com pequenas rupturas, a exemplo do momento em os atores usavam um prato de comida, simulando um almoço, sendo que o prato estava vazio; ou seja, a estética converge e busca uma coerência em seu todo, mas há um sempre um elemento que dialoga e tensiona o conjunto.

Este trabalho aponta também a importância da necessidade de registros dos trabalhos e dos passos do artista, aqui, em especial, os do cenógrafo. Cabe dizer que sem os croquis, as fotos e esboços que estiveram à nossa disposição, este trabalho seria por demais incompleto, caindo no campo da recepção e das observações pessoais; estas, por certo, são importantes mas requerem o exame técnico e minucioso da mesma forma que o cenógrafo o faz.

---

[27] Espetáculo do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves, em 2006, produção da Fundação Cultural do Estado da Bahia, no elenco: Gideon Rosa e José Carlos Ngão e Igor Epifânio.

É assim que o alerta que Dias (1999, p. 28-2) nos traz torna-se apropriado nesta hora, quando acentua que a cenografia nasce de relação entre um intenso sentimento e um trabalho árduo: "O cenógrafo tem que dominar uma idéia e transformá-la em corpo. Portanto, a emoção não é tudo. O artista precisa saber como tratar sua idéia, como transmiti-la. Precisa dominar técnicas, conhecer regras, recursos, convenções."

Mais uma vez, voltamos aos sete aspectos de Pamela Howard que contempla um amplo leque de possibilidades do criar e do fazer cenográfico e, também, do refletir; ou seja, não basta estudar o potencial do espaço, o texto, escolher os objetos, mas assim como é importante dialogar com a visão do encenador e os atores, também é preciso observar o contexto da produção, especialmente no Brasil, em que as produções carecem de recursos.

Isto foi o que vimos no exame deste trabalho, encenado pela Companhia de Teatro da UFBA, que sempre se movimentou com pouca infra-estrutura, contando com a contribuição de artistas e professores e alunos, tal como está posto nos estatutos de sua criação, que ressalta o método do "aprender fazendo", como partido pedagógico.

Ao mesmo tempo, realizações cenográficas como estas são raras no palco baiano. E aqui não estamos entrando em comparações de mérito ou valor, mas sim na opção por realizar um espetáculo com cenografia complexa e de difícil desmontagem; infelizmente, isto não é feito com tanta freqüência, porque a construção fixa não permite a mobilidade – o constante montar e desmontar do cenário – que a maioria dos teatros da cidade de Salvador exige. Daí a oportuna constituição da Companhia de Teatro da UFBA, que insiste em ser uma proposta de ensino do teatro baseada na prática teatral.

Este valor que fazemos questão de frisar reforça a idéia de que os espetáculos da Companhia são também entendidas como laboratórios de criação, estudo e aprendizagem, que introduz contribuições estéticas no panorama do teatro baiano. Sem iniciativas como estas, a multiplicidade e diversidade do teatro baiano estariam carentes de montagens que fazem resgates históricos importantes da historia do teatro universal.

Por fim, ressaltamos que este trabalho, além de se constituir num mergulho na memória, é uma reflexão e sistematização do processo criativo do cenógrafo Ewald Hackler, que é também encenador, figurinista e iluminador, facetas que, com certeza, contribuem para sua visão ampla do trabalho de cenografia. Outros trabalhos neste caminho poderiam ajudar a constituição da poética deste cenógrafo.

Esperamos ainda que esta dissertação possa interessar a outros pesquisadores, professores, estudantes e artistas, servindo de estímulo a iniciativas neste campo de oportunidade de debates e descobertas, como serviu a este pesquisador.

6 REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

BABLET, Denis; LOUISE, M. (org.). Actor — espácio — luz**.** In**: Catálogo de exposicion**, produzida e realizada pela Fundacion Suiza de Cultura Pro Helvetia. Zurich, 1984

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIÃO, Armindo (org.). **Indicadores para a Avaliação da Produção Acadêmica da Escola de Teatro da Ufba (1956-1997)**: Relatório Final. Bolsistas: Adailton S. dos Santos; Maria José S. Menezes e Roberto Lucio C. de Araújo. Tomo III, GIPE-CIT; Salvador; 1994-1995.

BIÃO, Armindo (org.). **Indicadores para a avaliação da produção acadêmica da Escola de Teatro da Ufba (1956-1997)**: Relatório Final.. Bolsistas: Adelice Souza; Viviane Paraguaçu, Tânia Soares; Cecília Maria de A. Ferreira. Tomo III; GIPE-CITE; Salvador; 1997/1998.

BRINCKEN, Jörg von; ENGLHART, Andreas. **Einführung in die modern Theaterwissenschaft**.- (Introdução à moderna teoria do teatro).Verlag: Wissenschaftliche Buchgesellschaf; Ausstattung/Bilder: 2008.

BRUSTEIN, Robert. **O Teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Ilhas Editores: 1967.

COSTA, Eliene Benício A.; CHECCUCCI, Deolindo. – LEÃO, RAIMUNDO M. (org.). **Catálogo da Companhia de Teatro da Ufba –** 26 anos. Salvador: Secretaria da Fazenda, Secretária de Cultura – Fundo de Cultura – Governo da Bahia, RR Donnelley Moore, 2007.

DAWSON, S. W. **O Drama e o dramático.** Lisboa: Lysyia: S.A.R.L.,1970.

DÉDA, Harildo. **Harildo Déda** depoimento [maio. 2006]. Entrevistador: Maurício Pedrosa; Salvador. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado do entrevistador.

DIAS, José. A importância da cenografia**.** In**: Revista do Teatro** – Crítica e Estética; O Percevejo 7, Teatro e Artes Plásticas – UNIRIO,1999.

EINCHBAUER, Hélio; VELOSO, Dedé. **Arte na Universidade / Teatro na Bahia.**; Salvador: Corrupio – EGBA, 1991.

ESSLIN, Martin. **Au Dela de L'Absurde**. Buchet / Castel; 1970.

FARIAS, João Roberto. **O teatro realista no Brasil**: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1993;

FONTES, Martins. **O Livro da Arte.** São Paulo: Editora Imfe, 1999.

FRAGALE, Carlinda (org),. **O Teatro através da história:** – O teatro ocidental. V. 1. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Entourage Produções Artísticas, 1994.

FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa – Século XX**. Salvador: FCJA: COFIC; FCEBA, 1994.

GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HACKLER, Ewald. **Caspar Neher and Bertolt Brecht:** A Scenographic Contribution to Epic Theater. Dissertation – Doctor of Philosophy in Dramatic Art. University od California, 1983.

HACKLER, Ewald. **O Método Cenográfico de Caspar Neher**: Motivos Visuais Recorrentes na Dramaturgia Brechtiana. Tradução Harildo Deda, Salvador, 1983.

HACKLER, Ewald. **Ewald Hackler**: depoimento [abril. 2006]. Entrevistador: Maurício Pedrosa; Salvador. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado do entrevistador.

HACKLER, Ewald. **Croquis e estudos de cenografia para montagem de Hedda Gabler**. In: Programa do Espetáculo *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen. Produção Companhia de Teatro da UFBA; Graphite Gráfica, Salvador, 1996.

HENRIK, Ibsen. **Hedda Gabler, The pillars of the community, The wild duck**. Tradução: ELLIS-FERMOR, Canadá: Penguin Classics, 1974.

HENRIK, Ibsen. **Hedda Gabler.** Tradução: Luiz Leite Vidal. Suplemento de Dionysos, nº 1, Coleção Teatro Universal. Brasil: Edição Serviço Nacional de Teatro do Ministério de Educação e Cultura. Sem data.

HOWARD, Pamela. **What Is Scenography?** Londres: Routledge, 2002.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Encenações – Companhia de Teatro da UFBA – 20 anos**. Salvador, 2001. Não Publicado.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena:** uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro – 1946-1966. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.

MATOSINHOS, Bruna Chistófaro. **O chão que o ator deve pisar**: espaço cênico e cenografia no Romeu & Julieta do Grupo Galpão. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MENDES, Cleise. **Programa do espetáculo *Hedda Gabler***: individualismo e rebeldia. Produção Companhia de Teatro da UFBA Salvador: Graphite Gráfica, 1996.

MICHAELIS. **Dicionário escolar:** inglês**.** São Paulo: Melhoramentos, 2001.

NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses:** anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva S. A., 2005.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. Quem é Hedda Gabler? In: **O Estado de São Paulo**, número 151, Ano III, pág. 5. São Paulo, 1983.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora Senac, 1999.

REDONDO, Junior. **Panorama do teatro moderno**. Lisboa: Arcádia, 1961.

Roget's II: The New Thesaurus, Third Edition by the Editors of the American Heritage® **Dictionary**. Copyright © 2003, 1995 by Houghton Mifflin Company. Published by Houghton Mifflin Company. All rights reserved. (pesquisa na internet)

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar., 1998.

SERRONI, J. C. **espaço cenográfico news**. nº 25. São Paulo: Jornal produzido pela Lei de Incentivo á Cultura – Ministério da Cultura, 2005.

SILVA, Robson (org.). **100 termos básicos da cenografia técnica – Caixa Cênica Italiana.** Rio de Janeiro: IBAC; Secretaria da cultura da Presidência da República; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

SOARES, Cláudio Cajaíba. **A encenação dos dramas de língua alemã na Bahia.** Tese de Doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; Universidade Livre de Berlim. Salvador, 2005.

TUDELLA, Eduardo. **Eduardo Tudella**: depoimento [maio. 2006]. Entrevistador: Maurício Pedrosa. Salvador, 2006. Entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado do entrevistador.

UBERSFELD, Anne. **Dictionnaire encyclopédique du théâter**– In Corvin, Michel (org.). Vol. A-K [2]. Tradução: José Ronaldo Faleiro. Paris: Bordas, 1995.

7 APÊNDICE - Ajudando a construir um cenário.

No ano de 1996 o professor Ewald Hackler, convidou-me para ajudá-lo em um cenário que seria para a nova montagem da Companhia de Teatro da UFBA. Assim, prontamente iniciei os trabalhos no processo, contudo sem nenhuma sistematização por meio de registros escritos, que me possibilitem descrever com precisão as datas quanto ao processo desenvolvido na época. Por esta razão, tenho certeza que deixarei de relatar muitas das experiências por mim vividas e apagadas pelo tempo, "sabão da mente", mesmo tendo a certeza de que ela se encontra ainda lá, no meu arquivo mental, como parte significativa do meu aprendizado. Desta maneira, o presente relato é fruto de minhas recordações e dos dados recolhidos por meio de outras fontes.

Vale ressaltar ainda, que na época eu iniciava nas artes cênicas e não possuía qualquer conhecimento acadêmico sobre cenografia. O meu envolvimento com o campo das artes visuais era oriundo das minhas "habilidades" para o desenho e para escultura, não tinha a intenção de ser cenógrafo, na época, queria e ambicionava me tornar ator. No entanto, trabalhar com o professor Ewald Hackler deixou marcas indeléveis na minha trajetória profissional.

No que se refere à montagem em questão, voltemos ao que me é possível recordar; neste trabalho eu não recebi a planta baixa, nem esboço do que seria o cenário e mesmo já tendo noções básicas de plantas arquitetônicas e detalhamento, não saberia por onde começar ou o que fazer. Assim, sinalizo uma das características deste trabalho, eu só tomava conhecimento do que fazer no momento do trabalho.

Minha primeira tarefa foi ajudar aos carpinteiros na execução dos trainéis[28] que iriam compor as paredes do cenário e as colunas. Sem, no entanto, saber a função daquele material. Nunca tinha construído um cenário com parede, e nem sabia como isso era feito. Terminado essa etapa, enquanto os carpinteiros começaram a fazer o que seria o gradil do jardim de inverno, Hackler me incumbiu de forrar os trainéis com um tecido. A primeira vista, parece ser um trabalho muito simples, é como se você estivesse fazendo uma grande moldura (para pintura de quadros), porém se faz necessário usar um procedimento técnico adequado para que o pano fique totalmente esticado, evitando qualquer tipo de

[28] Trainéis e outros termos técnicos aqui utilizados fazem parte de um sucinto glossário nesta dissertação.

enrugamento, que é revelado quando da incidência da iluminação cênica. Acabei me apropriando de um procedimento "pessoal" que proporciona um excelente resultado. Acredito que usando a combinação da técnica transmitida pelo professor Ewald Hackler com a de Bartolomeu Brito de Sousa, meu avo materno.

Ainda criança meu avô incentivava-me no início do ano letivo a forrar, sob sua tutela, com plástico transparente todos os meus livros e cadernos escolares. Lembro-me da forma como me divertia ao ver os cadernos de meus colegas que não fechavam completamente, pela má colocação do forro, ou quando fechados suas capas ficavam semi-abertas e curvas lembrando asas de uma borboleta, ou até mesmo com o forro todo folgado ou cheio de rugas. A primeira vista este relato parece não ter qualquer relação ao que trato aqui nesta dissertação, contudo faz parte das minhas memórias, que são imprescindíveis no meu ofício. Assim, tomaremos o trainél como uma grande moldura que deve ser forrada. O procedimento inicial é colocá-lo em cima do tecido, que servirá de forro, geralmente utiliza-se grampo para prender o tecido. Prende-se o tecido, de preferência dobrando-o da mesma maneira como se processa a "bainha" na costura de vestuários, em uma das extremidades, e seguindo a direção do comprimento da moldura e do tecido, tenciona-se suavemente o tecido e prende-se a outra extremidade da moldura (mesmo lado) com o grampo, trabalha-se primeiro com uma das laterais da moldura, fixa então o meio desta lateral, aproveitando para também dar um melhor acabamento, e prossegue-se grampeando até fixar toda a lateral. Com uma lateral fixa passa-se a outra. Tenciona-se o tecido, suavemente, no sentido da largura de tecido e da moldura e prende uma das extremidades da lateral oposta a já fixada, sempre, se possível, já dobrando o tecido ou mesmo, em alguns casos, retirando o excesso. Fixado a terceira extremidade, prende-se a última extremidade, agora tencionando o tecido simultaneamente nos dois sentidos (largura e comprimento) e imprimindo um pouco mais de força tencionando o tecido. Com as extremidades presas, se fixa o meio (da lateral), tencionando no sentido da largura e depois, sempre tencionando, fixa toda a lateral. Passa-se então a prender o que será o lado superior ou inferior da moldura seguindo o mesmo procedimento, dobra-se o tecido para proporcionar um bom acabamento, prende as extremidades, o meio e toda a extensão, tencionando suavemente, agora no sentido do comprimento e finaliza com o último lado, com o mesmo procedimento, porém utiliza-se de uma maior força no tencionamento para

que o tecido fique totalmente esticado. Vale ressaltar que a tensão impressa vai depender do tipo de tecido aplicado, o fato é que não há a necessidade de se imprimir muita força, sob o risco de causar empeno na estrutura dos trainéis. Essa noção será estabelecida com a prática da atividade.

Assim, terminado as paredes passei para o acabamento do gradil do jardim de inverno. Eu tinha acompanhado o trabalho dos carpinteiros, e era difícil para um leigo, como na época eu era, entender ou imaginar como tudo aquilo seria montado, quando se vê somente as partes. Não tinha conhecimento dos croquis, e só tive contato com eles na estréia do espetáculo, quando os vi no programa. Pensei até que tinham sido feitos, posteriormente a execução do cenário, para composição da peça gráfica.

Durante o processo deparei-me com inúmeras curiosidades, uma delas foi referente ao desenho nos gradis, queria saber como se constituiu essa idéia. O professor Ewald Hackler então me falou que era um desenho de gradil típico e comum que quando ele era criança, um padrão comum em casas como a que estávamos construindo. Ele ainda, me mostrou como colar "botões" sem o miolo sobre os pontos de ligação do gradil. Existem botões que são enviados para forrar com o mesmo tecido da roupa, ou na mesma tonalidade, é formado de duas partes: um "corpo" que recebe o citado forro e o "miolo" onde fica o suporte onde se costura a roupa. Utilizei-me deste "corpo", prendendo-o com cola no intuito de sugerir que seriam cravos que prendiam as partes do gradil. Fizemos um trabalho de textura com extrato de nogueira. Esse extrato, um granulado de tonalidade escura, é fervido em água, de onde se adquiri uma espécie de pasta, facilmente diluída em água. Tem a propriedade de alterar a tonalidade de onde é aplicada. O controle das tonalidades é feito a partir da quantidade de água e de extrato utilizada na aplicação.

Aplicado o extrato colocamos um tule[29] branco, e tule cinza para sugerir os vidros, e em alguns lugares, tules coloridos por baixo do branco. Perguntei então o porquê não colocar, um plástico transparente, o professor Ewald Hackler me explicou que o plástico, acrílico, acetato, policarbonato ou outro material usado por alguns cenógrafos para substituir os vidros e até mesmo próprio vidro produz um brilho excessivo em cena e pode inclusive refletir, indesejavelmente, em direção do público o fluxo de luz oriunda dos instrumentos de iluminação. E realmente no palco, o efeito do tule era excelente.

---

[29] Tecido com uma trama espaça feito de material sintético muito usado na fabricação de "mosquiteiros",

Passei então, para a preparação da porta que seria colocada na entrada do hall, que ligava o quarto de Hedda à sala principal do cenário. Feita com tábua de pinho ela recebeu um tratamento com extrato de nogueira para escurecer e antes da colocação do tule (vidros) e a pedido do professor Ewald Hackler, tive que, com o auxílio de uma lixa média, numero 60 ou 80, desgastar todas as laterais e quinas onde ficariam os "vidros" laterais de porta e com uma lixa fina desgastar a área próxima à maçaneta. A orientação era que este procedimento denotaria a ação do tempo, não era uma porta nova, ela teria que apresentar uma vivência, um desgaste e a região da maçaneta é o local onde a ação de tempo se faz mais presente, pois é o local onde se pega, se abre, se fecha, segura, descansa e por isso a necessidade de acentuar o desgaste para uma maior verossimilhança do cenário.

No que se refere à confecção da lareira, o professor Ewald Hackler fazia o desenho na tábua de compensado e o carpinteiro cortava. Neste processo, verifica-se uma impressionante noção de tridimensionalidade do cenógrafo.

Pensando dessa forma, podemos utilizar a lareira como microcosmo, deste macrocosmo que é o cenário, para melhor exemplificar o processo do professor Ewald Hackler. As peças são feitas, separadamente, estudadas e planejadas na cabeça do cenógrafo e depois reunidas e armadas formando um todo. Um todo que depois de pronto revelava, além das possibilidades de jogo cênico, um equilíbrio harmônico e visual, e, além disso, a realidade do cotidiano dos personagens que viviam e transitavam naquele ambiente.

O próprio diretor da peça, o Professor Harildo Deda, declarou: "*Hedda Gabler* é um exercício de Teatro Realista e ele se propõe a isso mesmo. Você pega as fotos de *Hedda Gabler* é uma... É um cinema. Não parece que foi feito para, parece que se usou de. Não era uma casa, era uma locação"(2006).

Preparada a estrutura da lareira, meu trabalho foi "empapelar[30]" toda a área e seus contornos, e depois trabalhamos uma textura de madeira escura, utilizando o extrato de nogueira, deixando mais escuras as reentrâncias do desenho e mais clara os relevos. Essa técnica de "empapelamento", eu posso disser, que se acomodou no meu repertório, e já fiz e reutilizei o papietan (ou papietagem) das formas mais variadas possíveis e

[30] Os técnicos de cenografia e adereços se referem ao papietan ou papietagem como empapelamento. Contudo não se configura com um nome técnico, sendo um jargão.

imagináveis nesses anos de trabalhos. Consiste em colar pedaços de papel metro (ou similar) um por cima do outro com o auxilio de uma liga, neste caso usei cola sintética branco-leitosa a base de PVA diluída com um pouco de água, formando várias camadas de papel sobre o material de suporte. Mesma técnica usada na confecção de máscaras teatrais ou no acabamento das esculturas em isopor confeccionadas para os carros alegóricos, tão conhecidos, das Escolas de Samba entre outras coisas.

Após a construção dos elementos, passamos a construção do cenário no palco do Teatro Martim Gonçalves, assim, o professor Ewald Hackler marcou no palco o local onde deveríamos "montar" a parede e o piso da sala. Foi neste momento que o "quebra-cabeça" começou a ser formado. As partes, até então trabalhadas separadamente, começavam aos poucos a se juntar, formando e revelando o cenário, em sua construção. Construímos poléias de cerca de 15 cm para o piso e o fechamos com tábuas de agreste do fundo a frente do palco sem um limite predeterminado. A parede erguida possuía na área onde um trainél se unia a outro, uma coluna, que evitava que essa junção, entre os trainéis, fosse percebida. Instalamos o Jardim de Inverno no local e elevamos o nível para o hall e onde seria o quarto de *Hedda Gabler*, a fixamos a porta já relatada acima. Pude juntar a essa pesquisa, fotos tiradas no momento da construção do cenário que revelam esses detalhes que são imprescindíveis nesta pesquisa.

Colocamos o roda-pé e o professor Ewald Hackler me mostrou onde ficariam o lustre e principalmente o interruptor que tem seu lugar estratégico definido, sendo próximo à entrada do ambiente na altura do braço e do ombro. Tendo em vista o olhar viciado do cotidiano, dificilmente racionalizamos sobre a posição dos interruptores nos diversos ambientes do nosso "dia-a-dia", contudo ao entrarmos em um local sem iluminação, geralmente tateamos o "interruptor" próximo a porta na altura de nosso ombro, mesmo sendo um local desconhecido. Essa posição é comum, inerente a nossa vivência, por isso a preocupação do cenógrafo em colocar o interruptor no local marcado por nossa vivência, já que buscava uma representação realista do ambiente de *Hedda Gabler*.

Os móveis, plantas e tapetes aos poucos eram colocados no cenário que já possuía seu espaço todo definido. Nesse momento o cenário já estava montado e pequenos ajustes foram efetuados, mas especificamente no posicionamento dos móveis e elementos

de cena, durante os últimos ensaios antes da estréia. Outros elementos eram inseridos como o figurino, adereços, maquiagem e iluminação.

Destaco que o maior problema desta etapa do processo foi à instalação da lareira. Era fundamental que ela realmente funcionasse e para isso tivemos que quebrar o telhado do teatro, onde a lareira estaria instalada, para que a fumaça saísse. Para tanto o professor Ewald Hackler, fez em um pedaço de papel um desenho de como deveria ser feita a chaminé, e sua extremidade no sentido a privilegiar o fluxo da fumaça e evitar que a ela retornasse, e de como impedir que uma possível chuva entrasse pela abertura.

Diferentemente de um contexto no qual os olhares estão mais voltados à questão visual que a função, um ensinamento que me foi passado na prática através do ofício de assistente de cenografia da Companhia de Teatro da UFBA foi referente a função prática dos elementos. Esse cuidado com a função e os detalhes observados no trabalho do professor Ewald Hackler vai se refletir na sua cenografia como um todo. A cenografia possui uma função que supera a idéia o "belo", ou mesmo a poética do cenógrafo. Ela, antes de tudo, deve se colocar como um dos elementos que constituem o espetáculo, e para isso, estar ali, contribuindo com a proposição da direção e do texto dramático, materializando um espaço ideal ao jogo cênico que será observado por um público que se encontra em um local pré-estabelecido.

A partir deste breve relato, acredito que pude demonstrar que o trabalho que desenvolvo nas artes cênicas hoje, também é influenciado pelos ensinamentos do professor Ewald Hackler. Em 2005, fiz um cenário para um espetáculo[31] com direção do Professor Harildo Deda, diretor de *Hedda Gabler* e perguntei a ele se identificava no meu trabalho alguma relação com o trabalho do professor Ewald Hackler, mesmo observando não ser um cenário realista e seguindo uma outra tendência estética. A resposta foi como segue:

> Para mim é evidente. Eu vejo em Tudella e vejo agora em você. Essa coisa: "Os filhos de Hackler". (sorri) E para mim quando eu vi seu cenário pronto, sem querer passar "pão na manteiga", eu vibrei. Porque realmente... Você lembra que

[31] Refiro-me ao espetáculo *A Invasão*, texto de Dias Gomes, dirigido por Harildo Deda em 2005, fruto da disciplina: Desempenho de papeis II, que formou algum alunos da Escola de Teatro (no elenco) em Bacharelado em Interpretação Teatral.

> eu não queria de jeito nenhum fazer naquele espaço[32]. E quando eu vi aquilo, eu vibrei, porque as possibilidades de jogo de cena cresceram enormemente com aquele cenário, e eu vi isso o dedo de Deus. Entende? Neste sentido. De mostrar as várias possibilidades que o diretor pode ter, dentro de um cenário. Um dialogo da direção com a cenografia (2006).

O Professor Harildo Déda sempre foi uma referência pra mim, dentro e fora da Escola de Teatro, e que sempre tive o desejo de executar um cenário para uma montagem sua e deve admitir que sua palavras me deixaram envaidecido e realizado. Por outro lado, demonstra que de alguma maneira essa influência é percebida por ele quando se refere ao professor Ewald Hackler como "o dedo de Deus". Na verdade, uma alusão à pintura da Capela Cistina, feita por Leonardo da Vinci, onde Deus se apresenta fisicamente para tocar no dedo de um homem. Acredito que sua intenção ao fazer tal comparação com o professor Ewald Hackler a Deus, é salientar a sua presença diante dos procedimentos que adoto no meu trabalho como cenógrafo, oriunda das minhas experiências práticas com o professor em outros trabalhos.

Todo este percurso é para afirmar que consigo observar na montagem de *Hedda Gabler* a existência de um diálogo entre diretor, cenógrafo e iluminador e demais profissionais. Infelizmente não acompanhei o processo de montagem da luz, mas desde o início da montagem do cenário, pude observar várias conversas entre o professor Ewald Hackler e o professor Eduardo Tudella. Este me revelou posteriormente em entrevista, sobre a solicitação de uma pequena inversão no posicionamento da entrada no gradil do Jardim de Inverno, pois, tinha um ângulo desfavorável para o fluxo da iluminação pretendida. O professor Eduardo Tudella conclui:

> Uma vez que estamos lidando com uma montagem que tem um grau de realidade acentuado. Só olhar o cenário, o nível de ilusionismo está claro. Então eu entendi que a luz precisava dialogar com esse grau de realidade ou como alguém queria dizer com esse nível de ilusionismo (2006).

---

[32] O cenário foi montado no palco ainda em reforma do Teatro Martim Gonçalves, e sem isolamento acústico e térmico, sem sistema de iluminação e som instalado. O publico ficou disposto em uma arquibancada feita dentro do próprio palco onde acontecia também à encenação.

Falamos aqui em grau de realismo e nível de ilusionismo em relação à estética realista que serve de base para o cenário de *Hedda Gabler*. Margot Berthlod, fala que no inicio da formação de uma estética realista:

> O Palco converteu-se numa sala de estar. Sofás luxuosos, vasos de plantas, lareiras de mármore, cortinas drapeadas proporcionavam a intimidade de *boudoir* requerida por Sardou e Labiche para suas comédias de costume. O extenso monólogo dramático foi substituído pela ação episódica sustentada por adereços. As personagens sentavam-se à mesa tomando chá ou jogando paciência e, falando com seus parceiros, em vez de dirigir-se ao público, casualmente revelavam seus problemas (BERTHOLD, 2001, p. 441).

Tal extrato parece até um prelúdio ao meu objeto de estudo, onde no palco encontramos uma sala de estar em volta da mesa atores que conversam com bastante naturalidade, olhando um para o outro, como fazem as pessoas na realidade. Ao se olhar qualquer uma das imagens da encenação da montagem de *Hedda Gabler* presentes nesta dissertação, podemos notar a relação direta com as palavras de Berthold acima. O palco é uma sala de estar, com plantas, móveis, objetos luxuosos, uma lareira, cortinas drapeadas a esconder um jardim. As personagens se movimentam como se estivessem ali vivendo, recebem suas visitas e tomam um ponche a conversam em um hall numa ação que não é vista por boa parte do público. Conversam constantemente uns com os outros como se o público não estivesse em sua frente.

8 ANEXOS

1 GLOSSÁRIO

Alçapão Escotilha, poço de passagem - Se constitui em uma tampa com dobradiça ou de encaixe, localizada no tampo ou na quartelada, que da passagem entre o palco e o fosso ou entre o sobre-palco e o palco, quando for o caso.

Arandela Aparelho de Iluminação que é instalado na parede dos ambientes, variação moderna do bico de gás fixado nas paredes.

Avant-scène É todo prolongamento do Proscênio.

Bambolinas Equipamento que tem a função de delimitar a área cênica em sua parte superior, geralmente feita de tecido e colocada a frente da vara do refletor com o objetivo de vedá-la a evitando a visão do urdimento.

Barra de luz Tecnicamente chamada vara de luz, é o local próprio para pendurar os instrumentos de iluminação, também chamada de vara de refletor e vara de projetor.

Boca de cena Abertura frontal do palco Italiano que delimita a cena, é o limite entre o palco e seu proscênio. É associado a moldura da cena. Deve, se possível, possuir reguladores que alteram o seu tamanho, tanto no sentido vertical quanto no horizontal.

Caixa cênica É associada ao termo palco italiano. É o local que abriga o espetáculo e todo equipamento cenotécnico. Sinônimos: Caixa de teatro, caixa de cena, Caixa preta, caixa de palco. É constituída da boca de cena, proscênio, palco, coxias, porão (ou fosso), varanda, passarela e urdimento.

Ciclorama Associado a rotunda ou pano de fundo – É um fundo com efeito de curvatura horizontal ou vertical que tem como função delinear o espaço cênico concedendo a este a sensação de infinito, de continuidade.

Coxias Espaços laterais do palco italiano, atrás da boca de cena, onde se abrigam e transitam atores, cenários e se efetuam manobras.

Ensaio Execução preparatória de uma peça teatral (musical ou outra), treino feito pelos atores conduzidos pelo diretor ou encenador para testar se algo convém ao fim que se destina.

Ensaio aberto Nome dado ao ensaio feito com a presença (contato) do público, com todos ou quase todos elementos do espetáculo prontos. Feito com o objetivo de se obter do público, geralmente pessoas do meio teatral e próximas a equipe do espetáculo, sua opinião sobre a recepção do espetáculo; obter um primeiro contato dos atuantes com o público ou também permitir a apresentação a convidados antes que o espetáculo comece sua temporada (nível comercial).

Escala Relação de dimensões entre o desenho e o objeto representado.

Esquerda alta Ver: divisão do palco.

Esquerda baixa Ver: divisão do palco.

Estréia Primeira apresentação cênica de um espetáculo.

Dimer Dispositivo para controle de intensidade dos instrumentos utilizados na iluminação do espetáculo.

Divisão do palco O palco Italiano é dividido em quadrantes para facilitar a localização em geral do ambiente cênico, seguindo o principio da visão do diretor – que se encontra diante do palco (Portanto, o lado direito do palco corresponde ao lado direito de quem observa a cena); e ao principio da perspectiva, imposta pelo cenário "fixo" do Teatro Olímpico de Vicenza, de Vicenzo Scamozzi (1552-1616), que tinha o fundo mais alto que a parte frontal, portanto à frente do palco é denominada área baixa e o fundo do palco, área alta.

Exemplo: Direita de quem vê na área mais próxima do público: direita baixa; Esquerda de quem vê na área mais ao fundo do palco: Esquerda baixa; e assim por diante.

Direita alta Ver: divisão do palco.

Direita baixa Ver: divisão do palco.

Maquete É a representação tridimensional em escala do cenário. Representação do cenário construído em proporção menor que a real, para visão panorâmica de toda a construção cênica.

Marcação Nome dado ao fluxo da ação cênica no palco. Ele é estabelecido com os atores durante os ensaios e fixado pela direção do espetáculo.

Palco É o local da representação cênica, abriga a cena propriamente dita. O palco italiano possui uma boca de cena como limite, proscênio em sua frente, coxias ao seu lado, e geralmente quartelada em seu piso. Alguns possuem ainda palco(s) giratório(s).

Planta-baixa Mapa de qualquer projeto traçado ou desenho, representando a projeção horizontal do cenário, seu detalhamento, em escala.

Poléia Elemento cenotécnico que tem como função apoiar o piso de um modo geral; piso do palco, quartelada, sobre-palco, praticável entre outros. É composto pela longarina, pilar e travamento. É também associado a treliça e americana.

Praticável Elemento de composição da cenografia. Serve para abrigar a cena, pode ser confeccionado com diversos tamanhos (em largura, comprimento ou altura) e formas. É associado a plataforma, quando redondo pode ser chamado de queijo ou pizza. É composto de poléia, tampo e espelho.

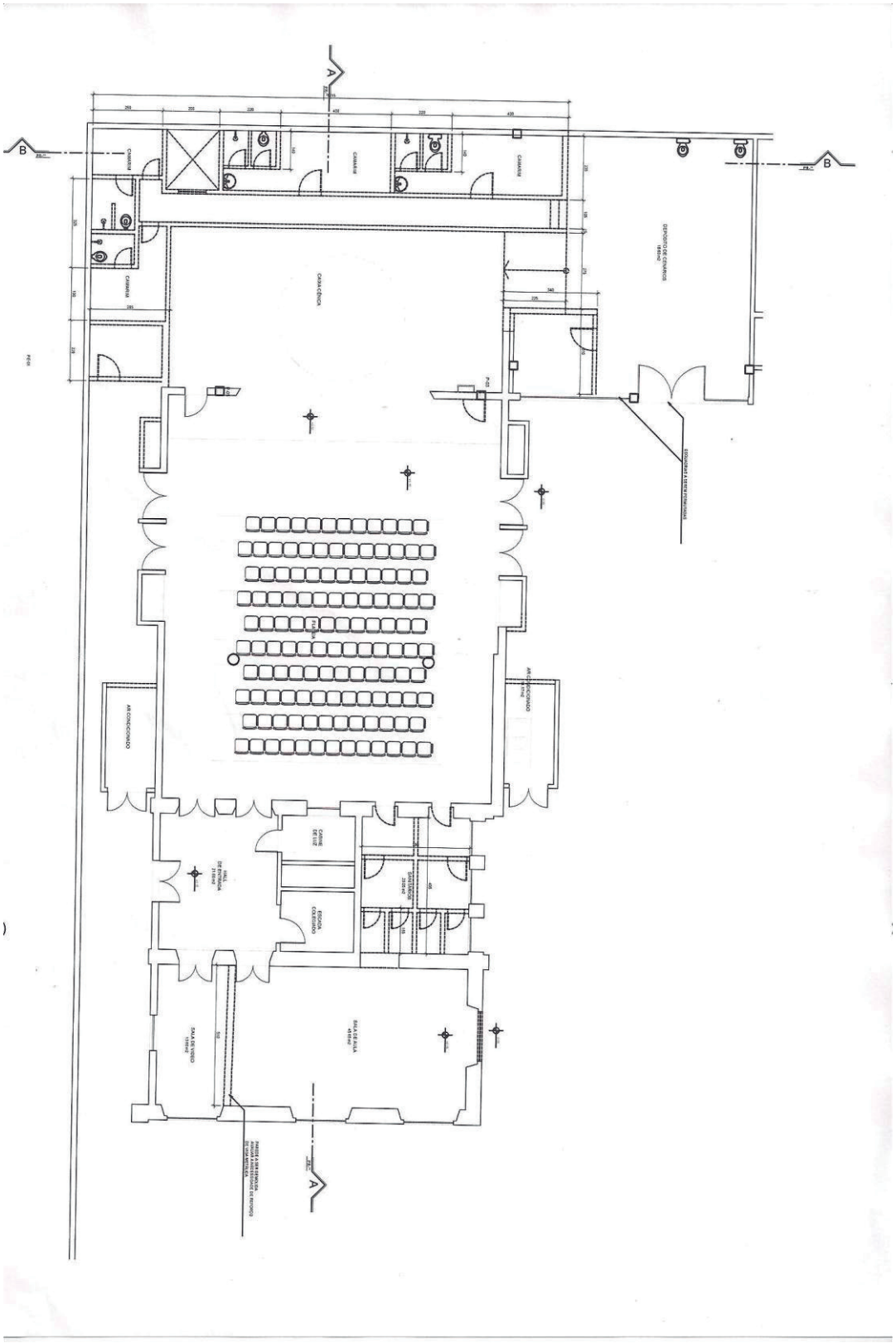
Proscênio É a área compreendida na frente da boca de cena (palco italiano), mesmo que esta se estenda em sua lateral. Serve para abrigar as cenas mais próximas ao público ou de contato direto com o público.

Quarta-parede A "teoria da quarta parede" suscita que o efeito ilusionista da representação teatral se alcança quando o ator "vive" o seu papel como se não estivesse diante de espectadores. Simula-se uma situação onde é retirada uma das paredes do ambiente da representação, que embora retirada, encontra-se colocada mentalmente pelo público. Essa teoria, a pedra de toque da estética teatral realista-naturalista, foi sistematizada e posta em prática com eficiência por Antoine embora já ter sido utilizada por outros encenadores.

Refletor Principal instrumento de iluminação cênica, com tipos diversos de acordo com suas características próprias.

Trainel Também conhecido como esqueleto ou ilharga. Se constitui na estrutura que compõe a tapadeira, biombo ou o regulador – apóia o seu suporte que pode ser de madeira ou tecido ou similar.

2 - Planta Baixa do Teatro Martins Gonçalves em 1996



3 - Montagens da Companhia de Teatro da UFBA

Ano	Texto	Autor	Direção	Cenografia
1981	SEIS PERSONAGENS Á PROCURA DE UM AUTOR	Luigi Pirandello	Harildo Déda	Sonia Rangel
1982	CAIXA DE SOMBRAS	Michael Cristopher	Harildo Déda	Sonia Rangel
1982	A FARSA DA BOA PREGUIÇA	Ariano Suassuna	Carlos Petrovich	Sonia Rangel
1983	POBRE ASSASSINO	Pavel Kohout	Harildo Déda	Sonia Rangel
1984	A TORRE EM CONCURSO	Joaquim Manoel de Macedo	Deolindo Checcucci	Gesney Braga e Deolindo Checcucci
1984	CIRANDA	Arthur Schnitzeler	Ewald Hackler e Harildo Déda	Ewald Hackler e Eduardo Tudella
1985	EM ALTO MAR	Slawomir Mrozek	Ewald Hackler	Ewald Hackler
1985	A CAVERNA	Walter Smetak	Paulo Dourado	Itamar Kalil e Fritz Gutmann
1985	A NOITE DAS TRÍBADES	Olov Enquist	Harildo Déda	Ewald Hackler
1986	DIAS FELIZES	Samuel Beckett	Ewald Hackler	Ewald Hackler
1986	VIDA DE EDUARDO II	Marlow / Brecht	Harildo Déda	Ewald Hackler
1987	TANGO	Slawomir Mrozek	Ewald Hackler	Claudete Eloy
1987	O SR PUNTILLA E SEU CRIADO MATTI	Bertolt Brecht	Paulo Dourado	Claudete Eloy
1988	A CHUNGA	Mário Vargas Llosa	Deolindo Checcucci	Claudete Eloy

Ano	Texto	Autor	Direção	Cenografia
1988	O MARINHEIRO	Fernando Pessoa	Jorge Gaspari	Claudete Eloy
1989	A CRIADA QUER SER PATROA	Giovane Battista Pergolesi	Ewald Hackler	Claudete Eloy
1989	ARLEQUIM SERVIDOR DE DOIS PATRÕES	Carlos Goldoni	Ewald Hackler	Ewald Hackler
1989	O CEGO	Gustavo Ezequiel Etkin	Paulo Dourado	Dados inexistentes
1990	O MENOR QUER SER TUTOR	Peter Handke	Ewald Hackler	Ewald Hackler
1991	QUASE UM HAMLET	Klaus Mazohl	Ewald Hackler	Ewald Hackler
1992	A LIRA DOS VINTE ANOS	Paulo Cezar Coutinho	Deolindo Checcucci	Deolindo Checcucci
1993	O ZOOLÓGICO DE VIDRO	Tennesse Willians	Harildo Déda	Ewald Hackler
1994	A DONZELA CASADOIRA	Eugène Ionesco	Ewald Hackler	Ewald Hackler
1994	HORÁRIOS DE VISITA	Felix Mitterer	Ewald Hackler	Ewald Hackler
1995	NA SELVA DAS CIDADES	Bertolt Brecht – Paulo Ato (adap).	Deolindo Checcucci	Euro Pires
1996	NOITE ENCANTADA	Slawomir Mrozek	Ewald Hackler	Ewald Hackler
1996	A CASA DE EROS	Cleise Mendes	Possi Neto	Ewald Hackler
1996	HEDDA GABLER	Henrik Ibsen	Harildo Deda	Ewald Hackler
1996	OS DOIS MANECOS	T. Maccius Plautus	Ewald Hackler	Ewald Hackler

Ano	Texto	Autor	Direção	Cenografia
1997	D. MARIA I, A LOUCA.	Aninha Franco	Deolindo Checcucci	Deolindo Checcucci e Maurício Pedrosa
1998	O CÍRCULO DE GIZ	Bertolt Brecht	Paulo Dourado	Hans Peter
1998	MÃE CORAGEM	Bertolt Brecht	Luiz Marfuz	Ewald Hackler
1998	EU, BRECHT.	Bertolt Brecht por Cleise Mendes	Deolindo Checcucci	Euro Pires
1998	ANGEL CITY	Sam Shepard	Deolindo Checcucci	Euro Pires
1999	ACROBATAS	Israel Howitz	Ewald Hackler	Ewald Hackler
2000	A MULHER SEM PECADO	Nelson Rodrigues	Ewald Hackler	Ewald Hackler
2003	SENHORITA JÚLIA	August Strindberg	Ewald Hackler	Maurício Pedrosa
2004	ARTE	Yasnina Reza	Ewald Hackler	Ewald Hackler
2007	TERCEIRO SINAL	Cláudia Barral	Deolindo Checcucci	Maurício Pedrosa

Dados levantados por Raimundo Matos Leão para compor o *Catálogo da Companhia de Teatro da Ufba – 26 anos* (COSTA, Eliene Benício A.; CHECCUCCI, Deolindo, 2007).

4 – Ficha técnica de *Hedda Gabler*

Montada pela Companhia de Teatro da UFBA em 1996, pode-se verificar em sua ficha técnica efetivamente a proposição da Companhia de Teatro da UFBA na realização de espetáculos montados por professores, com elenco formado por alunos-atores, atores convidados e atores do elenco permanente da Escola e funcionários em um movimento artístico didático que envolvia toda a Escola de Teatro.

Encontramos no elenco: representando Srta. Tesman, a ex-aluna Eva Lima; Berta, a aluna Maria Santiago; Jorge Tesman, o professor Armindo Bião, Hedda Gabler, vivida pela aluna formanda Cristiane Veiga; Sra. Elvsted, a atriz convidada Márcia Andrade; Juiz Brack, o ator convidado Mário Gadelha; Eylert Loevborg, o funcionário da Escola de Teatro Gideon Rosa. Como podemos verificar há uma tentativa de colocar atores com maior experiência em contato com alunos e até ex-alunos, assim como de professores no elenco.

Na equipe técnica, essa integração não é diferente nas demais montagens da Companhia de Teatro da UFBA.

Na coordenação da Companhia de Teatro da UFBA o Professor Deolindo Checcucci; na direção cênica o Professor Harildo Déda que tem como assistentes de direção os alunos Arthur Brandão e Fabrício Torres, que também operava o som e a luz; na iluminação o Professor Eduardo Tudella; na sonoplastia o ex-aluno Celso Jr; figurino, maquilagem e adereços a cargo da Professora Claudete Eloy com o auxílio na costura da cortina das costureiras (funcionárias da UFBA) Graça Calazans e Márcia Cardoso; com nossa assistência na cenografia o Professor Ewald Hackler, responsável também pela programação visual; como cenotécnicos os carpinteiros (funcionários da UFBA) Ademir França e Reinaldo Costa; e as demais pessoas eram profissionais contratados para realizar as atividades conforme abaixo:

Alfaiate: Correia, costureira: Marilene Gomes, chefe de costura: Vilma Silva, aderecista: Luis Velasco, produção executiva: Silas Silva e Vanice Mata, assistentes de produção: Roni Silva e Sonia Castro, direção de produção: Lú Barreto e a divulgação pelo aluno de Comunicação-UFBA: Wagner Moura, hoje ator nacionalmente conhecido.

5 – Programa da Montagem de *Hedda Gabler*

HEDDA GABLER

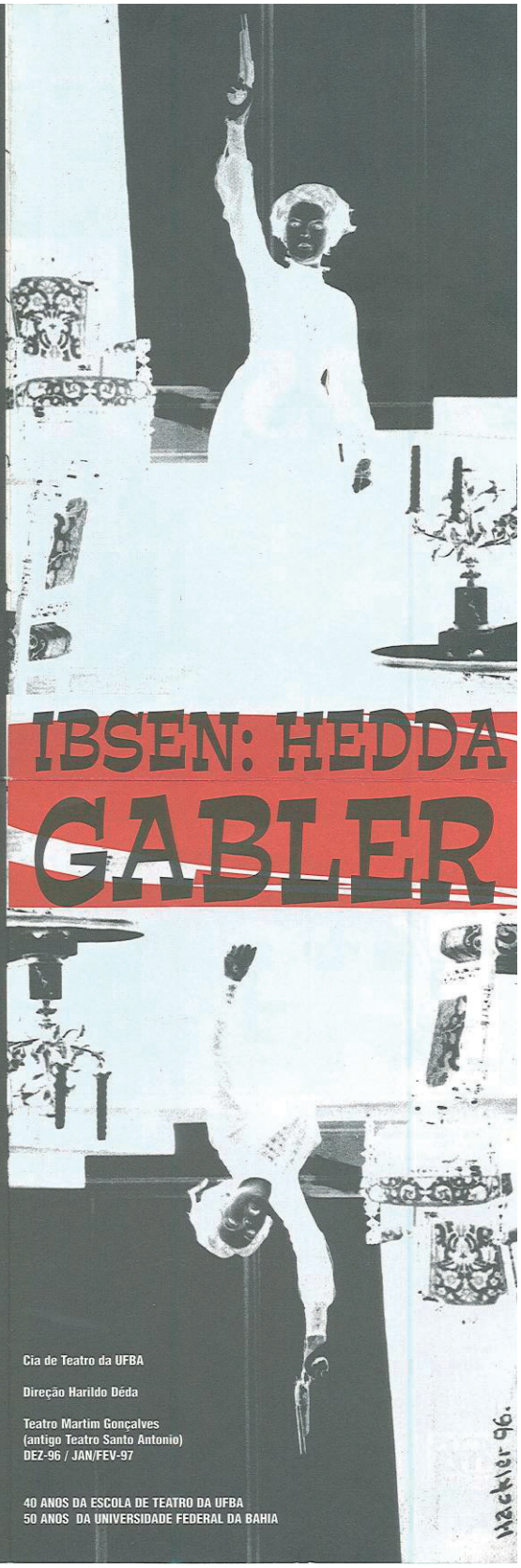
é uma realização da Universidade Federal da Bahia em convênio com a Secretaria da Educação, Secretaria de Cultura e Turismo e a Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Elenco
Srta. Tesman / Eva Lima
Berta / Maria Santiago
Jorge Tesman / Armindo Bião
Hedda Gabler / Cristiane Veiga
Sra. Elvsted / Marcia Andrade
Juiz Brack / Mario Gadelha
Eylert Loevborg / Gideon Rosa

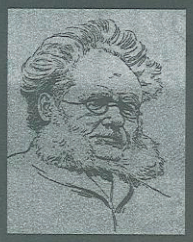
Direção
Harildo Déda
Cenografia
Ewald Hackler
Figurino/Maquiagem/Adereços
Claudete Eloy
Iluminação
Eduardo Tudella
Sonoplastia
Celso Jr.
Programação Visual
Ewald Hackler
Asistentes de Direção
Arthur Brandão / Fabrício Torres
Assistente de Cenografia
Mauricio Pedrosa
Coordenação da Companhia de Teatro da UFBA
Deolindo Checcucci
Produção
Atrás do Palco / Agência de Arte
Direção de Produção
Lú Barreto / Wagner Mascarenhas
Produção Executiva
Silas Silva / Vanice Mata
Assistentes de Produção
Roni Silva / Sonia Castro
Divulgação / UFBA
Wagner Moura (Estagiário)
Cenotécnicos
Ademir França / Reinaldo Costa
Operador de Luz e Som
Fabrício Torres
Aderecista
Luis Valasco
Chefe de Costura
Vilma Silva
Costureira
Marilene Gomes
Alfaiate
Correia
Costura de cortina para cenário
Graça Calazans/Márcia Cardoso
ESCOLA DE TEATRO DA UFBA
Diretor
Deolindo Checcucci
Chefe do Depto. de Fundamentos do Teatro
Hebe Alves
Chefe do Depto. de Técnicas do Espetáculo
Carlos Petrovich
Coordenadordo Colegiado dos Cursos
Eduardo Tudella

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Reitor:
Luis Felipe Perret Serpa
Vice-Reitor:
Maria Gleide Barreto
Pró-Reitor de Extensão
Paulo Lima
Pró-Reitor de Graduação
Conceição Castro
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Robert Verhine
Pró-Reitor de Planejamento e Administração
Nice Maria Americano Costa
Assessora de Planejamento
Eneida Leal Cunha
Assessora de Comunicação
Nadja Miranda

GRAPHITE GRÁFICA - 248.7088



INDIVIDUALISMO E REBELDIA

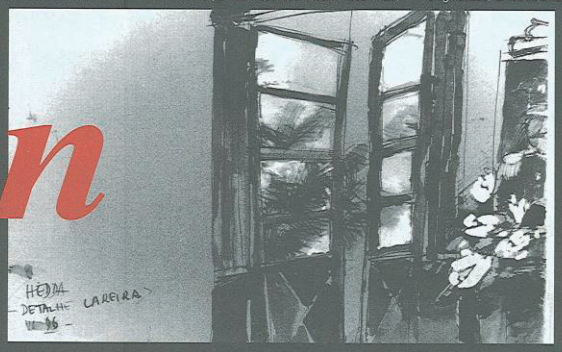


Ibsen

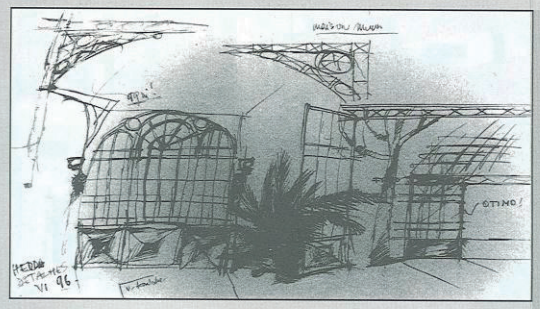
Henrik Ibsen (1828-1906) inscreve-se no pequeno grupo de dramaturgos da segunda metade do século passado cuja obra cresce em importância à medida que se afasta de nós no tempo, ao lado de Stridberg ou Tchekov. Sua produção dramática é atravessada por tres grandes tendências que iriam estabelecer os limites de inicio e superação do "drama moderno". Numa fase inicial, romântica, Ibsen produziria dramas históricos de caráter nacionalista-ufanista, voltados para o resgate e glorificação do passado norueguês, como em Os Guerreiros em Helgeland. (Porém mesmo nesta peimeira fase "edificante" a rebeldia do jovem Ibsen já se faz sentir num texto como A Comédia do Amor, que causa escândalo e irrita tanto os conservadores quanto os liberais, ao defender que um casamento por dinheiro pode ser mais feliz e bem-sucedido do que o que seria por amor). No fim deste período, e já claramente anunciado a transição para a fase seguinte, estão as peças de feição épico-lírica e temática filosófica, onde encontramos algumas das maiores realizações do dramaturgo, como Brand e Peer Gynt.

Mas o Ibsen que ganharia fama internacional e cujo nome passaria a estar associado a causas então polêmicas, como a luta pelos direitos da mulher, surge na fase denominada realista, onde o autor muda visivelmente de temática e forma, enfocando problemas da vida burguesa em peças escritas em prosa e cuja construção obdece a regras de uma dramaturgia rigorosa ou "clássica". É o período das "conversas de salão",a unidade poética e cenógrafica que dá expressão a essa dramaturgia é a sala burquesa, que ao mesmo tempo é o centro e o limite da trama, o espaço elegante onde estão circunscritas as personagens e o cruzamento de suas vidas no cotidiano de uma classe. Apesar das mudanças visíveis no rumo de sua criação, uma coisa Ibsen jamais deixou de ser: um apaixonado pensador, um dedicado polemista e, mais do que um " formador de opiniões", um provocador de acalorados debates político-filosóficos. Assim, Ibsen não, abandonou o "drama de idéias" em sua fase realista, antes passou a cultiva-la de modo ainda mais elaborado, sob o disfarce da apresentação da "vida cotidiana". Ao perceber isso, pode-se compreender a aparente contradição, em peças como Casa de Boneca ou Inimigo do Povo, entre a pintura de um ambiente social prosaico e a caracterização essencialmente romântica de grandes individuos, herois e heroinas rebeldes que desafiam e ultrapassam os limites de sua existência, como Nora Helmer e o Doutor Stockman.

No último periodo, principalmente desde Solness, O Construtor, a obra de Ibsen afasta-se da forma clássica e dramaticamente objetiva e passa a tingir-se dos meios-tons da atmosfera mistico-poética do simbolismo. Porém, esse afastamento é gradual e continuo, e um certo clima de decadentismo "fin-de-siecle" já se faz sentir bem antes, na caracterização de protagonistas negativos (ou anti-herois), mórbidos, insatisfeitos, enigmaticos, fontes de uma energia dissolvente, destrutiva, como Gregers, de o Pato Selvagem ou Hedda, de Hedda Gabler. Estes chegam mesmo a ser o oposto, em termos de caracterização, das personagens plenamente "explicadas" ou justificadas, como Nora e Stockman. Mas um simples olhar sobre o conjunto de sua obra faz emergir a unidade da "questão ibseniana" por excelência: a auto-realização individual, a aventura solitária do individuo soberano que mantém a liberdade de afirmar uma verdade pessoal em face da sociedade, em oposição às regras do senso comum, ou da "maioria compacta". Nas palavras do autor, "o que importa é a revolta do espirito humano", é alcançar "a verdade absoluta consigo mesmo". E através do protagonista de O Inimigo do Povo chega a afirmar que "a multidão é a negação da verdade".



Cleise Furtado Mendes.



Obra dramática de Henrik Ibsen

I - Fase épico-romântica
Catilina - 1849
Túmulo de Gigantes - 1850
Noite de São João - 1853
Dona Inger em Ostraat - 1854
A Festa em Solhaug - 1855
Olaf Liljekraus - 1856
Os Guerreiros em Helgeland - 1858
A Comédia do Amor - 1862
Os Pretedentes à Coroa - 1864

II - Fase pós-romântica (ou de transição)
Brand - 1866
Peer Gynt - 1867
Imperador e Galileu - 1864-1873

III - Fase realista
A União dos Jovens - 1869
Os Pilares da Sociedade - 1877
Casa de Boneca - 1879
Os Espectros - 1881
O Inimigo do Povo - 1882
Pato Selvagem - 1884
Rosmersholm - 1886
Hedda Gabler - 1890

IV - Fase simbolista
A Dama do Mar - 1888
Solness, o Construtor - 1892
O Pequeno Eyolf - 1894
João Gabriel Borkman - 1896
Quando Nós Mortos Despertamos - 1899

COMPANHIA DE TEATRO DA UFBA

Montagens realizadas

SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM ATOR
LUIGI PIRANDELLO
Dir. Harildo Déda - 1981

CAIXAS DE SOMBRAS
Michael Cristhoper
Dir. Harildo Déda - 1982

A FARSA DA BOA PREGUIÇA
Ariano Suassuna
Dir.Carlos Petrovich - 1982

POBRE ASSASSINO
Pavel Kohout
Dir. Harildo Déda - 1983

A TORRE EM CONCURSO
Joaquim Manoel de Macedo
Dir. Deolindo Checcucci - 1984

A CIRANDA
Arthur Schnitzler
Dir.Ewald Hackler/Arildo Déda
1984

A NOITE DAS TRÍBADES
Per. Olov Enquist
Dir. Harildo Déda - 1985

A CAVERNA
Walter Smetak
Dir. Paulo Dourado - 1985

EM ALTO MAR
Slawomir Mrozeck
Dir. Ewald Hackler - 1985

DIAS FELIZES
Samuel Beckett
Dir. Ewald Hackler - 1986

A VIDA DE EDUARDO II
Mrlowe/Brecht
Dir.Harildo Déda - 1986

O SR. PUNTILLA E SEU CRIADO MATTI
Bertold Brecht
Dir. Paulo Dourado - 1987

O TANGO
Slawomir Mrozeck
Dir. Ewald Hackler - 1987

A CHUNGA
Mario Vargas Llosa
Dir. Deolindo Checcucci - 1988

O MARINHEIRO
Fernando Pessoa
Dir. Jorge Gáspari - 1988

A CRIADA QUER SER PATROA
Giovanni Battista Pergolesi
Dir. Ewald Hackler - 1989

ARLEQUIM SERVIDOR DE DOIS PATRÕES
Carlo Goldoni
Dir. Ewald Hackler - 1989

O CEGO
Gustavo Etkin
Dir. Paulo Dourado - 1989

O MENOR QUER SER TUTOR
Peter Handke
Dir. Ewald Hackler - 1990

QUASE UM HAMLET
Klaus Mazohl
Dir. Ewald Hackler - 1991

A LIRA DOS VINTE ANOS
Paulo Cesar Coutinho
Dir. Deolindo Checcucci - 1992

O ZOOLÓGICO DE VIDRO
Tenessee Williams
Dir. Harildo Déda - 1993

HORÁRIO DE VISITA
Felix Mitherer
Dir. Ewald Hackler - 1994

A DONZELA CASADOIRA
Eugene Ionesco
Dir. Ewald Hackler - 1994

NA SELVA DAS CIDADES
Bertold Brecht
Dir. Deolindo Checcucci - 1995

NOITE ENCANTADA
Slwomir Mrozek
Dir. Ewald Hackler - 1996

MENAECHMI - OS DOIS MANECOS
Plautus
Dir. Ewald Hackler - 1995

A CASA DE EROS
Cleide Mendes
Dir. José Possi Neto

Agradecimentos:
Governador Paulo Souto, Senador Antonio Carlos Magalhães, Paulo Gaudenzi, Rodolfo Tourinho, Edilson Souto Freire, José Augusto Burity, Teodomiro Queiroz, Francisco Senna, Roberto Cortizo, Raimundo Chagas, André Actis, Manolo Araújo, Luciano Matos, Melita Rosane, Marilyn Silva, Hyldea e Heli Barretto, Paulo Pereira Coelho, Wanderlei Mascarenhas, Eliana Pedroso, Edna Pereira, Erlon, Máxima Comunicação, Maria Eugenia Farias, Marcos Galiza, Edvalda Gomes, Bira e todos os funcionários da Escola de Teatro.

Apoio Cultural:

6 - As obras dramáticas de Ibsen

Fase épico-romântica:

1849 *Catilina*

1850 *Túmulo dos Gigantes*

1853 *Noite de São João*

1854 *Dona Inger em Ostraat*

1855 *A Festa em Solhaug*

1856 *Olaf Liljekrans*

1858 *Os Guerreiros em Helgeland* - *Heróis em Helgeland*

1862 *A Comédia do Amor* (*Kaerlighedens Komedie*)

1864 *Os Pretedentes à Coroa* ou *A matéria de que se fazem Reis* (*Kongsemnerne*)

Fase pós-romântica (ou de transição)

1866 *Brand*

1867 *Peer Gynt*,

1864 – 1873 *Imperador e Galileu* (*Kejser og Galilaer*)

Fase realista

1869 *A União dos Jovens* ou *A Aliança da Mocidade* (*De Unges forbund*)

1877 *Os Pilares da Sociedade* (*Samfundets stötter*)

1879 *Casa de Bonecas* ou *Uma Casa de Bonecas* (*Et Dukkehjem*)

1881 *Os Espectros* (*Gengangere*)

1882 *O Inimigo do Povo* (*En Folkefiende*)

1884 *Pato Selvagem* (*Vildanden*)

1886 *Rosmersholm*

1890 *Hedda Gabler*

Fase simbolista

1888 *A Dama do Mar* ou *A Senhora do Mar* (*Fruen fra havet*)

1892 *Solness*, *O Construtor* ou *O Arquiteto Solness* (*Bygmester Solness*)

1894 *O Pequeno Eyolf*

1896 *João Gabriel Borkman* (*John Gabriel Borkman*)

1899 *Quando Despertamos de entre os Mortos*