

**O viés expressionista da cenografia de santa rosa: entre
escadas e efeitos luminosos**

**The expressionist inspiration in santa rosa's set designs:
between stairs and light effects**

Niuxa Dias Drago

Resumo

Este artigo analisa as características expressionistas da cenografia de Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956), a partir do trabalho conjunto com o diretor Ziembinski e o dramaturgo Nelson Rodrigues. O paralelo entre as encenações de Ziembinski e o expressionismo sempre foi sublinhado. O mesmo vale para Nelson Rodrigues, que foi perseguidor de características não apenas cinematográficas, mas especificamente expressionistas. A dramaturgia moderna, em que o enredo se desenvolve de forma não linear, com cenas rápidas, que se passam em diferentes tempos e espaços dramáticos, aparece no Brasil com Vestido de Noiva (1943), na qual a fragmentação da narrativa é consequência direta da imersão no inconsciente das personagens. No cinema expressionista alemão, a cenografia tem duas características básicas, que podem ser encontradas, ainda que timidamente, nas obras de Santa Rosa: a deformação do cenário e o contraste exacerbado entre as áreas de luz e sombra, que promove uma impressão a mais de relevo e geometria. Além de estruturar o espaço, e dar-lhe continuidade temporal, a luz expressionistas podia deformá-lo, deformar o personagem e os objetos. Trabalhando com o dramaturgo e o diretor, Santa Rosa assimilou os preceitos expressionistas, presentes em muitos de seus cenários posteriores, ajudando-o a conquistar, para a cenografia brasileira, o recurso da metáfora.

Palavras-chave Expressionismo | iluminação | cenografia moderna | Santa Rosa

Abstract

This article analyzes the expressionist aspects of stage designs by Thomas Santa Rosa Junior (1909-1956), from his works together with the director Ziembinski and the playwright Nelson Rodrigues. The parallel between the Ziembinski staging's and expressionism has always been emphasized. The same happens to Nelson Rodrigues, who was introducing characteristics of film features into his plays, but specially the Expressionist ones. The modern dramaturgy, in which the plot develops in a nonlinear way, with fast-moving scenes taking place in different times and dramatic spaces, is introduced in Brazil by The Wedding Dress (1943). The fragmentation of the

narrative is not groundless, but a direct consequence of immersion in the character's unconsciousness. In German Expressionist cinema, the set design has two basic characteristics, which can be found, albeit timidly, in Santa Rosa's works: the deformation of the sets and the exacerbated contrast between areas of light and of shadow, which promotes a strong sense of relief and geometry, and, of course, of unreality and anxiety. Besides structuring the space, and giving it continuity over time, the Expressionist set-lights could deform it, altering the character and objects. Working with the playwright and the director, Santa Rosa assimilated the Expressionist requirements that were present in many of his later set designs, helping him to conquer, for the Brazilian scenography, the use of metaphor as a tool.

Keywords Expressionism | light design | modern set design

Niuxa Drago é arquiteta graduada pela FAU/UFRJ e atriz formada pela Escola Martins Pena. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO, com a tese "A Cenografia de Santa Rosa, Espaço e Modernidade"; e Mestre em teatro também pela UNIRIO, com a dissertação "Nelson Rodrigues e a cidade personagem". Foi professora da EBA/UFRJ em 2007 e 2008. Atualmente é professora de História da Arte e da Arquitetura na FAU/UFRJ.

Niuxa Drago is an architect (FAU / UFRJ) and actress (Martins Pena School). Doctor in Scenic Arts (UNIRIO), with the thesis "The Set Designs by Santa Rosa: Space and Modernity"; Master in Theater Arts (UNIRIO), with the dissertation "Nelson Rodrigues and the city as a character." She was Professor of Theatre History and Dramaturgy at EBA / UFRJ in 2007 - 2008. She is currently Professor of History of Art and Architecture at FAU / UFRJ.

O viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos

Niuxa Dias Drago

No teatro moderno, a direção e a cenografia assumem papel preponderante ao transformar a cena (no sentido visual) num elemento significativo tão ou mais importante que o texto original. Adolphe Appia e Gordon Craig, os dois mais importantes teóricos da plástica da cena (e também cenógrafos) nesta virada conceitual, são considerados "simbolistas", pela proposição de um cenário sem pretensões realistas, livre de objetos e ornamentos, e pelo uso simbólico da cor e da luz. O mais abrangente dos movimentos de vanguarda, o Expressionismo, assimila algumas características plásticas propostas por estes teóricos, principalmente no uso da iluminação, por vezes "exacerbando-as" para atingir outros fins. O Expressionismo tem imensa repercussão na cena, tanto teatral quanto cinematográfica, e no trabalho do ator, abrindo possibilidades de significações que até hoje integram o repertório de recursos das artes cênicas.

Nascido na Europa do início do século XX, e especificamente identificado pelo período do entre-guerras, o Expressionismo traduzia um conflito comum a toda a comunidade imersa na guerra e nas dúvidas sobre o destino e "possibilidade" da humanidade. Em seu contexto original, o Expressionismo foi de uma deformação intensa, que tem, segundo Lotte Eisner, origem na tradição antropomórfica da mitologia alemã, na qual os objetos possuem ânima e ameaçam os homens (Eisner, 1985: 29). Tendo perdido força o contexto original de seu surgimento, os desdobramentos do Expressionismo são mais sutis e individuais, na forma de características plásticas e literárias relacionadas à subjetividade - projeções do inconsciente que provocam distorções e fragmentação de tempo e espaço. A estética expressionista trouxe conquistas indeléveis para a arte: os códigos de representação de um espaço novo e permanente da existência humana, o espaço do inconsciente, a expressão irracional da qual a arte é o sinal mais direto.

Na pintura moderna brasileira, características expressionistas são encontradas nas obras pioneiras de Anita Malfatti, como *A Boba* ou *O Homem Amarelo* (1915/1916), que são, pelo uso da cor e a angulação das formas, facilmente comparadas às obras de Ernest Kirchner, pintor expressionista alemão. No nosso teatro, a relação com o Expressionismo encontra-se no cerne de sua modernização, relacionada à figura do diretor polonês Ziembinski. O paralelo entre as encenações de Ziembinski no Brasil e o Expressionismo já foi sublinhado, ainda que a crítica moderna carecesse de instrumental analítico e referências plásticas para embasar a relação entre a direção e a estética expressionista. Em geral, nossa crítica ainda se mantinha presa ao texto dramático e certamente isto contribuiu para que o mérito da assimilação dessa estética no teatro brasileiro tenha sido dado ao dramaturgo Nelson Rodrigues. Ratificam os méritos do dramaturgo os estudos empreendidos por Yan Michalski (1995) e Fausto Fuser (2001), que evidenciam que a produção anterior de Ziembinski, ainda na Polônia, não tinha tão flagrantes características expressionistas; e que foi no Brasil, ao encontrar a dramaturgia de Nelson Rodrigues e a cenografia de Santa Rosa, que o diretor aprofundou o uso da luz, dos cortes e da interpretação expressionista.

Em seu depoimento ao Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), em 1975, Ziembinski esclarece o quanto representou a encenação de *Vestido de Noiva* (1943), considerada por ele próprio, até aquele momento, seu trabalho mais importante:

[...] havia nesse espetáculo alguma coisa de expressionismo. Uma partida para fora da realidade, para fora do realismo comum. Um expressionismo composto, mas realmente me parece – embora fale sobre a minha obra – um expressionismo que não pecava pelo formalismo grande demais, como o expressionismo sempre peca. Era um expressionismo de forma, uma forma de espetáculo com extremo realismo, quase puxado para o naturalismo da interpretação do texto. Então, havia o sabor de uma composição que sintetizava, reduzia a realidade na sua forma existente, e ao mesmo tempo abria pela

verossimilhança para aquilo que acontecia dentro das figuras. Me parece que essa colocação feliz é uma das coisas que mais pesavam no espetáculo de Vestido de Noiva [...], este tipo de espetáculo era muito mais adiantado do que tudo que eu fiz depois (Apud Michalski, 1995: 75-76).

O depoimento de Ziembinski demonstra a relação ambígua e muito sutil entre o realismo, evidente principalmente na interpretação dos atores, e o expressionismo, que segundo ele estava na "forma", ou evidência visual do espetáculo – cenário, luz e gestos. Destaca-se uma relação que se pode dizer "evolutiva" entre o Realismo que subiu ao palco com os primeiros encenadores, e o Expressionismo que aprofundou este realismo com a agregação das múltiplas faces do real, conquistadas com a psicologia. O passo dado pelo Expressionismo (em relação ao Realismo) teve a colaboração do cinema que, segundo Walter Benjamin, não trabalha sobre o espaço real, mas com a "ação inconsciente". Os recursos do close up, da câmera lenta, do grande plano, enfim, os recursos de manipulação do tempo colocam o cinema fora do Realismo. "A câmera nos abre a experiência do inconsciente ótico" (Benjamin, 1985: 189), mesmo que essas possibilidades não fossem, para os cineastas, um programa. Segundo Marcondes, a pesquisa teórica da cena deve-se ao teatro: "os primórdios do cinema expressionista ignoravam um pouco as implicações míticas do conteúdo filosófico do movimento", identificando-se apenas com algumas características cenográficas do teatro (Marcondes, 2010: 4).

Por seu envolvimento com o real sem, no entanto, produzir manifestos claramente políticos e partidários (Garcia, 1997: 262), o expressionismo é o mais abrangente dos movimentos de vanguarda, tendo manifestações por toda a Europa e através de todas as mídias artísticas. Como os outros movimentos de vanguarda, assimila as possibilidades técnicas da modernidade (em especial do cinema e da iluminação cênica) e os utiliza para expressar as angústias do indivíduo diante da guerra ou do hostil ambiente da metrópole. Segundo Argan,

Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o Expressionismo uma atitude volitiva, por vezes até agressiva. Quer o sujeito assuma em si a

realidade, subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-se, o encontro do sujeito com o objeto e, portanto, a abordagem direta do real, continua a ser fundamental. O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas, que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho (Argan, 1992: 227).

É neste sentido que Nelson Rodrigues defendia sempre sua estatura de dramaturgo realista, ainda que seu realismo se identifique obviamente muito mais com o Expressionismo que com o Impressionismo. Cinéfilo exemplar, Nelson Rodrigues foi também um perseguidor de características cinematográficas, o que o fez fundador de nossa dramaturgia moderna. Esta dramaturgia pode também ser descrita como "dramaturgia de cortes", em que o enredo se desenvolve de forma não linear, com cenas rápidas, que se passam em diferentes tempos e espaços dramáticos. Estreou no Brasil pelas mãos de Nelson Rodrigues, mais exemplarmente com *Vestido de Noiva* (1943), embora sua peça anterior, *A Mulher sem Pecado* (1941), já apresentasse, em simultâneo, cenas da realidade e do pensamento. Nesta primeira peça, personagens mortas vêm dialogar com o protagonista; sua esposa, quando ainda criança, atravessa a cena, projetada por sua neurose. "O mundo perde suas características representativas e torna-se expressão das alucinações do protagonista" (Fraga, 1998: 54). Na encenação de *Os Comediantes*, em 1946, com cenário de Santa Rosa, algumas dessas cenas foram mesmo apresentadas com recurso cinematográfico, projetadas num grande fundo branco, na frente do qual escadas e patamares dividiam os aposentos da casa. Da mesma forma, esta primeira peça já deixa antever um ambiente lúgubre, sombrio e neurótico, característico da temática expressionista e da obra de Nelson Rodrigues.

Quando os dramaturgos modernos adentraram o mundo dos tempos simultâneos, das seqüências descontínuas e da captação de detalhes pela luz, no cinema esses recursos já estavam bastante vulgarizados, através dos jump cuts e dos close ups. Neste sentido, parece desnecessária a discussão sobre as origens da ideia dos planos simultâneos em *Vestido de Noiva*. Existem exemplos de textos de teatro que já haviam usado tais recursos mas, no cinema, os exemplos se multiplicam. Lotte Eisner cita ao menos dois filmes cujas imagens derivam dos delírios de protagonistas feridos: *Narcolepsie*, de Alfred Abel (1929) e *Ataque*, de Ernoe Metzner (1928) (Eisner, 1985: 34).

Além dos recursos cinematográficos, podemos sentir a influência do Expressionismo na dramaturgia de Nelson Rodrigues na escolha dos temas de diversas de suas peças, que ampliam o espaço interior das personagens, transformando quase tudo a sua volta a partir de seus desejos, pulsões e frustrações. A fragmentação da narrativa não é mero exercício técnico, como nos primeiros tempos do cinema, mas sim consequência direta da imersão no inconsciente das personagens, onde tempo e espaço adquirem autonomia. O tema do duplo, igualmente caro ao Expressionismo, é sublinhado em diversas de suas obras, em especial em duas das peças que mais nos interessam neste estudo, por terem sido ambientadas em cenários de Santa Rosa: *Vestido de Noiva* (as duas irmãs), e *Senhora dos Afogados* (mãe e filha). A compulsão pela morte é uma característica de diversas de suas personagens, em especial da Zulmira, de *A Falecida* (1953). A transformação das personagens em arquétipos, cuja movimentação se reduz a poucos e extremados gestos, e a face maquiada que se confunde com uma máscara, são outras característica do cinema expressionista alemão absorvidas por Ziembinski e Bibi Ferreira – diretores respectivamente de *Vestido de Noiva* (1943) e *Senhora dos Afogados* (1954).

Outra característica muito presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues, o recurso ao grotesco, tem origem na estética expressionista. "Nas obras de caráter pós-simbolista e expressionista, produzidas em torno da Primeira Guerra, a força de seu inconformismo se manifesta através do grotesco de natureza sinistra, tributário da herança romântica" (Argan,

1992: 240). Diversos personagens ilustram o grotesco no cinema expressionista: O Golem, Cesare (de O Gabinete do Dr. Caligari), Mefistófeles (de Fausto), Nosferatu. Em Nelson Rodrigues, o grotesco se apresenta em deformidades mórbidas, taras bizarras e momentos de escatologia.

A poética expressionista, que, no entanto, permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do feio: o feio, porém, não é senão o belo decaído e degradado. Conserva seu caráter ideal, assim como os anjos rebeldes conservam, mas sob o signo negativo do demoníaco, seu caráter sobrenatural – a condição humana, para os expressionistas alemães, é precisamente a do anjo decaído (Argan, 1992: 240).

A deformação expressionista tem origem na experiência humana, não apenas a visual, mas a subjetiva. Para Argan, os precedentes do movimento são a arquitetura de Gaudi e as pinturas de Van Gogh e Gauguin (idem, 194). Van Gogh é o artista que melhor representa a inquietação e a energia de enfrentamento do Expressionismo: uma angústia que se traduz em deformação plástica.

O Gabinete do Dr. Caligari, filme de Robert Wiene, de 1919, é o exemplo mais citado da cenografia expressionista, embora seu efeito seja mais pictórico que espacial – até mesmo as sombras são “pintadas” nas paredes.

[...] apresenta, contudo, uma certa profundidade advinda de perspectivas propositalmente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente, em ângulos imprevistos. [...] As subidas bruscas, as ladeiras escarpadas desencadeiam no espírito reações que diferem totalmente das provocadas por uma arquitetura rica em transições (Eisner, 1985: 28).

A perspectiva destorcida é uma das características do Expressionismo que já podia ser vista na célebre série de telas de Van Gogh Quarto em Arles (1888/89). Mas, enquanto no quarto de Van Gogh a angústia se

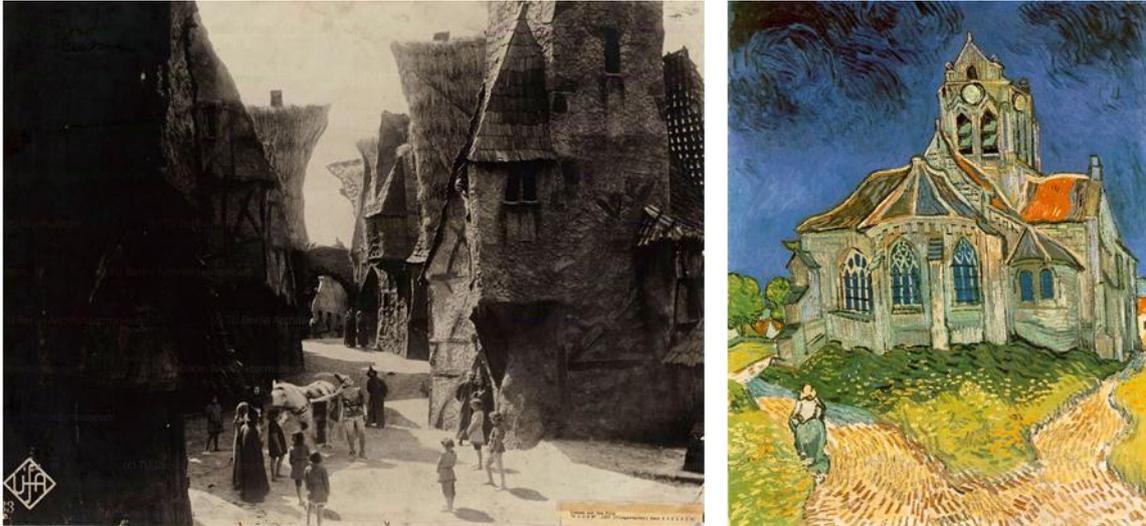
ameniza com a presença da cor, no filme ela é reforçada por efeitos de luz. O contraste exacerbado entre as áreas de luz e sombra promove uma impressão a mais de relevo e geometria, além, é claro, de uma impressão de irrealidade e angústia, e amplia a tensão pretendida pelo filme.



Cenário de Hermann Warm para O Gabinete do Dr. Caligari (1919) e a 3ª versão de Quarto em Arles, de Van Gogh (1889)



Cenário de Poelzig para O Golem (1920), ao centro, ladeado por dois interiores de Gaudi: A Cripta da colônia Güell (1898) e a Casa Batlló (1875)



Cenário de Hans Poelzig para O Golem (1920) e Igreja em Auvers (1890), de Van Gogh

Mais plástico que o de O Gabinete do Dr. Caligari é o cenário de O Golem (1920), de autoria de Hans Poelzig, cenógrafo e arquiteto que trabalhou ao lado de Max Reinhardt, projetando para ele o Grosses Schauspielhaus de Berlim, circo adaptado para receber espetáculos de arena. No cenário de Poelzig, os espaços fechados parecem ter inspiração na arquitetura de Gaudi, com suas formas maciças retorcidas, com reentrâncias que parecem moldadas a mão, assimilando-se a cavernas. Arcos nervurados e vitrais, como em importantes obras de Gaudi, remetem à arquitetura gótica e a certo sentido “religioso”. Nos cenários que representam as vielas do gueto de Praga, as casas são representadas de forma exageradamente deformada, exatamente como podemos ver, por exemplo, na tela A Igreja em Auvers (1890) de Van Gogh. É possível perceber porque Gaudi e Van Gogh são considerados precursores da plástica expressionista.

A deformação da perspectiva, que caracteriza a cenografia expressionista, será um recurso recorrente da cenografia moderna, embora seu fundamento filosófico nem sempre permaneça o mesmo. Muito amenizada, a deformação aparece como recurso na truncagem do arco superior do cenário de Vestido de Noiva e na arcada do cenário de Senhora dos Afogados. Santa Rosa os usa de forma extremamente cuidadosa, mantendo certa formalidade, que remete mais imediatamente à pintura metafísica do italiano Giorgio De Chirico que á extrema deformação expressionista. Em outras obras suas, uma leve deformação pictórica pode

ser vista, apenas como forma de afastar o realismo – por exemplo em *Escola de Maridos* (1943), de Molière ou *A Família e a Festa na Roça* (1948), de Martins Pena, mas sem significações relacionadas ao inconsciente ou angústia, e sim identificadas à deformação característica da comédia. Do Expressionismo em si, o cenógrafo interessa-se mais pela deformação de escala, ou seja, a ampliação de determinados objetos, e pelos efeitos de luz. Os recursos luminosos são largamente usado por Ziembinski, que traz de volta para os palcos, no Brasil, aquilo que o cinema havia aprendido com os diretores alemães.

Os alemães Max Reinhardt e Leopold Jessner são tidos como os diretores que transformaram a utilização da luz no teatro. Cabe a eles ter desenvolvido as potencialidades já apontadas por Gordon Craig, para quem a luz estava associada ao movimento, e por Adolphe Appia. Segundo Einser, foi a insuficiência de recursos para os grandes cenários, durante a primeira guerra, que levou Max Reinhardt à descoberta da luz como cenário. Até então, o diretor se aperfeiçoara na utilização da luz como recurso poético, minimizando (ou mesmo destruindo) o naturalismo do cenário (idem, 46). Embora Max Reinhardt não se dissesse um expressionista, foi do seu teatro que saíram alguns dos grandes cenógrafos, atores e diretores do cinema expressionista alemão, como Paul Leni, cenógrafo de Reinhardt e diretor de *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924). Para Denis Bablet, foram Reinhardt, Jessner e Jürgen Fehling os diretores responsáveis por tornar a luz um meio de expressão no teatro. Seus recursos só seriam definitivamente absorvidos na França pelo Cartel de Quatre e por Jean Vilar. Para Bablet, as experiências expressionistas vieram se somar à utilização da luz como “elemento de estruturação do espaço cênico” que, desde a encenação de *Dido e Eneias*, em 1900, Craig já havia consagrado. Além de estruturar o espaço, e dar-lhe continuidade temporal, a luz podia agora deformá-lo, deformar o personagem e os objetos e expressar o que a palavra não podia expressar (Bablet, 1968: 298-299).

Desta forma, a iluminação permitiu ao teatro absorver os recursos da narrativa moderna que pareciam só ser acessíveis à arte cinematográfica. Com os efeitos de luz, podia-se fazer rápidas mutações de cena – simplesmente apagando um foco aqui e acendendo outro sobre ali sobre um

ator que estava antes oculto pela sombra -, contruir cenas simultâneas – sob focos simultâneos em pontos diferentes do espaço cênico -, ou mesmo promover em cena o close up, reforçando a iluminação ou fechando um foco sobre um detalhe da cena. Appia foi o primeiro a tomar consciência das possibilidades cenográficas da iluminação elétrica. Estudando seus efeitos sobre a arquitetura cênica de volumes sólidos, ele preconiza a “mobilidade” e a “fluidez” da cenografia, que permitiriam, enfim, abolir os procedimentos que quebravam o ritmo do drama, como os fechamentos de cortina ou black-outs para ocultar as “mudanças de cenários”.

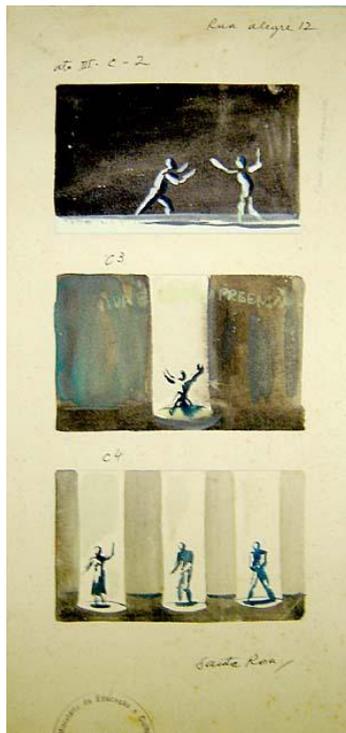
Nesse contexto, a luz não é apenas aquele instrumento funcional que se limita a assegurar a visibilidade do espaço cênico ou, no melhor dos casos, criar um “clima”. Ela permite esculpir e modular as formas e os volumes do dispositivo cênico, suscitando o aparecimento e o desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas e de reflexos. [...] um meio de multiplicar as possibilidades expressivas da luz, jogando com manchas de intensidade e cores variáveis, mutantes, infinitamente maleáveis (Roubine, 1982: 120).

A iluminação enfatizava esta expressividade dramática deixando o palco em semi-obscuridade e operando com canhões e focos fechados. Em vez da luz geral e difusa, o palco era iluminado seletivamente, e dividido em zonas demarcadas. O ator se movimentava entre diversos corredores de luz, mergulhando na escuridão ou emergindo num foco de luminosidade intensa, onde suas expressões faciais eram ampliadas pelas sombras circundantes (Berghaus, 1997: 93).

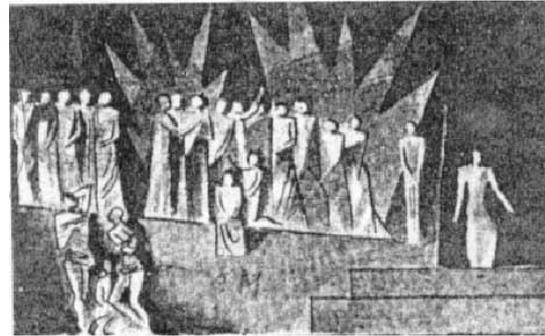
Os expressionistas ficaram conhecidos por saber retirar o máximo proveito destes novos recursos de iluminação. Seus cenários eram ainda baseados em pinturas, que agora assumiam uma nova plástica: “elementos cênicos deformados, interiores que se prolongam nos exteriores, [...] pinceladas aparentes, perspectivas deformadas” (Roubine, 1982: 111), e contavam com a iluminação para ampliar os seus efeitos. Estes recursos se mostraram essenciais para que eles pudessem transmitir à plateia as angústias e “tensões espirituais do drama” (Redondo Júnior, 1963: 315).

Em função disto fez-se uso de spots cada vez mais modernos e de gelatinas em maior diversidade. Os focos, flashes, contra luzes, focos cruzados, luzes de baixo para cima, pinos e raios definidos foram cada vez mais explorados (Bonfim, 2007). O uso da iluminação aliada ao ciclorama produzia no fundo do palco um efeito de infinitude jamais alcançado mesmo pelos mais perfeitos recursos barrocos de aprofundamento da perspectiva. A cor-luz podia transformar inteiramente o sentido de uma cena em apenas um segundo, onde antes era necessário um grande esforço de interpretação do ator ou uma trilha sonora. Em última análise, era a luz que construía o espaço cênico a partir de então, e ao cenógrafo cabia aliá-la ao seu trabalho, sob pena não somente de deixar passar este valioso recurso técnico mas de ver todo o seu trabalho se esvaziar diante de efeitos inesperados.

Santa Rosa absorveu a iluminação em seu trabalho desde 1943, depois da primeira temporada de Os Comediantes. Foram determinantes os espetáculos apresentados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro pela companhia do diretor francês Louis Jouvet nas temporadas de 1941-1942, e o trabalho conjunto com Ziembinski, primeiro diretor no Brasil a forçar ao limite o novo recurso. Santa Rosa passou, então, a estudar suas maquetes sob a luz e retrabalhá-las em função deste recurso. Certamente tinha uma experiência efetiva com a iluminação cênica, pois chegou mesmo a assinar a iluminação de ao menos um espetáculo, o Recital Castro Alves, estreia do Teatro Experimental do Negro, em 1947. Nos estudos para a montagem de Rua Alegre 12, de Marques Rebello, Santa Rosa demonstra o interesse pela matéria da iluminação, e a compreensão de sua importância para a constituição dos espaços dramáticos. Entre seus projetos para o espetáculo, que não chegou a se realizar, encontramos três desenhos com a indicação da cena a que se referiam. No primeiro desenho, Santa Rosa propõe uma iluminação de chão lateral, no segundo, o personagem, sob um pino, aparece em atitude de desespero, e a luz reforça seu isolamento. No terceiro desenho, três pinos parecem definir espaços dramáticos simultâneos, ou representar um isolamento intersubjetivo.



Três estudos de Santa Rosa para a iluminação de Rua Alegre 12. s/d. Acervo virtual do CEDOC/FUNARTE.



Estudo de Santa Rosa para uma cena de Recital Castro Alves (1947). BARSANTE, Cássio, Santa Rosa em Cena.

A luz podia agora promover uma espécie de close up, destacando pelo foco uma personagem, um objeto ou uma parte do corpo - como as mãos em Senhora dos Afogados ou as botas em Dorotéia. Também podia criar cenas simultâneas, evocar memórias ou espaços interiores, com leves efeitos de cor. Como na pintura expressionista, "já não é uma cor ligada à sensação e emoção visual, porém uma cor aplicada posteriormente, que não pretende definir nada além do estado de espírito, do clima ou da atmosfera da imagem" (Argan, 1992: 215). No cinema, a cor podia ser aplicada chapada sobre a imagem, como vemos em diversas seqüências de O Golem. Mas este recurso era muito mais profícuo no teatro, já que a cor ainda não podia ser captada pela câmera cinematográfica.

Ziembinski esmerava-se no uso da iluminação cênica, que era ainda insipiente no Brasil. É conhecida a repercussão da iluminação assinada também por ele para Vestido de Noiva,

Não posso falar da luz sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, o nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se, no palco, uma lâmpada de sala de visitas, ou de jantar. Só. E a luz fixa, imutável e burríssima, nada tinha a ver com os textos e os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro, entre nós, a iluminar poética e dramaticamente uma peça (Rodrigues, 1975: 51).

A utilização da iluminação elétrica em cena provocou profundas transformações na cenografia. A primeira delas foi a de revelar artifícios antes ocultos e obrigar a uma transformação da plástica da cena.

Quando a eletricidade substituiu o gás e aumentou a pouco e pouco a potência da sua aparelhagem, o artifício tornou-se patente. O castelo de Hamlet passou a ser um estranho bric-à-brac. [...] Percebeu-se que havia disjunção entre a presença viva do actor e os artifícios do material cênico. [...] A potência da iluminação elétrica revelou a impossível adequação do espaço ilusionista ao espaço real do palco. Tornava caduca a magia tradicional, exigia a reforma total do material decorativo, o seu destino e as suas técnicas. Não condenava definitivamente a tela pintada, mas obrigava o decorador a nunca mais a considerar como um possível meio de ilusão (Bablet, 1968: 295).

A iluminação inspirava cenários construtivos e não-realistas. Além da "arquitetura cênica" que Santa Rosa criou para as obras de Nelson Rodrigues, onde a iluminação era usada em conjunto com acessórios para determinar os espaços dramáticos, um outro tipo de dispositivo cênico tornou-se possível com o recurso luminoso. Estes cenários, que podemos chamar de "metonímicos", por representarem apenas perfis de janelas, portas, colunas ou outros pequenos trechos do ambiente, tinham um grande efeito plástico visual. Constituíam-se de elementos sugestivos, que "esboçavam" o ambiente, complementado pela luz, como sugerido por

Appia.¹ Os elementos, em geral leves e vazados, podiam ser atravessados pela luz e projetar sombras, que assumiam formas e significados diversos dependendo da posição da fonte luminosa. Santa Rosa utilizou este recurso em *Pelleas e Melisanda* (1943), de Maeterlink, e *A Rainha Morta* (1946), de Monterlant, ambas dirigidas igualmente por Ziembinski.

Estes cenários possuíam diversos elementos sobre rodas, que entravam e saíam do palco para compor o espaço cênico. Tais elementos, manipulados em sua forma e dimensão, corroboravam com a iluminação para instituir o que chamamos de "expressionismo da cena". Além disso, podiam ser levemente e silenciosamente manipulados, á vista da plateia. Este movimento assimilava uma espécie de magia cinematográfica sem, contudo, pretender copiar a ilusão de naturalidade. Muito ao contrário, o movimento do cenário destacava a teatralidade expressiva que se pode alcançar pela técnica cenográfica.

Ziembinski, no Brasil, tornou-se um mestre na utilização da cor-luz, e o maior exemplo parece ter sido a encenação de *Dorotéia*, em 1950. Mais uma vez, a obra de Nelson Rodrigues encontrava a direção de Ziembinski e a cenografia de Santa Rosa. Desta vez, tratava-se de uma obra com traços surrealistas, ainda mais "ousada" que *Vestido de Noiva*. A solução cênica baseava-se no mais puro asceticismo, com a luz definindo a cenografia. A interpretação e os movimentos eram expressionistas, e o crítico Claude Vincent foi categórico na Tribuna da Imprensa: "o que vimos era, de fato, uma peça expressionista de 1925" (Apud Michalski, 1995: 171). Ziembinski descreve sua solução, em parceria com Santa Rosa:

Dorotéia foi um dos mais interessantes espetáculos que fiz. Tinha um cenário realmente genial de Santa Rosa, que aliás não tinha praticamente nada. Era um enorme tablado, como se fosse um ringue, com um pequeno espaço na frente, e um brutal ciclorama iluminado em azul. E parece que tinha, se não me engano, sete mulheres. E o

¹ Appia descreve a cenografia que representa a floresta de *Siegfried*, de Wagner, nos seguintes termos: "[...] expressar apenas as partes das árvores conciliáveis com a praticabilidade do solo e encarregar a iluminação de fazer o resto, através de sua qualidade particular." Apud ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998. p.120.

interessante era que dentro desse tablado, em toda a concepção do espetáculo, não tinha nenhuma luz; eu só edifiquei a passarela em cima, encostada no pano de boca, por dentro da cena, onde coloquei sete refletores de cor. Foi a mais fácil iluminação que eu fiz em toda a minha vida, e a mais extravagante. Eram sete cores, e eu disse: você segue essa senhora do começo ao fim do espetáculo, você essa, você essa, você essa. Então as transas aconteciam, as loucuras de luzes que pintavam, que se juntavam, se uniam, descruzavam, corriam e assim foi o espetáculo inteiro [...] (Apud Michalski, 1995: 173).

Santa Rosa esteve junto com Ziembinski na montagem de sete espetáculos, entre 1942 e 1950. Em todas essas montagens, Santa Rosa assimilou os preceitos expressionistas tanto criando um cenário que possibilitasse a utilização da luz como corte (cinematográfico) quanto absorvendo a idéia de deformação. Outra característica marcante dos cenários expressionistas, que não passou despercebida a Santa Rosa, foi a escada. As Jessnertreppen, ou escadarias de Jessner, ficaram conhecidas nas encenações do diretor alemão, nos anos 1920, como Fausto, Guilherme Tell e, em especial, Ricardo III. Já em 1924, o crítico Herbert Ihering analisava sua função nas encenações expressionistas, utilizadas para definir espaços e coordenar cenas e grupos. Ao mesmo tempo, apresentavam uma característica simbólica, capazes que eram de traduzir estados de espírito e definir relações pela posição relativa dos personagens (Eisner, 1985: 88). Esta função das escadas cenográficas também não passou despercebida ao cinema, que as incorporou definitivamente no ciclo expressionista, como podemos ver em O Gabinete do Dr. Caligari, em Fausto e outros exemplos. As escadas de Santa Rosa não têm as mesmas dimensões "cinematográficas" das de Jessner (é comum a comparação entre a escadaria de Ricardo III e a do filme de Eisenstein O Encouraçado Potemkin), mas desempenham função semelhante. Dividem espaços, definem ambiências e, principalmente, são utilizadas para criar relações entre personagens ou cenas simultâneas. No Brasil, foi o diretor Hoffmann Harnisch quem utilizou, de forma caracteristicamente expressionista, uma

Jessnertreppen, projetada pelo cenógrafo Pernambuco de Oliveira para o consagrado Hamlet do Teatro do Estudante, em 1948.

A ampliação ou diminuição dos objetos cênicos, deformação que traduz a percepção das personagens, é, como já vimos, também uma característica marcante da cenografia expressionista. Santa Rosa utiliza este recurso de forma significativa em *A Rainha Morta*, quando coloca em cena uma gigantesca rosácea, sobre a qual a figura de Inês se destaca. A rosácea toma um valor sobrenatural, servindo como uma espécie de grande auréola que unge a protagonista. O recurso acompanha a personagem e se repete na gigantesca "folha" que brota a seus pés, ou mesmo no enorme corpo de mulher que se transforma em cadeia de montanhas, emoldurando todo o espetáculo. O recurso é expressivo, e representa a potência de amor natural que Inês interpõe às formalidades da corte, a luta empreendida por sua natureza contra as convenções. Vimos que o recurso do superdimensionamento de objetos já havia sido utilizado por Santa Rosa em *A Falecida*, quando ele coloca, no centro do palco, um enorme portal fixo encimado por penachos, significando a entrada triunfal da protagonista no cemitério, ou no Paraíso. Em *Pelleas e Melisanda*, Santa Rosa coloca em cena o vulto de uma enorme rosa. A rosa é certamente Melisanda mesma, ou seu amor por Pelleas, que permanece na penumbra do castelo e oculto até o minuto final, impossível de ser realizado. Esta rosa simbólica se revela a Golaud, que se prepara então para ceifá-la, representando a descoberta da traição e sua futura vingança.

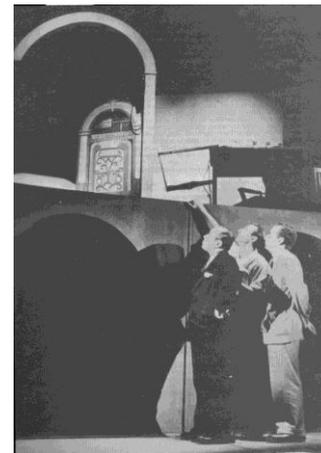
Em toda a obra de Santa Rosa, a contribuição do expressionismo é perceptível, assim como em todo teatro moderno. O expressionismo ensinou o teatro a lidar com a luz de uma forma tal que o cenário jamais poderia ser o mesmo. E conquistou para as artes cênicas, de forma definitiva, o recurso da metáfora.



Cena de *Pelleas e Melisanda* (1943) vendo-se o grande vulto da rosa. CEDOC/FUNARTE



Foto de divulgação de *A Rainha Morta* (1946). Expressionismo no uso da luz para criar e ampliar objetos. CEDOC/FUNARTE.



Clássica foto de Ziembinski, Nelson Rodrigues e Santa Rosa no cenário de *Vestido de Noiva* (1943). Vê-se o arco truncado do cenário. CEDOC/FUNARTE

Referências

- APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, s/d.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. "O filme como representação visual e sonora" In: *A Estética do Filme*. São Paulo, Papyrus, 1995. P.19-53.
- BABLET, Denis. "A Luz no Teatro". In: *O Teatro e Sua Estética*. Lisboa: Arcádia, 1968. p.289-310.
- BARSANTE, Cássio Emanuel. *Santa Rosa em Cena*. Rio de Janeiro: INACEN, 1980.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de Arte na Era de sua reprodutibilidade técnica" In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. P.165-196.
- BERGHAUS, Günter. "O Expressionismo no Teatro: interpretação, cenografia e dança". In: *O Percevejo*, ano 5, no. 5, PPGT/UNIRIO, 1997. P.89-100.
- BONFIM, Luciana Liège. *A Iluminação Cênica no Teatro Contemporâneo: um estudo de caso em InSônia, uma adaptação de Valsa N.6 de Nelson Rodrigues*. Dissertação. (Mestrado em Teatro). Rio de Janeiro: Unirio/PPGAC, 2007.
- EISNER, Lotte H. *A Tela demoníaca. As influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra / Instituto Goethe, 1985.
- FRAGA, E. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FUSER, Fausto. "Ziembinski. A Polônia ausente da renovação teatral brasileira." O Percevejo, ano9. No.10. PPGT, UNIRIO, 2001. P.55-73.

GARCIA, Silvana. As Trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1997.

GODOIS, Ivo et COLLAÇO, Vera. "Jouvet e Ziembinski – as inovações na iluminação cênica brasileira". In: Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE, 2008. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos>>.

MARCONDES, Ciro Inácio. "Teatro, Cinema e influência expressionista em Limite e Vestido de Noiva". In: Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol.9, no.1, julho de 2010. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

MICHALSKI, Yan. Ziembinski e o Teatro Brasileiro. São Paulo – Rio de Janeiro, Hucitec/MEC/FUNARTE, 1995.

REDONDO JÚNIOR. O Teatro e Sua Estética, Lisboa: Arcádia, 1963.

RODRIGUES, Nelson. Depoimento em Dionysos, n.22, dezembro de 1975.

ROUBINE, Jean Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1982.