USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
CAC – DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
ECA – ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ROBERTO MELLO DA COSTA PINTO

EXTRAPOLAÇÃO DOS LIMITES

Arquitetura e Espaço Cênico Revolucionário

São Paulo
2013

ROBERTO MELLO DA COSTA PINTO

EXTRAPOLAÇÃO DOS LIMITES

Arquitetura e Espaço Cênico Revolucionário

Tese de Doutorado apresentado ao
Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo.

Orientador Prof. Dr. Luis Fernando
Ramos.

São Paulo
2013

BANCA EXAMINADORA

Nome: PINTO, Roberto Mello da Costa

Título: EXTRAPOLAÇÃO DOS LIMITES: Arquitetura e Espaço Cênico
Revolucionário

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas, Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Doutor

Prof. Dr. Luis Fernando Ramos

AGRADECIMENTOS

Aos funcionários da Divisão de Acervos, Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo.

À Maria Thais Sandri, responsável pelos os arquivos do Teatro Oficina, por sua generosidade e delicadeza no fornecimento de material gráfico e jornalístico.

Ao Instituto Lina Bo e Arquivo Edgar Leuenroth na Unicamp.

A Marcelo Ferraz e Jussilene Santana, por respostas tão imediatas e generosidade em dispor de seus estudos e pesquisas.

A Luis Fernando Guimarães, por explicações e memórias vivas de sua trajetória como cidadão e artista de “corpo inteiro”.

Ao Professor Dr. Luis Fernando Ramos, que acolheu este projeto com paciência e carinho.

E, em memória, ao querido Professor Dr. Clóvis Garcia.

RESUMO

O presente estudo que se inicia nas primeiras décadas do século XX busca analisar os movimentos e as autodenominadas vanguardas artísticas, a arquitetura do movimento moderno, a escola da Bauhaus no período entre Primeira e Segunda Grande Guerra, os projetos de uma arquitetura coletiva, onde os conceitos de arte e cultura estão integrados na sociedade. Uma das pontes que une esta vanguarda europeia ao Brasil, acreditamos, seja o teatro, por meio de textos dramáticos e encenação cênica de artistas que fizeram parte destas vanguardas; por meio da arquitetura e os conceitos de arte – artesanato, arte e designer. A arquiteta Lina Bo Bardi, mulher do segundo pós-guerra, terceira geração da arquitetura moderna, intelectual articulada que tem perfeita coerência entre o objeto de arquitetura com as defesas das culturas populares e históricas, atuou na criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (1959–1964) e do Teatro Oficina (1968). Atravessou o momento histórico do Brasil, que passou pelos desejos possíveis e, posteriormente, pela derrubada de tantos sonhos compartilhados (1958–1964). A trajetória neste período, suas relações com as artes cênicas e os artistas-intelectuais participantes desta caminhada, e a posterior retomada, no ano de 1968, junto ao Teatro Oficina e seu diretor, José Celso Martinez. A hipótese do trabalho é da complementaridade das ações, opções estéticas e políticas formuladas pelos artistas envolvidos. Tenta-se aqui mostrar uma sintonia entre as vanguardas artísticas do início do século XX e o Brasil contemporâneo, como devedor de realizações que antecederam toda uma experimentação estética e política.

Palavras-chave: vanguardas artísticas, arquitetura moderna, teatro, inovações cênicas e política.

ABSTRACT

This study, which starts in the early decades of the XX century seeks to analyze the movements and the self-denominates artistic vanguards, the architecture of the modern movement, the Bauhaus school in the period between the First and the Second Great World Wars, the projects for a collective architecture, in which the art and culture concepts are integrated to society. We believe that one of the bridges binding this European vanguard to Brazil is the theater, by means of playwritings and acting by artists that were part of these vanguards; by means of the architecture and art concepts – folklore, art and design. The architect Lina Bo Bardi, a woman from the second post-war period, third generation of the modern architecture, intellectually articulate that holds a perfect harmony between the object of architecture and the protection of the popular and historical cultures, acted in the creation of the Modern Museum of Art of Bahia (1959–1964) and of Teatro Oficina (1984). She went through the Brazilian historic point in time, which included possible desires and, subsequently, the ruin of so many shared dreams (1958–1964). The trajectory in this period, the relations with the theater and the intellectual artists in this path, and the subsequent retake, in 1968, along with Teatro Oficina and its director, José Celso Martinez. The hypothesis discussed in this work is of mutually supplementary actions, esthetic options and policies created by the artists involved. Here, we attempt to demonstrate the harmony between the artistic vanguards in the beginning of the XX century and the contemporary Brazil, as the responsible for accomplishments preceding the esthetic and policies experimentation.

Keywords: artistic vanguards, modern architecture, theater, theater innovations and policies.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – DESENHOS DE ADOLPHE APPIA	21
FIGURA 2 – DESENHOS DE OSKAR SCHLEMMER	38
FIGURA 3 – TEATRO TOTAL ARQUITETURA WALTER GROPIUS.....	39
FIGURA 4 – TEATRO TOTAL ARQUITERURA WALTER GROPIUS	42
FIGURA 5 – ERWIN PISCATOR, 1927. BERLIN. “HOPPLA, WIR LEBEN!” ARQUITETURA CÊNICA	45
FIGURA 6 – TEMPO DE GROSSURA:O DESIGN NO IMPASSE, 1994	56
FIGURA 7 – FOTOGRAFIAS PIERRE VERGER, 1958.....	56
FIGURA 8 – TEMPO DE GROSSURA:O DESIGN NO IMPASSE, 1994	56
FIGURA 9 – O BRASIL DE MARCEL GAUTHEROT:FOTOGRAFIAS. 2001 ..	61
FIGURA 10 – O BRASIL DE MARCEL GAUTHEROT:FOTOGRAFIAS. 2001	62
FIGURA 11 – O BRASIL DE MARCEL GAUTHEROT:FOTOGRAFIAS. 2001	63
FIGURA 12 – O BRASIL DE MARCEL GAUTHEROT:FOTOGRAFIAS. 2001	64
FIGURA 13 – LINA BO BARDI. 1996.....	65
FIGURA 14 – LINA BO BARDI. 1996.....	66
FIGURA 15 – LINA BO BARDI. 1996.....	67
FIGURA 16 – LINA BO BARDI. 1996.....	68
FIGURA 17 – LINA BO BARDI, 1996.....	76
FIGURA 18 – LINA BO BARDI, 1996.....	98
FIGURA 19 – LINA BO BARDI. 1996.....	104
FIGURA 20 – LINA BO BARDI. 1996.....	105
FIGURA 21 – LINA BO BARDI. 1996.....	106
FIGURA 22 – LINA BO BARDI. 1996.....	107
FIGURA 23 – LINA BO BARDI. 1996.....	108
FIGURA 24 – LINA BO BARDI. 1996.....	109
FIGURA 25 – POBRE ANJO. PAUL KLEE, 1939.	123
FIGURA 26 – ANJO COM GUIZO. 1939 ANJO ESQUECIDO. PAUL KLEE, 1939.	124
FIGURA 27 –DESENHO “NA SELVA DAS CIDADES”. LINA BO, 1969	125
FIGURA 28 –DESENHO “ NA SELVA DAS CIDADES”. LINA BO, 1969	126
FIGURA 29 – DESENHO “ NA SELVA DAS CIDADES”. LINA BO, 1969	126

FIGURA 30 – ZÉ CELSO NAS RUÍNAS DO TEATRO OFICINA, MAIO DE 1966	130
FIGURA 31 – RUINAS APÓS INCÊNDIO, TEATRO OFICINA, 1966	130
FIGURA 32 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969	137
FIGURA 33 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969	137
FIGURA 34 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969	138
FIGURA 35 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969	138
FIGURA 36 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969	139
FIGURA 37 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969	139
FIGURA 38 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969	140
FIGURA 39 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969	140
FIGURA 40 – ESPETÁCULO “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.	144
FIGURA 41 – ESPETÁCULO “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.	144
FIGURA 42 – ESPETÁCULO “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.	145
FIGURA 43 – DESENHOS “NA SELVAS DAS CIDADES”. LINA BO, 1969. .	145
FIGURA 44 – DESENHOS “NA SELVAS DAS CIDADES”. LINA BO, 1969. .	146
FIGURA 45 – PROGRAMA “NA SELVA DAS CIDADES”, 1969.....	146
FIGURA 46 – PROGRAMA “NA SELVA DAS CIDADES”, 1969.....	147
FIGURA 47 – FOTOGRAFIAS “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.....	147
FIGURA 48 – FOTOGRAFIAS “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.....	148
FIGURA 49 – FOTOGRAFIAS “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.....	149
FIGURA 50 – DESENHO “TEATRO OFICINA”, CARLA CAFFÉ, 1980,	153
FIGURA 51 –DESENHOS DO TEATRO OFICINA, LINA BO, 1984.	154
FIGURA 52 –DESENHO DO TEATRO OFICINA, LINA BO, 1984.....	154
FIGURA 53 –DESENHO DO TEATRO OFICINA, EDSON ELITO, 1987	155
FIGURA 54 –DESENHO DO TEATRO OFICINA, EDSON ELITO, 1987	155
FIGURA 55 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	157
FIGURA 56 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	158

FIGURA 57 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	159
FIGURA 58 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	160
FIGURA 59 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	161
FIGURA 60 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	162
FIGURA 61 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	163
FIGURA 62 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	164
FIGURA 63 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	165
FIGURA 64 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	170
FIGURA 65 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	171
FIGURA 66 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	172
FIGURA 67 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	173
FIGURA 68 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.....	174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A ARTE NA SOCIEDADE 1900 – 1945.....	16
1.1 A RUPTURA DEFINITIVA	19
1.2 DADA E O SURREALISMO	22
1.3 TEATRO AUTÔNOMO	27
1.4 WALTER GROPIUS E A BAUHAUS	30
1.4.1 Origem e programa	32
1.5 GÊNESE – TEATRO TOTAL.....	36
1.6 ERWIN PISCATOR E O TEATRO TOTAL	40
1.7 A VANGUARDA NO TEATRO POLÍTICO	43
1.8 A BUSCA POR UM TEATRO VIVO	46
Capítulo 2 A CASA DO HOMEM RUIU.....	49
2 O ESPAÇO EXPLODIDO	49
2.1 UMA TRADIÇÃO IRRESOLVIDA	50
2.2 ARQUITETURA DA AÇÃO.....	51
2.3 A ARTE COMO LUGAR DA UTOPIA.....	53
2.4 UMA CADEIRA DE GRUMIXABA E TABOA.....	59
2.4.1 Identidade nacional e cultura popular	61
2.4.2 O trabalho dos intelectuais.....	73
2.5 1958–1964. CINCO ANOS ENTRE OS BRANCOS	78
2.6 CRIAÇÃO E LIMITES.....	86
2.7 1958–1964. CINCO ANOS ENTRE OS BRANCOS	90
2.8 OLHARES ESTRANGEIROS NA BAHIA	93
3 ESCOLA DE TEATRO E O MAMBA.....	98
3.1 FUNÇÃO SOCIAL DO MUSEU E DO TEATRO.....	98
3.2 EXPOSIÇÃO BAHIA – V BIENAL DE SÃO PAULO. 1959.....	114
3.3 ESCOLA DE TEATRO E O MAMB.....	116
3.3.1 Strindberg.....	116
3.3.2 Tchecov.....	119
3.3.3 Bertolt Brecht	120
4 TEATRO E ARQUITETURA - TEATRO OFICINA.....	123
4.1 O SONHO E A UTOPIA	124

4.2	O TEATRO OFICINA “NA SELVA DAS CIDADES”	128
4.3	UMA TEMPORADA NO INFERNO	132
5	CONCLUSÃO	150
5.1	TEATRO OFICINA E A CIDADE	150
5.2	PATRIMÔNIO CULTURAL E ESPAÇO URBANO	166
6	REFERÊNCIAS.....	177
7	APÊNDICE – ENTREVISTA COM LUIS FERNANDO GUIMARÃES..	191
8	ANEXOS	192
8.1	ANEXO 1	192
8.2	ANEXO 2	194
8.3	ANEXO 3.....	195
8.4	ANEXO 4	197
8.5	ANEXO 5.....	197
8.6	ANEXO 6	201
8.7	ANEXO 7	203
8.8	ANEXO 8.....	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

Traçar a origem deste estudo, o conflito e o ajuste entre o teatro e a arquitetura, o projeto e a prática, o desenho e o canteiro, a busca pelo sentido de justiça social e o entendimento do que é identidade e cultura brasileira, sempre foi um caminho interno e motivos de busca para os meus desejos de conhecimento e sensibilidade.

Meu caminho dentro do teatro se deu por circunstâncias especiais. Ainda estudante de arquitetura, em 1974, quando a cidade era palco de repressões políticas e policiais militares, conheci o psicanalista, escritor, jornalista, e que se tornou amigo até o fim de sua vida, Roberto Freire, que em 1974, junto com Miriam Muniz, Sylvio Zilber, Flavio Império e Loira Cerroti, estavam na frente do Centro de Estudos Macunaíma (muitos gritos que varavam a noite em busca do mais essencial e primal, a expressão individual!), na casa que tinha sido residência de Mario de Andrade. Momento decisivo na minha formação. Vivências e experimentações, sensibilizações, oficinas de queima de matrizes e impressão de serigrafias de artistas diversos, participações (pequenas, como a montagem de “Repastos”, Masp, 1975)) em produção e montagens cênicas. Um mundo de expressão se mostrou e percebi que era possível viver nele. Meu trabalho de conclusão de curso de arquitetura foi sobre matérias recicláveis e o uso no teatro.

Foi inevitável que essa vivência me levasse a buscar grupos de trabalhos coletivos, onde fosse possível experimentações, possibilidades estéticas, pedagógicas e artísticas.

Permaneci 28 anos em um coletivo de teatro (Teatro Ventoforte), onde trabalhei como professor com crianças e jovens moradores de favelas na antiga Avenida JK e Cidade Jardim, de cortiços no Glicério, mutirões de construção popular em São Mateus; professor em curso de formação para atores; realização de oficinas de serigrafia, teatro de bonecos e de animação, costura de painéis, cenografia de pequenas arquiteturas com caixas de papelão e luzes de velas, objetos cênicos, iluminação cênica, arquitetura teatral, produção e administração de projetos, arquitetura teatral e projetos (não realizados) de escola e centros de saúde para o uma organizada Associação de Sem-Teto em São Mateus e, (este realizado) o Teatro Ventoforte.

Daí surgiu o projeto de dissertação de mestrado, com orientação do querido e com muitas saudades Professor Clóvis Garcia, que em sua última parte analiso a relação entre o espaço público e o coletivo artístico, a cidade e suas espontaneidades, a cidade e seus espaços históricos de lazer, o poder político- econômico e a insensatez.

O programa de realizar um doutorado (outra vez com orientação inicial de Clóvis Garcia) entrou em minha vida, como vontade e desejo de continuidade de entender o teatro como elemento formador e transformador no processo individual e a arquitetura como tempo de vivência e da recorrência, suas possibilidades de sensibilização de criar um espaço vital e ativo, mutável dentro de um tempo- histórico. Buscar e compreender artistas que “praticam” a sua experiência em seus trabalhos. Uma “prática” que implica a convicção de que pela conversão de energia alguma coisa válida pode resultar.

Neste momento da pesquisa, foi crescendo a bibliografia, em paralelo a metodológica. Refletir sobre arquitetura, expressões artísticas, sobre projetos teatrais, montagens cênicas, identidades culturais, momentos históricos e políticos, envolve uma reflexão sobre as relações entre política e cultura, e a sem dúvida contribuição do intelectual estrangeiro, na história contemporânea do Brasil.

Dada a natureza do tema, a investigação bibliográfica se desenvolveu em temas básicos: o primeiro são as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, a experiência da Bauhaus, criação do arquiteto Walter Grópius, em sua primeira fase expressionista, a pedagogia e grade curricular, onde o desenho como desígnio tem a força de projeto de transformação de uma nação. Experiência que reverberou nas escolas de arquitetura no Brasil.

A segunda parte trata do final da segunda grande guerra, a Europa e todas as certezas dogmáticas estão destruídas, o fazer teatral, a arquitetura, as experiências formadoras tornam a assumir sua função transgressora.

Uma possibilidade real acontece no Brasil, através da atuação arquiteta italiana Lina Bo, na criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, a participação na Escola de Teatro da Bahia, com seu diretor, o artista Martim Gonçalves. Atividades desenvolvidas dentro da Universidade Federal da Bahia, no período criativo de 1958 a 1964.

A terceira parte mostra a projeto artístico-educacional através da arte, de forma honesta e sincera de entender o homem brasileiro, a cultura de objetos

utilitários, sua elaboração e pesquisas de materiais, a ancestralidade indígena e africana. As montagens teatrais realizadas no espaço destruído do Teatro Castro Alves, exposições com temáticas do Homem Nordestino, sua arquitetura, objetos do cotidiano utilitário e do trabalho, religião e costumes. E o encerramento brutal e violento desta experiência, com o golpe militar de 1964.

A quarta parte, um estudo sobre a continuidade da resistência artística, focando o trabalho do Teatro Oficina e da arquitetura cênica de Lina Bo.

Período de 1966 a 1969, anos de repressão militar e policial, censuras de todos os tipos e modos, edição do AI-5, eliminando os direitos e liberdades individuais.

Em 1967, o Teatro Oficina é reconstruído, após incêndio criminoso, pelos arquitetos, Flavio Império e Rodrigo Lefèvre. Neste contexto o grupo do Teatro Oficina, em continuidade de suas pesquisas e lutas, realiza a montagem “Na Selva das Cidades” de Bertolt Brecht, e Lina Bo para realizar o espaço cênico do Teatro Oficina. A ênfase na concepção cênica de Lina Bo para o espetáculo, se poderia utilizar as palavras de Alfred Jarry: *“Não haveremos demolido tudo, se não demolirmos inclusive as ruínas.”*

O Teatro Oficina tenta escapar das malhas da censura e do trágico primeiro ano de baixo do AI-5 e mantém vivo um clima de polêmica. A montagem do texto de Brecht revela um poeta rebelde e contundente que, alimentado pelos recursos revolucionários do teatro expressionista e a arquitetura cênica destruída do Oficina, escandaliza um público através de imagens de forte poder explosivo. As convenções poéticas do texto e da encenação integram-se, criando uma montagem ousada e, sobretudo uma experimentação original do espaço cênico.

Na conclusão retomamos o estudo através do projeto de arquitetura de Lina Bo para o Teatro Oficina (1982), quando houve a desapropriação do imóvel e sua incorporação ao patrimônio histórico. Avaliamos os primeiros desenhos feitos por Lina Bo, para a nova arquitetura do Oficina, onde é proposto o conceito de “espaço-rua-passagem”, como espaço de representação. Os textos utilizados de teatro e arquitetura são os que envolvem seus fundamentos, suas histórias e experimentações.

As linhas de trabalho analíticas que orientam esta pesquisa tentam entender, a arte do teatro como instrumento de transformação e a arquitetura na sua representação, como um ato que liberta na experiência contemporânea.

Não podendo fugir da análise de que qualquer atividade expressiva ou de manifestação cultural, se sustenta pelos eixos estéticos, sociais e técnicos, o ofício do artista e a importância do desenho como projeto, se mostrou de importância fundamental.

Tentei buscar ou entender os limites de cada função no fazer teatral, evidenciando-se a participação no campo cultural e as sobreposições que integram este lugar específico ao complexo cultural.

As cenografias dos espetáculos “Ópera dos Três Tostões”, direção de Martim Gonçalves, na Escola de Teatro da UFBA, em 1960, e “Na Selva das Cidades”, direção de José Celso Martinez, em 1969, com dramaturgia de Bertolt Brecht, são objetos de avaliação políticas e estéticas, suas relações com o momento histórico-político do país. Desejamos registrar a importância deste dramaturgo como uma linha de Ariadne.

Como conclusão este trabalho pretende mostrar que todos os sonhos da vanguarda do começo do século, suas contribuições, suas derrotas e vitórias, sempre estiveram presentes através das décadas do século XX, por meio de obras teatrais, manifestos, na formação do ofício de artistas de teatro, arquitetos e cenógrafos, e que talvez o futuro não tenha ainda chegado e estas experiências tão pouco esgotadas - “No finito”.

Desejamos registrar a importância da escolha deste dramaturgo como uma linha do tempo que busca a experimentação e o espaço cênico definido como um lugar não usual, com resíduos de outras vivências.

O projeto de arquitetura de Lina Bo, do Teatro Oficina (1984) como - trans - significação do Teatro Total de Grópius-Piscator, com o uso total dos meios de comunicação contemporânea, e a relação que mantém com o lugar, a cidade e o Brasil.

CRIAÇÃO EM MOVIMENTO

“La poesie doit être faire par tous, non par un”.

Lautrémont

1 A ARTE NA SOCIEDADE 1900 – 1945

Em 1912 Marinetti, que havia iniciado o movimento futurista, publicou um texto - algo complementar ao manifesto que havia publicado em 1909 -, em que lê-se:

Expliquemo-nos novamente. Ao pintar uma pessoa numa sacada, vista de dentro da sala, não limitamos a cena ao que a moldura quadrada da janela torna visível, mas procuramos expressar a soma das sensações visuais que a pessoa na sacada experimentou; a faixa ensolarada da rua, a dupla fileira de casas que se estende à esquerda e à direita, os balcões floridos, etc. Isso implica simultaneidade do ambiente e, portanto, o deslocamento e o desmembramento dos objetos, a dispersão e a fusão dos detalhes, libertados da lógica aceita e independentes uns dos outros. (CHIPP, H. B. 1996, p. 299).

As palavras de Marinetti supõem um modo de pintar que mostra o invisível que, por sua vez, no humanismo ocidental, se agita e vive além dos obstáculos intermediários, paralelos ao automatismo surrealista. A consciência em si é dispersa em proveito de uma experiência autônoma da mão que pinta. A passagem não deixa dúvidas: para que tal experiência possa ocorrer, o sujeito deve se fragmentar, perder sua unidade e deslocar completamente seu ponto de vista.

Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. Os homens da época vivenciaram uma completa transformação da mentalidade europeia, marcada, sobretudo por um sentimento de instabilidade.

De início, a ênfase recaiu sobre a fragmentação, o rompimento e a progressiva desintegração dos sistemas meticulosamente elaborados durante o século XIX: as leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando

os comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão que o mundo moderno apresentava. A cultura tradicional sofria um colapso e as tentativas que se seguiram a esse período inicial, no sentido de recompor as relações com vistas a uma nova ordem, só fizeram reiterar o forte sentimento de desordem e caos que se instalara na consciência europeia. Nenhum inventário do universo parecia estar à altura do fenômeno de seu estilhaçamento.

Para grande parte dos artistas e dos intelectuais do período a sensibilidade era, por excelência, de transição, mas não se chegava a lugar nenhum: o espírito moderno concentrava-se nos pontos de passagem e, paradoxalmente, fixava-se num estado de permanente suspensão.

“Uma folha que cai” – bastava isso para que Strindberg registrasse um nível “mais real” da realidade, em que tentava decompor em sucessivos instantes fragmentários os fatos mais corriqueiros da vida. Com efeito, a fragmentação foi a base da estratégia dramática que lhe rendeu o título de porta-voz da geração modernista. Já em seu prefácio, a *Senhorita Julia*, de 1888, ele afirmava rejeitar categoricamente as noções oitocentistas sobre as personagens teatrais fixas e postulava a criação de “personagens incertas, desintegradas, vivendo num período de transição”: os protagonistas de seus dramas deveriam ser “aglomerados de estágios passados e presentes da civilização, pedaços tirados de livros e jornais, retalhos de humanidade, trapos e farrapos de tecidos finos, remendados como a alma humana”.

Diante da falta de qualquer valor absoluto, a atenção voltava-se para o detalhe, para o insignificante, para o momentâneo. Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista os fragmentos e as instáveis sensações do presente; na análise da montagem de *Na Selva das Cidades*, voltaremos ao tema da destruição e das ruínas.

A arte moderna respondeu à trama do caos por meio de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia que caracterizam tantas obras do período.

Como todo grande movimento de transformação da consciência e da sensibilidade coletiva, o modernismo foi um empreendimento longo e marcado por constantes mutações. Há, nele, tantas contradições, variantes e tendências

intercruzadas que se torna impossível expressar essas mudanças numa série única de termos ou numa periodização rígidas. Seus historiadores, contudo, tendem a considerar duas grandes forças, que alguns preferem definir pelos períodos imediatamente anteriores e posteriores à Grande Guerra.

O primeiro momento foi marcado por certo otimismo diante da crise, experiências como a Bauhaus marcam profundamente esta fase: depositava-se grande esperança nos processos de destruição, curiosamente professou-se uma crença na energia vital da violência. A exemplo de Apollinaire, o “poeta-artilheiro”, no qual exaltava o caos bélico, diversos autores da época passaram a considerar-se “soldados da vanguarda”, armados para “destruir o museu morto da civilização”. Com esses ideais em mente, elevavam a destruição a ato de criação: dela resultaria a experiência ousada da consciência e das formas de expressão que anunciavam o novo, utopia maior de toda uma geração de artistas.

Com o fim da guerra, a atmosfera otimista de experimentalismo foi substituída por uma sensação de vazio e fragilidade. As imagens de destruição e decomposição que restaram numa Europa dilacerada pela violência excederam as expectativas do projeto modernista, engendrando um clima de angústia e de desconfiança em relação à modernidade. Se a obsessão com o espírito novo intensificou-se, ela foi movida menos pelo entusiasmo e inquietação iniciais do que pela consciência sombria de uma crise que se tornara evidente em todo o mundo.

Estas duas forças, muitas vezes testemunhadas em um mesmo momento histórico, representam, talvez, os pontos extremos que delimitam a aventura modernista. O tema é demasiado amplo e complexo, e seu desenvolvimento implicaria em uma série de desdobramentos. Importa aqui realçar que, de um ponto ao outro, quer na versão solar do deslumbramento inicial, quer na versão noturna dos anos que se sucederam ao armistício, o modernismo teve como base um princípio, que seus exegetas diagnosticaram em uníssono como fragmentação do espírito moderno, remetendo à consciência de um passado em ruínas e da instantaneidade do presente.

As vanguardas artísticas europeias do início do século XX, o Dadaísmo, que antecipou o Surrealismo na metade ocidental da Europa e o Construtivismo russo na oriental, o Teatro da Crueldade, o Teatro Político, o

Teatro Total, não podem ser definidas a partir de uma perspectiva unicamente formal e estilística ou estética. A perspectiva histórica pode nos levar a uniformizar paisagens, ao deixar de ressaltar antagonismos e contrastes. Fundamentalmente, as vanguardas artísticas determinaram uma figura cultural historicamente nova, a que chamamos modernidade.

1.1 A RUPTURA DEFINITIVA

Se o mundo é tão áspero e injusto, se o romantismo encobre a ebulição eminente das massas trabalhadoras, se as colônias oprimidas vivem seus conflitos sociais e étnicos, é necessário criar um homem novo em um mundo novo. Desde a invocação da liberdade em Beethoven na Nona Sinfonia até a Revolução Russa, a arte, o verdadeiramente humano, sejam quais forem às ideias em que ela se baseie, é o reflexo da única coisa respeitável que tem o homem: o sonho de algo melhor que um dia chegará a acontecer. A magia desse sonho eterno que o homem não sabe se um dia chegará a realizar-se.

O século XX nasce sob a tendência da aplicação das utopias, nas mais diversas versões do socialismo. A partir de Revolução Socialista de 1917, diversas versões de socialismo nacionais eclodiram pelo mundo. Todas com propostas, em versão nacional, de reestruturação das relações do capital e do trabalho tendo como centro a garantia dos trabalhadores. Fundos de garantia que asseguravam, em última instância, que permaneceriam intocados a miséria, o sonho de ascensão social, o distanciamento do capital e seus sonhos.

Esta estrutura da luta entre o capital e o trabalho e sua decorrente aplicação pelo Estado de formas de reestruturação social de alguma maneira relacionada às utopias do século XIX, não deixaria intocado o ambiente cultural. Os princípios fundamentais do capital estavam definidos desde o século XVI, o modo industrial de produção criara uma revolução desde meados do XVIII, o romantismo dera o grito de alerta cultural no XIX, mas as relações culturais não davam o salto correspondente a essa profunda reviravolta da civilização.

A criação do homem novo devia necessariamente passar pelo campo cultural como a busca da nova forma da realidade. Fossem as teses socialistas encaminhadas pela força de trabalho, ou pelo capitalismo no mundo autodenominado ocidental, a realidade reestruturada deveria ter uma expressão nova.

As vanguardas modernistas assumiram o papel de romper a resistência do ambiente cultural dos Estados conservadores do século que findava lentamente. O movimento artístico de vanguarda é a própria Revolução Cultural que declara a face expressiva da Revolução Industrial. E, ao mesmo tempo, se identifica com a Revolução Social que, sob tantos dogmas e poderes, reestrutura o mundo desse novo modo de produção.

As vanguardas assumem seu papel de ruptura definitiva com a cultura dos períodos anteriores, entendidos como expressão da burguesia distanciada de uma expressão global, do povo. Não mais a incerteza entediada dos românticos, mas a certeza afirmativa de um homem novo. Não mais a certeza pobre do naturalismo, mas o símbolo como um estágio superior da nova realidade. Não mais o sentimento e o desespero, mas a mensagem construindo a nova consciência dos povos. Sem perder de vista que essa afirmação simbólica e essa mensagem consciente formam unidades fortes, tanto quanto eram unitários os movimentos sociais dos Estados, quer fossem conduzidos pelos conselhos de trabalhadores ou pelos totalitarismos populistas do capital.

O novo ideário aponta nomes básicos: Mallarmé, Lorca e Pound, Appia e Craig, Picasso e De Chirico, Meyer, Artaud, Gropius, Piscator e Brecht, Beckett e Ionesco.

O espetáculo de teatro se modifica significativamente, em busca de sua verdade, seu específico teatral. Seu ambiente abandona qualquer referência naturalista buscando no símbolo a relação mental que integra o espectador à cena. Appia e Craig despontam como pioneiros desse modernismo, buscando a teatralidade em sistemas de símbolos.

FIGURA 1 – DESENHOS DE ADOLPHE APPIA

1.2 DADA E O SURREALISMO

Os dadaístas acreditavam que o artista era o produto e o acessório tradicional da sociedade moderna, por sua vez anacrônica e condenada. A primeira guerra mundial veio finalmente demonstrar a podridão da sociedade, mas, em vez de preparar-se para criar alguma coisa de novo, o artista foi mais uma vez envolvido pelos espasmos agônicos dessa sociedade. Ele constituía, portanto, um anacronismo cujo trabalho era totalmente irrelevante, e os dadaístas queriam provar em público essa irrelevância. Dadá foi uma expressão de cólera e frustração. Os dadaístas escreveram inúmeros manifestos, cada qual representando o seu conceito de Dadá segundo as cores do próprio temperamento. De que outra maneira poderiam exprimir cólera e frustração?

Formado em 1916, em Zurique por jovens franceses e alemães que, se tivessem permanecido em seus respectivos países, teriam sido convocados para o serviço militar. o Dadá foi um movimento de negação a uma ordem estabelecida.

O dadaísmo, que sempre fora ardorosamente internacionalista, difundiu-se com rapidez pela Europa ao final da guerra. Um estado de espírito transformado, pela guerra, de descontentamento em náusea. Esta náusea foi dirigida contra a sociedade responsável pelos estragos da guerra e contra arte e a filosofia, que pareciam incapazes de criar novas formas, por meio das quais se pudesse veicular qualquer tipo de protesto. Opondo-se à paralisia a que esta situação parecia conduzir, Dadá voltou-se para o absurdo, para o primitivo, para o elementar. Um membro do grupo, Hans Arp, a um tempo pintor e poeta, descrevia a situação:

Em Zurique, em 1915, quando perdemos o interesse pelos os matadouros da guerra mundial, nós nos voltamos para as belas artes, enquanto o trovão das baterias ressoava a distância, fazíamos colagens, recitamos, versificávamos, cantávamos, pondo a alma inteira nisso. Buscávamos uma arte elementar que pudesse, pensávamos, salvar a humanidade da loucura furiosa daqueles tempos. Aspirávamos a uma nova ordem, que restauraria o equilíbrio entre o Céu e Inferno. Esta arte se tornou gradualmente objeto de uma geral reprovação. Surpreende que os 'bandidos' não pudessem entender-nos?

Sua mania pueril de autoritarismo leva-os a esperar que a própria arte sirva de instrumento para emburrecer a humanidade. (ADES, Dawn. 1976. p. 14).

As obras de Dadá devem a sua única existência real a atitudes, declarações públicas ou provocações. Tanto nas exposições como nas demonstrações, o objeto, pintura ou construção dadá constituía um ato que esperava por uma reação definida.

Como seria inevitável alguns dos experimentos dadaístas na poesia e nas artes plásticas parecerá tomar emprestado, até certo ponto, as vozes de outros movimentos. O dadaísmo se mostrou, particularmente, povoado de ecos do futurismo italiano, na linguagem violenta de seus manifestos, e em suas experiências com o ruído e a simultaneidade.

Em outro ensaio, Hans Arp intitula “Fiquei Cada vez mais Afastado da Estética”, ele escreveu:

Dadá desejava destruir o absurdo lógico dos homens para recuperar uma ordem natural, irracional. Dadá queria substituir o absurdo lógico dos homens de hoje pelo irracional destituído de sentido. É por isso que tocamos com toda a força que pudemos o grande tambor de Dadá e trombeteamos o elogio do ilógico. (...). Dadá denunciou as artimanhas infernais do vocabulário oficial do saber. Dada é para os sem juízo, o que não é nada absurdo, Dadá é como a natureza, desprovida de sentido. Dadá é pela natureza e contra arte. Dadá é direto como a natureza. Dadá é por um sentido infinito e objetivos definidos. (o.p. p. 17).

Arp descontente com a “textura gorda da pintura expressionista” começou a construir obras com linhas e estruturas simples. Fez várias colagens geométricas e também desenhos abstratos. Também abandonou a pintura a óleo sobre tela para utilizar outros materiais, como: madeira, desenho, papéis cortados, jornal, demonstrando o desejo de distanciar-se do “monstruoso egoísmo” do artista, em função de um ideal de trabalho comunal.

Depois da primeira guerra, Dadá se irradiou por meio da dispersão dos dadaístas de Zurique por outros países da Europa. Foi em Berlim que o potencial Dadá em relação à atuação política esteve prestes a tornar-se realidade. Dadá foi batizado em Zurique em 1916, embora as circunstâncias e

a significação da palavra, ainda sejam discutidas. Richard Huelsenbeck, então um jovem poeta refugiado, afirma que ele e Hugo Ball descobriram a palavra acidentalmente em um dicionário alemão-francês, e que o vocábulo infantil (que significaria *cavalinho de pau*) “exprimiria o primitivismo, o começar de zero, o novo, em nossa arte”

Berlin daquela época, com uma população esfomeada e desesperada onde “a mente das pessoas se concentrava cada vez mais nos problemas mais crus da existência”, era bem diferente do “idílio aconchegante e gordo” que ele deixara em Zurique. Diante desta realidade, a atuação política do movimento, tornou-se realidade, Huelsenbeck, escreve, neste momento, um manifesto estridente, dando nova orientação a Dadá:

A arte ótima será aquela que apresenta conscientemente, em seu conteúdo, os milhares de problemas do cotidiano, uma arte que tenha sido visivelmente abalada pelas explosões da última semana, uma arte que esteja sempre tentando juntar os membros estilhaçados no desastre da véspera. Os artistas melhores, os mais extraordinários, serão aqueles que, a cada momento, arrancam os frangalhos de seus corpos para fora da frenética catarata da vida, que com mãos e corações ensangüentados se agarram à inteligência do seu tempo. Por acaso o expressionismo satisfaz nossas expectativas de uma arte assim? De uma arte que deveria ser a expressão de nossas mais vitais preocupações? Não! Não! Não!”. (ADES, 1976. p. 26).

A Primeira Feira Internacional Dadá teve lugar em 1920, e rendeu homenagem à nova arte revolucionária na Rússia: “A arte está morta. Viva a nova arte da máquina de Tatlin”. Um boneco vestido com o uniforme de um oficial alemão foi pendurado do teto, com uma cabeça de porco e a tabuleta: “Enforcado pela Revolução”.

O dadaísmo de Berlin em mais um manifesto radical, assinado por Huelsenbeck:

O dadaísmo exige: a união revolucionária internacional de todos os homens e mulheres criativos, com base no comunismo radical [...]. O Conselho Central exige a introdução do poema simultaneísta como prece estatal comunista.

Kurt Schwitters, que organizou “Merz”, um movimento individual com propensão Dadá, em Hanover, tinha muitas coisas em comum com certos

dadaísta de Zurique, como Hans Arp, que ele chamava de “sementes”, por oposição aos dadaístas de “casca”. Chamado-se de artista sem qualquer constrangimento, Schwitters esperava uma renovação das fontes da criação artística, fora dos modelos convencionais. Pregava ou colava seus quadros construindo-os com restos de materiais: corda, madeira, passagens de ônibus, arame de cerca de galinheiro e bugigangas que apanhava na rua, pintando-as depois. O resultado visto em seus poemas possuía uma beleza quase lírica.

Dadá foi um evento genuinamente internacional, não apenas porque operou por meio de fronteiras políticas, mas porque atacou com lucidez o nacionalismo patriótico. Seu efeito global correspondeu ao excesso de energia que cada dadaísta investiu pessoalmente nele. Cada dadaísta trouxe alguma coisa de diferente a Dadá, e saiu com uma visão diversa do movimento. Os estilhaços da bomba alteraram para sempre a face da arte.

Houve um hiato de dois anos entre a dissolução de Dadá em Paris, em 1922 e a publicação do primeiro Manifesto Surrealista de André Breton, no outono de 1924. O interlúdio, 1922 - 1924, foi gasto em uma série de experimentos, numa tentativa de busca de qualquer coisa positiva que pudesse tirar Dadá do impasse em que se encontrava. Breton escreveu:

Abandone tudo.
Abandone Dadá.
Abandone mulher e amante.
Abandone medos, esperanças.
Semei seus filhos pelo mato.
Deixe a essência pela a sombra...
Comece a viagem.

Um acontecimento que coincide historicamente com Dadá em Paris exerceu enorme papel no desenvolvimento do surrealismo. Trata-se da exposição de colagens de Max Ernst, que ocorreu em 1921. André Breton escreveu um prefácio para a mostra, onde analisa as colagens em termos quase idêntico aos da sua última definição para a imagem poética surrealista: “É a maravilhosa faculdade de atingir duas realidades, fortemente separadas, sem abandonar a esfera da experiência, de reuni-las e de extrair uma centelha do seu contato. [...] poderá um dom como esse deixar de transformar em poeta o homem que habita?”.

No Manifesto surrealista de 1924, ele usa a mesma metáfora elétrica da centelha para descrever a reunião de “duas realidades separadas”, embora desta vez ponha toda a ênfase na natureza sem premeditação da imagem. O que viu nas colagens de Max Ernst foi o equivalente visual da famosa frase de Lautréamont: “tão bonitas como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecar cadáveres”.

As colagens, de pequeno formato, utilizavam gravuras antigas, figuras recortadas de revistas velhas (frequentemente de geologia, mostrando cortes de formações rochosas que exerciam sobre Ernst especial atração). E fotografias, para criar um cenário onde o espectador, privado de um quadro referencial, se sentia perdido.

A desorientação do espectador constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de apreender o mundo e de manipular as próprias experiências, de acordo com padrões preconcebidos. Os surrealistas acreditavam que o homem se encerrava na camisa de força da lógica e do racionalismo, o que mutilava a sua liberdade, atrofiando a imaginação.

Na década de 30, o surrealismo dominou a poesia e a pintura na Europa e em toda parte influenciou o trabalho de praticamente todos os artistas. Um segundo manifesto foi divulgado em 1929 e numerosas exposições de grandes proporções foram organizadas nas principais cidades do mundo. A maior parte do grupo surrealista refugiou-se em Nova York durante a II Guerra Mundial, mas, embora continuasse a chamar-se de surrealistas e promover exposições, a dissolução de 1940 foi definitiva. Confirmava-se assim a previsão de André Breton. O espírito surrealista tinha realmente revolucionado as artes; penetrou na teoria social e continuava a dominar o teatro e o cinema. O surrealismo foi assim um período importante na história, e sua influência continua a ser muito forte na arte contemporânea.

Como fenômeno de transformação cultural, seu caráter foi o de uma ruptura com o passado, que afetava tanto os valores éticos, epistemológicos e sociais, como de uma nova síntese dos fatores culturais que permitiu abrir uma dimensão histórica ao desenvolvimento científico e tecnológico.

Ambos os aspectos – a ruptura e a síntese de uma nova figura cultural – definem de maneira fundamental, a natureza das vanguardas quanto a seu significado histórico e suas concepções formais e estéticas.

1.3 TEATRO AUTÔNOMO

A renovação cênica foi simultânea à renovação da dramaturgia. Uma dramaturgia nova solicitava um novo espaço cênico, completamente diverso e adequado às propostas de artistas do teatro como Gordon Graig, Adophe Appia, Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud e Bertolt Brecht.

Essa renovação e essa ruptura não se identificam com a negação ou com a representação do passado. A dissolução do passado é antes uma das consequências de uma transformação mais profunda que a vanguarda efetua no pensamento artístico da modernidade.

Trata-se da crítica e da negação da autonomia da arte como representação de uma esfera ideal relativamente independente das condições materiais da civilização. Nessa perspectiva, as vanguardas são um caso particular, embora decisivo, devido à sua situação histórica, da crise da cultura autônoma aberta no pensamento filosófico e artístico do final do século XIX.

As teorias pessimistas ou negativas da cultura, como a de Artaud, que consideram o nascimento de uma civilização tecnológica e mecanicista como o fracasso e o fim da cultura, ou críticas como para quem o desenvolvimento nuclear constitui um avanço da razão teórica e um fracasso da razão moral, colocam essa mesma crise a partir de uma posição negativa.

Outro contexto, o movimento socialista do século XIX, via, na dissolução dos valores ideais da cultura burguesa e de sua falsa universalidade, a possibilidade histórica de uma nova ordem. Em obras literárias como as de Buchner, Rimbaud ou Strindberg, ou artísticas, como as de Goya, Ensor ou Munch, também se tornava patente a crise dos valores universais da cultura humana e racionalista, por meio da expressão de seus aspectos negativos, irracionais, destrutivos e demoníacos, segundo uma concepção do mundo às vezes niilistas ou apocalíptica. Sob signos diversos, otimistas ou desesperados, essas tendências convergem para uma só e mesma negação da arte autônoma, cuja tradição é herdada pelos pioneiros da vanguarda, no dadaísmo, no futurismo ou no expressionismo.

A negação da arte autônoma consistiu na emancipação da cultura dos sistemas de referência e legitimação “sagrados” ou transcendentais e sua substituição por valores e axiomas racionais e histórico-sociais.

O significado cultural dos pioneiros da vanguarda é o de uma ressacralização da arte por meio de um processo ritual (exposições, críticas, manifestos, etc.) amparados institucionalmente. Por meio dele, as formas epigônicas da vanguarda sacrificam os momentos críticos das vanguardas históricas para assumir aquela mesma função indiretamente legitimatória que os pioneiros haviam tratado de superar.

O que distingue a vanguarda artística dos pensamentos do século XIX e da cultura da arte, é a procura por uma nova posição positiva e afirmadora no que diz respeito à criação de novos valores culturais. Movimentos artísticos, como o futurismo, põem em evidência a síntese dessas posições aparentemente contraditórias.

Junto com os temas artísticos da destruição, do demoníaco ou do apocalíptico, o futurismo glorificou valores intrínsecos da civilização tecnológica, como a máquina ou o dinamismo. Tratava-se de negar ou de destruir, por um lado, a cultura tradicional, com seus valores autônomos; por outro, da invocação da nova cultura e de seus valores tecnológicos.

Mas a vanguarda não só assumiu como princípio estético e estilístico uma concepção da forma derivada da racionalidade científica-técnica ou econômica, como a elevou a princípio universal. Foi propriamente essa generalização do princípio racional da máquina como paradigma estético, moral e social, que converteu as vanguardas nos portadores históricos da cultura moderna tardia e que definiu a sua transformação radical da cultura contemporânea. Essa transformação só foi possível na medida em que a vanguarda assumiu um caráter incondicional ou absoluto. Era absoluto a sua negação da arte autônoma como sucedâneo do sagrado ou como transcendência, assim como era absoluto o caráter da nova ordem formal e cultural.

O movimento do neoplasticismo critica na arte tradicional o que é relativo, o contraditório ou ambíguo, a expressão do trágico ou do destino individual. Diante disso, postulou uma ordem abstrata universal, harmoniosa e absoluta: a concepção da arte com expressão do absoluto, que, sob formas distintas, mas explícitas, se encontra na arquitetura do expressionismo, em

Kandinsky ou em Mondrian. No entanto, ao contrário do Romantismo, o neoplasticismo assume esse princípio do absoluto sob uma dimensão social e histórica. A ordem absoluta que representam define, antecipatoriamente, a organização da vida real, um novo sistema social ou a estrutura de uma cidade utópica. Na medida em que essa ordem é absoluta e universal, sua representação tem que autodissolver-se enquanto representação artística, isto é, enquanto autônoma e transcendente em relação à realidade.

Esse princípio estético-cultural absoluto e universal determina a vanguarda como movimento que se autossupera, como arte, e se dissolve em meio à nova ordem cultural que antecipa artisticamente. A autonegação da vanguarda é a consequência da sua aspiração a uma ordem utópica total. É formulada de maneira explícita nos programas futuristas e neoplasticistas, assim como nas vanguardas russas.

As vanguardas artísticas distinguem-se da ideia política de vanguarda pela própria natureza de seu princípio, que, é formal e artístico-cultural, e no caso das vanguardas russas é político e sócio-organizativo.

A arte das vanguardas é abstrato geométrico, antipsicologista, antinaturalista e anti-histórica; nela os momentos intelectuais prevalecem, junto com o princípio de uma racionalidade suprassensível, abstrata e universal, sobre os aspectos sensíveis, emocionais e individuais da experiência artística.

Estas características formais remetem ao cartesianismo, pela consideração do método racional para obtenção da verdade. O conceito de estética cartesiana pode ser aplicado à linguagem formal do suprematismo, do purismo, da Bauhaus, concordando também com as formulações teóricas de Josef Albers.

A vanguarda acrescenta um fator novo a esse racionalismo: os princípios que, na filosofia cartesiana, regem a construção lógica do conhecimento são convertidos, agora, em princípios constitutivos de um universo total, de uma obra de arte total. Este movimento puramente abstrato institucionalizou-se na Bauhaus de Weimar, tendo a frente o arquiteto Walter Gropius. A ideia da unidade das artes aplicadas e das belas-artes já havia sido profundamente implantada ali pela antecessora da Bauhaus, a Escola de Arte Aplicada da Weimar, fundada em 1902 por Henry Van der Velde. O discurso de inauguração de Gropius na Bauhaus convocava os artistas para o novo ideal:

“Vamos criar juntos o novo edifício do futuro, que será tudo numa só unidade: arquitetura e pintura”.

1.4 WALTER GROPIUS E A BAUHAUS

“a arte só tem finalidade quando contribui para a evolução dos homens”

Tolstoi

Considera-se o período do final do século XX a 1950, uma renascença cultural e como toda transformação histórica importante, o movimento moderno possui uma infinidade de participações individuais e coletivas e, por isso mesmo não é possível fixar como origem um único lugar ou um único ambiente cultural, mas é, sobretudo, na Alemanha que o fenômeno adquire maior consistência pelo clima de derrota na primeira guerra.

O que se quer considerar, neste trabalho, é a importância da atuação de Walter Gropius e a criação da Bauhaus, uma linha comum de trabalho entre as pessoas nas diversas áreas de expressão, nos diferentes grupos de nação, tendo como conteúdo uma rede de trocas de informações e um desejo sincero de reciprocidade. Na obra de Gropius, o rigor lógico adquire uma evidência formal: torna-se arquitetura, trabalho coletivo e Arte total, como condição direta da existência humana.

Esta realidade material, com conteúdos teóricos e políticos, será de importância fundamental para entender, a nova geração de arquitetos que atuarão na década de 50 e 60, em nosso caso de estudo, o Brasil.

Os anos são os que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, à vontade de transformar a sociedade e de imaginar um novo homem que não surge do imprevisto, mas pelo contrário, deverá ir se configurando ao longo tempo como uma tentativa de converter uma proposta expressionista na construção de um método pedagógico-político.

É possível enumerar algumas experiências fundamentais ligadas aos movimentos culturais do período posterior à guerra, do período bélico, que se desenvolveram ou foram solicitadas a se desenvolver em sentido convergente,

perdendo seus respectivos caracteres exclusivos e tornando-se comensuráveis e utilizáveis para uma proposta social e comum a todos: Walter Grópius e a Bauhaus, Erwin Piscator e o Teatro Total, Bertolt Brecht.

Walter Gropius foi um homem do primeiro pós-guerra. Sua obra de arquiteto, de teórico, de organizador e diretor da admirável escola de arte que foi a Bauhaus é inseparável da condição histórica da República de Weimar e da frágil democracia alemã.

Gropius investiu toda sua cultura figurativa e teórica, bem como seu destino de artista, naquele momento crítico da história europeia. Sua racionalidade, sua positividade e até mesmo seu otimismo ao desenhar programas de reconstrução social brilham sobre o fundo sombrio da derrota alemã e da angústia do pós-guerra, sua fé num futuro melhor para o mundo, não esconde um profundo ceticismo, um lúcido desespero.

Não se tratava apenas de uma defesa psicológica e moral; aquele supremo prestígio da razão era também a última herança da grande cultura alemã, a única força de resgate que a Alemanha podia extrair do próprio passado.

A obra de Gropius se enquadra na crise dos grandes ideais que caracteriza a cultura alemã do século XX; nasce também ela, da desagregação sofrida pelos grandes sistemas e da confiança depositada numa crítica construtiva, capaz de apontar e resolver os problemas imediatos da existência. A racionalidade que Gropius desenvolve nos processos formais da arte que é adequado com a dialética fenomenológica¹ de cunho existencial (sobretudo a de Husserl), a qual de fato está ligada historicamente; em substância, trata-se de deduzir, da pura estrutura lógica do pensamento, determinações formais de validade imediata, independentes de Weltanschauung.

¹ Fenomenologia: palavra é mais antiga que Husserl. No fim do século XIX, já contava com mais de um século de existência. Com efeito, foi provavelmente elaborada no século XVIII, em ressonância com ontologia que, por sua vez, tem aproximadamente um século a mais que fenomenologia. Mas, é com base nesta relação entre as duas denominações, que Husserl, no final das *Meditações Cartesianas* de 1929, poderá dizer que a fenomenologia, tal como a entende, é a “verdadeira e autentica ontologia” ou, em outros termos, “a lógica concreta do ser”. Jean Beaufret. *Introdução às Filosofias da Existência*).

1.4.1 Origem e programa

Terminada a violenta erupção da Primeira Guerra Mundial, se aspirou uma colaboração entre homens, para salvar o desastroso abismo entre realidade e idealismo.

Walter Gropius percebe a importância da missão do arquiteto desta geração pós-primeira guerra. Um novo alcance se delineia para arquitetura e se inicia uma nova formação e geração de arquitetos em estrito contato com os modernos meios de produção, em uma escola piloto chamada a adquirir autorizada significação: Bauhaus.

A escola de arquitetura e arte aplicada que Gropius criou em 1919 e dirigiu até 1928, conclui os esforços desenvolvidos, a partir de meados do século XIX, no sentido de oferecer o contato entre o mundo da arte e o mundo da produção, e de formar uma classe de artífices idealizadores de formas, de basear o trabalho artístico no princípio da cooperação. O conceito de arquitetura do coletivo, sentimento agudo de responsabilidade coletiva.

O objeto específico de levar à prática uma arte arquitetônica moderna, deliberadamente, concentrou-se primariamente em torno daquilo já constituído na atualidade do trabalho com imperativa urgência: impedir a escravidão da humanidade por parte da máquina, salvando-a da anarquia mecânica e dos artigos produzidos em série, e dando-lhe finalidade, sentido e vida. Isto significava desenvolver objetos e edifícios especificamente desenhados para a produção industrial.

O objetivo era eliminar as limitações das máquinas sem sacrificar nenhuma de suas vantagens; realização de normas de excelência, e não a criação de novidades transitórias. A experimentação tornou-se o centro nodal da Bauhaus, que exigiu um pensamento amplo, coordenador, e não a perspectiva estreita de um especialista.

Os antecedentes diretos da Bauhaus são o movimento morresiano *Arts and Craft*², o Kunstgewerbeschule e o Werkbund³.

² William Morris – 1834/1896. Sua ideia era implantar na arquitetura o princípio da harmonia as artes em geral, ao mesmo tempo proclamar o valor da dignidade social e humana de todas as formas de arte, quer se tratasse de artistas, quer de artesãos; no seu ideário, sobressai-se a Constância com que pretendia, por assim dizer, operar uma fusão entre o artista e o artesão e com isso atingir a possibilidade de colocar cada vez mais a beleza no cotidiano.

Walter Gropius situa-se no final de uma tradição de ideias que parte de Ruskin e Morris. As circunstâncias nas quais se enquadra a polêmica desses dois “pioneiros” são conhecidas; o rápido desenvolvimento da indústria provoca crise do artesanato; a indústria repete mecanicamente os tipos deste último, destrói a espiritualidade do fazer artístico, determina um declínio terrível da cultura e do gosto; convém, portanto, restituir ao artesanato seu prestígio artístico e sua função econômica. Mas concorrência esmagadora não é a única causa da depressão do artesanato; outra, mais antiga e interna, é a concepção classista e acadêmica, que relegou o artesanato a um plano inferior e secundário, reduziu-o a uma servil aplicação estilística, desligou-o de suas antigas idealidades religiosas. O individualismo fez da arte, que era expressão de humildade diante do milagre da criação, uma expressão de orgulho e de domínio; o orgulho é espírito de mentira; para reconquistar o espírito de verdade, é preciso renunciar ao individualismo, retornar a moralidade artística dos “primitivos”, à colaboração, às comunidades de artistas. A inserção desse fator social na produção artística garantirá sua eficácia na esfera social. O movimento Arts and Crafts quer ser a reconstrução de uma comunidade artística capaz de realizar um “estilo” na produção.

Evidentemente, era impossível alimentar a ilusão de poder reintegrar o artesanato à antiga função econômica social. A indústria era o fator essencial do progresso.

Esta grandiosa insurreição, a qual até se acabava negando toda legitimidade ou autenticidade formal, é indubitavelmente o último ato da luta romântica contra a ditadura do classicismo; mas é também o primeiro posicionamento concreto de uma teoria estética da arte como ciência de um particular fazer humano.

Se a arte já não é uma revelação da criação que se oferece ao artista na graça da inspiração, mas sim, a perfeição de um fazer que tenha no mundo seu princípio e seu fim, que se realiza inteiramente na esfera social; o problema da gênese da forma torna-se o próprio problema da produtividade, e adquire automaticamente um caráter de classe sendo alçado a uma integridade

³ Palavras compostas significando Liga Para o Trabalho; associação criada em 1906, por ocasião da Exposição de Artes e Ofícios. O seu sentido vocabular correspondia realmente ao objetivo a que se propunha, pois não era seu intento impor programas que envolvessem opiniões próprias em torno das mudanças que se anunciavam nos horizontes e que davam ensejo à troca de ideias com apoio em iniciativas de exibição nas exposições que promovia

orgânica ou funcional própria, em que já não será possível sequer distinguir um trabalho do artista na sociedade burguesa, de um trabalho manual e servil, de mera execução; nem tampouco o ativo “produzir” de um passivo “fruir” a arte: todo ato que caiba no círculo da função social e, portanto também o de “usar” o produto artístico, será por isso mesmo criativo e participará do devir ou progredir da sociedade.

Lina Bo em 1958, na cidade de Salvador, escreve o artigo “Cultura e não Cultura”, para o *Diário de Notícias*, a realidade encontrada e a percepção aguda de possibilidade do devir, descrito por Gropius:

A parte dos homens assediada pelos problemas econômicos não tem o tempo necessário para se dedicar a decifrar enigmas, cuja chave não possui; a outra parte, abaixo economicamente da média normal, não pode preocupar-se com um problema que não está no raio de suas necessidades imediatas e do qual não suspeita a existência. Esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial [...], tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura. Esta força latente existe em alto grau no Brasil. (BARDI, Lina Bo. 2005. p. 87).

A Bauhaus de Gropius, sobretudo em seu desenho inicial, pode ser considerada uma consequência direta e um desenvolvimento lógico da teoria da arte de Lyonel Fielder, que separa nitidamente a arte, como meio de conhecimento, de qualquer “finalidade estética ou simbólica”.

O belo, segundo Fielder, não é propósito da arte, é um elemento da realidade; na medida em que a obra de arte é também essa realidade que a arte cria. Embora a própria arte o tenha extraído a partir da experiência, o belo está ligado à existência fenomênica da arte e só se manifesta a posterior, na realidade de fato que a arte produz: ele corresponde ao prazer que a obra de arte proporciona. O ensino na Bauhaus, já não se apresentava com a teoria do belo, mas com a teoria da visão, e da particular visão que se obtém exercendo a arte.

Lyonel Fielder havia escrito que:

a essência da arte é fundamentalmente simples: elevação da consciência intuitiva de um estágio obscuro e confuso à sua forma de clareza e determinação concreta; o princípio da

atividade artística é a produção da realidade, no sentido de que, na atividade artística, a realidade alcança sua existência, isto é, sua forma concreta numa determinada direção; a arte não é um enriquecimento arbitrário, um algo mais na vida, mas sim um desenvolvimento imprescindível da própria imagem do mundo. (ARGAN, Giulio. p. 31).

Assim como não visa surpreender a essência do objeto, a arte não visa surpreender a essência profunda do sujeito e realizar-lhe o destino. O mundo externo não é objeto da arte, mas permanece-lhe como sua condição. Objeto é uma realidade já superada, adquirida; condicionante é a realidade ainda não diferenciada e classificada por categorias de valores, a realidade em que simplesmente vivemos e agimos.

As proposições teóricas de Lyonel Fielder, que apresentavam a arte como “contemplação ilimitada”, concretizam-se na obra de Walter Gropius, com um problema histórico preciso: o contraste entre artesanato e indústria, como antítese interna e ainda não resolvida da produtividade na sociedade moderna. A arte poderá concorrer para eliminar essa contradição se souber apropriar-se dos meios da indústria e passar, também ela, da fase histórica do artesanato a fase industrial.

A palavra *arte*, no Brasil da década de 60, foi definida por Lina Bo não no sentido artístico, mas principalmente no fazer tecnicamente, definindo uma atitude progressiva na cultura popular em relação a problemas reais às degradantes condições impostas na sobrevivência e por um esforço desesperado de cultura.

A Bauhaus embora fosse uma escola governamental, sua verdadeira fisionomia era a de uma comunidade artística organizada. Ao longo de toda a duração dos cursos, professores e alunos viviam na escola, que eram dedicadas a audições musicais, conferência, leitura, discussões, assim como a de apresentações teatrais, mostras, competições esportivas. A atividade artística se inseria e se ambientava espontaneamente naquele elevado teor da vida; procurava-se, assim, remover da “criação” artística qualquer caráter de excepcionalidade e produtividade. A arte destinada a repercutir na vida e confundir-se com ela devia nascer como ato da vida.

As propostas da Bauhaus para uma nova função do teatro estão ligadas à história da arte figurativa por um conjunto de relações que vai muito além da simples cenografia.

1.5 GÊNESE – TEATRO TOTAL

A partir do renascimento, o teatro é perspectiva pictórica, pintura falada; a base do teatro e da pintura é a ficção, o mundo do desejo do possível. A perspectiva é um recurso para conferir realidade e materialidade, um recurso concebido pelo senso comum, que ensina que o mundo é extenso. Isso se deve, porém, a uma profunda transformação na visão do mundo. A crise do teatro, assim como da pintura, começa com a cisão entre o possível e o verossímil. Na medida em que se perde a certeza de uma realidade objetiva, a própria existência humana torna-se uma contínua projeção no possível supondo-nos nas situações mais absurdas, colocando-nos por hipóteses nas conjunturas mais inverossímeis, rompemos o invólucro das noções habituais ou convencionais, saímos da paisagem naturalista que essas noções compõem ao nosso redor, observamos uma representação extremamente viva e icônica de nossa real situação no mundo, da inacreditável sequência de acasos, de contradições, de absurdos, de equívocos, de paradoxos com os quais, na verdade, se entremeia contínua e imprevisivelmente a nossa existência.

[...] nosso anseio de verdade já não pode ser apagado pela Forma nem pela Cor tradicionais. O gesto, para nós já não será um momento parado do dinamismo universal: será, decididamente, a sensação dinâmica eternizada como tal. Tudo se move, tudo corre, tudo se volta rapidamente. Uma figura nunca se apresenta estável diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente... Tudo na arte é convenção, e as verdades de ontem, para nós, não passam de puras mentiras". Pintura Futurista: manifesto técnico, 11 de abril de 1910).

Todo o nosso ser, em sua crônica interna e externa, com seu secreto mundo inconsciente, irá refletir-se no ritmo do espetáculo. Por isso, as representações do circo, do teatro de variedades, com seu séquito de imagens ao mesmo tempo banais e absurdas, idiotas e paradoxais, com sua franca e rasteira fisicoidade, com sua imediata entrega à percepção, assumem uma autenticidade que em vão buscaremos no teatro dito naturalista.

O Teatro Total funde todos os tipos de espetáculo, envolve o espectador na ação, submete-o a uma violenta descarga de emoções, libera suas energias interiores e, pelo menos na intenção, fortifica sua capacidade de percepção, sua alegria de viver. Personagens movimento, música, luzes, cores têm a mesma importância e se integram num organismo vivo, num espaço animado, colorido, sonoro. Oskar Schlemmer, professor da escola desde 1923, é o idealizador de uma cenotécnica que assume o espaço cênico como produto do movimento e do ritmo, como uma “construção” que se realiza e da qual os próprios espectadores participam; os personagens tornavam-se “formas espaciais”, a luz cênica se projetava em formas sucessivas e prementes; cada designação formal atinge uma sensibilidade exposta e determina reações imediatas. Os figurinos teatrais de Schlemmer, que fazem do personagem uma forma espacial em movimento, parecem inspirados nas fotografias estroboscópicas, que fixam numa única imagem as sucessivas situações de um corpo em movimento; o personagem se integra ao cenário, determina o espaço deste no decorrer do próprio gesto rítmico.

Por que o teatro depois de despojar-se de sua antiga função moralista e didática, se quer submeter o espectador a esse bombardeio de sensações?

E por que se busca, com tanto empenho, “intensificar” a existência? A resposta mais óbvia é: por existirem forças que, agindo de forma contrária empobrecem e mortificam a existência. E estas são representadas pelo trabalho mecânico, repetitivo, da indústria. Pode-se objetar que essa estratégia artística não elimina a causa do mal; e que esta só poderá ser eliminada restituindo-se ao trabalho um caráter socialmente ativo, mediante a participação direta na iniciativa da produção. Mas o remédio, embora não elimine o mal, indiretamente o denuncia, não se podia exigir mais do que isso de homens que eram os expoentes do capitalismo mais iluminado e avançado, mas, ainda assim, capitalismo.

FIGURA 2 – DESENHOS DE OSKAR SCHLEMMER

Com os objetivos sociais, a estrutura arquitetônica do teatro também se modifica. Uma vez que os próprios espectadores são atores e que a emoção deles é um elemento essencial da ação, desaparece a separação entre palco e plateia, a praticabilidade cênica se estende a todo teatro; a mobilidade dos equipamentos permite mudar com frequência e rapidez a relação espacial entre público e atores. Sobre isso, alguns arquitetos da Bauhaus projetaram espaços teatrais globalizantes⁴: o Teatro em U, de Farkas Molnar, e Teatro esférico, de Andreas Weininger e, o Teatro Total idealizado por Walter Gropius.

As experiências realizadas no campo teatral caminharam para uma nova relação, em que se entende que o ambiente condiciona diretamente a existência do espectador, compromete-o, constrange-o a renunciar às suas noções espaciais de sempre, obriga-o a um estado de tensão mental e define imperativamente os objetos do interesse dele. Trata-se agora de um espaço, no sentido mais preciso do termo, que se constrói com a própria vida, e que satisfaz imediatamente, com uma objetiva clareza de formas, as excitações emocionais que ele mesmo solicita.

⁴

Meyerhold foi um dos primeiros a explorar as possibilidades de uma utilização global do espaço teatro convencional e, como Reinhard e Gémier, ainda que com intencionalidade distinta, foi muito aficcionado a que os atores fizessem suas entradas pela entrada principal da plateia. Meyerhold queria converter o teatro em um lugar de encontro e um foro de discussão, montando exposições na entrada do teatro, organizando debates no final do espetáculo, distribuindo entradas grátis entre os espectadores para animá-los, e com estratégias futuristas, repartia maçãs ou laranjas com o público.

FIGURA 3 – TEATRO TOTAL | ARQUITETURA WALTER GROPIUS

A arquitetura é o vértice para o qual concorrem todas as experiências artísticas da Bauhaus: é construção absoluta, forma da construtividade intrínseca do espírito. Walter Gropius: “A racionalização, que muitos consideram um princípio fundamental, na realidade é apenas uma função clarificadora”, e acrescentaríamos que seriam afirmações de honestidade construtiva e de igualdade social.

A didática da Bauhaus constrói uma teoria da arte cujo caráter é o de não ser separável do processo criativo. Toda forma criada é simultaneamente teoria e prática, conceito e ato. O princípio da não figuratividade, que está na base dessa pedagogia artística e de todas as correntes artísticas da época, é justamente o princípio de uma forma que não é, e sim se faz; de um fazer ou criar que, por meio do objeto artístico, passa do produtor ao consumidor do bem artístico sem perder seu caráter de atividade.

No texto de Argan sobre o percurso da Bauhaus, suas escolhas e definições, afirma que o produzir, como mero “processo”, ocorre no contingente; que o mundo, em si, não é bom nem mau, nem belo nem feio, nem racional nem irracional. Que o produzir artístico é um processo formal que se forma no devir, e conclui ser este o motivo de aberto interesse por qualquer movimento ou corrente, desde que tivesse caráter de absoluta contemporaneidade ou atualidade e, que testemunhasse uma condição presente.

Nas formas da Bauhaus encontramos vestígios de cubismo, de futurismo, de expressionismo, de surrealismo, de neoplasticismo, de suprematismo; mas um cubismo, sem veleidades gnosiológicas, um futurismo sem fundamentos nacionalistas tumultuados, um suprematismo sem niilismo, um surrealismo sem complexos sexuais e transformado em um jogo de paradoxos.

1.6 ERWIN PISCATOR E O TEATRO TOTAL

Em 1928, Walter Gropius deixa a direção da Bauhaus e retoma em Berlin o exercício liberal da profissão. O programa de ação educativa já não podia se conter nos limites de uma escola. Amplia sua atuação na área do urbanismo, compreendido dentro e fora da Bauhaus, como um desenho sobre qual se movem e se organizam as forças cooperantes da sociedade.

Dado que a cooperação é, sobretudo, eliminação de contradições, a tarefa do urbanismo consiste em eliminar as contradições. Uma das maiores é aquela que a indústria capitalista abriu entre a organização do trabalho coletivo e a autonomia do indivíduo e da família. O urbanismo nasceu dessa contradição; visa a condicionar a existência à aceleração produtiva que a ameaça, a preservar o valor do indivíduo numa estrutura necessariamente coletivista: é uma ideia de liberdade cuja história, entremeia-se à história do socialismo e das reivindicações de massa.

A agudização do interesse social reforça o princípio de rigor formal que rege toda a atividade construtiva de Gropius. Se a forma como perfeita expressão da vida consciente, é, sobretudo, divisão ou distribuição de espaço, a solução desse problema será também uma solução formal.

Paralelamente aos estudos sobre habitação, Gropius desenvolve uma série de pesquisas e projetos que podem ser considerados integrantes de sua concepção urbanística, na medida em que têm por objetos aquelas funções que a sociedade moderna delega diretamente à comunidade, como a distribuição do trabalho e a educação.

A distribuição da mão de obra é uma das principais funções organizativas da sociedade moderna; nesta, os departamentos de agenciamentos de trabalho assumem a mesma importância que, na sociedade de estruturas hierárquicas, era atribuída aos centros representativos de autoridade política, administrativa, religiosa. É, neste momento, que se regulam os desequilíbrios que a grande indústria inevitavelmente produz entre demanda e oferta de mão de obra e se evitam os trágicos impasses do desemprego.

A aproximação de Gropius com o homem de teatro Erwin Piscator, para elaboração do projeto do Teatro Total, baseia-se nessas premissas sociais e identidades políticas. A arquitetura do teatro em estreita ligação com a forma dramática. Dramática e arquitetura juntas, em suas raízes, nas palavras de Piscator, partem da forma social de sua época. (PISCATOR. 1968. p. 147).

O desejo de expressão do qual nasceram tragédia e drama “*continha em si a necessidade de uma limitação espacial do acontecimento, ou seja, um Teatro*”.

O projeto consta de possibilidades cênicas simultâneas, espaço de representação circular, onde o ator é o porta-voz de uma massa de espectadores, ao espaço semicircular, de prosaênio avançando sobre uma plateia também semicircular, e o palco do teatro mais tradicional, do qual a cena é separada dos espectadores, que assistem “de fora e como uma grande janela a um drama que se desenvolve junto deles”, refletindo a própria distinção entre palco e plateia como uma distinção de classes.

O Teatro Total de Gropius, ao contrário, tinha como conceito unir palco e plateia, fazendo com que o acontecimento invada a área dos espectadores, e organizar cenicamente todo o espaço do local, mediante luzes e projeções que “*incorporem à cena, em todas as direções, o espaço do teatro*”. Este projeto não realizado se configurou na década de 80 como um marco fundamental na arquitetura e teatro brasileiro, com o projeto de arquitetura de Lina Bo para o Teatro Oficina, que será motivo de estudo deste trabalho, afirmando os mesmos conceitos contidos no ideário de Piscator e no programa de arquitetura de Gropius.

FIGURA 4 - TEATRO TOTAL | ARQUITETURA WALTER GROPIUS

1.7 A VANGUARDA NO TEATRO POLÍTICO

“[...] a minha cronologia começa em 4 de agosto de 1914.

a partir daí, o barômetro subiu:

13 milhões de mortos

11 milhões de mutilados

50 milhões de soldados em luta

6 bilhões de tiros

60 bilhões de metros cúbicos de gás”.

Erwin Piscator (1929)

O momento é o da primeira guerra grande guerra mundial, os números são impressionantes e definitivos para Erwin Piscator: a consciência de que a partir deste instante, este fato deveria ser parte integrante e transformadora da história, uma procura e busca das conexões sociais. No horizonte desses cálculos talvez resida o pesadelo de uma dissolução química e material do ser humano, anunciam numa impiedosa antecipação da realidade: dez anos depois de seus escritos, esse pesadelo efetiva-se novamente nos processos de “liquidação industrial” levados a termo pelo nazismo.

As formas “científicas” de decomposição escritas por Piscator, remetem inexoravelmente à degradação dos corpos mortos: nessas imagens o homem se vê confrontado com a sua condição de matéria, perecível e reciclável, cuja evidencia maior se manifesta no aspecto definitivo do cadáver. Descoberta insustentável que também desperta o ser humano para a irrevogável condição de objeto que ele é, que pode vir a ser, e que seguramente será. (MORAES, Eliana Robert. p. 126).

Piscator expressa o ponto terminal de uma sensibilidade que, começando por duvidar da realidade dos corpos vivos, acaba por confrontar-se com a evidência do nada, ou quase nada, que a matéria impõe à existência. Entre esta realidade cruel da primeira guerra e a confiança otimista no processo revolucionário, acrescenta conceitos estéticos e políticos aos movimentos artísticos que ocorriam na Europa e leste europeu.

O mundo tem um mapa novo, redesenhado por uma geopolítica do capital. O herói romântico evapora aos poucos, desaparece o suicida do amor, o êxtase religioso, dando lugar a um novo personagem do cotidiano, o operário,

cinza flutuando entre a miséria e o devaneio da ascensão de classe, um olhar realista crítico em direção à ideia de um novo homem, que a insuficiência dos velhos regimes políticos foi incapaz de oferecer: as novas teorias de reivindicação popular.

Este fundo de conflitos era o conteúdo do naturalismo que se desenvolveu e criou escola na Alemanha, formando uma tribuna cujo tema nodal era – “a arte para o povo – Freie Volksbune” – uma associação com finalidades práticas imediatas de facilitar às classes modestas entradas a preços acessíveis e agrupar, por este meio, o povo em torno de uma arte inspirada pela verdade, com objetiva intenção social, desenvolvendo no país uma organização dramática do teatro popular como nunca ocorrido.

Simultaneamente, há movimento dadaísta com seu grito – “*A arte é uma merda*” – o expressionismo com seus elementos épicos e políticos se diluindo em procedimentos estéticos e o Partido Comunista Unido recrutando novos filiados, uma classe trabalhadora vivendo um despertar de consciência como classe social; neste contexto surge a figura de Erwin Piscator, como reverberação da crise que foi a Primeira Grande Guerra.

Piscator cria um teatro que realiza a ligação entre os intelectuais e os trabalhadores, reunindo principalmente, as pessoas no campo do espetáculo teatral e buscando a uma tomada de consciência. A influência do teatro de Piscator, neste momento histórico, é reconhecida em vários níveis. Tornando-se mais produtivo pelas suas consequências de que por suas realizações, fez um teatro em função da política, quando a única função que o teatro possuía era estética. É no período de 1921 a 1930, que ocorre seu encontro com Walter Gropius, momento em que Piscator elaborava planos possíveis de produção teatral e discutia-se a fundação de um teatro e de um jornal capaz de integrar as forças políticas de esquerda.

As dificuldades financeiras que o teatro berlinense vivia, incluíam a ameaça de se entrar em uma crise geral, por motivos que repousavam sobre uma suposta falta de vivacidade, falta de atualidade e enrijecimento dos programas. Mesmo havendo os progressos tecnológicos, o palco torna-se desinteressante.

Havia aparecido a projeção cinematográfica, e os criadores de teatro levaram tempo para assimilar a nova técnica como uma evolução. Na área da expressão artística, houve uma tomada de consciência lenta. Piscator assume

uma vanguarda, ao assimilar o cinema em seu teatro, não apenas como orientação estética, mas como identidade e finalidade. Uma estética como produto da harmonização e desenvolvimento da técnica cênica.

[...] todo o meio que tenho utilizado até este momento e os que ainda penso em utilizar, não se propõe a servir ao enriquecimento técnico do aparato cênico e sim elevar o cênico ao histórico. (*PISCATOR, Erwin. 1968 p. 146*).

Em suas montagens cênicas repassou distintos acontecimentos contemporâneos – a revolta vermelha na Alemanha, a sátira antibélica, a política econômica do petróleo e outras formas dramáticas típicas do comunismo, quase documentais, com utilização ópticas e cinematográficas na ação dramática, utilizando mapas e croquis de tipografia como ilustrações significativas, mas, sobretudo, a cinematográfica como elemento na ação para ampliar os limites épicos, levando as imagens a um sentido histórico.

Piscator conseguiu fazer uma fusão sensível entre a cinematografia e o teatro. Por meio da projeção, ampliava o número da massa humana, adicionando aos atores em cena, multidões revolucionárias, com funções mais expressivas e sensíveis do que meramente decorativas.

FIGURA 5 – ERWIN PISCATOR, 1927. BERLIN. “HOPPLA, WIR LEBEN!” ARQUITETURA CÊNICA

É importante ressaltar como se utilizou da tecnificação da cena, substituindo os princípios decorativos da época por elementos cenográficos complexos, estruturas horizontais e verticais comunicantes entre si, e outras vezes sistemas de escadas quebradas no plano mais alto do fundo do palco ou estruturas construídas sobre plataformas giratórias.

A fundação de um teatro e um projeto de arquitetura com características próprias colocava-se de maneira obrigatória no percurso de Piscator. Suas reflexões a respeito da produção teatral na época o levaram a afirmar de que o pior filme produzido, continha mais atualidade e realidade do presente do que o teatro com suas pesadas carpintarias como forma e dramaturgia ultrapassada.

Esta reflexão sobre necessidades de um teatro com arquitetura que possibilitasse tecnicamente a execução de um novo princípio dramatúrgico, estará presente no Teatro Total de Gropius e no Teatro Oficina de Lina Bo.

1.8 A BUSCA POR UM TEATRO VIVO

A arquitetura do teatro está em estreita ligação com a forma da respectiva dramática. Ambas se encontram em mútua relação. Dramática e arquitetura juntas, em suas raízes, partem da forma social de sua época.

Como dito anteriormente, o Teatro Total, baseia-se em premissas sociais e também por necessidade de uma ampliação ou de um aperfeiçoamento técnico; pela busca da forma, que simultaneamente, manifestavam-se as condições sociais e dramáticas.

O projeto reúne as três formas históricas do palco, o arena, o semiarena e o italiano. Tem um traçado elíptico, dividido ao meio no sentido do comprimento; no ápice fica o palco tríplice, móvel e giratório em todas as direções, e cujas laterais podem estender-se em torno das plateias. Esta é uma forma de anfiteatro, sem frisas e camarotes, e disposta em torno de um proscênio elevável e abaixável; o proscênio e as fileiras anteriores da plateia podem fazer um giro de 180°, transformando-se o primeiro numa arena e o segundo numa fileira de anfiteatro.

O objetivo principal deste programa de arquitetura era dar permitir que o espectador participasse ativamente dos fatos cênicos, tornando estes mais eficazes.

Nas palavras de Gropius os objetivos ousados de Piscator:

[...] o objetivo deste teatro não consiste, portanto, na acumulação material de dispositivos e truques técnicos apurados; pelo contrário, todos eles são meros meios e fins

para se fazer com que o espectador seja arrebatado para o meio do fato cênico, pertença espacialmente ao palco, nada lhe ficando ocultado atrás do pano. De resto, o arquiteto de um teatro tem, a meu ver, a tarefa de fazer do instrumento cênico uma coisa tão impessoal, tão dócil e variável, que nada imponha ao diretor artístico e permita que se desenvolvam as diferentes concepções artísticas. Ele tem de ser a grande máquina espacial com que o diretor artístico, segundo a sua força criadora, poderá estruturar o seu trabalho artístico. (PISCATOR. 1968. p. 151).

Este projeto não chegou a ser construído e a Bauhaus também foi desmontada. O nacional-socialismo havia chegado ao poder, mas o projeto do Teatro Total veio a tornar-se paradigma do edifício teatral modernista.

O primeiro conceito é a hipótese dos teatros de geometria variável, ou seja, diante de um pensamento racional, funcionalista, se abre possibilidades de alteração nas relações não somente espaciais, mas principalmente nas relações entre público e ação dramática, oferecendo três possibilidades. A solução se daria por meio de componentes técnicos e objetos cênicos com instalações mecânicas, um componente fundamental no pensamento técnico mecanicista da época.

A proposta de variabilidade do espaço cênico, criando uma geometria de oposição e de integração entre o público e a cena, levou a muitas experiências contemporâneas de alterar essas relações pela via de métodos e meios próprios de encenação. Outro princípio do movimento modernista presente no projeto do “Teatro Total” é o de que a forma exterior expresse a forma dos espaços que abriga. A caixa cênica mostra seu volume e a forma oval que contém a plateia apresenta a geometria de seus espaços internos.

Mesmo com esses paradigmas, a arquitetura teatral não se afastou de seus parâmetros, mantendo o espaço frontal, o público de frente para cena, somente alterando na forma as diferenciações sociais na plateia em sua distribuição espacial e a valorização da caixa cênica como instrumento de operação do espetáculo, buscando sempre uma maior eficiência funcional.

A arquitetura tende sempre a incorporar e fixar as relações no espaço construído, diferentemente dos encenadores que buscam uma verdade teatral pelo caminho da própria linguagem teatral, considerando o espaço cênico como outro espaço, resultado do encontro do público com conteúdos dramáticos em um tempo mágico e efêmero.

Na falta de uma arquitetura revolucionária surge uma nova configuração cênica.

Todos os resultados da parceria Piscator com Gropius foram valores de transição, medidas auxiliares, positivas, sem dúvida, que anteciparam, a futura evolução do espaço cênico e da arquitetura teatral.

Capítulo 2 A CASA DO HOMEM RUIU

2 O ESPAÇO EXPLODIDO

A segunda guerra mundial não demoliu apenas cidades históricas no território europeu e asiático, demoliu também um grande número de certezas dogmáticas da primeira metade do século. Os nacional-socialistas foram varridos em favor de uma transnacionalização do capital. O mapa do globo recebeu um novo desenho, em três mundos. O autointitulado primeiro mundo reunindo as relações dominantes do capital transnacional; o segundo, um mundo fechado onde se mantinham relações socialistas de produção; o terceiro, um vasto território intercontinental, sobrevivendo abaixo da linha de pobreza, onde se reproduziam as relações do colonialismo dos outros dois, tendo como horizonte um desenvolvimento inalcançável.

A segunda guerra viria a acabar com as guerras em escala mundial, obedecendo a uma geopolítica de guerras de quintal onde se dava o real enfrentamento entre as esferas dos dois primeiros mundos. O ideário do nacionalismo se transferia para a região do subdesenvolvimento.

Sob a figura de três mundos, dois em oposição e o terceiro como tabuleiro de influências, se acobertavam novas ebulições. Os novos nacionalismos se incorporavam a uma esfera ou outra segundo conveniências geopolíticas. A imensa bricolagem de pequenas e grandes nações de terceiro mundo não só desenhava fronteiras de influência, como também linhas separadoras culturais, religiosas, linguísticas. O próprio primeiro mundo apresentava polarizações em seu tecido. Os planos de reconstrução do após guerra tinham produzido centros hegemônicos na Europa, Ásia e América, com uma perspectiva de luta competitiva no interior do capital transnacional. O mundo dito socialista se mantinha coeso sob um poder de polícia radical que escondia um labirinto de fissuras internas.

As utopias cuja aplicação tinha sido a tarefa do período entre as guerras mundiais, passaram a ser questionadas, revistos seus dogmas. Ao final da década de sessenta, um grito cultural de transgressão varre o mundo: “*a inteligência ao poder*”

Sob esta frase, influência do pensamento dadaísta, abrigava-se a negação ao domínio que se fez pela brutalidade, a burocracia, à corrupção que alimentava as manifestações de grupos culturais, de minorias, de valores arquetípicos contra o futuro esvaziado das utopias, mas sem se afastar do caminho paradigmático da modernidade: a busca de um mundo novo que nele prevalece a liberdade do homem.

A reação a este movimento político-cultural se fez pela brutalidade, nela se empenharam as forças militares dos três mundos. Somente vinte anos após, e quarenta depois do armistício de 45 e na soleira de uma transformação que, talvez, venham a se modificar as propostas da revolução industrial, tende a desaparecer o desenho geopolítico dos três mundos dando lugar a uma ampla incerteza sobre os nacionalismos produzidos pelo período anterior.

2.1 UMA TRADIÇÃO IRRESOLVIDA

Em 1948, na Sorbonne, em uma Paris recém-saída da guerra, o Centre d' Études Philosophiques et Techniques du Théâtre, convocou um seminário com o título, "Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie et à venir", (Architecture et Dramaturgie. VILLIERS, André) ao qual compareceram intelectuais como Luis Jovet, Le Corbusier, Pierre Sonrel, entre outros. As indeterminações desse seminário foram muitas, mas algumas afirmações prevaleceram: é a dramaturgia que cria o espetáculo e seu espaço, e não o contrário; a necessidade de reconstrução das salas destruídas pela guerra; a defesa do palco italiano.

Poucas vozes foram dissonantes; E. Sourau pressupondo novas relações na geometria entre o espectador e a cena, P. Sonrel evidenciando uma vacilação entre o teatro mecânico e o teatro espontâneo, Adrienne Gorka à procura de uma ferramenta de amplas possibilidades. De alguma forma, o seminário se fechava em torno de uma reconstrução cultural altamente conservadora. Mas não se pode perder de vista que no ano anterior, 1947, Jean Vilar estabeleceu o Festival de Avignon no pátio do Palácio dos Papas, ato inaugural de uma proposta aberta para o espetáculo teatral. A contradição não termina neste ponto; a defesa do teatro frontal soa estranha nesse

momento de possível reestruturação, já que as propostas democráticas tiveram como antagonistas principais o teatro “à italiana”, como intitulavam. Um momento de reconstrução cultural como esse deveria levantar novos horizontes.

2.2 ARQUITETURA DA AÇÃO

Dois anos após esse colóquio, em oposição ao citado anteriormente, uma Polônia muito devastada pela guerra, uma nova influência se manifestou nas artes cênicas, Jerzy Grotowski, em seu laboratório de Teatro Wrocław, passa a trabalhar sobre uma proposta renovadora: o Teatro Pobre, cuja essência reside no vínculo entre ator e espectador; a pobreza deve ser entendida sob o significado do despojamento das ambições de modernidade, o rico e criativo teatro que tenta unir literatura, pintura, escultura, arquitetura, iluminação e interpretação numa experiência de teatro total, em que se multiplica ao infinito com seus materiais e efeitos visuais, numa visualidade desenfreada, exterior.

Grotowski radicaliza os postulados do teatro moderno com o teatro pobre; nele o mundo é construído pelos impulsos e pelas reações do ator, não se multiplicam os efeitos, pelo contrário, os elimina.

O teatro pobre não trabalha com proliferação de signos e nas palavras de Grotowski:

[...]ao contrário, subtraímos, procurando a destilação dos signos, eliminando aqueles elementos do comportamento ‘natural’ que obscurecem o impulso puro. Outra técnica que ilumina a estrutura escondida dos signos é a contradição (entre gesto e voz, voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e ação etc.) – também aqui tomamos o ‘caminho negativo’. (GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre).

Em sua abordagem para trabalhar o ator, existe a renúncia aos elementos não essenciais, que considera uma “via negativa – não uma coleção de habilidades, mas uma erradicação de blocos”.

Quer transformar o ator num signo transparente de impulsos orgânicos: “Impulso e ação convergem: o corpo se esvai em cinzas”.

O aniquilamento do corpo do ator, que o livra da resistência a todos os impulsos físicos, é um sacrifício e uma expiação graças aos quais se alcança a “santidade secular”. (CARLSON, Marvin. p. 443).

Desta forma, Jerzy Grotowski quer restaurar o poder ritual do teatro, não para todos, mas para aqueles que sentem uma verdadeira necessidade de autoexame psíquico e desejam utilizar o confronto com o desempenho e a autopenetração do ator como um meio de desbloquear seu próprio eu interior.

Ainda, no extremo de uma linha que vem de Roman Roland, Antonin Artaud, Jean Vilar, se postula um conceito de que cada espetáculo estabelece, não só seu espaço dentro da ação cênica, mas seu lugar.

Este se define pela posição do espectador dentro da ação cênica, eliminando o conceito de palco (mesmo o de levar o espectador ao palco), em favor de um lugar cênico estabelecido pela concepção de espetáculo, onde a unidade entre o público e a ação é o determinante. O que Brecht foi para o teatro moderno, com certeza Grotowski o foi para esse estágio mais avançado da modernidade.

Mais de dez anos depois deste colóquio citado, inaugurando a década de sessenta, o Centre de la Recherche Scientifique, (junho de 1961) realiza outro simpósio, já com o título transgressor: “O Lugar Teatral na Sociedade Moderna”. A ideia do lugar amplia ao conceito de espaço e de qualquer aderência funcionalista, direcionando a discussão para o ambiente das inserções e das especificidades.

2.3 A ARTE COMO LUGAR DA UTOPIA

O artista moderno, ao aspirar a revolucionar os sentidos de arte e de mundo, enfrenta a necessidade de criação da obra autônoma, independente da literatura, das representações naturalistas, dos movimentos internacionais, com objetivo de elaborar novas linguagens formais e meios expressivos. Consciente de seu papel como agente social e de sua liberdade, ele faz experimentações e vivencia um processo conflituoso e solitário, para transgredir o convencional, criar formas que ele julga puras e seus princípios, para submetê-los à sociedade como portadores de verdade e de conteúdo universal.

Nesse contexto, a obra é concebida como conhecimento e testemunho das etapas de pesquisa, juntamente com os textos explicativos, que evidenciam os questionamentos, as reflexões e as experiências vivenciadas pelos artistas que investem em novos projetos com sentidos éticos. Ao acreditarem que a arte tem a potencialidade de transformar o mundo moderno, tão conturbado por crises permanentes, os artistas planejam o futuro e, por meio disso, buscam repor a ordem.

A atuação no Brasil da arquiteta italiana, naturalizada brasileira, Lina Bo, integra-se nessa projeção utópica. Sua prática de arquitetura está vinculada com o esgotamento de possibilidades em exercer uma função criativa e intelectual, em uma Itália pós-guerra, que os caminhos e opções políticas levam a Democracia Cristã a voltar ao poder com antigos líderes de passados governos:

Na Europa a casa do homem ruiu.

A casa do Homem ruiu; na Itália, ao longo da Aurélia e da Emilia, na Sicília e na Lombardia, na Provença e na Bretanha; a casa do Homem ruiu na Europa. Não pensávamos que ela fosse desaparecer assim; era muito segura, era -um baluarte- havia alguma coisa mais firme do que a casa? Há anos estava ali, cada ano sofria uma mudança, era a filha que se casava, uma nova geração que vinha, desaparecia a poltrona de veludo com franjas do último Oitocentos, e vinha o móvel “inglês” em mogno e cetim celeste, as lâmpadas de opalinas eram substituídas por grandes lampadários de metal dourado. (BARDI, Lina. 2009. p. 47) ANEXO 1.

Suas obras e textos reflexivos revelam o percurso exploratório efetuado para construção de uma arte programada para se tornar acontecimento e mecanismo de intervenção social.

Muitos de seus projetos e textos fornecem propostas de valorização e reconhecimento dos valores culturais presentes no Brasil: arquitetura moderna de Lucio Costa, Vilanova Artigas e a arquitetura vernacular do pau a pique, do seringueiro. Este homem construtor e morador da casa de bambu e terra batida é o sujeito social contemporâneo de um Brasil presente e popular, reforçado por Lina Bo.

Silvana Rubino escreve que se um “outro” no passado poderia conduzir a uma forte política de preservação, esse “outro” presente levaria à politização do discurso em pleno período de modernização do país.

Lina Bo compreendeu, como muitos outros artistas das “vanguardas do Sul”, que a própria realidade histórica e popular americana brindava, por meio e seus aspectos mais cotidianos de seus até então depreciados legados históricos, elementos de uma prodigiosa liberdade que eram radicalmente modernos. A nudez indígena, as pedras semipreciosas, os desenhos abstratos da pintura corporal, os ritmos e significados puros da cultura afro-brasileira, os espaços limpos da cabana amazonense: tais eram os elementos sobre os quais havia que se construir uma visão moderna de civilização.

Sua obra foi ao encontro das tradições antigas, das línguas e símbolos populares, como fontes de renovação, para criar, num diálogo ininterrupto com elas, o novo, o futuro.

Acrescento de forma integral um poema de Carlos Drummond de Andrade, que explicita uma poética deste Brasil esquecido e colocado na obra de Lina Bo:

BRASIL (Brejo das almas)
Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás das florestas,
com água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonetes dos restaurantes noturnos.

E virão sírias fidelíssimas.
não convém desprezar as japonesas.
Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos dancings e subvencionaremos
as elites.

Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.

E nossas virtudes? A terra das
sublimes paixões...
Os Amazonas inenarráveis... os incríveis
João-Pessoas.
Precisamos adorar o Brasil!
Se bem que seja difícil caber tanto oceano e
tanta solidão
no pobre coração já cheio de compromissos...
se bem que seja difícil compreender o que
querem esses homens,
por que motivo eles se ajuntaram e qual a
razão de seus sofrimentos.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão
despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis
carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não
é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão
os brasileiros?

Carlos Drummond de Andrade

FIGURA 6 – TEMPO DE GROSSURA: O DESIGN NO IMPASSE, 1994

FIGURA 7 – FOTOGRAFIAS PIERRE VERGER, 1958.

FIGURA 8 – TEMPO DE GROSSURA: O DESIGN NO IMPASSE, 1994

Ao contrário do que se dá nas vanguardas europeias, a arquitetura de Lina Bo descobre na própria realidade histórica brasileira, nas línguas indígenas e nas expressões artísticas populares aquele princípio criador capaz de gerar o novo em termos formais e em termos de uma utopia social de sinal emancipador. A nova modernidade artística não era um mundo formal transcendente e abstrato, a que só se podia chegar à custa de uma radical ruptura linguística, social e política. Paradoxalmente, o novo era o que estava dado, o que existia desde sempre, visto que o espírito libertário, a inovação sem fronteiras, a surrealidade e o mundo de sonhos já existiam na América muito antes dos europeus. O novo era o velho, e só faltava desnudá-lo, tirar-lhe aquelas roupas que as estratégias missionárias lhe havia imposto como meio de destruição de sua autonomia.

Lina Bo atuou de forma política e social por meio da arquitetura. Marcou profundamente uma geração de arquitetos, teatrólogos, cineastas, designers e fundamentalmente, ajudou a entender e descobrir caminhos e vocações deste país que escolheu como sua terra, o Brasil.

Lina Bo nasceu em Roma, em 1914, enquanto os futuristas se manifestavam, e formou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. A tendência neste período de formação, década de 30, dirigia-se mais às disciplinas histórico-arquitetônicas, consideradas mais importantes que a Composição. O fato de Roma ser um dos centros da cultura clássica fazia com que os alunos aplicassem a maior parte do tempo de seu estudo à observação dos monumentos antigos. Quando de sua formatura, já havia, na Itália, diversas correntes modernas estabelecidas, ainda que em meio a tensões e disputas, que não deixavam de expor seus matizes ideológicos.

A arquitetura moderna na Itália se confunde com a instauração do fascismo, e foram diversos os arquitetos que, mesmo mais vinculados às realizações arquitetônicas e sociais do jovem socialismo do que às do regime de Mussolini, aderiram à promessa de modernização que este parecia representar.

Em Roma, Pietro Maria Bardi, que se tornaria marido de Lina Bo, editava a influente revista *Quadrante*, periódico no qual preconizava o racionalismo arquitetônico como estilo oficial do fascismo. Lina Bo muda-se para Milão, cidade industrial e reformista, para trabalhar com Gió Ponti, que era diretor das Trienais de Milão e da revista *Domus*, e com participação ativa no movimento

de valorização do artesanato italiano. Neste período, filia-se ao Partido Comunista Italiano e assume em 1943 a direção editorial da revista.

Com o arquiteto Bruno Zevi, em 1944, fundam a revista *Cultura della Vita*. Começa a participar da resistência do PCI, neste momento na clandestinidade, e colabora no *Movimento Studi Architettura*.

Elaboram projetos sobre os fundamentos de uma nova organização sindical e profissional, elaboração de uma revista que estivesse ao alcance de todos e que pautasse sobre os erros típicos dos italianos, levar o problema da arquitetura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa que vive, da fábrica onde trabalha, das ruas onde caminha.

Os arquitetos modernos, os INTRANSIGENTES, isto é, aqueles que trabalham em silêncio e veem na nova arquitetura um caminho de limpeza e salvação da humanidade, deveriam ser retratados como certos santos da antiguidade, com uma couraça de guerreiro e uma espada chamejante – a espada para combater a inumerável multidão dos incompetentes dos ignorantes que os acometem com seus falsos cristais, falsos ouros, patas tortas de cão e de leão, cortinas de cetim, cortinas de tafetá, cortinas de damascos, franjas e debruns, mouros grandes e pequenos, estuques de todas as espécies, brasões sem armas, lustres de Baccarat verdadeiro ou falso, acolchoados, matelassês, porcelanas, cordões, tintas verdes ou amêndoa, cor de rosa, de sorvete, brancas de açúcar cândi, azuis celestes, roxos violetas, bolas e pompons.

É claro que temos muito respeito aos objetos antigos, os verdadeiros e que os conservamos também dentro de casa, mas como relíquias, que de vez quando trancamos no armário. Mas violentar uma época impondo-lhe embalsamentos de gesso e papelão significa desconhecer o progresso fatigante e doloroso da humanidade, que a incompetência, o diletantismo e a ignorância fazem recuar de quilômetros a cada centímetro que ela consegue conquistar em seu caminho para frente.

2.4 UMA CADEIRA DE GRUMIXABA E TABOA

A história de um país é, de certa maneira, sua carteira de identidade, em processo. Se toda nação constrói sua memória de maneira a garantir e resgatar singularidades, também não deixa de anotar sua trajetória pátria vinculando-a a um concerto mais universal. O processo de construção de uma história nacional é feito, por um elenco de efeitos particulares, devidamente destacados. Afinal, se a história é fundamental para a criação de identidades, seu fermento é o diverso, o vário, aquilo que se quer especial. Anexo 2

O tema da cultura brasileira e da identidade nacional é um antigo debate que se trava no Brasil. No entanto, ele permanece atual até hoje constituindo uma espécie de subsolo estrutural que alimenta toda a discussão em torno do que é o nacional. Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença.

O que seria uma cultura nacional? Porque desta insistência em buscar uma identidade que se contraponha ao estrangeiro?

Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos. Esta identidade possui outra dimensão, que é interna. Se existe uma unidade em afirmarmos que o Brasil é “distinto” dos outros países, o consenso está longe de se estabelecer quando nos aproximamos de uma possível definição do que viria a ser o nacional.

Novos tipos de organização da cultura foram implantados, em particular a partir de meados dos anos 50 e 60, no interior de uma sociedade que se organiza radicalmente distinta do passado, com o capitalismo atingindo novas formas de desenvolvimento.

Neste contexto, qual o significado da noção de cultura brasileira? Qual o sentido de uma identidade ou de uma memória que se querem nacionais?

O passado se apresenta como uma maneira de se conhecer e entender melhor o momento presente. Neste sentido é interessante ressaltar que a problemática da cultura brasileira tem sido, e permanece, até hoje, uma questão política.

A identidade nacional está profundamente ligada a uma interpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro. Toda identidade é uma construção simbólica, o que elimina, portanto as dúvidas

sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. Na verdade, falar em cultura brasileira é falar em relações de poder.

A definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar o problema dessa forma é, portanto, dizer que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado.

“A cultura está relegada aos livros que pouca gente lê; da cultura destacaram-se as regras de vida a ela intimamente ligadas. Ao intelectual possuidor de uma eloquência estéril e cavilosa, que tudo critica e tudo justifica, se contrapõe o leitor de “Seleções”, que procura uma norma, uma clarificação em resumos superficiais, ou o abandono ao acaso da vida. [...] A linguagem especializada filosófica ou crítica disfarça o vazio ou a ausência de pensamento e, apesar de que a falta de uma cultura útil seja aceita, esse problema continua sendo um problema [...].

Porque a um diagnóstico tão frio da doença da sociedade contemporânea não corresponde uma efetiva capacidade de solução do problema? [...].

Treze anos depois da Segunda Guerra Mundial, passada a ilusão de se poder mudar logo, por meio de uma imposição violenta, o estado das coisas que parecia anacrônico, na frente da ciência e da lúcida capacidade crítica, nós perguntamos, ainda, como encontrar uma solução para que a maioria dos homens seja provida do mínimo necessário para viver, possua uma casa, não ria em face de um quadro ou de uma escultura moderna, não proteste contra a música, a poesia, arquitetura, não demonstre a sua incompreensão em face da máquina, expressão da nossa época [...].

Esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo essa pseudocultura, tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura.

Esta força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno [...]” (BO, Lina Bardi. Lina por Escrito. p. 87).

2.4.1 Identidade nacional e cultura popular

A relação entre a temática do popular e do nacional é uma constante na história da cultura brasileira. Em diferentes épocas e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional. Silvio Romero, precursor dos estudos sobre o caráter brasileiro, definiu seu método de trabalho como “popular e étnico”, isto porque o conceito de povo que predominava junto aos intelectuais do final do século XIX era o da mistura racial, o brasileiro se apresentando como raça mestiça. Não é por caso que Câmara Cascudo considera Silvio Romero como um dos fundadores da tradição dos estudos folclóricos, ele na verdade procura encontrar na cultura popular os elementos que em princípio constituiriam o homem brasileiro. Os escritos de Gilberto Freire retomam, nos anos 30, as mesmas preocupações dos intelectuais do final do século. É bem verdade que os argumentos racistas que pontilham as análises de Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha são deixados de lado. Não obstante, o brasileiro será caracterizado como homem sincrético, produto do cruzamento de três culturas distintas: a branca, a negra e a índia.

FIGURA 9 – O BRASIL DE MARCEL GAUTHEROT: FOTOGRAFIAS. 2001

FIGURA 10 – O BRASIL DE MARCEL GAUTHEROT: FOTOGRAFIAS. 2001

FIGURA 11 – O BRASIL DE MARCEL GAUTHEROT: FOTOGRAFIAS. 2001

FIGURA 12 – O BRASIL DE MARCEL GAUTHEROT: FOTOGRAFIAS. 2001

O conceito de povo permanece, no entanto, relativamente próximo àquele elaborado anteriormente, uma vez que o brasileiro seria constituído por este elemento popular oriundo da miscigenação cultural. Identidade nacional e cultura popular se associam ainda aos movimentos políticos e intelectuais nos

anos 50 e 60 que se propõem redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo. Poderíamos ainda multiplicar os exemplos. O movimento modernista, que busca nos anos 20 uma identidade brasileira, se prolonga em Mario de Andrade em seus estudos sobre folclore, e na sua tentativa de criar um Departamento de Cultura, que entre outros aspectos se volta para a cultura popular.

Se alargarmos o horizonte de nossas reflexões observamos que a relação entre nacional e popular se manifesta em outras situações históricas e sob diferentes perspectivas teóricas. É o caso do processo da Escola de Teatro da Bahia, descrito, por exemplo, no texto de apresentação “Bahia no Ibirapuera”, de 1959 (V Bienal de São Paulo), escrito por Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi. Anexo 3

FIGURA 13 – LINA BO BARDI. 1996

FIGURA 14 – LINA BO BARDI. 1996

FIGURA 15 – LINA BO BARDI. 1996

Os autores se preocupam com as práticas religiosas, com a cultura das etnias negras, com a utilização das técnicas modernas pelas classes populares, enfim, com uma série de elementos que caracterizam o popular, mas associando-o intimamente a um projeto de libertação nacional. A luta contra o colonialismo é simultaneamente nacional e popular.

Os escritos de Lina Bo sobre este período têm como pano de fundo a criação de um Estado nacional brasileiro. No embate anticolonialista, o que deve ser ressaltado aqui é a vinculação entre identidade nacional e Estado Nacional; somente desta forma poderia dar-se a libertação do homem

brasileiro. A literatura marxista nos fornece ainda um rico material para reflexão. É bem verdade que o marxismo clássico demonstrou pouco interesse no estudo da problemática que estamos considerando. A razão disto é talvez devido ao fato que os conceitos de nação e de povo se apresentem, para Marx e Engels, como insuficientes, o marxismo se colocando como um pensamento universalista e calcado sobre o conflito de classe.

FIGURA 16 – LINA BO BARDI. 1996

A problemática do nacional é profundamente ambígua na tradição marxista, apesar de ter sido amplamente discutida no momento de formação e expansão dos partidos socialdemocrata. Com Antonio Gramsci, porém, esta tradição é reorientada, e talvez pela primeira vez se trava um debate em torno do nacional-popular, uma das questões centrais dos Cadernos do Cárcere.

A questão do nacional-popular emerge, junto a uma tradição de pensamento que procura compreender as relações do moderno Estado italiano com uma possível hegemonia cultural e ideológica dos diferentes grupos sociais. A relação entre o nacional e o popular se manifesta no interior de um

quadro mais amplo, o Estado. Esta relação, que aparece explicitamente nos escritos de Gramsci, pode ser reencontrada no caso brasileiro. Nos estudos considerados neste livro a questão do Estado se coloca de maneira recorrente.

A obra de alguns autores brasileiros, como Euclides da Cunha e Gilberto Freire, procura insistentemente definir o fundamento do ser nacional como base do Estado brasileiro. O objetivo que se propõe estes autores é compreender as crises e os problemas sociais e elaborar uma identidade que se adeque ao novo Estado nacional. Os escritos de Gilberto Freire recolocam a questão do Estado.

Nesse momento, que é chamado por alguns historiadores de “redescoberta do Brasil”, todo movimento de compreensão da sociedade brasileira se insere no contexto mais amplo de redefinição nacional. A revolução de 30, o Estado Novo, a transformação da infraestrutura econômica colocam os intelectuais da época o imperativo de se pensar a identidade de um Estado que se moderniza. Nos anos 50 e 60, a problemática do nacional e do popular também se refere às questões econômicas e políticas com os quais se debate o Estado brasileiro no período. As tentativas de decifrar uma “essência” brasileira, as discussões em torno do que seria verdadeiramente nacional e popular correspondem a um momento em que existe uma luta ideológica que se trava em torno do Estado.

Por fim, vimos que com o golpe militar, o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade “autenticamente” brasileira.

Se for verdade que a relação entre o nacional e o popular integra o quadro mais abrangente do Estado, é necessário se perguntar que tipo de relação é esta.

A tentativa de responder essa questão perpassa a noção de memória e aproxima a problemática da cultura popular do Estado por meio da relação entre memória coletiva e memória nacional. Se poderia afirmar de que o nacional se definiria como a conservação “daquilo que é nosso”, isto é, a memória nacional seria o prolongamento da memória coletiva popular. (ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. p.130).

Celso Furtado reconhece que identificar as artes de uma comunidade pode ser a forma mais segura e menos custosa de dar início ao desenvolvimento da base matéria dessa comunidade, sem que se detenha nesta fase de identificação.

Em 1961, a SUDENE, superintendente Celso Furtado, criava a ARTENE, órgão dedicado à ajuda ao “artesão”. Não era uma iniciativa romântica do Nordeste, era um frio plano de financiamento sem preocupações estéticas. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na “base” estava o levantamento das condições socioeconômicas do povo Nordestino rural dedicado ao “artesanato”: rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc... Desaparecido o corpo de sociólogos, antropólogos e economistas que se dedicavam àquela ação e pesquisa, a ARTENE subsistiu no Recife como lojinha de lembranças para turistas. (BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura*. p. 63).

E em uma análise mais radical feita por Glauber Rocha em artigo que não foi publicado no catálogo da exposição “Civilização do Nordeste” de 1964: *“afirma que, não vale mais a sentença clássica de Euclides da Cunha: o sertanejo não é, antes de tudo, um forte. É, antes de tudo, um servo da mais primitiva condição [...]”* (BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura*, p. 65).

[...] qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou condescendente), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva? Qual o seu significado? Por que existe arte popular, e não a dos funcionários públicos, dos engenheiros e dos bancários? Aquilo que geralmente se denomina “povo” é ainda a única classe não inibida por esquemas e conceitos “culturais”, a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético. (BO, Lina Bardi. Lina por escrito. 2009).

O termo “folklore” define a necessidade e a capacidade de manifestação estética do homem culturalmente “isolado” (sempre que se usa o termo “cultura” em sentido tradicional). Mas a arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, plenitude de sua expressão. Da volta, do desejo de autoanulação, começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, está ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que

não mais admite divisões em categorias ou compartimentos estanques, uma época que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude.

A renúncia à imortalidade poderia ser o credo do artista de hoje julgado por meio de sua obra. A precariedade dos materiais, aquele sentido de contingência que, da colagem ao papel recortado, dos detritos aos retalhos, é peculiar à arte moderna, denuncia a “não desejada” eternidade da obra de arte, o seu reabsorver-se no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo. A redescoberta do mundo perdido do objeto, a parafernália de detritos, lascas, ferros velhos, cacos de vidro, jornais impressos sem uso. Os materiais nobres, que confinam a expressão plástica, se substituem por outros eleitos por meio de um acurado sentido de textura, de cor, de inter-relações formais, de valores tácteis e ópticos. Estes são também os objetivos dos cursos preliminares da Bauhaus, em sua primeira fase expressionista, principalmente por Johannes Itten. Seria interessante neste ponto uma distinção que Gramsci estabelece entre filosofia e folclore.

Ao considerar a cultura popular como heterogênea, na verdade Gramsci está apreendendo-a enquanto fenômeno particularizado. A realidade do mundo social é múltipla, daí ela se opor à filosofia, sistema de conhecimento que ordena e compreende esta multiplicidade. O folclore como universo simbólico de conhecimento, se aproxima do mito e se revela como o saber do particular. A pluralidade da memória coletiva deriva justamente do fato de ela se encarnar no grupo que a representa. Sua fragmentação não decorre de uma pretensa debilidade imanente ao popular, mas sim da diversidade dos grupos sociais que são portadores de memórias diferenciadas. Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico.

[...] O gênio poderá criar relações “fixas”, a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem “só”, precário em suas manifestações artísticas julgadas “colaterais”, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das categorias, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética “não privilegiada”; a produção folclórica, popular e primitiva perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação consciente ou de transição para outras

formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos “instruídos”, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios. [...]é um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não “estetizantes”, mas próximo da natureza, do “verdadeiro” humano. Não por mero acaso esta Exposição apresentada por uma Escola de Teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. E citemos aqui as palavras que podem parecer messiânicas, que poderão fazer sorrir, hoje, os críticos de arte, os “expertos”, mas que encerram, além de um generoso impulso humano, uma advertência, um grito de aviso para os rumos de uma nova cultura; as palavras de Appia: “soyons artistes, nous le pouvons. Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central, Espanha, Itália meridional, ou qualquer outro lugar onde o que ainda chamamos de “cultura” não tivesse chegado. Lina Bo Bardi e Martin Gonçalves. (Catalogo da exposição “BAHIA”, 1959. V Bienal de São Paulo).

A memória nacional opera uma transformação simbólica da realidade social, por isso não pode coincidir com a memória particular dos grupos populares. O discurso nacional pressupõe necessariamente valores populares e nacionais concretos, mas para integrá-los em uma totalidade mais ampla. A relação entre popular, nacional e Estado pode ser explicitada.

O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro da construção da identidade nacional. É por meio de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. A procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória brasileira” que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?

2.4.2 O trabalho dos intelectuais

“Qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrática dependente não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais?” (Tempos de Grossura. Lina Bo Bardi.)

Lina Bo e Martim Gonçalves, no trabalho desenvolvido na Bahia, são, na verdade, agentes históricos que operam em uma transformação simbólica da realidade sintetizando-a como única e compreensível.

A ideia de construção, segundo Renato Ortiz (ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional) nos remete a outra noção, a de mediação. Ao colocarmos a identidade como um elemento de segunda ordem, estamos implicitamente nos referindo aos agentes que a constroem. Se existem duas ordens de fenômenos distintos, o popular (plural) e o nacional, é necessário um elemento exterior a essas duas dimensões que atue como agente intermediário. São os intelectuais que desempenham esta tarefa de mediadores simbólicos.

Gramsci fez um ensaio sobre as tipologias das formas que teria assumido o processo de formação das categorias intelectuais e Alfredo Bosi, ressalta duas:

- 1) intelectuais orgânicos: seriam os que se formam em conexão direta com as necessidades da empresa ou do Estado. São os técnicos de administração, os engenheiros-chefe, os economistas, os homens de propaganda, os assessores da política dominante. O seu papel e a razão de sua existência é o de órgão pensante dos sistemas a que servem.
- 2) intelectuais eclesiásticos: a dos que se formam com os velhos representantes da inteligência pré-burguesa. Ao contrário dos orgânicos, a quem apraz servir com prestância os projetos do grupo empresarial ou da burocracia, os novos clérigos reputam-se autônomos, revestidos de signos que lhes são peculiares (Bosi, Alfredo. Céu e Inferno. p. 410).

Gramsci via a possibilidade de projeto no intelectual moderno que sucederia, nesse caso, o apóstolo e o reformador de outrora. Se os intelectuais podem ser definidos como mediadores simbólicos, isso ocorre porque eles

confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global. Suas ações são, portanto, distintas daqueles que encarnam a memória coletiva. Enquanto, esses são especialistas que se voltam para uma vivência imediata, aqueles se orientam no sentido de elaborar um conhecimento de caráter globalizante. Se poderia dizer que os atores da memória coletiva dramatizam um papel pautado pela estrutura de peça encenada, ao passo que os agentes da memória nacional se definem por uma ação politicamente orientada. Novamente, reencontramos neste ponto a distinção gramsciana entre folclore e filosofia. Entretanto, é fundamental entender que essas duas instâncias são distintas, mas não forçosamente antagônicas. “Colocar o intelectual como mediador simbólico, implica apreendermos a mediação como possibilidade de reinterpretação simbólica”. (ORTIZ, Renato. 1994. p. 79).

Em linguagem *gramsciana*, o folclore penetra a filosofia. O intelectual - filósofo trabalha os elementos do folclore para integrá-los no sistema de conhecimento que Gramsci denomina filosofia. O folclore, que se define como conhecimento fragmentado, passa desta maneira a integrar um todo coerente ao ser mediatizado pela atividade intelectual.

É bem verdade que este processo de operação simbólica reedita a realidade, o folclore já não é mais o mesmo, ele perde o seu significado primeiro. No entanto, é este elemento da tradição que subsiste, de forma reelaborada, no discurso da filosofia. É por meio do mecanismo da reinterpretação que o Estado, por meio de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional.

Estes mediadores simbólicos constroem a identidade nacional. São esses que descobrem as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende.

[...] em qualquer trabalho físico, até no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, um mínimo de atividade intelectual criadora. Todos os homens são intelectuais – pode-se dizer; mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais. Não se pode separar o ‘homo faber’ do ‘homo sapiens’. Todo homem, fora da sua profissão, exerce alguma atividade intelectual, é um ‘filósofo’. Um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo, tem uma linha de conduta moral: contribui para sustentar ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para

suscitar novos modos de pensar”. (Antonio Gramsci. Cadernos do Cárcere).

Gramsci apontou como um pensador revolucionário, a possibilidade do intelectual moderno, viver a cultura e viver seu foco de consciência, que é a filosofia da práxis, como relação entre a vontade e as estruturas materiais da sociedade.

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

Esse nexos, que não perde nem o momento subjetivo (a vontade: como conceito herdado à filosofia clássica), nem o momento objetivo (a economia), seria o responsável por uma superação daqueles tipos de intelectual que o ensino vem multiplicando.

Abre-se nos “Cadernos de Cárcere” uma ampla margem para pensar a ação projetada. Ela é, mesmo, a seiva que alimenta a filosofia tal como Gramsci a concebe. A iniciativa, a proposta, o “ottimismo della volontà” que se desentranha do “pessimismo dell’intelligenza”, compensam o teor abstrato do pensamento do próprio Gramsci quando trabalha com tipos.

Para Gramsci a vontade é condição de existência da política, mas um movimento para edificar o homem livre não se forma sem a consciência das necessidades materiais do homem oprimido. A vontade política supõe o conhecimento, que motiva a ação. O intelectual que, pela sua história de vida, ignora o tecido de vínculo e violência com que se amarram as classes, não poderá atingir aquele limiar da “consciência da necessidade”, que é por sua vez, condição para que se produza uma vontade de agir sobre as estruturas.

Esse o lastro que dá peso à ação de Lina Bo nas suas diversas participações na história contemporânea do Brasil. O texto de Lina Bo na abertura de “Tempos de Grossura: o Design no impasse”, intitulado “Um balanço dezesseis anos depois”, de forma clara, explicita mais uma vez, a importância de uma tomada de consciência coletiva e da consciência individual dos atores participantes ligados ao intelectual. Anexo

[...] A desculturação está em curso. Se o economista e o sociólogo podem diagnosticar com despreendimento, o artista deve agir, além de ligado ao intelectual, como parte ligada ao povo ativo. O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira 'popular' é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço 'visto do outro lado', o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir (Lina Bo Bardi. 2005. p. 11) (anexo 4).

O artigo de Bruno Zevi, publicado no L' Espresso de Roma, em 14 de março de 1965, denuncia a violência do Estado militar no Brasil, pontuando com precisão a importância do projeto desenvolvido por Lina Bo. A exposição a ser realizada em Roma, "Nordeste do Brasil", montada inicialmente em Salvador em 1963, seria cancelada de maneira absolutamente violenta.

FIGURA 17 – LINA BO BARDI, 1996.

Exposição que inaugurou o Museu de Arte Popular do Unhão, que nas palavras de Lina Bo Bardi, tinha como fonte uma realidade objetiva:

[...] o nordeste brasileiro, seco e agreste, habitado por homens escravizados numa condição semifeudal, transformou-se nos

últimos anos, por força dos movimentos de libertação reunidos nas Ligas Camponesa, em símbolo do País. Sua história tem a força trágica da miséria camponesa. Sua produção figurativa é pré-artesanal, mas possui uma dignidade estética que é justo reconhecer e valorizar no brusco salto entre uma cultura quase de tradição oral e a era industrial. Objetos de uso, afastados do folclore; “fatos” mais que obras de arte, executados em latas de lubrificantes americanos, madeira, palha, refugos, páginas de revistas velhas, retalhos de pano que chegam às carradas do sul em velhos caminhões. Deste material são feitos os utensílios domésticos, os ex-votos, os brinquedos, as colchas de retalhos, as carrancas, cabeças policrômicas de animais fixadas na proa dos grandes saveiros do rio São Francisco. São objetos desconcertantes, que também podem ser retomados por Pop-Art, como recentemente ocorreu em Paris. Trata-se entretanto, justamente do oposto da Pop-Art: porque nunca são gestos de integração, mais ou menos passiva, de uma cultura economicamente avançada, e sim esforços desesperados de uma sociedade condenada à morte que denuncia a sua existência intolerável. Os economistas, os arquitetos, os jovens progressistas estão convencidos de que o estudo destes documentos servirá de estímulo a um processo de formação cultural radicado na trágica realidade do País [...]”. (Lina Bo Bardi, 2005. p. 47).

O estudo da identidade nos remete a uma distinção entre movimentos sociais e manifestações sociais e manifestações culturais. Não resta dúvida de que a cultura encerra sempre uma dimensão de poder que lhe é interna. As manifestações populares podem ser assim analisadas em termos de poder.

Os fenômenos culturais encerram sempre uma dimensão onde se desenvolvem relações de poder, porém seria impróprio considerá-los como expressão imediata de uma consciência política ou de um programa partidário. É importante ter em mente que as expressões culturais não se apresentam na sua concretude imediata como projeto político. Para que isto aconteça, é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente. O que importa é que a expressão cultural transcenda a particularidade dos indivíduos e dos grupos sociais restritos, para inseri-los em um projeto que os transcende. Os movimentos populares não coincidem com as expressões populares. Na realidade, eles agem como filtro, privilegiando alguns aspectos da cultura, mas esquecendo-se dos outros. A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os

grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica.

2.5 1958–1964. CINCO ANOS ENTRE OS BRANCOS

Os primeiros 10 anos vividos por Lina no Brasil, de 1947 a 1957, estiveram ligados a Assis Chateaubriand, empresário e jornalista, proprietário das Emissoras e dos Diários Associados, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo. É importante dizer que este núcleo de empresas de comunicação era o maior do Brasil, com jornais, emissoras de rádio e televisão em várias cidades do país. As atividades de Lina Bo estavam na criação do MASP, não apenas como um espaço para conservação de obras, mas como um local com atividades de integração de arte e cultura. Edita a revista *Habitat*, a primeira no Brasil que discute e traz temas ligados ao desenho industrial, arquitetura, fotografia e pintura.

Em Salvador, as conferências públicas realizadas por Lina Bo, tratavam da crítica da arquitetura. Lina Bo sempre assumiu uma posição que não se pode ficar a espera para formular um juízo *a posteriori*, senão que deve intervir de forma ativa, com a capacidade de selecionar e interferir, no mesmo processo do ato artístico.

Os textos na revista *Habitat*, tanto quanto nos cadernos de cultura do Diário de Notícias de Salvador, eram polêmicos, questionava os projetos que estavam sendo realizados no urbanismo de Salvador, os interesses imobiliários, a manipulação de imagens e informações fictícias, impostas, segundo Lina Bo, por “*pseudotécnicos, pseudoarquitetos*”.

Era clara a consciência de um abuso sendo perpetrado de início com os pobres e, em seguida, com nem tão pobres assim: álibis culturais para especulação econômica mais feroz e a incapacidade política mais obtusa.

Lina Bo situava-se no campo dos arquitetos modernos, que já reagiam e reviam os princípios da arquitetura e urbanismo modernos, incluindo temas como identidade, cultura e pertencimento. Sua indignação com a falta de

destaque quando o assunto era cultura é evidenciada em texto de 1958, no jornal Diário de Notícias, de Salvador:

Um telegrama lacônico transmitiu ao público que, domingo passado, o Convento do Carmo do Rio de Janeiro era destruído pelo fogo, inclusive a sua preciosa biblioteca de 10 mil volumes. [...] Por que a um suicídio, um desastre, uma declaração política se dá tanto relevo enquanto assunto de cultura é relegado a plano secundário, ou mesmo não mencionado? Por que então a imprensa não se ocupa, com mais assiduidade, dos problemas de arquitetura, da arte, de todas as artes? Não é a construção de um Mercado, um Teatro, uma Escola, um acontecimento público de interesse geral imediato? Um projeto de arquitetura divulgado em tempo útil nos seus detalhes técnicos, plantas, cortes poderia provocar discussões e polêmicas construtivas e muitos danos poderiam ser evitados.

[...] um novo lacônico telegrama diz dois dias depois que será construído um novo convento moderno, munido de elevadores para substituir o velho edifício. Nesse adjetivo velho, usado ao invés do antigo, está toda a crise de nossa época: o cheiro de mofo da cultura abandonada a si mesma, do antigo não querido e não revivido, mas sim mumificado e esquecido.

...Quando surgir a nova construção, sob a indiferença geral, o público poderá ver, no lugar da antiga, uma arquitetura sem época, anônima, e ao observador saudoso do antigo edifício e consciente de uma ocasião perdida para uma construção verdadeiramente moderna... “O convento do Carmo e sua biblioteca foram destruídas; em seu lugar teremos um prédio novo com elevadores”. (BARDI, Lina Bo. Lina por escrito, p. 93).

Foi realizado em Aix-en-Provence, em 1953, o IX Congrès Internationaux d' Architecture Moderne. Esta geração de arquitetos desafiou as quatro categorias funcionalistas da Carta de Atenas: Moradia, Trabalho, Lazer e Transporte e Edifícios Históricos (IV CIAM, 1933).

Em resumo, o IV CIAM (1933), realizado em um cruzeiro pelo Mediterrâneo e dominado pela personalidade carismática de Le Corbusier, tinha um objetivo de aplicabilidade universal, dissimulando uma concepção muito limitada tanto da arquitetura quanto do planejamento urbano. O funcionalismo continuava sendo o credo geral. Os artigos da Carta pareciam um catecismo neocapitalista, cujos decretos eram tanto idealizações “racionalistas” quanto irrealizáveis num sentido mais amplo.

O núcleo do IX CIAM apresentou um padrão mais complexo que, em seu ponto de vista, seria mais sensível à necessidade de identidade.

O homem pode identificar-se de imediato com seu próprio lar, mas não se identifica facilmente com a cidade em que este está situado. 'Pertencer' é uma necessidade emocional básica – suas associações são da ordem mais simples. Do 'pertencer' – identidade – provém o sentido enriquecedor da urbanidade. "A ruazinha estreita da favela funciona muito bem exatamente onde fracassa com frequência o redesenvolvimento espaçoso". (CARON, Jorge. FAU-USP. 1994).

Rejeitava-se o sentimentalismo sittesco da antiga geração, como também o racionalismo da "cidade funcional". Havia um impulso crítico de encontrar uma relação mais precisa entre a forma física e a necessidade sócio-psicológica.

Nas palavras de Le Corbusier, a definição precisa desta geração:

São aqueles que hoje têm quarenta anos de idade, nascidos por volta de 1916 durante guerras e revoluções, e os que nessa época nem haviam nascido, e estão hoje com vinte e cinco anos, os que nasceram por volta de 1930, durante os preparativos para uma nova guerra e em meio a uma profunda crise econômica, social e política, e que, portanto, se situam no âmago do período presente, são esses os únicos indivíduos capazes de sentir, pessoal e profundamente, os problemas concretos, os objetivos a ser seguidos e os meios para alcançá-los, e a patética urgência da situação atual. São eles os que sabem. Seus antecessores foram excluídos, ficaram de fora, não estão mais sujeitos ao impacto imediato da situação (1956).

Os textos de Lina Bo sempre foram críticos em relação ao profissional "arquiteto", que se distancia da realidade social e criam cidades e edifícios planejados com uma distância irreal dos homens comuns.

Suas referências conceituais, filosóficas, estéticas tinham conteúdo ideológico social-humanista. Por que não dizer marxista?

Em São Paulo, criou e organizou o Instituto de Arte Contemporânea, onde ela mesma citava a influência da Bauhaus – Dessau (1925/1933).

Como se viu, a Bauhaus foi um típico exemplo de escola democrática, baseada no princípio da colaboração entre professores e alunos. Concebida

como um pequeno, mas completo organismo social que visava a realizar uma perfeita unidade entre método didático e sistema produtivo.

O IAC estava resolvido a ser a primeira tentativa de curso de desenho industrial, buscando criar um profissional com recursos imaginativos, técnicos e com consciência da importância do desenho como projeto nacional. Alguns analistas citam o IAC, como uma instituição, não a frente de seu tempo, mas uma escola “deslocada no tempo-espaço” do capitalismo brasileiro.

A importância de um projeto como esse, apoiado no desenho, foi claramente explicitado em um texto, (anexo 6) elaborado por Flávio Motta, professor da FAU-USP, e colaborador na Revista Habitat, que por sua importância e compreensão do que seria um projeto de Brasil, coloco em sua íntegra, no anexo 5:

Desenho e Emancipação

O problema do desenho tem muito a ver com a nossa emancipação política. Ele se confunde como desígnio de formarmos uma cultura humanística [...]

A proposta e o objetivo pedagógico também estavam presentes na Escola de Teatro e na implantação do Museu de Arte Moderna da Bahia. O campo de ação das artes se amplia nas condições destas experiências, as condições do mundo contemporâneo ampliam-se cada vez mais. As artes ganham raízes novas na vida social, o campo especulativo das artes se amplia. Lina Bo acreditava na técnica, na industrialização e via possibilidades de desenvolvimento uma passagem do fazer e saber artesanal para a técnica.

Lina Bo, usando os termos de Vilanova Artigas, desenhou como técnico e desenhou como artista. O desenho de Lina Bo ganha cidadania e desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de compreender as condições sociais em que o artesanato popular estava condicionado, ou seja, muito trabalho humano realizado sob duras condições. O conflito entre a técnica e a arte prevalece ainda hoje. Só desaparecerá na medida em que a arte for reconhecida como linguagem dos desígnios do homem. O desenho como linguagem e enquanto linguagem é acessível a todos.

As primeiras experiências de Lina na Bahia foram com as conferências de abril na Escola de Belas Artes e a participação na disciplina Teoria e Filosofia da Arquitetura. Os artigos publicados na revista *Habitat* sobre cultura

popular e da arte popular eram vistos e interpretados como um princípio possível de seriação, de desenvolvimento de objetos que conformavam um tipo a ser desenvolvido. O discurso nas aulas era de integração das artes, do desenho, do detalhe. Os objetos utilitários com seus destinos práticos, vistas como qualidades, seria possível pensar um design nacional.

O discurso crítico sobre os rumos de mercado de arte sinalizam uma posição política clara, sobre os conceitos da arte contemporânea.

Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte. Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO ALIENAÇÃO, possibilidades em todos os sentidos.

Mas esta não alienação artística coexiste com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas. Assim, não é apologia da arte popular que cumpre fazer se esta arte, para sobreviver, necessita de conservação através do *status-quo*, nem tampouco a consolação através da arte em lugar da solução técnica e do planejamento econômico. Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos libertar de toda mitologia paternalista. Precisamos ver, com frieza a crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que a arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folklore popular (BARDI, Lina Bo. 1994. Arte popular e Pré-Artesanato nordestino. p. 25).

O valor do que é nacional se coloca na discussão do que é a modernidade. Em 1961, Paul Ricoeur (Universal Civilization and National Cultures, p. 271. 1961), apontava com cuidados e lucidez o risco do fenômeno da universalização como uma espécie de destruição sutil, não apenas de culturas tradicionais, mas daquilo que ele nomeia como o núcleo criativo de grandes civilizações e de grandes culturas. O núcleo com base é aquele que interpretamos a vida e que é denominado por Ricoeur o núcleo ético e mítico da humanidade. Esta análise e avaliação da modernidade coincidem com a crítica de Lina Bo aos rumos da modernidade, que descarta o antigo passado cultural e que constitui a ‘raison d’être’ de uma nação.

Ricoeur aponta o paradoxo: uma nação precisa enraizar-se no solo do seu passado, forjar um espírito nacional e propalar tal reivindicação espiritual e cultural em relação à personalidade colonialista. Mas, visando participar da

civilização moderna, torna-se necessário, ao mesmo tempo, integrar a racionalidade científica, técnica e política, algo que frequentemente exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural.

E conclui este pensamento com uma síntese clara: é um fato, nem todas as culturas são capazes de suportar e absorver o choque da civilização moderna. Este é o paradoxo: como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga e adormecida e participar da civilização universal?

Já em 1961, sabia-se que a civilização encontrava-se em um túnel, entre o anoitecer do dogmatismo e o amanhecer de verdadeiros diálogos.

Experiência similar era desenvolvida na Escola de Teatro por Martim Gonçalves. Com este grupo de amigos, uma conversa criativa foi estabelecida ao contrário do campo de estudos folclóricos, dominado por ensaístas e escritores e consolidados como autoridades nestes temas.

As críticas e reflexões sobre patrimônio, conservação e cultura popular editadas por Lina na Bahia, eram polêmicas e modernas até para antigos companheiros arquitetos italianos; a origem de Lina não era ou descendia dos estudos de Gilberto Freire e mesmo de Câmara Cascudo.

Sua família intelectual baiana era composta por pessoas, como Glauber Rocha: estudante, jornalista e cineasta; Paulo Gil Soares: estudante e jornalista; Diogênes Rebouças: arquiteto e professor na UFBA; Walter da Silveira: advogado, crítico de cinema; Vivaldo da Costa: antropólogo; Nilton Sobral: estudante; Geraldo Sarno: estudante e jornalista e, principalmente, Martim Gonçalves: diretor da Escola de Teatro e o fotógrafo e pesquisador do culto dos Orixas, Pierre Verger, na busca e na descoberta de um jogo de identidades.

Silvano Rubino cita esta realidade em sua tese:

Quando Lina chegou a Salvador em 1958 e começou a escrever nas páginas do Diário de Notícias, já havia esses grupos dedicados aos estudos folclóricos e principalmente a uma política de defesa das tradições e Salvador constituía, não me parece por acaso, um dos seus polos no plano nacional.

Lina se aproxima mais do pessoal de cinema e de teatro. A Escola de Teatro era o centro cultural e artístico irradiador da Universidade e da cidade de Salvador, juntamente com os departamentos de Dança e Música. Este

movimento foi considerado por vários estudiosos e pesquisadores como um movimento de vanguarda nas artes cênicas e nas artes visuais, crítico à cultura estabelecida na cidade da Bahia.

Era composto por estudantes, professores, líderes políticos e universitários; artistas, intelectuais, jornalistas, todos compartilhando a ideia de um novo projeto cultural, o de fazer da Bahia um centro nacional de cultura.

A concretização do projeto estava apoiado na Universidade, a classe estudantil e o caráter profundamente popular da Bahia e de todo Nordeste, porém um movimento que busca uma identidade e um homem livre não se forma sem a consciência das necessidades materiais do homem oprimido. Essa consciência das necessidades era a oposição aos valores tradicionais de uma oligarquia baiana. Como funciona a cultura no interior de uma sociedade complexa, onde vivem as grandes classes e os vários interesses antagônicos materiais?

Lina quis ver claro na confusão. Vários eram os temas, a arquitetura como patrimônio e conservação, arte popular e cultura popular, o nacional e o popular, o partido comunista e fascismo nacionalista, a função do intelectual e as relações com as estruturas de poder. Os textos publicados por Lina eram mediados pela práxis, discutia a união entre preservação e a salvaguarda da cultura popular:

a conservação de um monumento antigo não significa a conservação de uma vitrina de museu, mas a integração do antigo na vida de hoje. Neste sentido, um edifício não tem que ser isolado, monumentalizado, ao contrário tem que ser humanizado. A conservação do antigo é um problema paralelo à da conservação das culturas populares que não podem ser confundidos com folclore. [...] A integração do antigo na vida de hoje e a valorização cuidada das correntes autenticamente populares, separadas do folclore barato, são os problemas fundamentais do homem moderno. (BARDI, Lina Bo. 2005. p. 87).

Este processo de assimilação e reinterpretação evidencia-se nas propostas, programas e projetos de arquitetura de Lina Bo.

O conceito de uma cultura local ou nacional é uma proposição paradoxal não apenas devido à atual e óbvia antítese entre culturas de raiz e civilização universal, mas também porque todas as culturas, tanto antigas quanto

modernas, parecem ter dependido, para seu desenvolvimento intrínseco, de certa fertilização cruzada com outras culturas.

Ricouer explicita no texto recolhido e citado, que as culturas regionais e nacionais precisam atualmente, mais do que nunca, ser, em última instância, constituídas como manifestações localmente moduladas da “cultura mundial”.

Ricouer sugere que manter qualquer tipo de cultura autêntica no futuro dependerá em última instância, de nossa capacidade de gerar formas vitais de cultura regional enquanto nos apropriamos de influências estrangeiras tanto no plano da cultura quanto no da civilização.

Uma afirmação clara sobre a possibilidade de viver a cultura e viver seu foco de consciência, a filosofia da práxis, como relação entre a vontade e as estruturas materiais da sociedade.

Em 1959, Juracy Magalhães toma posse do Governo do Estado da Bahia, muitas propostas e projetos foram prometidos após anos de ostracismos, vivendo sob a lembrança de uma cidade de Salvador, capital federal, de passado glorioso, tempos coloniais.

O desejo de integração no aspecto cultural, com as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, era autêntico e fazia sentido como polo produtor e irradiador de inovações, sobretudo culturais, para o restante do país, a partir de fluxos de informação estético-intelectuais de diferentes procedências.

A Universidade da Bahia, fundada em 1946, foi a representante legítima da origem de eventos e projetos de relevância cultural e social. Foi a responsável pelo renascimento baiano e a afirmação da posição de Salvador no cenário nacional.

Da fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia, reiterava os da Universidade:

[...] Salvador, por sua singularidade e ancestralidade, devia ser uma cidade aberta às expressões contemporâneas da arte. A tradição de seus aspectos reclama esse favorecimento. (Silvana Barbosa Rubino. *Rotas da modernidade*, 2002).

Entrou em cena o fluxo de artistas, políticos e jornalistas entre São Paulo e Salvador. Silvana Rubino em sua tese “*Rotas da modernidade*” confirma a criação de um grupo de trabalho, com personalidades como o escultor Mario Cravo, o pintor Carlos Bastos, Walter da Silveira crítico de cinema e

programador do cine clube da Bahia. A formação do conselho diretivo, criado por lei estadual de 22 de julho de 1959 era composta por nomes como do empresário, proprietário dos Diários Associados e patrocinador do MASP, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo e do reitor Edgar Rêgo dos Santos da UNFB.

A presença de Chateaubriand no conselho indicava o quanto o MASP era modelo de museu e o interesse de expansão na atuação dos *Diários Associados* na Bahia. Explica também o convite feito a Lina Bo Bardi para que aceitasse a direção do Museu.

O objetivo de Lina Bo Bardi, acima dos interesses empresariais ou políticos deste conselho diretivo, era fazer da Bahia um centro nacional de cultura, apoiado na concretude do tripé:

uma universidade em expansão [...], uma classe estudantil [...], mas, sobretudo o caráter profundamente popular da Bahia e de todo o Nordeste. (Lina Bo. 1993).

Tinha o apoio dos intelectuais baianos, artistas plásticos, jovens estudantes e, principalmente, o apoio de Martim Gonçalves na direção da Escola de Teatro da UNFB, como a primeira a existir dentro de uma estrutura universitária.

2.6 CRIAÇÃO E LIMITES

“Entre a corriqueira vida social cotidiana e a vida excepcional das revoluções, não há diferença qualitativa, mas só quantitativa”.

Antonio Gramsci.

Limitar este período a um número de anos seria como fixar uma data, e realmente não há uma data fixa. O que há são alguns fatores determinantes; as energias sociais ativas são a aparência sensível e humana de alguns determinados fatores, de alguns determinados programas, de algumas determinadas ideias. Limitar um período como um momento fixo perde o sentido, pois as ações determinam um modo de ser que sempre esteve permanentemente aderente ao próprio pensamento. Tento demonstrar que o movimento cultural na Bahia, tendo Lina Bo como intelectual, artista e arquiteta,

por meio da Escola de Teatro e das montagens teatrais “A Ópera dos três Tostões”, “Calígula”, o do foyer do Teatro Castro Alves, do Museu de Arte Moderna e do Museu de Arte Popular da Bahia, representam fenômeno de continuidade de um pensamento e de um desejo sem medo da expressão do novo.

Quando Lina Bo atuou em Salvador, já dissemos que a cultura das elites econômicas e políticas ocupavam e construíram barreiras ideológicas e psicológicas que os separaram do cotidiano ou do imaginário popular. Uma cultura que serve apenas para criar marginais ou pessoas que acreditavam serem superiores ao resto da humanidade.

O grupo artístico-intelectual pretendia algo bem diverso, uma nova ordem cultural, um repúdio ao pedantismo estabelecido e dar início a uma prática cultural e artística, onde o grupo social marginalizado da sociedade adquirisse consciência de seu próprio valor.

Um criticismo cosmopolita superficial, com finalidade em si próprio, tomou o lugar da cultura útil ao homem, substituindo-o por uma pseudocultura, que faz brilhar através de uma luz refletida somente o literato erudito. (Diário de Notícias. Salvador, 7/set/1958).

A cultura é algo bem diverso. Não seria nos termos encontrados no texto acima citado, uma linguagem especializada filosófica ou crítica que disfarça o vazio ou a ausência de pensamento.

Várias são as perguntas formuladas por Lina Bo: por que a um diagnóstico tão frio da doença da sociedade contemporânea não corresponde uma efetiva capacidade de solução do problema?

Por que a cultura abstrata, metafísica, cosmopolita não se substituem as diversas culturas capazes de resolver os problemas dos vários países que, reunidos, formem o grande concerto da cultura mundial?

Por que ao literato não se substituiu ainda o novo humanista, com bases técnicas, capazes de resolver e entender os problemas humanos?

Entre o literato caviloso e eloqüente, o crítico de arte ou o poeta metafísico incompreensível, o cientista e o técnico isolado, está a massa dos homens que olha com desânimo os problemas da existência real, abandonados pela cultura. (BARDI, Lina Bo. 2005. p. 93).

O projeto cultural sendo implantado tinha a estratégia de ser colocado de estrato em estrato, desta forma a sociedade baiana, conquistaria o direito de viver independentemente dos esquemas e dos direitos de minorias que se afirmaram historicamente num momento anterior. Essa consciência se formaria não sob pressão das necessidades fisiológicas, mas por meio da reflexão inteligente sobre a razão de certos fatos e sobre os meios para convertê-los.

O que significa que esta fase de atuação na Bahia, foi precedida por um intenso e continuado trabalho de crítica, de penetração cultural, de impregnação de ideias em grupos que eram inicialmente refratários e que só pensavam em resolver por si mesmos, dia a dia, hora a hora, seus próprios problemas econômicos e políticos, sem vínculos de solidariedade com os que encontravam na mesma situação.

Esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo essa pseudocultura, tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura". (BARDI, 2005, p. 95).

Esta força existente nas populações economicamente mais simples, convivendo com uma forma primordial de civilização coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno.

No texto "Cinco anos entre os brancos" escrito por Lina Bo em 1967, outra vez se explicitam os objetivos do projeto e com um olhar prospectivo, percebe as consequências do golpe militar de 1964. Demonstra a situação cultural do Brasil antes e após 64:

No quadro cultural que antecedeu os acontecimentos de abril de 64, marcado principalmente pelo antibacharelismo da Universidade de Brasília e pela ação de 'dignificação da função pública' e da posição técnica desenvolvida pela Sudene, situam-se o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular Da Bahia. O fenômeno Museu de Arte Moderna é típico dum país novo (os países de velha cultura só criam museus na base dum importante acervo, não existem museus de acervo reduzido ou de nenhum acervo), onde palavra museu tem outra significação que a de somente conservar". (BARDI, 2005, p. 130).

Antes de 1964, o socialismo se difundia no Brasil e tudo vibrava, nas experiências, na imprensa, no novo cinema, no teatro popular e político.

Em Pernambuco, em 1959, deu-se o início do Movimento de Cultura Popular, com objetivo principal de alfabetizar os adultos. Foi implantado o método de educação de Paulo Freire, que concebia a educação da leitura como uma técnica diferenciada do aprendizado utilizado regularmente. O método de Paulo Freire demonstrava uma força poderosa no jogo de dominações de forças no período. Procura integrar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política. Os professores – estudantes deste método utilizavam as palavras – geradoras, que serviriam, de maneira simultânea, ao aprendizado e a discussão consciente de seu conteúdo.

Nas palavras de Roberto Schwarz, a conquista política da escrita rompia os quadros destinados ao estudo, à transmissão do saber e à consolidação da ordem vigente. (SCHARZ, Roberto. 2009. p. 59).

Segundo Schwarz, o governo de Pernambuco neste período estendeu o crédito agrícola para mais de 40.000 pequenos agricultores e grupos teatrais procuravam então os camponeses, informavam-se e dramatizavam os problemas vividos e as propostas de inovações contidas do projeto governamental. E o que se evidenciava de forma positiva era a ausência individual de uma autoria de texto, de quem era público e de quem era o intérprete.

Com este tipo de encenação mudavam os temas, os materiais, as possibilidades e a própria estrutura da produção cultural. Muitos eram os projetos desenvolvidos no país no momento que antecede o golpe militar de 64.

No Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura, fazia um teatro político em portas de fábricas, sindicatos, grêmios estudantis e favelas.

Todas as proposições culturais, estéticas, artísticas estavam correlacionadas ao planejamento econômico social e político que o Brasil vivia neste momento.

No projeto de Lina Bo para o Museu de Arte Popular, o desejo e a proposta era fazer a passagem do artesanato para a indústria, utilizando os preceitos de Walter Grópius na criação da Bauhaus.

A Bauhaus utilizava uma das frases de Tolstoi para mostrar seus objetivos:

“a arte só tem finalidade quando contribui para a evolução dos homens”.

2.7 1958–1964. CINCO ANOS ENTRE OS BRANCOS

A Escola de Teatro, as montagens teatrais com espaço cênico de Lina Bo, a exposição “Bahia”, realizada na IV Bienal de São Paulo, a restauração do Solar do Unhão e implantação do Museu de Arte Popular têm origem e criação no campo fértil dos sonhos e utopias vanguardistas das artes da primeira metade do século XX, da interpretação político-filosófico marxista, feita por homens como Antonio Gramsci, Walter Grópius, Erwin Piscator, Bertolt Brecht. Compreender de forma ampla e integrada o alcance do trabalho de Lina Bo e sua parceria com Martim Gonçalves na Bahia torna-se uma etapa fundamental na linha do tempo da criação da arquiteta. Sobretudo, porque uma das hipóteses deste trabalho é a da complementaridade das ações, opções estéticas e políticas formuladas pelos intelectuais acima citados.

O trabalho realizado na Bahia junto à Escola de Teatro da, então, Universidade da Bahia, tem seus méritos. Isto não apenas por a Escola ter sido a primeira no Brasil ligada a uma instituição de nível superior, sobretudo pela extensão dos projetos, da qualidade estética das encenações e da capacidade crítica, contemporaneidade, ousadia e arrojo do programa.

A Bahia, após anos de ostracismo vivendo sob a lembrança do passado glorioso dos tempos coloniais, projetou no final dos anos 50, colocar a cidade de Salvador no cenário nacional, com a iniciativa de fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia, na continuidade da fundação em 1945 da Universidade da Bahia.

O Brasil sempre esteve dividido entre projetos de modernidade e a realidade de um país imenso, condicionado por realidades tão distintas. Em uma das frentes, surge o Rio de Janeiro, cidade que foi capital do país, vestida com roupas francesas e São Paulo como cidade industrial e cultural moderna.

Em outra frente, os longínquos sertões, palco para os movimentos milenaristas e messiânicos. Longe de serem diferentes Brasis, aí está um só: vincado por abismos sociais, econômicos e diversidades próprias de suas proporções geográficas continentais.

Vale a pena lembrar que apenas em 1930, com um governo forte e autoritário, como o de Getúlio Vargas, se inventaria um novo país: obreiro, mestiço e dinâmico.

Os governos desenvolvimentistas, a troca da capital para Brasília, bem no centro do país, ou o constante medo de revoltas populares e comunistas, explicam o golpe de 1964. O regime militar e também civil, o tempo das ditaduras que varreram o Brasil, assim como os demais países vizinhos, confirma a lentidão com que a república demoraria a se afirmar no país.

Pelo desenho político e cronológico se reconhecem uma história bastante comum, apenas borrada por episódios muito particulares, exóticos até. Mas essa impressão de mesmice é também ilusória. Não se desconhece – e aí vai o outro lado dessa mesma história – como o Brasil, durante longo tempo, esqueceu-se da proximidade de seus próprios confins, se entendeu muito mais aparentado com a França, e depois aos Estados Unidos da América, do que ligado a seus vizinhos latino-americanos. A colonização portuguesa nos dividiu mais do que nos fez dialogar.

A realidade da mestiçagem faz parte de muitos países latino-americanos, mas foi no Brasil que ela ganhou uma proporção multiplicada, resultando numa sociabilidade que, como mostra Gilberto Freire, se consolidou no “equilíbrio de diferenças”.

O resultado é esse mundo da mistura nas cores, nas comidas, nos sabores, nos hábitos e na religião católica que tendeu a se adocicar e amalgamar. Nessa sociedade marcada pelo preconceito de cor, mais do que de origem ou raça – em que se troca de cor como se troca de meia, em que a posição social ou a fama embranquecem (sendo o oposto também verdadeiro) e onde se inventam mais de 130 termos para descrever a cor; a tonalidade virou um critério social e hierárquico tão operante como silenciado.

No chamado país da “democracia racial”, os preconceitos transformam-se em matéria do “outro”, da mais pura alteridade, onde ninguém discrimina apesar de conhecer e nomear muitos que assim o façam. Inclusão sempre

combinou, assim, como exclusão social, processo que se acelera a partir do século XX, com modelos que afastam da cidadania largas faixas da população.

Estranha também é a representação de país não violento e sem guerras que por aqui se disseminou. Se guerras intercontinentais foram poucas, e apenas a que estourou contra o Paraguai (de 1865 a 1870) poderia merecer tal nome, já a violência cotidiana, foi e é uma realidade. Cabanagem, Balaiada, Sabinada, Farroupilha, Revolta dos Malês, os movimentos de Canudos e Contestado, as manifestações operárias, a contestação estudantil dos anos 60, a insurreição dos sem-terra significam apenas poucos exemplos.

Interessa assinalar a imagem oficial, que acomodou durante longo tempo a pintura de um paraíso terreal, da convivência idílica da mestiçagem e da ausência da violência. Nenhuma representação social repercute no vazio e é inegável a existência de um cruzamento social expresso em padrões de sociabilidade, na música, na culinária ou no esporte.

Entretanto, é também inegável a vigência de certa naturalização da violência; dois lados de uma mesma moeda igualmente verdadeira.

Nesse regime de diferenças, vale a pena apontar para o tamanho do Brasil, que ocupa um espaço grande no mapa da América Latina; quase um gigante em meio aos demais países divididos por ocasião de diferentes emancipações políticas. Tal situação, se não é única, é digna de destaque.

Afinal, aqui falamos de muitos Brasis em um Brasil; de realidades tão distintas que vão de um norte eminentemente ameríndio até um sul com feição germânica; de uma Bahia africana a uma região sudeste mestiçada por muitas etnias e emigrações. A diferença se manifesta em modelos econômicos e culturais, nos perfis populacionais ou prognósticos diferenciados de vida. Enfim, por detrás da ideia de trópicos se esconde, mais uma vez, uma grande diversidade, difícil de ordenar.

Diante de uma metrópole distante e muitas vezes ausente desenvolveram-se modelos resistentes de coronelismo e favoritismo de toda ordem, além do predomínio da esfera privada sobre a pública, e uma concepção por vezes frouxa de Estado e de institucionalização.

No entanto, ainda parece ressoar a máxima de Sergio Buarque de Holanda que, nos idos de 1936, escreveu que daríamos ao mundo “o homem cordial”. Cordialidade vinha de “cor”, da noção de coração, e do suposto que no Brasil tudo vira tema da individualidade e escapa a esfera pública.

2.8 OLHARES ESTRANGEIROS NA BAHIA

O ano de 1954 foi importante na Universidade da Bahia, o reitor Edgar Santos decidiu criar um Departamento de Teatro e o primeiro diretor é Martim Gonçalves, médico, artista plástico, jornalista, tradutor, professor, diretor teatral, cenógrafo e figurinista, natural de Pernambuco, mas morando no Rio de Janeiro após muitos anos de vivência na Inglaterra e outros países da Europa.

A Universidade neste mesmo ano de 1954 apoia e cria uma primeira intervenção artística que terá repercussão na cidade quando realiza o “*I Seminário Internacional de Música de Salvador*”, com a participação do maestro, compositor e professor alemão Hans – Joachin Koellreutter, encontro que acabará por tornar o embrião da Escola de Música da Universidade.

O evento ⁵foi realizado com oficinas e concertos, colocando estudantes e músicos baianos em contato com professores, concertistas e artistas internacionais. Este primeiro seminário foi a origem dos “Seminários Livres de Música”, aberta ao público em geral, universitários e alunos livres, com coordenação do maestro Koellreutter.

Os objetivos do Departamento de Música era colocar ao alcance do aluno um alto nível de cultura musical, preparar músicos para formação profissional, realizar cursos de aperfeiçoamento e promover intercâmbio entre estudantes e apresentações públicas.

O maestro Koellreutter chega ao Brasil em 1937, abandonando uma Alemanha nazista e no ano de 1938 já estará em uma excursão artística com o pianista Egidio de Castro e Silva por diversos estados nordestinos. De 1940 a 1946, Koellreutter divulga a música contemporânea por meio de palestras, cursos e concertos, lança o “Manifesto Música Viva” e divulga a música dodecafônica. (Anexo 5)

⁵ A artista polonesa Yanka Rudska, participou como convidada do I Seminário Livre de Música, posteriormente retorna em 1956, para dirigir o Departamento de Dança da UFBA. É importante ressaltar que a partir de 1950, e mais ainda após 1960, nos Estados Unidos como em todos os países da Europa, ocorre uma ruptura em relação à dança moderna. A dança, como todas as artes, é uma tentativa de resposta às questões colocadas por uma época. GARAUDY, Roger, Dançar a vida).

Diálogos e discussões promovidos por este movimento estético musical criam antagonismos entre música nacionalista e a música contemporânea atonal/dodecafônica.

A pesquisadora Jussilene Santana coloca o conteúdo desta discussão:

[...]em 1950, Camargo Guarniere, aos 43 anos, em São Paulo, e o pianista Francisco Mignone, com 53 anos, no Rio de Janeiro, eram os grandes nomes da música brasileira, ambos defensores de uma linha musical nacionalista com diretrizes conceituais que partiram de Mario de Andrade e da Semana de 22, um nacionalismo explícito e ultrapassado que foi promovido pelo governo Vargas e o Estado Novo, sendo ultrapassado pelo pós II guerra.

O movimento musical Música Viva foi uma opção estética contrária à grandiloquência tropical de Villa-Lobos, já que o movimento assumiria também uma postura transformadora sob o ponto de vista estético e histórico, uma conquista no processo de desenvolvimento da linguagem e da expressão musical em um país como o Brasil.

Quando se transfere para Salvador, em 1954, o maestro Koellreutter, traz consigo vários temas, diálogos e debates realizados em vários cursos e escolas livres de música do país, Koellreutter era um artista criador de música contemporânea, que trazia a interdisciplinaridade entre música, política, ensino, estética e sociedade. Esta integração que o maestro traz a Salvador e principalmente à Universidade da Bahia, repercute em outros Departamentos de Arte, como o de Dança e o de Teatro.

Os métodos de ensino foram também revolucionários, baseados nos seguintes pontos:

- a) liberdade de expressão.
- b) desenvolvimento da personalidade.
- c) conhecimento de um *métier* que correspondesse às exigências da composição moderna, justificadas pela expressão da composição musical.

Seguindo estes princípios, os alunos de Koellreutter, baseados nas leis imutáveis da acústica e da estética musical, antes de terminarem os cursos de harmonia, contraponto e fuga, dedicavam-se à composição livre.

Acreditava-se que, com essa maneira de ensinar, desenvolveriam a expressão pessoal, eliminando as influências de regras doutrinárias e acadêmicas, às vezes prejudiciais à criação artística e úteis a análise das obras. (MARIZ, Vasco. 2005. p. 289).

As propostas de Koellreuter criavam grandes polêmicas e, em 1950, atingiu o clímax com a “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, de Camargo Guarniere. O compositor paulista, que sempre ensinou com regularidade, preocupava-se com o que chamava de “nefanda infiltração formalista e antibrasileira”. Acusava o dodecafonismo de ser um “refúgio de compositores medíocres” e citava Honegger: “o dodecafonismo permite ao não músico escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado”. Camargo chegou a referir-se a esse método de “contorcismo cerebral antiartístico, crime de lesa-pátria”. (MARIZ, Vasco. 2005).

Em anexo, inserimos na íntegra o Manifesto da Música Viva, (anexo 5) de 1946. Afirma-se que a música, traduzindo ideias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto produto da vida social. É considerado um dos documentos mais expressivos da história da música brasileira.

Os Departamentos de Dança e de Teatro começaram a ser organizados juntos ao Seminário de Música, formando assim um conjunto único no panorama do teatro brasileiro.

Em setembro de 1955, o futuro diretor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, em entrevista no jornal *Tribuna da Imprensa*, fala claramente os objetivos que busca:

A Bahia tem uma grande tradição de teatro popular, danças folclóricas, antigos espetáculos religiosos, procissões e cortejos alegóricos. Será preciso reviver estes espetáculos (Jussilene Santana, 2012).

A Escola de Teatro da Bahia se define claramente como uma escola que cria, produz e mostra suas funções teatrais. Evidentemente, o objetivo principal é formar atores e público. A prática teatral é o objetivo da escola, com apresentações constantes das pesquisas realizadas.

Na tese de Jussilene Santana, há a afirmação de que a partir do ano de 1958, quando a escola conquista sua sede própria para as atividades

pedagógicas e um teatro para suas atividades e apresentações de espetáculos, sofre uma ampliação e alcança um profundo impacto cultural na comunidade universitária e também na cidade.

A primeira montagem será o *Recital de Poesia e Teatro Luso Brasileiro*, integrante do I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, com palestrantes convidados da Universidade de Coimbra, desenvolvendo temas sobre o teatro de Gil Vicente e o Teatro Vicentino no Brasil. Os convidados nacionais são inúmeros e ilustres, como Decio de Almeida Prado, Maria José de Carvalho, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Paschoal Carlos Magno. O diretor Martim Gonçalves da Escola de Teatro exerce função executiva neste congresso.

O “Auto da Cananeia” de Gil Vicente é apresentado como produção conjunta dos Seminários de Música e Teatro, no espaço inusitado da Igreja do antigo Convento de Santa Tereza⁶, então desativado, sinalizando neste momento o teatro religioso, os dramas sacros e católicos, e principalmente a procura e valorização de arquiteturas esquecidas e espaços cênicos diferenciados na cidade.

Os objetivos iniciais da Escola de Teatro, por seu criador e diretor Martim Gonçalves, sempre foram documentar uma realidade brasileira e um trabalho de criação para fazer surgir uma nova literatura dramática brasileira. O caminho percorrido para a implantação definitiva da Escola de Teatro⁷, com sede própria, salas de estudos e experimentações, foi longa e cheia e obstáculos, como demonstra o estudo feito pela pesquisadora Jussilene Santana (2012).

⁶ Edifício seiscentista concluído por volta de 1686. Edifício de nave única, coberto por abóbodas reforçadas com arcos de pedra de cantaria; o coro fica situado sobre abóbodas de arestas e um arco quase plano – típico na arquitetura seiscentista luso-brasileira, os confessionários foram construídos na própria edificação para permitir que as confissões fossem realizadas sem que os padres saíssem de sua clausura. Além da igreja, sacristia, coro, capela interior, refeitório, sala de capítulo e biblioteca, o conjunto dispõe de 16 salões, 12 salas, 10 celas, longos corredores e galerias e duas escadarias de pedra com painéis de azulejos do século XVII nas paredes. Foi restaurado em 1958, por iniciativa do reitor Edgar Santos. Hoje, funciona no local o Museu de Arte Sacra da UFB.

⁷ [...] a semelhança do projeto para o Centro de Artes da Universidade, concebido no primeiro semestre de 1957, com a supervisão de George Izenour, e que jamais sairá do papel, com o projeto do futuro e atual Teatro Castro Alves, que também é formado, como é possível contatar, por sala central voltada para a ópera e música, uma sala para o exercício do teatro propriamente dito na chamada (Sala do Coro), e, por fim, um grande anfiteatro a céu aberto a conhecida (Concha Acústica).

Com a chegada de Lina Bo, primeiramente para dar aulas na Faculdade de Arquitetura e depois ocupar a direção do MAMBA, ganhará recortes estéticos e políticos mais representativos, no aspecto nacional.

Lina Bo trazia consigo uma *nova arquitetura* e aceitação por parte do grupo composto por pessoas como, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, Burle Marx e outros. Visto em perspectiva histórica, o movimento de arquitetura contemporânea repercutira no Brasil já na década da Semana de Arte Moderna, sob influxo direto de Le Corbusier. Bem antes da chegada de Lina Bo, Flavio de Carvalho já dera o ar de sua graça, Rino Levi falara em estética das cidades e Gregori Warchavchik, o principal desbravador, sublinhara o caráter histórico da “lógica da beleza”, reclamando da arquitetura ornamental e adotando a visão de Le Corbusier da casa como máquina de morar. Em seguida, Gustavo Capanema e Lucio Costa se responsabilizariam pela deflagração de um processo inovador que, adiante, iria desembocar na Igreja da Pampulha e, sobretudo, em Brasília, com a arquitetura de Oscar Niemeyer.

O ano de 1958 será o ano do encontro de Lina Bo com Martim Gonçalves e a Escola de Teatro. As montagens futuras da Escola de Teatro, com a participação de Lina Bo, e, sem maiores obstáculos ao vanguardismo presente no currículo de Lina Bo, deixaram de ser teatro religioso e lusitano, temas e textos de temática cristã, passando a focar em autores como Albert Camus e Bertolt Brecht.

As montagens posteriores ao “Auto de Cananéia”, como na evolução dos espaços de representação teatral, que saíram do espaço interno central das igrejas, onde ocorriam as representações litúrgicas, e iniciaram as representações nas escadarias externas das igrejas, realizando um teatro semilitúrgico, utilizando as entradas das igrejas como coxias. As apresentações do “*Mistério da Paixão*” foram realizadas em praças de Salvador.

Outras encenações, *Senhorita Julia* de August Strindberg, *Auto da Compadecida de Ariano Suassuna*, foram realizadas no Teatro Santo Antonio.

A inovação no uso do espaço cênico, deu-se no aproveitamento inovador de ocupação do foyer do teatro Castro Alves, com montagens de Bertolt Brecht e Albert Camus, um teatro com função política de denúncia social.

3 ESCOLA DE TEATRO E O MAMBA

3.1 FUNÇÃO SOCIAL DO MUSEU E DO TEATRO

Em 1959, o Museu de Arte Moderna da Bahia, foi instalado provisoriamente no foyer do teatro Castro Alves. No projeto de implantação de Lina Bo, havia outro conceito de museu, pois não havia uma pinacoteca para ser conservada, e as intenções ultrapassavam os aspectos puramente expositivos, para a criação de o que foi chamado, a Escola da Criança, com direção de Martim Gonçalves, a Escola de Música Infanto-Juvenil, dirigida por Joachin Kollreuter. Este outro museu deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção deveriam chamar-se Coleção Permanente.

FIGURA 18 – LINA BO BARDI, 1996

Outros projetos estavam nos objetivos no programa de implantação de Lina Bo.

Esta revista será, sem dúvida, o maior abalo sociocultural da Bahia. [...]

E isto seria verdadeiramente um Museu de Arte Moderna. 'Arte' aqui é a própria vida moderna e não os barões nos quadros, os poemas pernósticos, a literatura reacionária. (Nota: Diário de Notícias, setembro de 1960. Glauber Rocha).

A pesquisadora Silvana Rubino nos informa que em parte do Teatro Castro Alves, mais precisamente no espaço denominado 'foyer', funcionou o museu e no local do palco existente, destruído pelo incêndio, projetou-se e realizou-se um teatro de arena e em uma rampa já existente, construiu-se um pequeno auditório, que foi utilizado entre outras funções, como um cine clube.

Neste espaço, com poucos recursos e muita imaginação criativa, deu-se a parceria cúmplice com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro. A concepção de espaço cênico é objetivamente contrária à concepção do teatro italiano. Um lugar transformado em teatro, onde a função do diretor e do cenógrafo é muito mais significativa que o projeto do edifício, o espaço da cena é mais importante que a arquitetura do edifício.

Os trabalhos realizados em parceria neste espaço foram textos de Bertolt Brecht, 'Ópera dos Três Tostões' e de Albert Camus, 'Calígula'.

Confluíam vários os planos neste ano de 1959, entre a implantação do Museu de Arte Moderna da Bahia e a Escola de Teatro. Os objetivos do MAMB eram criar uma centralidade nacional no Nordeste que pudesse servir de amostragem para a implantação de uma política cultural de Estado. Segundo Lina Bo, o MAMB pertencia ao grupo de museus-escola e propunha, além de suas atividades regulares, como mostras, uma bienal Nacional a cada dois anos e a criação de uma Escola de Artesanato Industrial a ser instalada no trapiche do Unhão à beira do mar. Além da parceria com a Escola de Teatro, que neste ano organizava as pesquisas etno-musicais de Pierre Verger na Bahia e na África, e acolheu em sua estrutura funcional os pesquisadores do futuro Centro de Estudos Afro-Orientais, com coordenação do filósofo Agostinho da Silva, realizou-se a citada Exposição Bahia, na V Bienal de São Paulo e apoiou-se estrategicamente a criação do MAMB, realizando-se o I Seminário Internacional de Teatro, que recebeu artistas e criadores internacionais, como o Karl-Ernst Hudepohl, do Instituto Goethe, para palestras sobre Bertolt Brecht. As ações conjuntas das duas instituições, por meio de seus dois artistas criadores, têm repercussões na vida cultural baiana e brasileira.

O Museu de Arte Moderna da Bahia teve uma ampla programação. Parcerias fundamentais foram realizadas. Exposições a partir do acervo do MASP. Em 1960, o Clube de Cinema da Bahia, em funcionamento há 10 anos, passou a usar o espaço do museu, o auditório formado pela rampa. Neste

momento, o cinema era uma das intenções da universidade, que privilegiava arte e cultura. O Centro dos Estudos Cinematográficos da Bahia, criado em 1957, pretendia ser o embrião de uma futura escola de cinema de nível superior.

Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e a nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria se chamar Centro, Movimento, escola, e a futura coleção, bem como o programa segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É neste sentido que adotamos a palavra Museu (BARDI, Lina Bo. Museu de Arte Moderna da Bahia).

A presença de Lina Bo na direção do MAMB manteve sempre na pauta de objetivos uma atuação didática e a aproximação de um público das camadas sociais mais populares e jovens estudantes. A direção do Museu buscou trazer para suas ações culturais, a compreensão da cultura erudita e da cultura popular. A matéria prima nos primeiros momentos era o cotidiano físico, simbólico e imaginário do homem nordestino. Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as crenças, os cantos, as danças, a caça, a pesca, a bebida, o modo de olhar, o modo de sentar...

A indivisibilidade no cotidiano do homem rústico, de corpo e alma. Este feito acabou se dando por práticas artísticas e educacionais articuladas ao museu.

Vários eram os projetos integrados entre MAMB e a Comissão de Planejamento Econômico da Bahia, o Instituto Nacional de Planejamento, do qual era diretor o educador Anísio Teixeira.

Um projeto possível seria a integração do Museu ao sistema escolar como uma estratégia de desenvolvimento educacional da região. (PEREIRA, Juliano. Lina Bo Bardi, Bahia 1958-1964).

O MAMB por sua presença constante na mídia impressa da Bahia, e a estratégia das amostras artísticas, fez com que ele estivesse no centro da cultura local e regional nordestina.

A quantidade expressiva de eventos promovidos pelo MAMB, mesmo em um período relativamente curto, deveu-se, pode-se afirmar, pela qualidade do trabalho desenvolvido e apresentado nos espaço improvisados do Museu.

A intenção de Lina Bo e dos artistas envolvidos e participantes foi primordialmente formar um público, para as atividades artísticas desenvolvidas, uma exposição de quadros ou fotografias, música e cinema, apresentações teatrais. O objetivo era utilizar o MAMB como veículo de comunicação com a população popular e com intelectuais mais próximos desta cultura, essa era a atuação didática.

Na questão do uso teatral no MAMB, Lina Bo expande o conceito de experimentação da arquitetura moderna italiana do pós-guerra, que apresenta como especificidade um espaço arquitetônico caracterizado pela intrínseca relação com a obra de arte exposta.

O espectador dentro do Museu teria a possibilidade de ter um olhar sobre a obra de arte livre de uma escala de valores estabelecida anteriormente por conceitos ideológicos ou classistas. Sensibilizar e destruir preconceitos diante de uma produção artística e cultural.

Nas palavras de Lina Bo:

restabelecer a presença do homem na obra de arte, recuperando as dimensões humanas depois das abstrações idealísticas.

(Nota: MAURICIO, J. *Lina Bardi fala sobre museu e arte*)

Esta fala demonstra claramente o posicionamento crítico de Lina Bo, no sentido e desejo de restabelecer a presença do homem na obra de arte e a importância da produção artística como experiência necessária na formação do ser humano, Lina Bo reafirma o credo criativo em sanar uma situação, estabelecer certo método de trabalho, reatar por meio da arte certas relações de colaboração social, e não afirmar e sustentar um determinado “estilo”, que deveria ser assumido como dogma.

Lina Bo possuía princípios de valoração que se estabeleceram tanto ao longo da vida, quanto no período das vanguardas históricas.

Esse vetor da cultura como consciência de um presente minado por graves desequilíbrios é o momento que preside à criação de alternativas para um futuro de algum modo novo. O seu posicionamento era crítico do senso comum e pretendia restabelecer uma consciência da historicidade recolocando o homem na obra de arte e situando-o na produção artística como experiência

necessária ao ser humano. Estas eram pré-requisitos para uma nova ordem cultural.

Rompendo com o tradicional sistema de elitização da obra de arte, a intenção de MAMB era aprofundar o significado e o valor de uma “qualidade” em que certamente não se podia definir com as fórmulas dos antigos sistemas proporcionais ou com os cânones da secção áurea.

As exposições apresentadas, suas variedades de temas distintos entre si, deveriam ser vistas como a posição do homem em um momento dado, definido por suas atividades e interesses.

A primeira exposição, realizada no MAMB, tentava colocar os limites da arte moderna, expondo formas naturais, evidenciando que cada conquista aparente fora da natureza evidenciava apenas um insuficiente estudo científico do desenvolver-se do fato.

O Museu tentava restabelecer a presença do homem na obra de arte restabelecendo as dimensões humanas depois das abstrações idealísticas, convencidos de que a crítica ainda não estava formada de maneira definitiva nos seus instrumentos.

Poderia ser dito que esta proposta colocava uma batalha da cultura, se perguntando o que se pode mudar por meio da arte? O projeto tinha como conteúdo a criação de uma identidade para o país, construído sobre raízes próprias, de cultura autônoma. Um país apto a tomar parte ativa no concerto universal das culturas. O principal desta proposta seria um olhar para dentro de si.

O Museu de Arte Moderna da Bahia procurou se desenvolver num esquema ligado à cultura do homem do sertão e do litoral, estabelecendo desde o início, como foi dito anteriormente, uma ligação estreita com a Universidade e, principalmente, a Escola de Teatro, considerando o teatro como um dos meios mais diretos da propaganda cultural, uma vez que reúnem em síntese, todas as outras artes.

Lina Bo Bardi identificava as ideias do teatro pobre com as ideias mais modernas de arquitetura pobre, não no sentido econômico, mas no sentido da simplicidade dos meios de comunicação; simultaneamente, ocorre a montagem da “Ópera dos Três Tostões”.

O Museu de Arte Moderna da Bahia procurou realizar uma ação cultural integrada e mais abrangente possível em relação ao cotidiano da cidade. Esta

função deveria dar conta de todos os fatos, ainda que, sobre a proximidade com a Escola de Teatro foi um dos meios encontrados para a concretização desses objetivos. Havia o entendimento do Teatro como forma de expressão artística que, partindo de pesquisas e estudos das relações sociais, culturais, políticas, econômicas, de uma determinada comunidade, traria essas condições para outro plano, o espaço de representação, e propõe a essa mesma comunidade o exercício de autorreflexão.

Em um texto escrito por Lina Bo, para os Diários de Notícias (1958), sobre uma exposição de cartazes franceses, demonstra a preocupação da didática de aproximação com um público popular:

“A Escola de Teatro da Universidade da Bahia apresenta, [...] uma pequena exposição didática de cartazes franceses, de postais e de folhetos brasileiros, que será inaugurada no dia da estreia da peça, ‘As Três Irmãs’.[...] Qual o sentido desta exposição? [...] Poderíamos chamá-la de Exposição de Costume, entendendo com esta expressão, o ‘momento histórico’, correspondente a certo povo, a uma determinada época da civilização. Não é por acaso que nesta exposição, um cartaz de Picasso foi colocado ao lado de um Circo Medrano e dos anúncios populares de corridas de touros espanholas.

A arte pode ser julgada criticamente nos resultados, mas para compreendê-la e julgá-la, precisa-se estudar suas fontes e origens profundas; e quem mais do que uma escola de teatro tem a obrigação de documentar estes ‘momentos’ que são a vida, a mesma vida que o teatro pretende apresentar e comunicar na sua mais legítima significação (nota: BARDI. Lina Bo. Exposição da Escola de Teatro. Diário de Notícias, Salvador, n. 3, 21 set. 1958).

Com a encenação de “A Ópera dos Três Tostões” (1960), a Escola de Teatro e o MAMB já são mais que um adorável entretenimento e de fato já podiam aspirar a uma atuação formativa, criativa e crítica sobre a cultura, emparelhando-se com as realizações que ocorriam nas diversas áreas de cultura da Universidade.

As imagens dos espetáculos, os desenhos de cenografia e figurinos, a ocupação de um espaço recuperado, tornam-se decisivos para a poética teatral de Lina Bo, que surgia das ruínas e encontrava as ideias de Bertolt Brecht que circulavam pelo Brasil.

FIGURA 19 – LINA BO BARDI. 1996

FIGURA 20 – LINA BO BARDI. 1996

FIGURA 21 – LINA BO BARDI. 1996

FIGURA 22 – LINA BO BARDI. 1996

Personagens		Orquestra composta de elementos das Instituições de Música da Universidade de Bahia:	
J. J. Francisco	EUÂNIO KUNST	Flauta, flautim, saxofone tenor e soprano	ARMIN GUTTMANN
Rita Francisco	JOZETE FELARACCI	Saxofone alto e clarinete	VIVALDO CONCEIÇÃO
Polly Francisco	SÂNIA DOS HUMILDES	Fagete, oboide tenor	ADAM FIDELARACCI
Macielena, velha Mãe Navalha	GERALDO DOS REIS	Trumpete	ROBERTO SCHWABER
João Explicação	MARIA FERNANDA	Troncone	CARLOS VEGA
Viana	BELENA INE REGIA	Contrabaixo	ANTONIO CARLOS
Idely	MARIA DA CONCEIÇÃO	Viola e arcondio	PETER LACORI
Idely	FILIZENA PENNA	Vingone e bateria	SONIA BORN
Maly	DULCE SCHWARACHER	Bateria	BUREN BRAGA
Evora, o Tigro	JOÃO GAMA	Flauto e harmônio	MARIA ANIELIA MARTINS
Lucy	CECILIA BARRELO		JOAQUIM THOMAS JAYME
Walter, Indagante Christie	ROBERTO ASSIS		
Isach, Mãe do Gato	MANOEL LOPES PONTES		
Mathias Gato	ANATOLIO OLIVEIRA		
Roberto Sereia	REINO FEUTIAS		
Raf	LEONIL NUNES		
João	EDUARDO CAREN		
Reverendo Kimball	EDUARDO BONFIM		
Fish	ERLON DIAS		
1º Mendigo	FLAVIO ROCHA		
2º Mendigo	ESTAFIO RAHIA		
3º Mendigo	OTONEL SERRA		
4º Mendigo	LEIS ALBERTO CALMON		
5º Mendigo	CARLOS LOPES PONTES		
Suato	CLAUDIO REIN		
Polícia	RAIMUNDO PINTO		
Cooper da rua	ROBERTO ASSIS		
Arcebispo	LEONIL NUNES		
Macielena	RAIMUNDO FIGUEIREDO		
Miles	LEITE FERNANDEZ		
Cavaleiro	MARIO OTONILIO e ERLON DIAS		
Tramontano	TITO GUDMARAEIS		
Substituição do elenco: J. J. Francisco — MARTIN GONÇALVES; Rita Francisco — DULCE SCHWARACHER; Polly — MARIA IVANDETTE; Macielena — CLAUDIO REIN; João — CECILIA BARRELO; Viana — MARIA IVANDETTE; Idely — CELIA DOS REIS; Betty — ADELAIDE BRAGA; Maly — RAYHU LINHARES; Evora — MARTIN GONÇALVES; Lucy — LIA MARI; Walter — RAIMUNDO FIGUEIREDO; Mendigo — RAIMUNDO PINTO; Suato — RAIMUNDO PINTO; Polícia — RAIMUNDO FIGUEIREDO; Cooper da Rua — MARTIN GONÇALVES; Miles — MARIA IVANDETTE; Cavaleiro — ANTONIO LUIS SAMPARO e CLAUDIO REIN.		Regência	JOHANNES BORMBERG
		Direção	MARTIN GONÇALVES
		Arquitetura cênica	LINA BARDI
		Troços	BEATRICE TAKAKA
		Distribuição	AUTAMIRO BULHOS
		Assistentes técnicos	CARLOS FALCK e TITO GUDMARAEIS
		Assistente de direção	ROBERTO ASSIS
		Diretor de cena	HELIO RODRIGUES
		Escenário dos troços	RAIMUNDO BARRELO DA SILVA e JOÃO ALVES
		Execução do cenário	MATHIAS FERREIRA, JOSE MOREIRA DALTRIO, IVO SANTANA, RICARDO TORALDO, CARLOS FALCK e REGINALDO CHAVES
		Eletricistas	JOZITO MAGALHAES, HENRIQUE COSTA e ROQUE ARACAO

FIGURA 23 – LINA BO BARDI. 1996

FIGURA 24 – LINA BO BARDI. 1996

O projeto do espaço cênico e a cenografia do espetáculo demonstram que a escassez de recursos se tornaria um problema expressivo. O texto de Lina Bo sobre a montagem esclarece a ligação entre escassez e a expressividade:

Assim foi construído de improviso um anfiteatro de tábuas no Teatro Castro Alves, em cujo palco ainda destruído, foi possível realizar um teatro pobre, mas violentamente emotivo; nesse palco improvisado foram apresentados Brecht e Camus, numa encenação que o diretor Martim Gonçalves realizou com meio “secos” e despidos de qualquer manifestação supérflua, ligados à expressão mais moderna e válida, até nos detalhes da cenografia e dos enredos cênicos, de grande dignidade cultural. O público compreendeu e assistiu aos espetáculos; e foi sobretudo um público popular. (BARDI, Lina Bo. *Ópera de Três Tostões*. 1960 apud FERRAZ, 1993).

A escolha de Bertolt Brecht como dramaturgo, coloca um desafio que obriga a equipe criadora do espetáculo a definições consequentes, uma opção

cênica que os coloca diante de questões políticas e estéticas fundamentais na busca de uma produção intelectual e artística responsável e produtiva.

Quais seriam estas definições? Como buscar uma identidade nacional e popular, o espetáculo realista e crítico? O Teatro em uma redefinição de seu significado social e cultural?

O Teatro como um instrumento poderoso para a reflexão crítica: uma manifestação do homem em sua historicidade concreta, espaço de discussão de comportamentos e atitudes vinculados às relações de produção.

Certamente foram múltiplos e imprevisíveis os caminhos desta procura e os contornos ou limites deste trabalho. Neste momento, as ideias e o teatro de Bertolt Brecht já circulavam pelo Brasil e com alguma desenvoltura. Por que caminhos o autor teria sido importado? Como teria nascido o interesse brasileiro por Brecht? E a arquitetura moderna brasileira com suas pesquisas de formas e espaços?

E as influências da nova estética teatral fundadas pelo suíço Adolphe Appia, onde os volumes adquirem ritmos? E as encenações expressionistas de Erwin Piscator, que pretendiam apresentar a radiografia do ser humano e da situação social?

A apresentação textual da exposição traz conceitos e conteúdos que tornarão a contextualizar-se nas criações teatrais e arquitetônicas de Lina Bo.

[...] ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido cuidados apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É nesse sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição.

É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não “estetizante”, mas próximo da natureza, do “verdadeiro” humano. Não por mero acaso esta Exposição é apresentada por uma Escola de Teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem messiânicas, que poderão fazer sorrir, hoje, os críticos de arte, os “experts”, mas que encerram, além de um generoso impulso humano, uma

advertência um grito de aviso para os rumos de uma nova cultura; as palavras de Appia: *soyons artistes, nous le pouvons*. (Lina Bo Bardi/ Martim Gonçalves).

No texto de Lina Bo e Martim Gonçalves de apresentação da exposição Bahia, na V Bienal de São Paulo, surge a pergunta: *“Afimal, o que quer uma escola de teatro envolvida com tudo isso?”*

O termo ‘folklore’ define a necessidade e a capacidade de manifestação estética do homem culturalmente ‘isolado’ (sempre que se usa o termo ‘cultura’ em sentido tradicional). Mas, a arte parece reivindicar seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão. Da volta, do desejo de auto – anulação, começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, está ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude.

O ideário de Lina Bo encontrava-se objetivamente com os da Escola de Teatro e sua vontade de implantar o projeto Artesanato Popular em um futuro próximo no Solar do Unhão, onde seria instalado o futuro MAMB.

Tanto a exposição “Bahia” realizada no Ibirapuera, como a montagem de “A Ópera dos Três Tostões” no espaço adaptado do Teatro Castro Alves, continham uma radicalidade integrada no contexto do ambiente cultural do nordeste, criação dos Movimentos de Cultura Popular, projetos de Educação Popular, movimento das ligas camponesas. Eram muitos os intelectuais que adotaram uma práxis anterior a 1964, que tinham como objetivo uma denúncia social e a busca por um processo igualitário e socialista.

A produção da “Ópera dos Três Tostões”, realizada em 1960, após alguns adiamentos, tem este aspecto de denúncia social e proposta inusitada de uso e ocupação da arquitetura como lugar cênico.

A montagem utiliza e dá outro tratamento ao espaço cênico, criando uma nova cenografia; o autor, dramaturgo da esquerda política e comunista; o tema da montagem, um musical sobre exploração da miséria, feita por personagens marginais, assassinos, mendigos, prostitutas e ladrões; a arquiteta Lina Bo, diretora do MAMB, a facilitadora de desta proposta. Combinação explosiva e provocante!

O público presente era de estudantes e populares; a convenção do drama burguês parecia estar se ausentando dos palcos baianos. Mesmo sendo um espetáculo realizado por alunos da Escola de Teatro, pela primeira vez foi cobrado ingresso para um público diferente das salas tradicionais, e os próprios atores eram reconvertidos a um amadorismo engajado.

Não quero dizer que não seja necessário continuar a estimular e incentivar o teatro amador. Ele deve existir para estabelecer maior contato entre o grande público e o teatro profissional. Mas o teatro de amadores cuja característica principal é esse amor desinteressado pelo teatro, tem seus limites no fato de que seus componentes não podem se dedicar integralmente as exigências da profissão[...] (O teatro) ele exige tempo integral. [...] Mas ali chegamos ao problema da formação do ator. Ele tem que aprender a sua profissão, a sua técnica, o seu artesanato. [...] Creio, porém que uma atenção muito especial deve ser dada ao autor nacional, incentivando-o de todas as maneiras para que ele possa sentir e compreender a realidade brasileira e possivelmente criar uma dramaturgia com características nossas. (GONÇALVES, Martim. Diário da Noite. 1958. Tese de Jussilene Santana).

Não seria uma eliminação da dicotomia amador-profissional, que não é o mais importante, mas criar simplesmente uma situação nua de laboratório, um espaço adequado para a pesquisa. A montagem não era desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais, buscava superar e encontrar os lados mais sensíveis do artista intérprete e do público almejado. O texto escolhido, não o foi por ingenuidade e nem por satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. O ponto nodal seria atingir um nível de dignidade artística que o credenciasse como experiência artística legítima no campo da arte, não oferecendo ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer e, sim enfrentar o projeto dos problemas fundamentais da existência. (Anexo 7)

A importância da escolha de Bertolt Brecht como autor e teórico teatral, se dá principalmente, por entender suas peças como “experimentos”, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de “experimentos sociológicos”, nas palavras citadas por Anatol Rosenfeld. (ROSENFELD, Anatol. Teatro Épico).

O inconformismo brechtiano confunde-se, desde sua origem, com uma dupla recusa, a da estrutura geral da sociedade contemporânea capitalista e a da irritante complacência da arte, com as velhas categorias da estética metafísica.

A problemática social é princípio, meio e fim de todo teatro de Brecht.

A montagem realizada no espaço de formação de atores faz com que os alunos descubram as possibilidades de uma representação épica, demonstrativa, como uma das melhores alternativas possíveis à interpretação realista; sobretudo para que se convençam da necessidade de incorporar um enfoque dialético, reflexivo, no seu processo de trabalho, qualquer que seja a proposta em cima da qual possam estar eventualmente trabalhando.

O fundamental neste momento da Escola de Teatro da UFBA, na visão dos criadores da montagem, Martim Gonçalves e Lina Bo, seriam as reflexões e a atitude crítica, que recomenda não aceitar nenhuma verdade sem questionar seus fundamentos e sem tentar desmontar os mecanismos que a fizeram surgir. O teatro dialético de Brecht diz que as coisas não são imutáveis, e que cabe ao espectador a função transformadora. Revela por trás de cada situação, os ocultos interesses da estrutura social e econômica que a condicionaram. A beleza contida no rigor de um processo intelectual nos mostra que este não é incompatível, como habitualmente se pensa, com a emoção.

Todos estes preceitos são informações, para um determinado comportamento no processo de criação teatral, que afetará fatalmente o resultado de um trabalho teatral. (MICHALSKI, Yan. O Papel de Brecht no teatro brasileiro).

Esta montagem que antecedeu o golpe militar de 1964, a exemplo de montagens recentes, como “Na Selva das Cidades”, “Galileu” e “Acordes”, com produções do Teatro Oficina, textos de Bertolt Brecht carregam um alto grau de complexidade onde entram os mais diversos fatores, desde os elementos especificamente teatrais, até as substâncias ideológicas de uma visão crítica do mundo, combinados todos para conseguir efeito conscientizador do público.

O autor Wolfgang Bader, nos fala que o sucesso de Brecht no Brasil, começou nos anos 60, mas que os números de encenações de Brecht aumentaram consideravelmente a partir de 1965, alcançando os números de 19 montagens em 1968. Os grupos teatrais mais vitais do país, como o Arena,

o Opinião e o Oficina, se apropriaram de Brecht e utilizaram-no na sua elaboração de novas perspectivas teatrais. (BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil.)

O espetáculo baiano foi uma encenação que gerou muitas polêmicas: (Anexo 7) autor reconhecidamente comunista; recursos financeiros vindos por convênios estabelecidos entre a UFBA e a Fundação Rockefeller; uso e reapropriação de conceitos ao realizar a montagem no Teatro Castro Alves; o convite ao professor e ator russo Eugenio Kusnet, profundo conhecedor do método de interpretação do também russo, Stanislavski e participante da primeira montagem brasileira do texto, de Bertolt Brecht, “A Alma Boa de Set-suan”; o encontro de métodos Stanislavski e Brecht, afirmando a Escola de Teatro da Bahia, como um verdadeiro e importante laboratório de expressão cênica; a polêmica realizada entre Glauber Rocha e Paulo Francis, a respeito da importância da Escola de Teatro e de seu diretor Eros Martim Gonçalves, são marcantes por entrarem no terreno específico da reflexão e da prática estética.

Aqui se retoma a frase citada por Lina Bo e Martim Gonçalves, no catálogo da exposição “Bahia” (V Bienal de São Paulo) e que esta na abertura deste trabalho, *“La poésie doit être faite par tous, non par un”* do poeta Lautréamont. Poeta preferido dos surrealistas franceses, que mereceu também o reconhecimento dos marxistas e anarquistas, que em maio de 1968, nos protestos de Paris, voltaria à tona. Em Lina Bo a vibração dadaísta-surrealista continuava a reverberar.

3.2 EXPOSIÇÃO BAHIA – V BIENAL DE SÃO PAULO. 1959.

Este acontecimento ocorreu em um momento em que Brasília era construída e a arquitetura brasileira tornava-se um fato cultural internacional.

A exposição organizada por Martim Gonçalves, nas palavras de Lina Bo, procurava revelar, com meios estéticos de uma apresentação “teatral”, as raízes populares da cultura baiana, em contraste com as correntes de importação que caracterizavam a grande manifestação paulista. Ainda nas

palavras de Lina Bo, a exposição não tinha origem na Arte e sim na Antropologia Cultural.

A exposição com seu chão de folhas secas, seus grandes Orixás, suas colchas de retalhos, seus objetos cotidianos, comunicava, junto à grande documentação fotográfica de Pierre Verger, Gautherot, Silvio Robatto e Eneas Mello, toda a violência poética de um mundo ainda intacto.

A mostra foi realizada na marquise do Parque do Ibirapuera, ao lado do edifício da Bienal. Afirmar que a participação de Lina Bo deu-se somente ou especialmente na parte arquitetônica da exposição, seria minimizar todos os conceitos, ideologias e desejos presentes envolvidos neste momento. O tema da cultura popular e a arte anônima sendo exposta em uma mostra internacional de arte demonstra a apropriação desta mesma cultura por um grupo de artistas e intelectuais.

Glauber Rocha um dos jovens notáveis companheiros de Lina Bo, escreve no Estado da Bahia relatando a exposição:

De um lado, numa extensão de quase 100 metros, fotografias gigantes de Verger, Ennes, Robatto, Gautherot, era um verdadeiro roteiro cinematográfico da Bahia, montado com precisão narrativa. Entrava-se e logo uma imensa foto da Rampa dava a ideia geral do ambiente mais característico da cidade.

Sem dúvida o conhecimento arquitetônico de Lina Bo submeteu o espaço da exposição a uma visão crítica e como resultado elegeu o chão de folhas secas como elemento principal de sua concepção cenográfica.

Esta experiência comum entre a Escola, seu diretor Martim Gonçalves e o espaço cênico imaginado por Lina Bo, já está apoiado sobre elementos construtivos simples, como praticáveis em madeira, suportes com base de concreto e conchas marítimas, que indicam coisas e não ocultam nada. Uma mostra da arte do povo, e também de sua vida. Os materiais utilizados nesta mostra, como papeis coloridos, composições de panos, matérias plásticas e folhas de metal prensado, objetos e vestimentas religiosas afro-brasileiras, instrumentos sagrados utilizados na música ritualística do Candomblé. Todo material utilizado na composição cenográfica, experimenta uma linguagem em

que os elementos construtivos são expostos e propõe outra compreensão de espaço de exposição, utilizando uma nova reorganização espacial que busca uma nova forma de ver.

Em simultaneidade à exposição, movimento cultural baiano, tendo como vanguarda a Escola de Teatro, Música e Dança, o diretor Martim Gonçalves, os maestros Koellreutter, Walter Smetak e Lina Bo, avançavam em suas propostas artísticas.

3.3 ESCOLA DE TEATRO E O MAMB

A Escola de Teatro tinha como cronograma montar três autores fundamentais no teatro moderno: Strindberg – Tchecov – Brecht.

3.3.1 Strindberg

Ainda em 1958, realiza-se a montagem de “Senhorita Julia” de August Strindberg, com direção e cenografia de Martim Gonçalves.

A dramaturgia de Strindberg é considerada a pioneira do teatro moderno, seus personagens tentam expressar a linguagem do inconsciente, o ego fala com seu inconsciente, com sua libido, seus pavores.

Seus impulsos se cristalizam em personagens e o palco transforma-se numa inconsciência, incorporando o mistério e o sombrio deste lado inconsciente. Anatol Rosenfeld afirma que este autor, propôs a forma fundamental do expressionismo e de peças como “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues.

As experimentações do espaço cênico se tornam possíveis, pois para este autor, o palco passa a ser um espaço não euclidiano, não naturalista, abrindo-se para o sonho e a fantasia, sem restrição.

August Strindberg (1849-1912) no prefácio a “Senhorita Julia”, escrita sob influência de Émile Zola, explicita várias preocupações, ideias e práticas do teatro naturalista. Talvez a mais contundente seja a afirmação da abertura

do proscênio sendo considerada como uma quarta parede, transparente para o público, opaca para o ator. Esta compreensão do espaço de representação permite uma liberdade de concepção cênica que até o surgimento deste autor nunca houvera.

Suas propostas propõem mudanças radicais na qualidade do teatro enquanto acontecimento. O autor critica o mundanismo e o aspecto apenas social do encontro teatral, para propor o tema da emancipação da arte. E esta emancipação ocorreria por meio de um determinado tipo de espaço:

Se pudéssemos ter um palco pequeno e um pequeno teatro, e então, quem sabe, uma nova arte dramática poderia surgir e o teatro se tornaria, mais uma vez, um lugar de divertimento para pessoas educadas. (ROSENFELD. Anatol. 2009. p. 238).

August Strindberg fala do tempo passado com tanto poder que surge como próprio presente. Engloba o passado e o futuro. Suas personagens têm esperanças, angústias, visam algo; seus desejos concretizam-se no futuro, à nossa vista. O fundamental neste autor é a possibilidade de a cenografia não ser realista; seria impossível mudar tantas vezes as cenas, obedecendo à profusão de lugares e tempos. O palco torna-se vazio; deve-se imaginar os espaços.

Strindberg é considerado expressão máxima do teatro ilusionista no naturalismo. O ilusionismo encontra no naturalismo sua máxima expressão; no drama naturalista não se observam regras existentes no teatro clássico e romântico. Com o naturalismo, surgiu a teoria da “quarta parede”: o público não existia para o ator, que se comportava como se estivesse protegido, nas cenas íntimas representadas, por uma quarta parede que o separava da plateia.

Autor que exige muito dos diretores e atores, mas de extrema importância para uma escola de teatro com projetos modernos e com objetivos irradiadores de arte e cultura. Ao contrário de um teatro em que a base da peça era principalmente o diálogo, e agora, que não há mudança de cenário, não há uma cenografia rica nem narrador dirigindo-se ao público. Uma teoria que pleiteava que os artistas se comportassem de modo totalmente natural, como se não houvesse um palco aberto entre eles e a plateia, mas sim uma quarta parede, que lhes protegesse a intimidade.

A introdução da peça “Senhorita Julia” (1888), exprime a tomada mais radical do naturalismo. O autor pretendia abolir até os intervalos, para que o público não fosse despertado de seu estado hipnótico. Compara o autor teatral ao hipnotizador, estudando a cenografia, para torná-la bem ilusionista, com uma iluminação que não deforme o rosto dos atores.

A concepção naturalista desmascara o homem como ser espiritualizado, com possibilidade de vida heroica; ele é reduzido a um ser zoológico. Reduz-se a pessoa à expressão mais simples. A concepção naturalista não permite saída; o homem é determinado pelas ciências naturais, pelos complexos definidos por Freud, pela vontade do poder, por impulsos econômico-sociais.

A montagem teatral realizada pela Escola de Teatro, utilizando esta temática complexa, tornou-se necessário adotar novos recursos cênicos para esta temática que trata de um mundo anônimo e das convenções sociais; uma busca por novas formas cênicas e novas formas de expressão, era objetivo neste momento, em Salvador, na universidade e principalmente na Escola de Teatro.

A nova temática emergente na obra de Strindberg tratava do ensimesmamento, da solidão, da incapacidade de relacionar-se, do tédio da vida cotidiana, temas incomuns na dramaturgia e que solicitam novas formas de encenação, uma nova cenografia.

Cenografia que busca o máximo de, um realismo completo, não só de detalhes, mas também de conjunto e quanto ao comportamento de atores. Na cenografia naturalista o homem é integrado no mundo, o homem é cercado pelos objetos materiais que o circundam; o homem é determinado pelas coisas que o rodeiam. A posição central do homem vitruviano renascentista, fica completamente em suspensão.

A Escola de Teatro da Bahia, com esta montagem coloca-se no contexto de discussão do que é ser teatro de vanguarda no Brasil.

3.3.2 Tchecov

A montagem de “As Três Irmãs” de Tchecov (1860/1904), com direção e cenografia de Gianni Ratto, professor da disciplina de cenografia na Escola. Este texto coloca tantas manchas de caracterização que as personagens se borram, os temas tem tons psicológicos de origem sombria, cinza de dias sem sol, de cidades russas, provincianas com cotidianos regrados e morais. Como enxergar dramas em vidas tão pouco interessantes, no sentido de busca pelo dramático?

As encenações de Tchecov exigem grandes encenadores, por suas sutilezas de personagens, quase impressionistas, difíceis de transmitir. O teatro naturalista-impressionista transforma o espaço cênico em uma realidade como se o público olhasse pelo buraco da fechadura. O ator nunca deveria olhar para o público nem se dirigir a ele, porque a personagem não poderia fazer isso e a identificação naturalista queria ser a maior possível. Os personagens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. Essa resignação, em que a nostalgia e a ironia se vinculam para evitar atitudes extremadas, determina também a forma e o lugar de Tchecov na história da dramaturgia moderna. A renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão. (SZONDI, Peter. 2003. p. 46).

Gianni Ratto, diretor da montagem em Salvador, comentou que é:

Não tanto na forma (que evidentemente pertence a um determinado momento histórico) quanto na denúncia de uma humanidade incapaz de se realizar e que arrasta suas queixas e acusações. (Nota: Jussilene Santana)

Na obra de Tchecov, as personagens são feitas por um processo de esfacelamento, por um excesso de nuances e toques, com perda de contornos precisos. Algo o aproxima dos impressionistas, na poética da pintura, que utiliza manchas, pinceladas, personagens complexas, difíceis de compor e de se caracterizar para um ator. Encenar Tchecov foi uma proposta que tinha como objetivo a linguagem cênica na forma clássica do drama, sendo realizada por um professor da disciplina de cenografia.

Glauber Rocha em resposta ao artigo do Rio de Janeiro, diz que assistiu ao espetáculo da Escola de Teatro e que a direção havia feito um espetáculo desenhado, acadêmico, segundo as normas gramaticais (ROCHA, Glauber. 1961. Jornal do Brasil).

A montagem indica adotar uma forma tradicional. Porém a dramaturgia de Tchecov, não tem mais a firme vontade de criar a *pièce bien faite*, em que se alienava o drama clássico.

3.3.3 Bertolt Brecht

Dentro do ambiente de efervescência cultural onde as mais diversas manifestações se incorporam à moral do novo, Bertolt Brecht aparece como uma figura paradigmática do teatro moderno. Aparece no cenário da cultura teatral desse período como organizador teórico e prático, escritor, poeta do teatro da primeira metade do século.

As encenações de Brecht iniciaram-se em 1928, quando começou a realizar o que ele denominou como “teatro épico”. O termo “épico”, aqui, quer dizer narrativo, um teatro que só se completa no palco. O drama épico dirige-se contra o teatro dramático convencional aristotélico ao utilizar uma narrativa menos explícita. As cenas obedecem a uma sequência solta e não concatenada, sem ligação lógica entre uma cena e outra. Terminou a unidade tempo-lugar-ação.

Não existe mais conexão causal. Anteriormente, uma cena era causa próxima e rigorosa da seguinte, porque não interferência do autor ou narrador. A ação obedecia ao próprio motor. A mudança de tempo e lugar não segue mais linearidade, é preciso alguém, o autor ou o narrador, que conte a história de cenas soltas, sem conexão lógica nem espaço permanente. O narrador no teatro épico, direciona a ação, faz saltar o tempo, seleciona os acontecimentos, cenas e lugares.

Não interessa o que houve entre tal e tal acontecimento: salte-se o tempo. No drama épico, os saltos revelam a interferência do narrador, selecionando as cenas que mais interessam para o que ele quer contar. Com o

narrador, Bertolt Brecht dá um pano de fundo cotidiano das vidas que apresenta. Seu desejo não era apenas mostrar relações inter-humanas, mas determinantes sociais que interferiam nelas.

Segundo a filosofia marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe, não uma demonstração de relações conflitantes pessoais, mas uma amostragem das determinantes sociais que as moldavam e as definiam.

A encenação de “A Ópera dos Três Tostões”, com direção de Martim Gonçalves e espaço cênico de Lina Bo, deseja, principalmente, abrir o drama para o mundo mais amplo, tendo, ao mesmo tempo, outra intenção, romper a estrutura rigorosa do teatro aristotélico, que gera condicionamentos, caminhando com verossimilhança, envolvendo o público em sua história e dramaticidade; Criando a ilusão da realidade e identificação com as personagens no palco, ruptura com um dos objetivos: emocionar o público com uma participação ilusionista para se obter a catarse, a descarga das emoções, o alívio do espectador.

Para Brecht o teatro épico, deveria ampliar o mundo para além do diálogo interpessoal e didático, esclarecendo o público sobre a necessidade de transformar a sociedade como determinante do indivíduo. Esta dramaturgia e esta montagem, não desejava manter o “*status quo*” do público e evitar a catarse e manter o público em estado de lucidez crítica.

No teatro brechtiano não são abordados os planos profundos da alma, mas sim o extra-humano, a indústria, o trabalho moderno, o contexto supraindividual. O vasto mundo que presenciamos e do qual fazemos parte não cabe no diálogo interpessoal, é um mundo anônimo; no teatro, caberia ser mostrado o esmagamento dentro do contexto social.

O teatro dramático tradicional tinha uma estrutura rigorosa, o mecanismo não se interrompia do começo ao fim, não havia saltos temporais ou espaciais. Brecht utiliza recursos explícitos como o uso de narrador que contam ao público o que se está passando em determinados países, a miséria que nele reina, colocando-se além do horizonte da personagem.

Na função narrativa outros elementos cênicos são utilizados, como cartazes, música, projeções de imagens, a máscara.

Estes recursos narrativos não são apenas necessários à ampliação do mundo para além do diálogo; o teatro didático exige que se elimine o êxtase do chamado teatro burguês. O êxtase afigura-se a Brecht como a consequência da teoria aristotélica. Segundo Anatol Rosenfeld, o público sairia purificado do teatro, encampado, incapaz. Com o teatro épico-didático, Brecht quer evitar justamente essa purificação incapacitante.

Há ainda outra razão de muita importância para o uso da “didática”, para falar ao público sobre nossa sociedade e sobre o homem. Para que isso aconteça, Brecht utiliza o efeito de “distanciamento”, que pode ser definida também por “efeito de alienação”, “estranhamento”, “desfamiliarização”.

O efeito de distanciamento deve ser produzido pela função narrativa desse teatro. O narrador não vive o drama: conta-o. Mesmo usando verbos no presente, há certo distanciamento; para Brecht, essa é a razão fundamental: obter distanciamento, assim seria possível apresentar o enredo como coisa insólita, estranha; ficaríamos surpresos. O novo espectador deve manter-se distanciado da cena, ou seja, assumir com plena consciência seu papel dialogante com a cena sem identificar-se sentimentalmente. Brecht conseguiu fazer uma síntese do ideário do teatro moderno da primeira metade do século XX: a hegemonia do encenador, o novo ambiente cênico, o novo ator e o novo espectador.

4 TEATRO E ARQUITETURA - TEATRO OFICINA

Uma pintura de Klee chamada 'Angelus Novus' mostra um anjo olhando como que a ponto de distanciar-se de alguma coisa que está contemplando fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca, aberta, suas asas, despregadas. É assim que se retrata o anjo da história. Seu rosto está virado para o passado. Onde percebemos um encadeamento de fatos, ele vê uma só catástrofe, que acumula ruínas sobre ruínas e as atira a seus pés. O anjo gostaria de ficar, de despertar os mortos e restaurar o que foi destruído. Mas uma tormenta está soprando do Paraíso; ela fustiga suas asas com tamanha violência que anjo não consegue mais fechá-las. Essa tormenta impele-o irresistivelmente e, direção ao futuro, para o qual suas costas estão voltadas, enquanto o monte de destroços diante dele cresce até o céu. essa tormenta é o que chamamos de progresso.

Walter Benjamin. Teses sobre a filosofia da história, 1940

FIGURA 25 – POBRE ANJO. PAUL KLEE, 1939.

FIGURA 26 – ANJO COM GUIZO. 1939 | ANJO ESQUECIDO. PAUL KLEE, 1939.

4.1 O SONHO E A UTOPIA

A metáfora do voo não é precisamente alheia à história do pensamento e da filosofia. Na filosofia moderna, no pensamento secularizado, o voo do espírito é a marcha do tempo histórico, a viagem do anjo da história.

A cultura moderna preocupou-se mais com o desenvolvimento dos acontecimentos do que com a evolução, o crescimento e a extenuação de nossos fins ideais, de nossos objetivos vitais e de nosso espírito.

O mundo é contemplado como uma obra fechada. A consciência moderna concebeu, como uma época mais esplendorosa, a nossa época como culminância histórica. A ordem do real e a ordem racional se confundindo numa mesma realidade humana.

A filosofia descreve o caminho percorrido através do tempo, só resta, diante dela, o reino do trabalho, do domínio técnico, do progresso: a História Universal.

Hoje, diante apenas da filosofia moderna, devemos colocar, a partir das suas premissas, o significado desse voo, do seu voo, o significado que nosso pensamento deve ter ante o mundo de hoje. Nosso pensamento se erige num mar de ruínas.

Os primeiros desenhos de Lina Bo, para a criação do espaço cênico da montagem de “Na Selva Das Cidades”, no Teatro Oficina, surge a figura do anjo. Seria esta a mesma visão de Paul Klee? A de Benjamin?

FIGURA 27 –DESENHO “NA SELVA DAS CIDADES”. LINA BO, 1969

FIGURA 28 –DESENHO “NA SELVA DAS CIDADES”. LINA BO, 1969

FIGURA 29 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADES”. LINA BO, 1969

Como os anjos de Paul Klee, heróis feridos pela história, heróis negativos, estigmatizados pelo sacrifício. Sem essas ruínas não se justificaria o voo. Nosso pensamento é histórico, só pode tecer uma ordem entre as coisas através da experiência da historicidade que define nossas vidas no mais íntimo delas. Os anjos retornam ao nada, depois de desaparecido o instante em que cantaram, num hino totalmente breve. Somos assim, heróis negativos, consciências negativas do passar do tempo.

Mas logo haveremos de descobrir, e de construir, um novo horizonte existencial e histórico, isto é, novos valores para a vida (não uma determinada

ordem moral), valores do conhecimento, de um conhecimento que não rompa, em seu processo, a harmonia do homem com as coisas, e uma nova perspectiva social, isto é, nosso esforço para sobreviver e para compreender-nos neste mundo.

Transpondo para os dias atuais os estudos de Simone Weil sobre a cultura, encontramos veios originais de reflexão: o enraizamento de uma comunidade não se alimenta de um passado idealizado, nem um futuro utópico.

O amor pelo passado não tem nada a ver com uma orientação política reacionária. Como todas as atividades humanas a Revolução extrai toda a seiva de uma tradição. Marx o sentiu tão bem que fez questão de buscar a origem dessa tradição nas mais longínquas idades fazendo da luta de classes o único princípio de explicação histórica.[...] A oposição entre o passado e o futuro é absurda. O futuro não nos traz nada, não nos dá nada; nós é que, para construí-la, devemos dar-lhe tudo, dar-lhe a nossa própria vida. (op. BOSI, Ecéa. p. 175)

Como poderia a tradição se atualizar numa economia de mercado internacional?

Os valores antigos, religiosos, artísticos, morais, lúdicos que o capitalismo encontra, ele os transforma em mercadorias para turismo, propaganda para TV... Rebaixa esses valores a objetos de curiosidade do espectador urbano.

Como poderia tal tradição ser o amparo dos que foram despojados do seu último saber? A asserção de que é o passado concentrado no presente é o que cria a natureza humana.

Os méritos destes objetivos, uma procura obstinada da realidade ou vestígios da cultura de uma comunidade, só poderiam ocorrer animada por um projeto de reconstrução social.

[...] é preciso se libertar das “amarras”, não jogar fora simplesmente o passado e toda sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda evitar as várias arapucas. Diante do presente histórico, nossa tarefa é forjar outro presente, “verdadeiro”, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado,

saber distinguir o que virá servir para novas situações de hoje que se apresentem a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros [...].

Existe uma grande diferença entre as denominações nacional e nacionalista. O nacional popular é a identidade de um povo, de um país. O país nacionalista é, por exemplo, a Itália fascista, a Espanha de Franco e outros exemplos. [...] O nacional traz implícito o povo com todas as suas manifestações. Você pode trabalhar para mudar as coisas até com sucesso, como os russos em 1917. Mas essa não é única solução. Existem outras se você souber assumir com dignidade a sua posição nacional. (BARDI. Lina Bo. Lina por escrito. p. 169).

4.2 O TEATRO OFICINA “NA SELVA DAS CIDADES”

“Na Selva das Cidades” é um espetáculo para ser montado um dia antes da morte”.

José Celso Martinez Correa.

A montagem de “Na Selva das Cidades” do Teatro Oficina, realizado em 1969, texto de Bertolt Brecht, direção de José Celso Martinez Correa e arquitetura cênica de Lina Bo, traz no próprio processo de criação a profunda crise que atravessa o país e o grupo teatral.

O grupo Oficina surge por volta de 1958, como um grupo amador de teatro, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo.

Estreou no bairro do Bexiga em uma casa ocupada anteriormente por um grupo de teatro espírita, o nome deste local possuía o nome de “Teatro dos Novos Comediantes”.

O nome Oficina foi escolhido e como símbolo a bigorna, que significa trabalho, e ligar o trabalho teatral a um trabalho como qualquer outro. O conceito de ator-operário e o símbolo da bigorna fazem parte de uma ideologia do final dos anos 50, onde a visão trabalhista e operária era moralmente mais correta. (MARTINEZ, José Celso. Primeiro Ato, p. 147).

O Teatro Oficina sempre lutou por sua sobrevivência econômica e a conquista de um espaço próprio para processos de pesquisas na linguagem cênica e apresentações teatrais.

Em 1980, já próximo do final do período militar em que o país esteve mergulhado nas profundas trevas de ausência de liberdade, o Oficina

novamente, esteve ameaçado de despejo sumário por um grupo econômico de comunicação.

Por diversos meios, maneiras e esforços impossíveis, conseguiu recursos e a sensibilização de grupos e entidades oficiais e econômicas para oficializar a compra de terreno e do imóvel do Teatro Oficina.

A história da trajetória deste grupo teatral está levantada e estudada em diversas publicações e estudos acadêmicos.

O Teatro Oficina é, até os dias de hoje um dos mais expressivos grupos de teatro do Brasil, por seu trabalho contínuo de pesquisa e busca por linguagens teatrais que os posicionam na negação do teatro tradicional, o edifício-teatro e o espaço cênico, denominado italiano.

O Oficina viveu em sua trajetória, momentos de afirmação como estrutura profissional e outros como tentativas de trabalho cooperativado e vida em comunidade por alguns integrantes do grupo, prática comum na contracultura dos anos 60.

A trajetória no final dos anos 60 e início dos 70, conta com repressões e violência físicas por parte do governo militar, sua polícia militar, federal e estadual, prisão arbitrária de parte do elenco e sequestro do diretor José Celso Martinez. O trabalho e a existência física dos integrantes, o edifício do Teatro Oficina, estavam completamente ameaçados pelo poder militar repressivo e econômico.

Um incêndio ocorrido em 1966, evidentemente criminoso, havia destruído praticamente, o teatro inteiro, ficando em pé somente a fachada, as paredes laterais e a parte dos fundos.

O crítico teatral Yan Michalski em artigo de jornal do Rio de Janeiro, expressa a preocupação real do acontecimento, percebendo que o ato criminoso, é um

tremendo golpe, não apenas contra uma determinada companhia teatral, mas contra tudo que o teatro brasileiro tem de melhor: as mais respeitáveis conquistas feitas nos últimos anos pela nossa arte dramática, [...] Não é possível que se admita, nem por um momento, a ideia do desaparecimento do Oficina, ou mesmo da suspensão temporária das suas atividades. Admitir esta ideia equivaleria a perder a fé no destino do teatro brasileiro. (Jornal do Brasil,GB,

FIGURA 30 – ZÉ CELSO NAS RUÍNAS DO TEATRO OFICINA, MAIO DE 1966

FIGURA 31 – RUINAS APÓS INCÊNDIO, TEATRO OFICINA, 1966.

Neste momento inicia-se uma nova fase do Teatro Oficina. O novo projeto de arquitetura do teatro foi realizado por Flávio Império (também cenógrafo do Oficina) e Rodrigo Lefèvre. Uma sala de tijolo e cimento, escadarias de concreto, um tablado, um palco italiano nu com urdimento à mostra, um círculo central movido por um mecanismo giratório inspirado talvez no Teatro Total de Piscator e Walter Grópius e uma extensa arquibancada de concreto com acessos laterais em meio nível e paredes de tijolos sem revestimento. Uma arquitetura e uma poética brutalista, suas estruturas bem pensadas e aparentes, simbolizando concretamente uma resistência ao sistema político – repressivo, instalado no país. Flávio Império e Rodrigo Lefèvre eram militantes políticos também na arquitetura, um movimento constante, momento de radicalização. Para estes arquitetos, a arquitetura possuía uma enorme dimensão política.

Flávio Império, como cenógrafo, já neste momento era reconhecido pelo uso de materiais simples e expressivos, como saco de estopa engomado e amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi, para a montagem de “Morte e Vida Severina”; em “Andorra” de Max Frisch, montagem de 1964, realização do Oficina, a cenografia em sua composição, abandonava os ambientes naturalistas, em função do ideal de significação simbólica e crítica. Usou jogo de cores neutras para enriquecer o núcleo central da peça: a ideia de culpabilidade. Ousadia presente no desvio no uso habitual de coisas e meterias, propondo metáforas e faz de conta real. Flávio Império abriu muitos caminhos na cenografia do Teatro Oficina.

O palco giratório, para manter a ação em movimento, e unindo tantas cenas quanto possível numa continuidade sem costuras, tinha como objetivo montagens futuras, como “Arturo Ui” de Brecht; uma porta aos fundos à esquerda ia até o teto, para que encenação futura, “Galileu” de Brecht, pudesse entrar um grande boneco para a cena de carnaval; outra porta no fundo a direita continua numa rampa que seria usada para entrar um tanque para uma futura montagem do “Schweick” de Brecht. Piscator e Bertolt Brecht sempre estiveram presentes na trajetória do Teatro Oficina.

A reabertura do novo Teatro Oficina deu-se coma estreia de “O Rei da Vela”, texto de Oswald de Andrade, direção de José Celso Martinez e espaço cênico de Helio Eichbauer.

Resumidamente, Armando Sergio, escreve sobre esta montagem:

[...] por meio de uma linguagem agressiva e irreverente, expõe, como auto gozação do subdesenvolvimento, a dependência econômica em que vivem as sociedades latino-americanas. Por meio do deboche que se concretiza a sátira violenta ao conchavo político ou á cínica aliança das classes sociais (SILVA, Armando Sergio. 2008. p. 143).

Uma impiedosa revisão de valores, um processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada.

4.3 UMA TEMPORADA NO INFERNO

Os estudos da dramaturgia e encenação de Bertolt Brecht, já haviam se mostrado com insistência para um núcleo do Oficina:

O que colocamos como objetivo do Oficina, quer como dinâmica, interpretação crítica, transformação ou conscientização, tudo isso encontramos nesse autor. Queremos viver com ele a nossa experiência do teatro total e, quem sabe, tirar daí os fundamentos para a criação da futura dramaturgia brasileira (Renato Borghi e José Celso Martinez. Jornal "O Globo", 4-11-65).

Com a montagem do espetáculo "Na Selva das Cidades" de Bertolt Brecht, a esperada dialética entre o texto de Brecht e a realidade brasileira de 1969 é encontrada e materializada:

[...] mergulhamos no vertiginoso autodesnudamento de Grotowski (que paradoxalmente, só eu havia assistido), estudado principalmente à partir de um valioso livro de Eugenio Barba 'Em Busca do Teatro Perdido', cuja tradução encomendamos especialmente para uso interno. Uma nova mais radical tentativa de aprender os estímulos e as formulações de Artaud alternava-se com o estudo de Reich. A concepção de cenografia de Lina Bo Bardi nos entregou um estimulante espaço redescoberto, construído com o lixo de São Paulo, trazendo para dentro do Oficina a sujeira da 'cidade que se humaniza', a quem aliás o espetáculo foi ironicamente dedicado (PEIXOTO, Fernando. Revista Dionysos, 1982, p. 84).

O Teatro Oficina, em lugar de utilizar uma nova dramaturgia brasileira que se assemelha a suas necessidades, ao seu estado de espírito, vai encontrá-lo no mesmo autor do espetáculo anterior do grupo, "Galileu", Bertolt Brecht.

"Galileu" correspondia à ideologia e as expectativas do grupo na época (1968), espetáculo de estrutura mais rígida, de história, de quase intriga; "Na Selva das Cidades", refletia desejos mais individuais dos artistas criadores do grupo; nas palavras do diretor, uma aspiração um pouco escondida e um pouco envergonhada. A montagem foi feita para deflagrar uma superação por certo tipo de teatro, o chamado "teatro engajado". O desgaste do teatro didático, que informa e ensina a plateia, acabou levando o grupo para um teatro de inspiração, o teatro que inspira a plateia.

A peça escrita na juventude de Brecht, antes que o autor disciplinasse, ao controle de uma razão soberana os seus impulsos mais fortes. É uma obra selvagem, sem nenhuma complacência otimista em face das doenças de nossa civilização. Dizem alguns críticos que toda a obra de Brecht reflete a verdade dolorosa de que é o homem o lobo do homem. Em nenhuma outra, isto está mais claro do que "Na Selva das Cidades".

A peça parte do argumento de que, em nossa cultura, o princípio da retaliação regula a conduta humana. Um rico comerciante de raça amarela propõe-se a comprar a opinião de um pobre e modesto empregado numa biblioteca, sua opinião sobre um livro: "[...] a minha opinião pessoal é o único luxo que tenho", responde o modesto trabalhador da biblioteca. Esta recusa vira uma luta entre dois homens até o sangue, uma luta na qual um pretende dominar o outro. A peça trabalha o relacionamento dos seres humanos em nosso mundo, o desejo de tornar-se dono de outra criatura, que se transforma, portanto, em objeto. A agressão é mostrada como a única possibilidade de comunicação.

A luta gratuita entre dois homens numa sociedade que produz e incentiva o entredoramento dos homens, num sistema de produção que consagra a livre concorrência, ou seja, a necessidade de vencer o outro é escandalosa. E ainda o quase impossível da revolta individual.

O tema é desenvolvido por Brecht com extrema sensibilidade poética e surpreendente intuição dialética: a incomunicabilidade, a solidão do homem no

mundo, ou seja, num mundo em que os homens se dividem fundamentalmente entre os que possuem e os que trabalham.

O texto de Brecht, 'Na Selva das Cidades', irrompe com uma liberdade de criação quase que absoluta, isenta de regras, confuso e caótico às vezes, mas permanentemente sincero e poético, com a força anarquista de um jovem de vinte e poucos anos. O texto é o testemunho exasperante de uma juventude amarga e desesperada, o painel de um grupo de náufragos.

Segundo, Fernando Peixoto, no programa da montagem do Teatro Oficina, Brecht encontrou a saída. Solidão e desespero não seriam a base da condição humana, mas sim da condição humana numa determinada sociedade.

O diretor José Celso Martinez soube extrair do texto de Bertold Brecht infinitas conotações com a contracultura vigente, em obra cujo acabamento cênico a coloca, senão como a mais soberba, entre as mais bem sucedidas realizações do Teatro Oficina.

1968 é um ano que leva o Brasil a um confronto com extremas contradições: a ditadura militar mostra-se cada vez mais violenta, arbitrária, repressora e autoritária, lançando o Ato Institucional nº 5; a resposta feita em forma de luta armada por grupos políticos se mostra nos centro urbanos e nas principais capitais e São Paulo, semidestruída em quilômetros de extensão para as obras das vias elevada que hoje a atravessam, fazendo a ligação leste-oeste, era convulsionada com as passeatas estudantis de oposição ao regime militar.

O autor Robert Brustein, no estudo sobre Brecht, aponta dois níveis de análise e criação no texto de "Na Selva das Cidades", que ficam evidenciadas na montagem do Teatro Oficina:

[...] a revolta de Brecht tem duas camadas. Na superfície, é dirigida contra a um hipocrisia, a avareza e a injustiça da sociedade burguesa; na camada mais profunda, é contra a desordem do universo e o caos da alma humana. A revolta social de Brecht é objetiva, ativa, terapêutica, realista, sua revolta existencial é subjetiva, passiva, irremediável e romântica [...]. A revolta existencial de Brecht é melhor ilustrada em 'Na Selva das Cidades', sua terceira peça, concluída em 1923... Obra que suscita uma extrema perplexidade, intrigante e, por vezes, incoerente, tem sido freqüentemente rejeitada,

num juízo precipitado, como uma experiência apenas secundária. (BRUSTEIN, Robert. 1967).

Fernando Peixoto considera ‘Na Selva das Cidades’ a mais extraordinária realização de José Celso Martinez e afirma, como participante ativo do grupo, como o mais intenso e poético, corajoso e criativo, mais inteligente e provocante de todos os espetáculos do Oficina. Afirmção é sem dúvida impactante, após mergulhos nas obras de grandes autores da história do teatro da primeira metade do século XX.

Os criadores do Teatro Oficina nestes finais de anos 60, não permaneceram alheios ao teatro de seu tempo. Percebe-se o que os impressionou em cada um dos grandes reformadores do teatro: Stanislavski porque, além das improvisações, buscava-se uma liberação individual por meio da interpretação; Meyerhold, em levar o irreal à cena e em encontrar os meios de agir inconscientemente sobre o espectador, a mesma recusa relativa à divisão espetáculo um valor de rito e de comunhão, realizando para tal fim uma modificação técnica do aparelho cênico; e igualmente Reinhardt, pois este, não contente por ter introduzido o palco na plateia, parecia acreditar numa transformação da vida pelo teatro. O Teatro Oficina compreendia o drama como um instrumento revolucionário, uma ferramenta para reorganizar a existência humana.

Bertolt Brecht tentou dissociar o teatro tal qual deveria ser “o remate dos mais puros desejos da humanidade”, daquilo que efetivamente era, “um fácil e enganoso” provedor de prazeres passageiros ao qual se ia “como se vai ao bordel”. (CARLSON, Marvin. *TEORIAS DO TEATRO*. São Paulo, Unesp. 1997).

A perspectiva de Antonin Artaud, entretanto, era de um teatro que pudesse mudar o homem psicologicamente e não socialmente, por meio da liberação das forças tenebrosas e latentes em sua alma.

Mesmo que o objetivo, fusão do espectador e do ator na celebração da mesma festa, permaneça análoga nos dois casos, permanecem posições opostas, Brecht estimulando o espectador ao raciocínio e análise, e Artaud considerando o pensamento discursivo como uma barreira ao despertar do espírito aprisionado no corpo.

Esta oposição frontal não nos deve levar a concluir pela inutilidade de seu confronto. Na realidade, as posições não são tão rígidas e não faltam pontes que levem de um universo ao outro.

Robert Brustein nos mostra uma síntese da peça, que poderá ser esclarecedora para a compreensão da cenografia elaborada por Lina Bo:

[...] Na Selva das Cidades pode ser considerada a obra mais difícil, poética e enigmática do jovem autor. Todas as aspirações metafísicas de um teatro idealista, ainda carregado de expressionismo, se encontram na luta gratuita, alucinada, sem quartel, de dois homens soltos na cidade de Chicago, de 1912.

Numa dezena de rounds, em cenários que mudam de uma biblioteca circulante para o escritório de um comerciante de madeiras, uma sala de estar de uma família pobre vinda do interior, um bordel chinês, etc. Schlink e o atendente da biblioteca Jorge Garga travam sua 'luta de cérebros', iniciada quando o primeiro tenta comprar a opinião do segundo sobre um livro ('a minha opinião pessoal é o único luxo que tenho' – responde Garga).

Schlink começa a luta abalando a posição social de Garga, e o cerco se faz, quase sem trégua.

Schlink, responsável pela prostituição da irmã e da noiva de Garga, presenteia a Garga o negócio de madeira. Garga autoriza a venda, uma segunda vez, de material já vendido, quer ser preso, do cárcere denuncia Schlink por ter prostituído as duas mulheres.

Schlink mata-se antes que os linchadores aproximem-se dele. Garga incendeia o estabelecimento de madeiras, vai partir para New York, dizendo antes:

– O caos terminou. Foi o melhor tempo de minha vida'.

Schlink havia precisado o alcance do seu desafio:

' – Você queria a minha destruição, mas eu queria somente a luta, não a luta de carne, mas a do espírito'.

Garga reconhece a falência desse tipo de luta, ao replicar que 'o espírito, você vê, não é nada', e que o importante não é ser o vencedor, mas o sobrevivente'.

...Para Brecht 'a natureza fez a pele dos homens fina demais para esse mundo [...] e é por isso que o homem sofre tanto para fazer ela ficar mais grossa.

A cenografia de Lina Bo não apenas se adaptou, mas incorporou criticamente a história contida nos elementos que utiliza para compor um espaço e um ambiente.

FIGURA 32 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969

FIGURA 33 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969

FIGURA 34 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969

FIGURA 35 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969

FIGURA 36 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969

FIGURA 37 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969

FIGURA 38 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969

FIGURA 39 – DESENHO “NA SELVA DAS CIDADE”. LINA BO, 1969

A metáfora poética da destruição, um ringue destruído, conflitos de relacionamentos que chegam aos sulcos de sangue. O sentido cenográfico começa, na pré história da cena, no modo específico de atuação dos atores e no modo peculiar de produção da cultura brasileira.

Instalou-se no palco do Teatro Oficina um ringue de boxe aonde os atores iam, *'round por round'* construindo os cenários. Os objetos eram trazidos pelos atores e o palco se modificava.

A montagem é descrita no livro de Armando Sergio com muita propriedade e detalhamento (SILVA, Sergio Armando da Oficina: do teatro ao te-ato). A cada *'round'* o ambiente visual se tornava mais fascinante. Após cada cena, aqueles mesmos cenários eram totalmente destruídos, com muita violência. Eram destruídos e jogados ao lado do ringue, como uma inutilidade para o convencimento de que algo é bom ou inútil.

'Era como se o conjunto falasse da própria efemeridade da arte cênica', assim Armando Sergio descreve a função teatral. A finalidade suprema passa a ser a transformação em imagens cênicas fortes, sinceras e eficientes, do fluxo de ideias que o texto de Brecht fez nascer em uma sensibilidade pulsante como a de Lina Bo. O choque, é evidente, vem como uma inevitável consequência, e por ser assim, é bem mais profundo e enriquecedor. Para beneficiar-se dessa experiência, o espectador precisa convencer-se de que se trata de um teatro que exige dele uma atitude completamente diferente daquela que costuma assumir diante de um espetáculo convencional.

Para o espectador de "Na Selva das Cidades", não é divertir-se: é trabalhar, é suar camisa, é prestar dolorosamente atenção, é sentir-se cansado, é interrogar-se, é tentar conquistar, com esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados; uma beleza e poesia cujos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro. Espetáculo que estaria dentro do conceito de obra aberta, despertaria em quem a vê um processo re-criativo. José Celso Martinez considera "Na Selva das Cidades", um texto difícil, onde as pessoas se cansam, se identificam com uma passagem, não se identificam com outras, mas vão para casa com a sua explicação do que viram. (MARTINEZ, Jose Celso. p. 148).

No final, quando não mais tinham o que destruir, arrancavam as tábuas do ringue e cavoucavam com as próprias mãos, a areia que estava sob o tablado e dali arrancavam mais e mais objetos. O teatro se transformava,

então, num amontoado imenso de destroços, sugerindo o lixo de toda uma cultura, de toda uma civilização.

Estas soluções adotadas, tanto para o espaço, como para as cenas, nos propõe a ideia de um teatro 'teatral'. O teatral seria não apenas um efeito de distanciamento, mas um apelo à capacidade do espectador de aceitar e apreciar uma verdade artística.

Duas imagens são básicas na montagem: a primeira destas imagens está implícita no texto de Brecht, a de uma luta de boxe que traduz simbolicamente o sentido do enredo da peça – uma luta implacável entre dois protagonistas, gratuita como qualquer competição esportiva, na qual apenas os socos e as esquivas de carácter físico são substituídos por investidas e armadilhas que pertencem ao domínio moral e ético.

A segunda imagem resulta da leitura da peça de Brecht, pelo prisma criativo da direção e refere-se ao contexto social que dá origem a lutas encenadas: a civilização doentia e neurótica dos grandes centros urbanos, visualmente simbolizada por camadas de lixo que vão cobrindo o palco e montes de móveis e objetos quebrados que vão se acumulando.

A cenografia de Lina Bo, que se desintegra diante dos olhos do espectador e exala o seu cheiro de cadáver aos narizes deste mesmo espectador, transforma-se aos poucos no terceiro protagonista do espetáculo: as cadeiras quebradas, os livros despedaçados, as roupas rasgadas participaram literalmente da luta entre Shlink e Garga, e os personagens investem contra eles com a mesma surda raiva que dedicam aos seus adversários.

[...] Galileu estréia atrás das grades, no dia do AI-5.

Glauber me instigou a trabalhar com Lina Bardi. Topei, ela topou fazer 'Na Selva das Cidades' do jovem Brecht e dar início ao Teatro Oficina. A revolução da civilização brasileira estava recém-esmagada pelo AI-5, o Bexiga arrebitado, dividido pra ser atravessado por uma espécie de Muro de Berlim: O Minhocão. Hoje queremos resignar, transformar o muro Minhocão em Àgora. Na época era um Kosovo. Lina pegava o lixo da obra do Minhocão e trazia pra dentro. Armou um Ringue de Box no centro do espaço, colocou uma arquibancada no Palco e durante 11 rounds construiu-se pra destruir todo dia tudo, 11 construções cênicas (não eram mesmo 'cenários'). À medida que iam sendo derrubadas iam empilhando-se até chegar a destruir nos últimos rounds o próprio ringue e no fim o

chão da Jaceguay 520. Rimbaud cantava 'Debaixo do paralelepípedo tem o mar'. Lina completava 'Se tira o cimento, vira sertão'. Começamos a projetar escavações arqueológicas para o espetáculo. Uma ossada de burro, literalmente desenterrava a famosa Caveira de Burro de Libertas. Calcida Becker morria de aneurisma e nós quebrando tudo, refazendo cada noite pra não enfartamos. Chegamos ao subsolo, a longitude (Teatro Oficina. Editorial Blau/Instituto Lina Bo. 1999).

Os diversos procedimentos da concepção cenográfica (reapropriação de objetos, composição, escala, o próximo e o distante, a matéria, os materiais, recorte, decupagem estrutural e tratamento das superfícies), integram uma sintaxe. Não é revestimento.

A expressividade do espaço cênico e das duas imagens básicas, através de uma marcação de cena ofegante, rude e selvagem, que maltrata os corpos dos atores e a suscetibilidade dos espectadores, mas que faz surgir no palco um quase irrespirável clima de raivoso envolvimento poético no *round* decisivo do combate, os dois atores – lutadores de despem de sua roupagem de seres civilizados e recuam até a pré-história em busca de uma identidade primitiva perdida, esse envolvimento derruba os limites da discussão poética inicialmente proposta, e atinge o terreno de uma sofrida meditação metafísica, sem abdicar da sua essência formal, que pertence sempre ao domínio de uma generosa e inspirada teatralidade.

As consequências deste momento histórico no país, no Teatro Oficina, fizeram com que parte do elenco e o diretor José Celso Martinez partissem para a Europa, especificamente, Portugal e a colônia portuguesa Moçambique, acompanhando os movimentos de libertação nacional, com o início da revolução dos Cravos, e a libertação do país colonizado.

Esta vivência de revolução nacional marca o futuro e o retorno do Oficina ao Brasil. Acreditam ser possível, novamente recriar os movimento de ocupação e valorização do fazer teatral.

FIGURA 40 – ESPETÁCULO “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.

FIGURA 41 – ESPETÁCULO “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.

FIGURA 42 – ESPETÁCULO “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.

FIGURA 43 – DESENHOS “NA SELVAS DAS CIDADES”. LINA BO, 1969.

FIGURA 44 – DESENHOS “NA SELVAS DAS CIDADES”. LINA BO, 1969.

FIGURA 45 – PROGRAMA “NA SELVA DAS CIDADES”, 1969.

FIGURA 47 – FOTOGRAFIAS “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969.

FIGURA 48 – FOTOGRAFIAS “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969

FIGURA 49 – FOTOGRAFIAS “NA SELVA DAS CIDADES”, TEATRO OFICINA, 1969

5 CONCLUSÃO

*A pérola é uma jóia.
A jóia pode conter um projeto de cidade.
A pérola é uma esfera.
Nela, a luz que incide revela a esfericidade.
Mas ela tem luz própria que nega essa esfericidade.
Uma luz dá o sentido plástico que é um convite ao tocar.
A outra pede distanciamento.
Dentro dessa afirmação e dessa negação, ela estimula uma procura transcendente onde o ser humano possui e é possuído.
Viver na cidade é viver na natureza transfigurada pela consciência do necessário.
E o necessário é o homem:
o homem que está com os outros homens e com eles se fazendo.
A esfericidade da pérola é a de todo mundo.
A cidade que procuramos é rica, diversa e una.*

Flávio Motta

5.1 TEATRO OFICINA E A CIDADE

“Não há uma pedra posta pela mão do homem no centro das suas cidades, que não exprima uma ideia, que não represente uma letra no alfabeto da civilização”.

Manuel de Araujo Porto Alegre

O projeto de arquitetura é imaginar as coisas que ainda não existem, palavras do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que criando com papéis brancos, numa mesa do Oficina, mostrou em maquetes como quem cria origamis, a maquete da Ágora do Teatro Oficina.

A arquitetura de Lina Bo para o Teatro Oficina tem de ser compreendida com o sentido de que a cidade é para todos: a cidade como espaço ideal habita humano.

O programa de arquitetura do Teatro Oficina não aconteceu por um acaso histórico, com desvios de interesses particulares, mas como produto da experiência do homem no tempo e, de que não existe fratura entre o assim chamado “moderno” e a História.

Uma época nova havia começado, a consciência crítica e a continuidade histórica são a grande herança do homem moderno, este sentido coloca necessidade de expor obras do passado, evidenciando-as como um “acontecimento”, mas considerando o “ponto”, o momento no qual foram executadas e revivendo hoje sua continuidade histórica. Ao contrário, se as

encarmos apenas como “realidade” de hoje, eliminamos a continuidade histórica e perdemos o passado de que o moderno é resultado.

Lina Bo afirma com convicção que ser o “moderno” é antes ser produto da história mesma, por meio da qual somente é possível evitar as repetições de experiências superadas.

A história entendida como algo vivo e atual, revivida em seus problemas fundamentais dotados de transmissibilidades e fecundos ensinamentos, essa história que, como é óbvio, não é aquela:

[...] dos manuais escolares, monótona e de segunda mão, capaz apenas de sugerir a ideia de que o ‘passado’ passou e não tem mais validade, e que o mundo começou hoje, atribuindo-se ao homem, assim, a tarefa de refazer, sozinho, a experiência do ‘paraíso perdido’; mas, assim a história que não seja a mera ‘História’ abstrata e sim a vida concreta e fecunda BARDI, Lina Bo. Contribuição Propedêutica ao Ensino da Arquitetura. Lina Bo, 2002).

Lina Bo, mais uma vez mostra compreender a dimensão política de sua atuação como arquiteta–criadora, as possibilidades de influir de modo justo nas instituições, nos planejamentos urbanos, para que se mude a mentalidade de ocupação dos territórios, para que se adotem modelos mais novos, e pouco a pouco transformem esses lugares em algo melhor, para que se demonstre a grande virtude que é viver nesta ou naquela cidade.

Uma dimensão importante seria perguntar qual seria o caráter dessa cidade? O que ela vai exprimir?

[...] o que vai acontecer? O Oficina não é portal da catedral de Colônia do fim século XVIII, mas é o marco importante de um caminho difícil (Lina Bo. Ed Blau)

São aspectos filosóficos, antropológicos, geográficos e políticos. A arquitetura de Lina Bo, não é uma questão de quantidade de sabedoria e sim uma forma singular de conhecimento, e neste sentido, o Teatro Oficina convoca história, ternura, memória, realização e decisão.

Lina Bo, diz que do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura Física e Tátil, sua Não

abstração – que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios.

Walter Gropius definia a arquitetura como obra de arte total, isto é, como expressão de seu tempo, de seus conflitos, como símbolo da condição espiritual do homem moderno e como formulação de uma utopia, antecipação do futuro. As relações que buscamos entre os pioneiros das vanguardas europeias e a arquitetura de Lina Bo, particularmente do Teatro Oficina, se mostra neste projeto reconstituindo a arquitetura, a dignidade de expressão simbólica, ao mesmo tempo em que de fator ordenador da cidade e da cultura.

Trata-se de pôr em evidência o sentido mais radical do desenho, do estilo, dos elementos linguísticos ou materiais que chamamos de arte moderna e, através disso, da ideia de modernidade, do conceito global de cultura moderna, de nossa maneira de sentir e compreender o mundo, para a qual a arquitetura constitui uma disciplina privilegiada como configuração da realidade física ou espacial da cultura.

Ao considerar uma obra como o Teatro Oficina, entrecruzam-se na memória conceitos equívocos: expressionismo, cubismo, suprematismo, construtivismo, antropofagismo. Na realidade, os mesmos conceitos equívocos se misturam ao considerarmos o próprio conteúdo do trabalho cênico do Teatro Oficina, de suas experiências artísticas sensíveis, seus sonhos, sua radicalidade artística social e cultural. Misturar conceitos seria a melhor maneira de diluir seus limites fictícios.

No programa de arquitetura elaborado por Lina Bo e Edson Elito, os princípios presentes eram os conceitos de teatro de rua, romper as barreiras que dividem seus diversos públicos especializados, de passagem, de passarela de ligação entre a Rua Jaceguay, o Viaduto Costa e Silva, conhecido como ‘Minhocão’ e os espaços residuais de sua construção potencialmente utilizáveis e a grande área livre nos fundos do terreno, especiais características topográficas que definiram alguns de seus traços e de seus desdobramentos.

Um novo espaço teatral começa a ser intuído; espaço totalmente transparente em que todos os ambientes compusessem um espaço cênico unificado, em outras palavras, todo o espaço é cênico; flexibilidade de uso; adoção de recursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento, o “terreiro eletrônico” onde “atores-bárbaros tecnizados” atuassem. O projeto parece conter, todas as características necessária e próprias das legítimas

revoluções. A motivação estética inicial é a intolerância para com as esgotadas práticas teatrais oficiais e os antigos conceitos histórico-sociais. O desejo abstrato de uma nova dramaturgia encontra um lugar de prova e uma oferta concreta.

FIGURA 50 – DESENHO “TEATRO OFICINA”, CARLA CAFFÉ, 1980,

FIGURA 53 –DESENHO DO TEATRO OFICINA, EDSON ELITO, 1987

FIGURA 54 –DESENHO DO TEATRO OFICINA, EDSON ELITO, 1987

O programa de arquitetura cita como percurso de criação, a leitura do texto “As Bacantes” de Eurípides e dos conceitos do teatro Nô, que direcionaram os estudos iniciais, com passarelas de pisos de tábuas interligadas e cobertura central de lona plástica alusiva a provisoriidade desejada, sem poltronas – apenas bancos leves que os espectadores movimentariam para se posicionarem conforma a cena.

Aberturas nas paredes remanescentes internas seriam feitas, como furos de tiros de canhão – “furos da guerra do Líbano”, numa referência ao que Lina chamava de “furos da guerra da Espanha”, às aberturas no Sesc Pompéia.

Não obstante essa ambivalência, o fascínio que as superfícies, simultaneamente refletoras e translúcidas, de suas fachadas laterais exercem sobre o espectador está menos associado a seus fins funcionais do que a seu significado simbólico.

A estrutura manifesta, a arquitetura luminosa, a transparência das paredes, a imaterialidade da arquitetura, o geométrico. Um projeto que trata claramente de transformar o sentido espacial da figura humana ou a sua expressão emocional.

Há em tudo isso, a confiança no papel ordenador da arte.

A concepção do desenho do Teatro Oficina constituía uma esperança imediata, porque a experimentação de um novo espaço de representação estava indissolivelmente ligado a projetos de uma profunda transformação da realidade.

O teatro para modificar o homem e o teatro para construir uma sociedade diferente são as razões que a cultura do teatro elaborou para justificar o fazer teatral no século XX. (CRUCIANI, Fabrizio. FALLETTI, Clelia. Teatro de Rua. Hucitec).

FIGURA 55 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013.

FIGURA 56 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 57 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 58 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 59 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

Os princípios do projeto estão na montagem de “Na Selva das Cidades”, cujo tema já detalhado anteriormente, é a crise da cidade moderna, a angústia ante a mecanização, a impersonalidade das metrópoles, os efeitos redutores e destruidores da sociedade capitalista e autoritária, isto é, toda a temática colocada pela arte e pela lírica do expressionismo em sua crítica da cultura moderna.

Na arquitetura do Oficina, há um poderoso elemento expressionista e romântico: a luz, a transparência, o teto retrátil, a fonte de água, os tijolos da década de vinte, com seus arcos romanos de embasamento, o palco em rampa, são a metáfora de uma ordem cosmológico, social, utópica, princípios de emancipação que a arquitetura do Oficina manifesta; uma ordem que, por meio de seus valores simbólicos, reconhece o homem como centro.

FIGURA 60 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 61 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 62 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 63 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

A arquitetura do Teatro Oficina quer ser considerado, sobretudo no traçado urbano no qual se insere e se articula, transpondo uma rua, defrontando outra, acolhendo as ruínas da sinagoga demolida; evitando, interromper o tecido da vida urbana e cavando.

[...] francamente uma rua aberta, pra nós, contraponto do movimento difícil da abertura 'lenta, gradual, restrito'. Na nossa cabeça era como se abrisse uma avenida de recusa à ruelas dos conchavos da oposição com a ditadura após a morte de Tancredo. (José Celso Martinez)

O projeto instala-se na cidade com seu próprio ritmo, escancarando para o exterior a própria lateral envidraçada, o desejo de uma alteração radical na relação cênica e urbana: “[...] o desejo maior: tirar os muros que separam teatro da luz do mundo e a sala de espetáculos dos bastidores” (José Celso Martinez).

5.2 PATRIMÔNIO CULTURAL E ESPAÇO URBANO

Já há muitos anos foram abandonados às noções de excepcionalidade e monumentalidade como critérios absolutos para a definição do que é um patrimônio cultural. Trata-se agora de pensá-los em sua representatividade, como fatos sociais e produtos de cultura.

O processo de tombamento do Teatro Oficina é um reconhecimento que esse patrimônio expressa valores, temporalidades distintas de produtos de

cultura. Nas palavras do diretor do Oficina, José Celso Martinez, “[...] *tomba-se não um prédio, sim um trabalho que precisa da obra arquitetônica renovada e efêmera para poder mudar o espaço físico, de acordo com as mudanças e rumos da sua programação*”. Para cada peça o teatro que for necessário.

Assim como cidadania e cultura formam um par integrado de significações, assim também cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimos.

A cultura por sua vez está inscrita no cotidiano, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido através do próprio processo de viver em constante reelaboração.

É nesse território que se produz a relação social, onde o homem organiza e negocia sua prática com a sociedade e com a cultura.

O território em que vivemos é mais que um simples conjunto de objetos, mediante os quais trabalhamos, circulamos, moramos, mas também um dado simbólico das representações, do imaginário que estão contidos nesses objetos.

A abordagem do conceito patrimônio nestes termos, por um lado constitui um olhar mais abrangente, e coloca por outro lado, problemas mais complexos de como se opera a ação de preservação, que não é nunca um trabalho neutro. Não se podendo fugir do caráter político que transpassa a ação de preservação.

Elegem-se alguns objetos em detrimento de outros; preservam-se algumas memórias e relegam-se outras ao esquecimento. As definições de patrimônio cultural seriam tantas quantas fossem as segmentações existentes em uma sociedade segmentada e hierarquizada como a atual.

E isto se torna especificamente mais difícil quando se passa a discutir o patrimônio de grupos que se encontram mais à margem da história oficial e da cultura dominante.

Um aspecto importante no processo de tombamento do Teatro Oficina é a relação entre o patrimônio cultural e o espaço urbano. Não na perspectiva racionalista do que é urbanismo funcional, segregados pela ordenação, mas sobre uma concepção de territorialidade que é menos físico e mais subjetivo. A dinâmica da especulação imobiliária torna o espaço coisificado, reificado,

mercadoria desprovida de qualquer acento humano, onde atividades alienadas criam objetos alienados.

Esta dinâmica é responsável pelas principais agressões aos atributos de uma cultura urbana e conseqüentemente, de seu patrimônio. Ela leva ao empobrecimento do espaço urbano, tanto em relação a seus usos e funções, quanto em relação aos seus significados.

Os homens não reconhecem a cidade como um espaço global, único. Eles apreendem lugares, pedaços, onde operam uma comunicação simbólica sobre um fundo de memórias fragmentadas. São as memórias que compõem o tecido social de nossas relações com o espaço da cidade.

O senso comum vê a cidade de hoje como a própria negação da possibilidade de uma cultura urbana, não há mais sociabilidade, deixamos uma situação em que a consciência se criava a partir das trocas orgânicas diretas entre os homens e a natureza, para enfrentar uma nova situação, onde dados externos ao orgânico se impõem, na medida em que a solidariedade orgânica, antes vigente, é tornada impossível.

Passamos do regime do orgânico para o império do organizacional.

É esse outro espaço orgânico, recortado em territórios bem diversos dos mapas administrativos, suporte de diferentes memórias e composto de cenários múltiplos que torna as cidades lugares onde se pode viver.

A ação da política de tombamento do Teatro Oficina como patrimônio cultural teve como conteúdo principal, mais do que a preservação e manutenção de um edifício com valores históricos e arquitetônicos, um sentido de assegurar o direito de um trabalho de expressão cênica, que necessita da obra arquitetônica renovada e efêmera e um direito ao tempo vivo da memória. Ou seja, a ação de tombamento tinha a dimensão de uma possibilidade de garantir a permanência daqueles bens que permitiram ao Teatro Oficina construir sua identidade, as possibilidades do espaço da mistura de linguagens, credos, tecnologias e ritos.

O Teatro Oficina como resultado concreto de suas caminhadas e memórias. Seria possível uma alteração no foco e nos objetivos do desenvolvimento urbano da cidade, que considerasse o Teatro Oficina como um local irradiador de cultura, onde o objetivo principal é a expressão criativa do homem, um desenvolvimento urbano endógeno, onde o homem, seus

costumes e necessidades têm valor histórico, cultural, e não, as coisa e seu valor de mercado?

A cidade tem sua dinâmica e sua velocidade de transformação, apoiadas na centralização e na racionalidade do aparelho de Estado e aplicado apenas em algumas partes das grandes cidades: na chamada cidade formal ou legal (MARICATO, Erminia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. São Paulo. Vozes, 2000).

A questão do Patrimônio Histórico, Tombamento, integração e respeito pelo bem tombado ao corpo da cidade permanecem no ritmo dos homens lentos, sendo cada vez maior a distância possível de inseri-lo na cidade e, compreendê-lo com uma visão associativa das relações sociais, das transformações da cidade.

O Teatro Oficina permanece como uma referência na cidade compondo o imaginário urbano, como um ponto luminoso na mancha sombria no tecido da vida urbana de São Paulo.

O Teatro Oficina tem de ser entendido de forma integrada e associada ao conjunto urbano que o envolve, transformando-se no centro do desenvolvimento urbano do lugar, como única forma possível de desenvolver e devolver este bem aos cidadãos desta cidade.

O Grupo Oficina está profundamente e intimamente vinculado a arquitetura do Teatro Oficina, em um ato criativo que adquiriu a dimensão do espaço, o lugar do imaginário, dos riscos ontológicos, dos sonhos de sentar no chão de terra e começar de novo.

O espaço de criação e de imaginação é articulado pelo caráter físico do lugar, a poética das imagens, se concretiza na dimensão do tempo e do acontecimento teatral e o tempo da arquitetura do lugar é o ressurgimento do que momentaneamente fica desaparecido.

FIGURA 64 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 65 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 66 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 67 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

FIGURA 68 – FOTOGRAFIAS DO TEATRO OFICINA, 2013

O fixo da arquitetura e a função teatral como um acontecimento que se constrói e se desconstrói no imaginário.

O Teatro Oficina, sua arquitetura, o lugar onde está localizado, o bairro do Bexiga, evidenciam pela sua articulação o conceito do que é Patrimônio

Cultural, muito mais amplo que as representações antigas, porque envolve considerações do passado histórico e da memória cultural como parte integrante do presente, e o futuro como um direito a soluções com conteúdos novos, nascidos de necessidades de expressão da comunidades local.

Somente por meio da compreensão dos conteúdos existentes na dimensão do lugar, na dimensão espacial do cotidiano, poderemos estabelecer a relação existente entre o espaço e os movimentos de expressão artísticos de lazer, dando a importância necessária à materialidade do espaço do lugar, como um dos elementos e condição fundamental para dar início, realizar e avaliar o sentido de uma proposta de ação.

Nada é realizado sem os objetos que nos cercam e que constantemente vão tomando novas formas. Idealmente, conflito e cooperação seriam à base das relações de uma vida em comum entre pessoas, empresas e instituições. E somente por meio do reconhecimento recíproco dessas unidades a vida social se individualiza, a convivência de uma cultura espontânea com uma estrutura dogmática e organizada criaria um fato novo e criativo.

Esses espaços que surgem como sombras opacas, na grande luminosidade moderna dos novos projetos urbanos já assimilados como um ato mecânico rotineiro que se sobrepõe em camadas sobre memórias de outras partes da cidade são os retentores da autenticidade e criatividade em oposição aos espaços da exatidão.

Os espaços espontâneos, como rugas em plano homogêneo e único, são reservatórios abertos de possibilidades criativas e não dogmáticas. O desenvolvimento social e urbano e a cultura de massa, denominada cultura por ser hegemônica, são indiferentes à diversidade social. A uniformização e a indiferenciação se impõem sobre o que é diferente em nome de um racionalismo científico.

Utilizando as palavras de Milton Santos fechamos este estudo:

A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança.

Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo.

Essa busca de caminhos é, também, visão iluminada do futuro e não apenas prisão em um presente subalternizado pela lógica instrumental ou aprisionado num cotidiano vivido como preconceito.

É a vitória da individualidade reforcada, que ultrapassa a barreira das 'práxis' repetitivas e se instala em uma práxis libertadora, a práxis inventiva de que fala H. Lefevre.

Mas o tempo *linear* é uma invenção do Ocidente,
o tempo não é *linear*,
é um maravilhoso emaranhado onde,
a qualquer instante,
podem ser escolhidos *pontos* e inventadas soluções,
sem começo nem fim.

6 REFERÊNCIAS

- ADES. Dawn. O Dada e o Surrealismo. Barcelona: Editorial Labor. 1976.
- APPIA. Adolphe. A Obra da Arte Viva. Lisboa: Acardia, s.d.
- ANDRADE. Oswald. A Utopia Antropofágica. São Paulo: Globo. 1995.
- ARANTES, Otilia. MARICATO, Ermínia. VAINER, Carlos. A Cidade do Pensamento Único. Petrópolis. Vozes: 2000.
- ARANTES. Otilia. Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2001.
- ARENDT. Hannah. A Condição Humana. Rio de Janeiro: Farense. 1991.
- _____. Homens em tempos sombrios. São Paulo: Companhia das letras. 2008.
- ARGAN. Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes. 1993
- ARGAN. Giulio Carlo. Clássico e o anticlássico. São Paulo: Companhia da Letras. 1999.
- _____. Walter Gropius e a Bauhaus. São Paulo: José Olympio. 2005.
- ARTIGAS. João Batista Vilanova. Caminhos da Arquitetura. São Paulo: Pini. 1986.
- ARTAUD. Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Max Limonad. 1984.
- AUGÊ. Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papiros: 1994.
- AUERBACH. Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004

BABLET. Denis. Josef Svoboda. S.l., La Cité. SP.

_____. Les Revolutions Scéniques do XX Siécler. Páris, Societé Int.: 1975.

- BACHELARD. Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes 1993.

_____. A poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes 1988

BADER, Wolfgang. Brechet no Brasil. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987

BARBA. Eugênio. A Canoa de Papel. São Paulo. Hucitec. 1994

BARDI, Lina Bo. Lina por escrito. São Paulo. Cosac Naify, 2009

_____. Teatro Oficina. Lisboa. Blau/Instituto Lina Bo: 1999.

_____. Tempo de grossura: O Design no impasse. São Paulo. Instituto Lina Bo: 1994.

_____. Contribuição Propedêutica ao Ensino da Arquitetura/Lina Bo Bardi. São Paulo. Instituto Lina Bo: 2002.

_____. Lina Bo Bardi, 1914-1992. I. Ferraz, Marcelo Carvalho. São Paulo. Instituto Lina Bo: 1996.

BENTLEY. Eric. A Experiência Viva do Teatro. Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1967.

_____. O Teatro engajado. Rio de Janeiro. Zahar: 1969.

BENJAMIN. Walter. Obras Escolhidas. São Paulo, Brasiliense: 1987.

_____. Reflexões: A criança. o brinquedo, a educação/Walter Benjamin. São Paulo. Summus, 1984.

BERTHOLD. Margot. História Mundial do Teatro. Trad: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo. Perspectiva: 2001.

BLANCHOT. Maurice. O Livro por vir. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: 1977.

BONELLI. Massimo. L'Arte nella società/Astrattismo e Costruttivismo. Milão. Fabbri editori: 1977.

BOSÍ. Alfredo. Dialética de Colonização. São Paulo; Companhia das Letras: 1992.

_____. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo. Companhia das Letras: 2000.

_____. Reflexões Sobre a Arte. São Paulo: Ática 1991.

_____. Céu, Inferno. São Paulo. Duas Cidades; 34: 2003.

BOSI. Ecléa. O Tempo Vivo da Memória. São Paulo. Ateliê Editorial: 2003.

BRECHT. Bertold. Teatro Completo. Rio de Janeiro, Civilização brasileira: 1968.

_____. Teatro Dialético. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1967.

_____. Poemas 1913-1956; seleção Paulo César de Souza. São Paulo. Ed. 34: 2000.

BRISSAC. Nelson. Paisagens Urbanas. São Paulo. SENAC: 1998.

_____. Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo. Brasiliense, 1987.

BROOK. Peter. O Teatro e Seu Espaço. Petrópolis, vozes. 1970.

_____. A Porta Aberta. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 1999.

BRUSTEIN, Roberto. Teatro de Protesto. Rio de Janeiro. Zahar, 1967.

CASCUDO. Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo. Global. 2001

CHEVALIER. Jean. Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro. José Olympio. 1989.

CHIPP. Herschel Browning. Teorias da Arte Moderna. São Paulo. Martins Fontes: 1996.

CONRADO. Aldemar. O Teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1969.

CRAIG. Gordon. Da Arte do Teatro. Lisboa. Arcádia. SP.

CARLSON. Marvin. Teorias do Teatro. Estudo Histórico e Crítico dos Gregos à Atualidade. São Paulo. UNESP. 1995

COSTA, Iná Camargo. Sinta o drama. Petrópolis. Vozes, 1998

_____. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1996.

_____. Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo. Expressão Popular: Nankin editorial: 2012.

CRUCIANI, Fabrizio. Teatro de rua. São Paulo. Hucitec, 1998

DEBORD. Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro. Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. A lógica do sentido. São Paulo. Perspectiva: 1983

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs; capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed: 34, 1998.

ELIADE. Mircea. O Sagrado e o Profano. São Paulo: Martins Fontes. 1993.

FERRAZ. Marcelo Carvalho. Arquitetura conversável. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. 2011.

FERNANDES. Silvia. Grupos Teatrais, Anos 70. Campinas. UNICAMP. 2000.

FERRO, Sergio. Arquitetura e trabalho livre. São Paulo. Cosac Naify, 2006.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. História da loucura. São Paulo. Perspectiva, 2004.

FRAMPTON. Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

FREIRE. Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo. Sesc: Annablume, 1997

GARAUDY. Roger. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

GARCIA. Silvana. As Trombetas do Gericó. São Paulo. Hucitec. 1997

_____. Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo. Perspectiva, 1990.

GASSET. José Ortega. A Idéia do Teatro. São Paulo, Perspectiva, 1978

_____. Meditações do Quixote. São Paulo. Livro Ibero-Americano. 1967.

GAUTHEROT. Marcel. O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2001.

GRAMSCI. Antonio. Cadernos do Cárcere. Volume. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001.

_____. Escritos Políticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2004.

GROTOWSKI. Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

GUÍNSBURG. Jacob. Stanislavski, Meyerhold e Cia. São Paulo. Perspectiva. 2001

_____. De Cena em Cena. São Paulo. Perspectiva. 2001

HARVEY. David. A Condição Pós Moderna. São Paulo. Loyola. 1993

JUNG. Carl Gustav. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1992

_____. Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo. Petrópolis. Vozes. 2000.

_____. Presente e Futuro. Petrópolis. Vozes. 1989.

KATZ. Renina. HAMBURGER. Amélia. Flávio Império. São Paulo: Edusp. 1999.

KONIGSON. Elie. L'espace tréâtral medieval. Paris. Ed. Centre National de la Recherche Scientifique. 1975.

KOURILSKY. Françoise. Le Bread and Puppet Theatri. Lausanne. Le Cité. 1971.

LAZZARO. G. di San. Paul Klee. Lisboa: Verbo editorial. 1972.

LE GOFF. Jacques. O Apogeu da Cidade Medieval. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

_____. Por Amor as Cidades. São Paulo: Unesp. 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. Escritura política no texto teatral. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

_____. L'EXPRESSIONNISME PARIS LE THEATRE EUROPEEN. Vários autores. Paris. CNRs. 1971.

LUCCHESI. Marco Américo. Artaud, A Nostalgia do Mais. Rio de Janeiro. Numen. 1989

MAGALDI. Sábato. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo. Perspectiva. 1992

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. Cem anos de teatro em São Paulo: História do Teatro em São Paulo de 1875 – 1974. São Paulo: Senac, 2000.

MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2005.

MARTINEZ CORREA. José Celso. Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed 34. 1998.

MATORRÉ. George. L'espace humain. L'expression de L'espace dans la vie, la poesia et l'art contemporaine. Paris. Des vieux Colômbia. 1962

MATOS, Olgaria. Contemporaneidades. São Paulo. Lazuli, 2009

MENDES, Miriam Garcia. O negro e o teatro brasileiro. Rio de Janeiro. Hucitec, 1993

MERLAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo. Cosac & Naif. 2004

MICHALSKI, Yan. TROTA, Rosyane. Teatro e Estado. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: História e Polêmica. São Paulo. Hucitec. 1992.

_____. O teatro sob pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro. Zahar, 1985.

MISSAC. Pierre. Passagens de Walter Benjamin. São Paulo: Iluminuras. 1998.

MORAES. Eliane Robert. O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana. São Paulo. Iluminuras, 2010.

MOSTAÇO. Edelcio. Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta editorial. 1982.

MONTANER. Josef Maria. Despues Del Movimiento Moderno, arquitetura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili. 1997.

NIETZSCHE, Friederich. O nascimento da tragédia. São Paulo. Companhia das Letras: 1995.

NOVAES. Adauto. O Olhar. São Paulo; Companhia das Letras. 1998.

ORTIZ. Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense. 2001.

PALLADIO. Andréa. Um Arquiteto Entre o Renascimento e o Barroco. 1508 – 1580. Ed. Tachen S. D.

PAZ. Otávio. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva. 1975.

PANOFSKY. Erwin. Significado das artes visuais. São Paulo: Perspectiva. 1976.

PASTA. José Antonio. Trabalho de Brecht. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34. 2010.

PAVIS. Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo. Perspectiva. 1999

PEIRCE. Charles Sanders. Semiótica. São Paulo. Perspectiva. 1977

PEIXOTO. Fernando. Teatro oficina (1958-1982) trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo. Brasiliense, 1982.

_____. O melhor teatro do CPC da UNE. São Paulo: Global, 1989.

_____. Dionysos – teatro oficina. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1982.

PEDROSA. Mário. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva. 1975.

PIRES. Ericson. Zé Celso e a oficina-usina de corpos. São Paulo: Annablume, 2005.

PISCATOR. Erwin. Teatro Político. São Paulo: Civilização Brasileira. 1968.

QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud. Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume, 2004.

RATTO. Gianni. Antitratado de cenografia. São Paulo: SENAC. 1999.

READ. Herbert. A redenção do robô. São Paulo: Sumérios. 1986.

_____. A educação pela arte. Lisboa. Edições 70. 1982.

RETAMAR. Roberto Fernández. Caliban e Outros Ensaíos. São Paulo. Editora Busca Vida. 1988.

RIPPELINO. A. M Maiakovski e o teatro de vanguarda. São Paulo. Perspectiva. 1971.

ROCHA. Paulo Mendes da. Maquetes de Papel: Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

RODRIGUES. Graziela. Bailarino, Pesquisador, Intérprete. Rio de Janeiro. Funarte. 1997.

ROUBINE. Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral: 1880-1980. Rio de Janeiro. Zahar. 1982

ROSENFELD. Anatol. Teatro moderno. São Paulo. Perspectiva. 1977

_____. O Teatro Épico. São Paulo. Perspectiva. 2001.

_____. A Arte do Teatro: aulas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Publifolha. 2009.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTOS. Milton. A natureza do espaço. São Paulo: Hucitec. 1997.

_____. O espaço do cidadão. São Paulo: Nobel. 2000.

SCHWARZ. Roberto. Cultura e política. São Paulo: Paz e Terra. 2009.

SILVA. Armando Sergio. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. J. Guinsburg: diálogos sobre Teatro. São Paulo: Edusp. 2002.

SILVA. Alberto da Costa e Silva (coordenação). Crise Colonial e Independência: 1808-1830.volume 1. Rio de Janeiro: Objetiva. 2011.

SITTE.Camilo. A Construção das Cidades Segundo Seus Princípios Artísticos. São Paulo: Ática. 1992.

STANISLAVSKI. Constantin. Minha vida na arte. São Paulo: Civilização brasileira.

SUBIRATS. Eduardo. A Flor e o Cristal. São Paulo: Nobel. 1988.

_____. A Penúltima Visão do Paraíso. São Paulo: Studio Nobel. 2001.

SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOLEDO. Benedito Lima de. São Paulo, três cidades em um século. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

VERGER. Pierre. Fotografias para não esquecer. São Paulo: Terra Virgem Editora. 2009.

_____. Saída de Yaô. São Paulo: Axis Mundi Editora. 2002.

_____. Verger-Bastide: dimensões de uma amizade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002.

VITRUVIO. Los diez libros de arquitetura. Barcelona, obras mestres. 1970.

KOUDELA.Ingrid Darmien. Brecht da Pós Modernidade. São Paulo: Perspectiva. 2001.

VALÉRY, Paul. Degas dança desenho. São Paulo: Cosac & Naif. 2003.

VARGAS, Maria Tereza. Da rua ao palco; notas sobre a formação do teatro na cidade de São Paulo. São Paulo. Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisas, 1982.

_____. Teatro operário na cidade de São Paulo. São Paulo. Centro Cultural São Paulo, 1980.

VIRMAUX. Alain. Artaud e o Teatro. São Paulo: Perspectiva. 1978.

VILLIERS. André. Le théâtre em rond. Paris. Librairie theatal. 1958.

VIRILIO. Paul. O espaço crítico. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.

REVISTAS E PUBLICAÇÕES

Grupo Cobra: um movimento internacional pós guerra 1948-1951. MASP, 1992.

Espaços Teatrais: a evolução da arquitetura cênica na história. Curadoria e projeto J. C. Serroni. Instituto Cultural Usiminas. 2008.

Cidadela da Liberdade. SESC-SP/ Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 1999.

Revista Habitat. MASP.

TESES, DISSERTAÇÕES E NÃO PUBLICADAS

ANDRADE, Antonio Luis Dias de. Um estado completo que pode jamais ter existido. Tese de doutorado da FAU-USP: São Paulo, 1993.

BECKER, Ana Cândida Arruda. A cidade como espetáculo. Dissertação de mestrado FAU-USP: São Paulo, 2000.

CARON, Jorge O. O Território do Espelho. A arquitetura e o Espetáculo Teatral. Tese de doutorado da FAU/USP: São Paulo, 1994.

GARCIA, Clóvis. O teatro profano medieval francês como expressão da sociedade burguesa, no século XIII. Tese de doutorado ECA-USP: São Paulo, 1972.

GRANERO, Maria Victória. O Teatro na Bauhaus. Tese de Doutorado da ECA-USP. 2000.

ILARI, Mayumi Denise Senoi. Teatro Político e contestação no mundo globalizado: o Bread & Puppets na sociedade de consumo. www.teses.usp.

LUZ, Vera Santana. Ordem e origem em Lina Bo Bardi. Tese de Doutorado da FAU-USP, 2003.

LIMA, Zeuler R. M. A. A cidade como espetáculo: O arquiteto no paradoxo da estetização da cultura contemporânea. Tese de doutorado da FAU-USP: São Paulo, 2000.

MACUL, Márcia. Arquitetura em Prosa: Uma Aproximação ao Objeto Referencial. Tese de doutorado da FAU/USP: São Paulo, 1999.

PINTO, Roberto Mello da Costa. Ventoforte, O Espaço da Imaginação: os processos poéticos e o espaço cênico no Teatro Ventoforte. Dissertação de Mestrado, ECA-USP. 2006.

SANTANA, Jussilene. Martins Gonçalves: uma escola de teatro contra a província. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia. 2011.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. Iluminação Teatral; história, estética e técnica. Dissertação de mestrado ECA-USP, 1989.

RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da Modernidade: Trajetória, Campo e História na atuação d Lina BoB ardi, 1947-1968.* Tese de doutorado-Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas. 2002.

7 APÊNDICE – ENTREVISTA COM LUIS FERNANDO GUIMARÃES

Apêndice

(entrevista realizada com Luis Fernando Guimarães, em São Carlos, final do mês de dezembro de 2012. Artista atuante desde a década de 60. Nesta década, como participante do corpo social que fez “68”, participou do Teatro Oficina como ator, e produtor. Este depoimento tem o sentido de um balanço individual sobre momentos de uma história marcada com muita paixão e dor.)

LFG: O que eu te falei, quando uma coisa e a outra, seja a Bauhaus e Flávio Império... Eu acho que tem um (aprouch) pelo que eu entendi do que você quer, que é fundamental A Lina e a compreensão de quando ela entra pra fazer a Selva da Cidade, Selva na Cidade. São Paulo é um grande canteiro de obra. Eu até me lembro... ontem eu tava lembrando, fazem 40 anos ou mais dessas coisas... Mas eu lembro de um símbolo que era uma pá de pedreiro e uma rosa. Era Faria Lima eu acho, o prefeito. São Paulo é uma cidade que se humaniza. Então... o estupro... O urbanístico na cidade é violento, né?! Começa o metrô, o MASP. Em frente ao “Oficina” essa coisa obscena, o minhocão. A Lina, como se fala o repórter americano “Lugar certo, na hora certa”. A Lina tá sempre no lugar certo e na hora certa. Isso é um talento dela. Tudo bem, ela teve lá na segunda guerra, anti fascista etc... Vem pro Brasil... A cara do Brasil. O Casal Petro Bardi e Lina. O Edgard na Bahia faz essa coisa generosa, rica, talentosa de trazer os melhores. Podia ir pro RJ, podia ser em outro lugar. Ela vai pra Salvador.

RMP: Que projeto importante, né?

LFG: Importante. O Edgard é uma pessoa que precisa... Não é saudosismo né... Mas pega o Tom Zé, o Tom Zé pode falar horas sobre isso né?! Essa Kollreuter, Smetak, leva Lina e apoia tudo! Uma efervescência Cultural, pré Brasília ainda.. É genial! Bom, mas o momento da Lina... Aliás, eu acho que foi o Glauber que apresentou a Lina pro Zé. Eu me lembro de umas conversas com ela. Porque além de trabalharmos juntos, nós ficamos amigos. Eu sempre chamei ela de Dona Lina. É a 1ª vez que eu tô chamando ela de Lina. Uma coisa natural de respeito que eu tenho por ela até o fim da minha vida. Mas a D. Lina é a mulher certa no lugar certo. Eu me lembro que ela falou que foi o Glauber, porque ela falou assim: “Você precisava ver! Um tomava Coca-Cola e o outro tomava Guaraná Antarctica. Um era mais nacionalista e o outro meio Americanizado. Que eu conheço o Zé! Tomava guaraná Antarctica. O Glauber podia fazer isso! Porra Loca que ele era em várias coisas. Mas ela falava assim: “Nossa!”. Os dois eram novinhos. Foi o Glauber na realidade que juntou a Lina com o Zé. Ela insistiu muito. Mas independente dessa questão urbana, que tem a ver com o seu trabalho, os espaços e tal. É exatamente a “Selva” demora. Porque eu acho que 69 até 70, tá tudo em 68. Aquele livro que o Zuenir Ventura escreveu, “68 anos que não acaba”. Que é o Zé do início ao fim. Começa no Réveillon na casa do Luiz Buarque. Eu reli o livro em 2008 quando ele publicou o outro, 40 anos depois... em 68. O Zé já é essa figura marcante de 68. Não que não tenha. Tem toda uma ambiência geral, tropicalismo..etc. Mas que eu me recorde, é isso. Era uma insistência do Glauber pra o Zé trabalhar com a Lina. E ela entre justamente quando o... não era nem bexiga. Era Bexiga, mas Bela Vista. Cheguei lá em 62 primeiramente. Aquelas cantinas, aqueles points, os teatros e tal. Morei em pensão ali na 13 de maio. E aquilo foi muito violento, né?

8 ANEXOS

(Referente ao Capítulo 2 A Casa do Homem Ruiu)

8.1 ANEXO 1

Na Europa a casa do homem ruiu.

“A casa do Homem ruiu; na Itália, ao longo da Aurélia e da Emilia, na Sicília e na Lombardia, na Provença e na Bretanha; a casa do Homem ruiu na Europa. Não pensávamos que ela fosse desaparecer assim; era muito segura, era -um baluarte- havia alguma coisa mais firme do que a casa? Há anos estava ali, cada ano sofria uma mudança, era a filha que se casava, uma nova geração que vinha, desaparecia a poltrona de veludo com franjas do último Oitocentos, e vinha o móvel “inglês” em mogno e cetim celeste, as lâmpadas de opalinas eram substituídas por grandes lampadários de metal dourado; depois os netos quiseram fazer mudanças, segundo aquela nova moda, do antigo misturado com moderno e o divan Luis Felipe ia muito bem com as lâmpadas modernas de ferro batido laqueadas de branco; também as paredes em cimentite e os dois quadros surrealistas. Certa vez toda a casa foi transferida para um outro bairro elegante, para um edifício mais moderno, e foi naquela ocasião que Francisco mandou fazer as grandes cortinas de seda verde amêndoa drapeadas segundo a moda francesa, e os estuques brancos inspirados no barroco; assim, a casa era ligeiramente “decadente”, como disse um arquiteto “à La Page”, mas ia bem, tinha estilo, era muito admirada pelos amigos e uma revista mundana publicou-a. Certo, tinha mudado muito desde os tempos dos avós, cada um lhe havia querido dar o “seu” toque, mas era sempre a “nossa casa” e não ousaríamos admitir que pudesse desaparecer assim. Agora , quando relembro nossos zelos em não desmanchar uma prega do drapeado, em não alterar a simetria dos adornos, a nossa preocupação de conservar “aquele ar” da nossa casa, aquele ar tão “representativo”, parece-me impossível não a rever mais. No ângulo do salão, à esquerda, havia o retrato da vovó, embaixo tínhamos mandado fazer um delicado motivo em

estuque, quase um brasão, tirado de uma revista; um esculpido que escondia uma delicada luz rósea; era o nosso ângulo preferido, tinha uma vitrola de pele de serpente e um “bar” arrumado num velho móvel “Império”. Palavra, nunca imaginei que acabasse assim e, naquela manhã, quando a nossa casa já não existia mais, achei um pedaço de gesso branco raiado, e vi que era uma lasquinha de lâmpada rósea. Mas que estranho, que estranho que nada se visse da nossa casa tão bela, que nada tivesse ficado capaz de distingui-la das outras! Era tudo cinzento, tudo pó, tudo igual aos outros montes cinzentos que também haviam sido casas, mas certamente muito menos bonitas que a nossa. Sim, não pensávamos que as casas fossem assim frágeis, assim sutis, assim “humanas”, e que pudessem morrer assim. Foi então, quando esperávamos naqueles momentos de pesadelos, que as casas comesçassem a ruir que nos apercebemos que elas “eram humanas”, que eram o “espelho” do homem, que eram “o homem”.

E sentimos também que era culpa nossa se morriam, nós as havíamos erguido para que fossem espelho do nosso orgulho mais falso, da nossa incompreensão da vida e dos homens, e por culpa nossa ruíam também as pequenas casas sem culpa, as pequenas casas sem luzes róseas e sem drapeados de seda.

Foi então, enquanto as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a “vida” do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano; então, compreendemos porque as casas ruíam e ruíam os estuques, a mise-en-scène, os cetins, os veludos, as franjas, os brazões. Na Itália as casas ruíam, ao longo das estradas da Itália, nas cidades, as casas ruíam; na França, as casas ruíam, na Inglaterra e na Rússia; na Europa casas ruíam. E pela primeira vez os homens devem reconstruir as casas, tantas casas no centro das grandes cidades, ao longo das estradas de campo, nos vilarejos; e pela primeira vez “o homem pensa no Homem”, reconstrói para o Homem. A guerra destruiu os mitos dos “monumentos”, também na casa, os móveis monumentos não devem existir mais, também eles, em parte, entram na causa das guerras; os móveis devem “servir”, as cadeiras para sentar, as mesas para comer, as poltronas para ler e repousar, as camas para dormir, e a casa assim não será um lar eterno e terrível, mas uma aliada do homem, ágil e serviçal, e que pode, como o

homem, morrer. Na Europa se reconstrói, e as casas são simples, claras, modestas, pela primeira vez no mundo, talvez o homem haja aprendido, e na manhã àquelas noites chamejantes, sentido, sobre os escombros da sua casa, que a casa é quem a habita, é “ele mesmo”, e tiveram vergonha da sua velha casa como se tivessem mostrado em público as próprias fraquezas e os próprios vícios”. “Rio” n. 92, Rio de Janeiro, Brasil, fevereiro 1947.

8.2 ANEXO 2

“Cada país tem uma maneira própria de encarar não somente o desenho industrial, mas também a arquitetura e todas as formas de vida humana entre as quais o desenho industrial dá a sua contribuição.

Eu acredito numa solidariedade internacional, num concerto de todas as vozes particulares. Agora é um contrassenso se pensar numa linguagem comum aos povos se cada um não aprofunda suas raízes que são diferentes. É uma abstração, não em senso matemático, mas em senso comum. A realidade à beira do Rio São Francisco não é a mesma do que à beira do Rio Tiete. O Brasil, por exemplo, o Nordeste, tem coisas maravilhosas de manualidades, todos os apetrechos, os instrumentos de trabalho dos pescadores do São Francisco são de um aprimoramento maravilhoso. Essa realidade é tão importante como a realidade da qual saiu Alvar Aalto ou as tradições japonesas... não no sentido folclórico, mas no sentido estrutural.

Antes de enfrentar o problema do industrial design em si mesmo, você tem que enquadrá-lo dentro de um contexto sociopolítico, na estrutura do lugar, do país, nesse caso o Brasil.

Isso de dizer que o Movimento Moderno falhou em sua missão não é pura verdade, as outras “histórias” no meio e grandes histórias – o futuro falará”. Lina Bo Bardi, 1967.

8.3 ANEXO 3

“Aquilo que geralmente se define como “arte popular”, “folclore”, “arte primitiva” ou “espontânea”, implica, ainda que tacitamente, numa classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a Arte? Quais suas fronteiras? Esta “terra de ninguém”, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou “condescendente”), das artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva?

Qual o seu significado? Porque existe arte popular, e não a dos funcionários públicos, dos engenheiros e dos bancários? Aquilo que geralmente se denomina “povo” é a única classe não inibida por esquemas e conceitos “culturais”, a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético.

O termo “folkllore” define – visto e classificado pelos homens “cultos” – necessidade e a capacidade de manifestação estética do homem culturalmente “isolado” (sempre que se use o termo “cultura” em sentido tradicional). Mas arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão. Da volta, do desejo de autoanulação, começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão matéria, está ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que não mais admite divisões em categorias ou comportamentos estanques, uma época que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude.

A renúncia à imortalidade poderia ser o credo do artista de hoje julgado através da sua obra. A precariedade dos materiais, aquele sentido de contingência que, da colagem ao papel recortado, dos detritos aos retalhos, é peculiar à arte moderna, denuncia a “não desejada” eternidade da obra de arte, o seu reabsorver-se no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo.

As composições polimateriais – papéis recortados, esculturas de “restos”, arquiteturas “precárias” realizadas com materiais “anti-eternos” como a matéria plástica ou as folhas de metal prensado – nada mais querem ser do que a consciente renúncia à imortalidade, ao privilégio da arte, o reconhecer-se homens e limitados, a consciência daquele único “verdadeiro” criado pelo homem à sua própria medida, fora do qual está o “absoluto”, metafísico e indiferente. Esse polimaterialismo é diferente daquele de outros tempos em que os “fundos dourados” ou as incrustações de pedras e matérias diversos representavam uma procura de riqueza, um senso de “felicidade” distante do sentido de despojamento que caracteriza nossa época.

O gênio poderá criar relações “fixas”, a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem “só”, precário em suas manifestações artísticas julgadas “colaterais”, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das “categorias”, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética “não privilegiada”; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seu atributo (mais ou menos explícitos, hoje) de manifestação consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos “instruídos”, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.

Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, represente no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não “estetizante”, mas próximo da natureza, do “verdadeiro” humano. Não por mero acaso esta Exposição é apresentada por uma Escola de Teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. E citemos, aqui, as palavras

que podem parecer messiânicas, que poderão fazer sorrir, hoje, os críticos de arte, os “expertos”, mas que encerram, além de um generoso impulso humano, uma advertência, um grito de aviso para os rumos de uma nova cultura; as palavras de Appia: “soyons artistes, nous le pouvons”.

Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a America Central, Espanha, Itália meridional, ou qualquer outro lugar onde o que ainda chamamos de “cultura” não tivesse chegado”. Lina Bo e Martim Gonçalves. Bahia no Ibirapuera. Exposição 1959. V Bienal de São Paulo.

8.4 ANEXO 4

(Um Balanço dezesseis anos depois)

8.5 ANEXO 5

Cinco anos entre os “brancos”

“O agravamento das tensões estruturais do país que culminou nos acontecimentos de abril de 1964 refletiu-se também nas atividades culturais. O sistema “democrático” necessitando, para conservar sua elasticidade, de reformas de base, constituiu-se num desafio à classe dirigente, e a subsequente grave crise marcou uma *stasi*, uma verdadeira estagnação cultural que, com a progressiva desmoralização das universidades a ingerência de elementos alheios na cultura nacional, ameaça gravemente as possibilidades de saída do estágio de colonialismo cultural. O esforço de libertação que antecedeu o movimento de abril de 1964 demonstrou claramente a autonomia do país na procura duma saída para o subdesenvolvimento cultural, e o desmantelamento daqueles esforços está assumindo proporções de verdadeira calamidade.

No quadro cultural que antecedeu os de abril de 1964, principalmente pelo antibacharelismo da Universidade de Brasília e pela ação de “dignificação da função pública” e da posição técnica desenvolvida pela SUDENE, situam-se o Museu de Arte Moderna e Museu de Arte Popular da Bahia.

O fenômeno Museu de Arte Moderna é típico dum país novo (os países de velha cultura só criam museus na base de um importante acervo, não existem museus de acervo reduzido ou de nenhum acervo), onde a palavra Museu tem outra significação que a de somente conservar. O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi “Museu” no sentido tradicional: dada a miséria do Estado pouco podia “conservar”; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural que, assumindo os valores duma cultura historicamente (em sentido áulico) pobre, pudesse lucidamente, superando as fases “culturalista” e “historicista” do Ocidente, apoiando-se numa experiência popular (rigorosamente distinta com o folklóre), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos das técnicas, como método, e a força de um novo humanismo. Não foi um programa ambicioso, era apenas um caminho. Aproveitando o “equivoco” vigente no país (somente depois de abril de 1964^a as mascaram caíram e as respectivas posições seriam definitivamente tomadas), foi possível a criação do Museu relativamente livre em suas atividades culturais, e o fato de ser Fundação do Estado deu-lhe aquela “validez” que somente as atividades públicas permitem, distintas (mesmo quando “público” não significa “coletivo”) da iniciativa privada, cujo interesses (disfarçados) são sempre lucrativos ou publicitários.

O Museu de Arte Moderna da Bahia, fundado em janeiro de 1960, teve que enfrentar, desde o começo, a hostilidade duma “classe cultural” constituída em moldes provincianas, a “celebridade nacional” de artistas reunidos em grupos folclorísticos (dado o caráter turístico da cidade) e a imprensa local. Três fatores permitiram pensar num possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional da cultura: a existência duma universidade em expansão (cujo reitor, embora ao progressista, podia ter sido aproveitado ao Maximo se o corpo estudantil não tivesse tomado posição de intransigência verdadeiramente oposta aos interesses políticos e universitários), uma classe estudantil que, embora confusamente, e agindo a as vezes em sentido contrário aos próprios interesses, estava no caminho mais certo para uma tomada de consciência política e cultural, mas, sobretudo, o caráter profundamente popular da Bahia e todo o Nordeste. O provincianismo cultural era reduzido a uma classe dirigente em via de desmantelamento, e praticamente inexistente quando começasse um verdadeiro movimento de cultura de base. Era o que iriam demonstrar os

experimentos de alfabetização coletiva de camponeses no Recôncavo Baiano em todo o Nordeste.

Ao assumir, desde a fundação, a direção do MAMB, as possibilidades do país deram-me a certeza de que a inércia conservadora do sul podia ser superada, em campo cultural, pela “tensão” dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do nordeste.

Comecei o trabalho eliminando a “cultura estabelecida” da cidade, procurando o apoio da Universidade e dos estudantes, abrindo o Museu gratuitamente ao povo, procurando desenvolver ao máximo uma atividade didática. O MAMB funcionava provisoriamente no supérstite do “incendiado” teatro Castro Alves, aberto sobre o Campo Grande, no centro da cidade. O acervo era pequeno reunido a trabalhosamente por José Valladares, diretor até a morte. A verba reduzida do MAMB não permitia grandes aquisições, mas conseguimos empréstimos do Museu de Arte de São Paulo, e pudemos, com uma planificação certa dos recursos, aumentar a coleção: o Museu chegou a ter uma importante coleção de artistas brasileiros e alguns estrangeiros. Na rampa de acesso ao teatro instalamos um auditório-cinema para conferências, aulas, projeções e debates; no auditório-cinema para conferências, aulas, projeções e debates; nos grandes subterrâneos, uma escola de iniciação artística para crianças; a Escola de Teatro e o Seminário Livre de Música da Universidade colaboravam. Com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro, montamos, no grande palco semidestruído, cuja nudez aumentava a dramaticidade, Brecht e Camus: *A Ópera de três tostões e Calígula*. Martim Gonçalves tinha criado na Escola de Teatro um verdadeiro centro de cultura; esboçava-se na Bahia o movimento do Cinema Novo; Trigueirinho acabava de filmar, nas ruas da cidade, *Bahia de Todos os Santos*, e Glauber começava nas praias além de Itapuã. No Castro Alves, os jovens cineastas construíam com as próprias mãos os cenários: *A grande feira*, *Tocaia no asfalto*. Superintendente do Teatro Castro Alves, pensei reconstruí-lo não o nos moldes do teatro de “corte” italiano de século XVIII ou do burguês do século XIX, mas como teatro popular moderno, sem a anacrônica mecanização do palco e com cenas laterais; sem a “decoração” pretensiosa. A reconstrução do teatro obrigava à mudança do Museu. Pensei no conjunto do Unhão, cuja construção datava do século XVI, que Martim Gonçalves tinha me mostrado em 1958 quando pensava instalar nele uma dependência da Escola de Teatro. Consegui do

Governo do Estado a desapropriação e a verba necessária à restauração, e oito meses depois, março de 1963, o conjunto estava praticamente pronto; nele iriam funcionar o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão, centro de documentação de arte popular (não folclore) e centro de estudos técnicos visando a passagem dum pré-artisanato primitivo à indústria, no quadro do desenvolvimento do país. Em novembro do mesmo ano o Museu inaugurava a primeira grande exposição de Arte Popular do Nordeste e a exposição “Nordeste”, coletiva de artes plásticas dos artistas da Bahia, Ceará, Pernambuco, e do Centro de Cultura Popular do Recife. O Museu de Arte Popular do Unhão pertencia ao Museu de Arte Moderna da Bahia e tinha como programa o levantamento do artesanato (pré-artisanato) popular de todo o país.

Mas graves fatos haviam acontecido.

A situação se precipitava, o medo da classe dirigente aumentava dia a dia: ante a agressividade dos estudantes, ante a possível explosão das fronteiras da velha cultura acadêmica, cujo fantasma ameaçador era a Universidade de Brasília, ante a alfabetização em massa, praticada, com o sistema Paulo Freire principalmente por estudantes da UNE, ante a pressão de toda a estrutura do país chegando ao máximo de autodesenvolvimento nos limites da velha estrutura, que necessitava, para sobreviver, daquelas reformas que a classe privilegiada não queria conceder a preço nenhum.

Na Bahia, com o afastamento e a morte do reitor Edgar Santos, a Universidade tinha parado; a página semanal dos estudantes que o jornal *A Tarde* publicava havia sido suprimido. Uma violenta campanha de imprensa tinha obrigado Martim Gonçalves a deixar a Bahia; a televisão e os jornais queriam reconstruir o Castro Alves nos velhos moldes (o que aconteceu).

O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas, da raiva, do medo, aparecia no horizonte.

A VI Região Militar, pouco depois de abril de 1964, ocupava a MAMB. Apresentava a Exposição Didática da Subversão. Em frente ao museu, os canhões da base de Amaralina. Cinco anos de trabalho duro que revelou atitudes, covardias, defecções velhacarias.

Cinco anos também de esperanças coletivas que não serão canceladas: Walter da Silveira, Glauber Rocha, Martim Gonçalves, Noêmio Spínola, Geraldo Sarno, Noberto Salles, Rômulo Almeida, Augusto Silvani, Eron de

Alencar, Vivaldo Costa Lima, Sobral, Livio Xavier, Calazans, o Brennand daqueles dias. Cinco anos entre os “brancos”.

8.6 ANEXO 6

(Manifesto 1946. Declaração de Princípios).

A música, traduzindo ideias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical – como em todas as outras artes – aparece como superestrutura de um regime cuja natureza é de natureza puramente material. A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se os meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação à lei da evolução.

Música é um movimento. Música é vida.

MÚSICA VIVA, compreendendo este fato, combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

MÚSICA VIVA refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da própria arte.

MÚSICA VIVA, baseada nesse princípio fundamental, apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.

MÚSICA VIVA, compreendendo que o artista é produto do meio e que arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois não há arte sem ideologia.

MÚSICA VIVA, compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, propõe a substituição de

ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização dos instrumentos radioelétricos.

MÚSICA VIVA estimulará a criação de novas formas musicais que correspondem às ideias novas, expressas numa linguagem musical contra - pontística – harmônica e baseada num cromatismo diatônico.

MÚSICA VIVA repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois a forma da obra autêntica corresponde ao conteúdo nela representado.

MÚSICA VIVA, compreendendo que a tendência “arte pela arte” surge num terreno de desacordo insolúvel com o meio social, bate-se pela concepção utilitária da arte, isto é, a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e à superestrutura dela.

MÚSICA VIVA, adotando os princípios de arte – ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.

MÚSICA VIVA acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualista que separam os homens, originando forças disruptivas.

MÚSICA VIVA acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.

MÚSICA VIVA, compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a

criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artística – social do povo.

MÚSICA VIVA, compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre os compositores e das organizações profissionais, e compreendendo que arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico – profissional e a favorecer o desenvolvimento do nível artístico coletivo; pois a arte reflete o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio.

Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo MÚSICA VIVA acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas ideias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1946).

8.7 ANEXO 7

“Desenho e Emancipação

O problema do desenho tem muito a ver com a nossa emancipação política. Ele se confunde como desígnio de forjarmos uma cultura humanística”.

Bem sabemos que a palavra Desenho tem, originalmente, um compromisso com a palavra Desígnio. Ambas se identificavam. Na medida em que restabelecemos, efetivamente, os vínculos entre as duas palavras, estaremos também recuperando a capacidade de influir no rumo do nosso viver. Assim, o desenho se aproximaria da noção de ‘projeto’ (pro-jet), de uma espécie de lançar-se para frente, incessantemente, movido por uma ‘preocupação’. Essa ‘pré-ocupação’ compartilharia da consciência da necessidade. Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões históricas e sociais, ela transforma o projeto em ‘projeto social’.

Na medida em que uma sociedade realiza suas condições humanísticas de viver, então o desenho se manifesta mais preciso e dinâmico

em seu significado. Vale dizer que através do desenho podemos identificar o projeto social. E com ele encontraremos a linguagem adequada para conduzir a emancipação humana.

Acresce ainda que o desenho, como palavra, conheceu transformações reais e afetivas, dentro das condições gerais da história, das condições enfim que direcionaram o trabalho dentro de determinadas relações de produção. Assim, por exemplo, verificaremos que a palavra Design, significa entre os ‘povos da língua inglesa’, muito mais, projeto. Porém, essa noção de projeto nem sempre correspondeu à totalidade das preocupações humanísticas. ‘Design’ permanece graças a um projeto social ligado às transformações do viver dentro da assim chamada REVOLUÇÃO INDUSTRIAL.

Neste caso, a palavra ‘design’ circulava num contexto para configurar a disposição de transformar as coisas, produzir industrialmente em benefício de uma parcela da sociedade europeia. Sabemos que os ingleses têm outras palavras para designar desenho e desenhar, como ‘drawn’, ‘drawing’ e ‘draft’. Pensamos considerar indispensável aprofundar esses aspectos para verificarmos as transformações da palavra no plano real de sua eficiência social e sua significação histórica. Conviria notar, por exemplo, em estudo mais aprofundado, a contribuição latina, mais erudita, e a anglo saxônica, marcada pelos aspectos ‘práticos’ da integração da uma parte da população bárbara ao trabalho. Isso valeria um estudo à parte entre os linguistas das nossas universidades. Porém, no momento, gostaríamos de frisar como a palavra ‘design’ está mais próxima a desígnio, já ‘drawn’ ou drawing’ é desenho entendido mais como esboço, croquis, delineação, isto é, ‘tirar’, atrair para si, captar, puxar. Por outro lado, ‘draft’ se nos afigura como o resultado do ato de desenhar no seu sentido de coisa destacada – o desenho, o esboço, o esquema, o projeto, a planta.

Como circulam as três palavras numa sociedade cuja organização lhes garante permanência e eficiência?

Ainda como hipótese de trabalho, buscaremos caracterizar como e porque a palavra desenho se afastou do sentido de desígnio, notadamente nos países latinos. Adiantaríamos os nossos interesses a ponto de salientar que mesmo no Brasil, possivelmente, desenho já significou mais do que significa.

Às vezes ocorre com as palavras a depauperação correspondente àquela que se verifica no solo, subsolo e nas pessoas.

Em uma ocasião perguntamos a um caipira na cidade de Jambuí: com quem ele aprendera a fazer ‘figurinhas’ de barro para presépios; quem lhe dera os modelos; quem lhe ensinara. Respondeu, diante de uma pequena escultura: ‘O desenho é meu mesmo’. Naquela oportunidade os estudantes que nos acompanhavam ficaram surpresos com o sentido do termo. Para a maioria dos jovens, desenho era, apenas, registro gráfico, expressão em linhas, manifestação de formas em duas dimensões, esboço, traçado. Em verdade, os estudantes estavam mais próximos às lições do neoclassicismo que tanto influíram no ensino artístico brasileiro. Herdeiros dos mestres franceses que chegaram em 1816, eles estavam perplexos com o sentido mais amplo de um desenho que se identificava à concreção do pequeno objeto elaborado por um caipira. Ali estava uma situação paradoxal. O caipira se nos afigurava um herdeiro do sentido da palavra ‘desenho’, de proveniência anterior à Missão Francesa. Ele como indivíduo vivia dentro das maiores carências e mais parecia a imagem melancólica do Jeca Tatu; ele que parecia viver em tempo parado, era também um profundo conservador, e restituía uma significação mais rica e mais humana. O que se perdeu da palavra em boa parte se perdeu do homem.

Assim mantivemos o nosso empenho em verificar, entre outras coisas, qual o sentido de desenho que a Missão Francesa deseja transmitir? E o que realmente, buscávamos na missão? Sabemos que os companheiros de Le Breton, trouxeram para cá, principalmente, as lições de Jacques Louis David. Sabemos ainda que David conhecera de Laymarie por volta de 1777, a noção de que o ‘verdadeiro desenho é a linha’. Entendida como contorno, a linha era elemento configurador – o limite, o fator de austeridade, que na época se opunha à galanteria rococó. Estava assim impregnada de uma nova condição, produzida por um conjunto de condições emocionais da burguesia pré-revolucionária. Era também manifestação de um ‘projeto social restrito’. Respondia melhor a uma parte da sociedade que participou da Revolução – os burgueses - e não o povo em geral. A ideia de desenho, ligado à linha, ao traçado, ao limite espacial, foi considerado o fundamento das assim chamadas ‘artes plásticas’, conforme a visão de Lessing. Outra proposição teórica, que

muito influenciou no classicismo, foi a de Winckelmann que reconhecia no desenho um fundamento na necessidade e que, gradativamente, evoluía para o supérfluo. Por isso, mais tarde poderíamos perguntar e verificar se essa necessidade não era mais do que o resultado de uma consciência burguesa.

Toda essa visão, que atingia o Brasil, nas vésperas da nossa independência, era, possivelmente um anteparo ante as ameaças inglesas. José Bonifácio, que viveu na França e era cientista ligado aos herdeiros da Revolução, reflete com o exemplo de sua vida e suas preocupações pela ciência, pelo nacional, uma forma de aparelhar a nossa soberania. De certo modo, atraindo as lições francesas, nos opúnhamos com 'gosto' e critérios franceses à produção inglesa.

E também buscávamos uma técnica racional burguesa para estruturar nossa independência econômica.

Eis o texto do famoso 'Perereca', padre Luiz Gonçalves dos Santos, sobre a Missão de 1816: 'no dia 26, no navio americano Calpe, chegaram do Havre de Grace a este porto do Rio de Janeiro, para residirem nesta Capital, vários franceses, alguns com suas famílias dos quais os artistas de profissão são pensionistas de Sua Majestade e destinados ao novo instituto de Artes e Ciências que se projeta fundar. Os mais oficiais são do ofício 'fabris', os quais, pela indústria e saber, muito hão de concorrer para propagar entre os brasileiros o gosto das Belas Artes e 'aperfeiçoar o mecanismo das manufaturas'.

Como se vê, já naquela oportunidade, cuidava em diversificar as 'belas artes' dos 'ofícios fabris', como se a arte se reservasse apenas à esfera do prazer, e a dos ofícios à área do 'saber'. Até hoje essa dicotomia perpassa os conflitos da modernidade. Inúmeros são aqueles que preferem ver a arte confinada às condições de deleite pessoal. Assim ela passará a ser o território onde se organizarão as frustrações. Assim também ela ingressa, quase que exclusivamente; no terreno do laborterapia. Vira, para alguns, atividade marginal.

É interessante observar como determinados espectadores, consumidores, desejam manter com a obra de arte, apenas um relacionamento puramente agradável, eliminando qualquer aprofundamento crítico que representaria o reconhecimento do trabalho intelectual.

A noção de beleza no traço sensível, por exemplo, nos veio muito de Ingres (1780-1867). Seu estilete traçava linhas tão sensíveis quão precisas. Era o desenhista exemplar, cuja qualidade das obras se ajustava à simplicidade dos meios. Poucos foram os que conseguiram versar dentro dos níveis qualitativos de Ingres. Muitos, entretanto se deixavam iludir pelas aparências quase ‘fotográficas’ de suas figuras. E se mostraram incapazes de reconhecer como as sólidas estruturas dos desenhos do mestre francês. Mais do que isso, confundiram a simplicidade dos meios com própria significação do desenho. Academizaram o mestre. Passaram assim, a falar em desenho como “coisa” de lápis e papel. Os propósitos, os desígnios, o conceito se separou da forma, na procura de um deleite, de uma confirmação imediata. A forma reduziu sua significação. Foi esse o desvio linhas gerais, assim podemos dizer: foi esse desvio que houve à das tradições neoclássicas, que aqui chegaram amparadas por D. João VI, em sua disposição de formar aquilo que Yan de Almeida Prado, falando de Ender, chamou “elite nacional”.

Dentro da nossa formação, tais desvios devem ser examinados. Aqui apresentamos apenas uma tentativa primeira que merece aprofundamento maior. O aprofundamento se oferece em muitos aspectos, inclusive no intuito de firmarmos novas perspectivas para o nosso ensino artístico e notadamente o desenho.

A preparação de professores de desenho, como uma das etapas fundamentais desse trabalho, tem sido mal compreendido pelos poderes públicos e pelas universidades em geral. Muito pelo contrário, só serviu àqueles que desejaram frear os nossos avanços no plano humanístico, para confinar o homem do Brasil à condição de pura quantidade em técnicos, tidos como entidades abstratas, destituídas de sensibilidade para um viver rico de criatividade. Se quisermos buscar um exemplo concreto destas assertivas deveremos buscar um dia conhecer como esse tipo de preocupação, foi conduzido, em São Paulo, no instituto de Educação Caetano de Campos, no Museu de Arte de São Paulo e finalmente na Fundação Armando Alvares Penteado, onde trabalho de longos anos sofreu o mais rude golpe. E se exemplos podem ser analisados para afastar um aparente subjetivismo frente às questões presentes isso não exclui a necessidade de ampliarmos os esclarecimentos em torno de um problema que se torna essencial à nossa cultura à nossa emancipação. Pouco serviria corrigir “casos particulares” se

não aprofundarmos nossos estudos, mesmo dentro das universidades em torno de temas e até de palavras que falam uma linguagem que queremos ouvir e também falar”. (Correio Braziliense – Brasília, 16\12\1967)

8.8 ANEXO 8

(Referente ao Capítulo 3)

Texto de Paulo Francis, publicado originalmente no Jornal do Brasil, RJ.

“[...] antes de mais nada, quero esclarecer que esta escola me desperta um mínimo interesse. É somente uma aventura provinciana destinada a satisfazer vaidades e a dar carreira a quem não as tem nas cidades do país onde existe um certo movimento cultural. Essa sempre foi a minha opinião desde os primórdios da escola, opinião que expressei a Gianni Ratto e João Augusto, quando ambos aceitaram postos na administração do Sr. Eros. Previ que a escola seria só um núcleo acadêmico no pior sentido do termo acadêmico, ou um centro de pedantismo provinciano pseudocosmopolita.

A segunda hipótese foi confirmada. O motivo desse meu pessimismo é simples. Não acredito que, em virtude do complexo socioeconômico teatro sério possa florescer em comunidades provincianas que rege o destino dessas comunidades. A exceção é o trabalho de gente como Planchon, na França, que se coloca contra a mentalidade provinciana, embora atue na província. Mas uma escola financiada pelo Estado tem de servir ao Estado.

Foi o que aconteceu à Escola da Bahia. O mais é contribuição particular, a personalidade do Sr. Eros. A escola nunca fez nada que pudesse de alguma maneira influenciar o teatro brasileiro. A razão principal é aquela que observei acima. O mais decorre do Sr. Eros, que não tem qualquer visão cultural do teatro. É apenas um diletante, homem que enquadra Claudel e Brecht no mesmo programa de trabalho somente porque ambos são célebres. Há também uma insinuação maliciosa de que conservadores querem que a escola faça “A Moreninha” em vez de Brecht. “A Moreninha” é o exemplo que ocorre ao Sr. Eros para definir o moderno teatro brasileiro, o teatro de Jorge de

Andrade, de Guarnieri, de Francisco Pereira da Silva e etc. É preciso dizer mais? O programa da escola é montar espetáculos de prestígio. Quase sempre são importados personalidades do RJ e SP ou da Europa e EUA, para garantir a estes espetáculos o mínimo de profissionalismo. Esta é atividade da Escola que recebe divulgações nos jornais do Rio e São Paulo. E o que é isto senão uma espécie de amadorismo marrom? Em matéria de interpretação, o Sr. Eros descobriu Stanislavski hoje, quando Brecht e Planchon, o “Theatre Workshop” e outras grandes companhias estão tentando livrar-se do jugo de Stanislavski, o velho russo passa a ser ‘avant-garde’ numa província brasileira. E Stanislavski via Lee Strasberg e Stella Adler, cujos estúdios de trabalho o Sr. Eros visita em suas periódicas excursões aos EUA. Um Stanislavski adaptado a condições inteiramente diferentes nossas. Pode alguém tomar a sério a Escola da Bahia? Há pessoas que alegam que a “Ópera dos Três Tostões” é um sucesso. Não duvido, nem confirmo o contrário, pois não vi o espetáculo. Mas o que tem ver o espetáculo bem sucedido com a programação cultural de um centro de ensino? O que espera de um centro de ensino é um currículo eficiente que abranja os diversos aspectos da experiência teatral e que decorra de uma visão cultural peculiar às condições sociais do país em que funciona. A Escola da Bahia na melhor das hipóteses faz um ou outro espetáculo de boa qualidade enxertado de profissionais de todo o mundo. Quanto à situação da Escola na própria Bahia ignoro qual seja. Sei apenas que o principal jornal de Salvador, “A Tarde”, se posiciona contra ela, que a grande descontentamento de universitários baianos contra o reitor e contra a Escola. Mas, como disse antes, o assunto não diz respeito ao que considero (que) seja a componente positiva do teatro brasileiro no processo evolutivo que sofre no presente”.

Glauber Rocha. 11/02/1961, Jornal do Brasil, “Tope a Parada, ‘Mr.’ Francis”.

“As Três Irmãs” foi o início. Falei, Ratto viu a contradição, o terreno falhou sob seus pés. Mas não foi por isso que conheci o trabalho de Martim Gonçalves de perto. Tempos depois vi os espetáculos da Escola e não nego, inclusive, a excelência de “Tesouros de Chica da Silva”, montada pelo Ratto. Mas acontece que não fui eu. Todos os jornalistas, escritores e artistas da Bahia cercaram Martim do prestígio necessário, prestígio que não chegou à custa de relações públicas, concessões ou outros métodos habituais. Prestígio

que veio das peças, da evolução da Escola, do sucesso perante o povo da Bahia, dos aplausos repetidos. Prestígio do teatro que nascia infeliz e melancolicamente.

Paulo Francis é um verdadeiro diletante, produto típico de cultura importada que se profissionalizou em ataques ao teatro brasileiro, fez a demagogia do nacionalismo e do esquerdismo tão indeciso quanto suas reais possibilidades humanas. Um amigo seu particular e que vive aqui na Bahia já me havia confessado, várias vezes, esta incapacidade do referido crítico para enfrentar sua região como ela é, e ter coragem de, por exemplo, ser um diretor teatral.

Experiência mais tarde lamentavelmente frustrada. Por isso, meu caro Francis, é muito fácil dizer que não liga a um teatro de província. Eis o primeiro sintoma de sua alienação pseudometropolitana, do seu esnobismo tupinambá, de sua covardia em se olhar no espelho sem retoques. Culturalmente, uma Escola de Teatro, neste Nordeste rude, é de importância fundamental. Desejamos, então, apenas um teatro burguês para o Rio e São Paulo? É este o teatro brasileiro pelo qual os senhores se batem tão arduamente? Você mais uma vez errou e nunca um artigo seu foi tão infeliz: se chamei sua atenção, saiba que sempre o tive como crítico de respeito. E caso você viesse à Bahia, teria comprovado mais esta eficiência e este caráter enfaticamente evidenciado em seu estilo. Desconhecer a Escola de Teatro da Bahia significa desconhecer os movimentos culturais de todo o Norte, o teatro de Pernambuco, de Porto Alegre, os vários grupos que tentam e fazem peças pelas veredas destes imensos sertões. Desconhecer o resto país. Assim, Martim Gonçalves não é alienado. Seu trabalho cresceu de tal maneira que – e isto é importante – mesmo os movimentos antiuniversitários posteriores omitiram a Escola de Teatro. Líderes de esquerda podem ser as melhores testemunhas do fato.

E, como eles e os demais homens da Bahia, eu também admiti a Escola como fato. Por sermos baianos não somos cretinos como você pensa. A fonte da juventude não está nos bares e muito menos nesta angústia diária de ler jornais estrangeiros e aspirar Nova Iorque ou Paris e se frustrar novamente em sua profissão de crítico, que seria digna, caso fosse honesta e interessada pelo país. Como pode, então, uma pessoa acusar outra de diletante e alienada, se ela mesma acha que o centro do mundo é o Rio e São Paulo? Não direi que fui caluniado por Ratto e Ana Edler. A eles eu deixaria a conversa com a

consciência. [...] Como podem muito bem, não houve a menor indisposição pública contra 'O Teatro dos Novos', da Bahia, grupo originário da cisão com a Escola. Eu mesmo fui quem lançou as primeiras publicidades deste grupo na imprensa, e quem abriu, junto aos outros jornais, um crédito de confiança que não seria conseguido sem a minha interferência. Deixei os motivos pessoais de minha amizade com Martim Gonçalves e prestei, como todos da Bahia, os mesmos aplausos. Embora discorde dos pontos de vista, sempre reconheci o talento de Othon Bastos, Carlos Petrovich e Nevolanda Amorim. Creio que, diante disso, os profissionais mais sinceros do teatro brasileiro não podem duvidar das qualidades da Escola da Bahia: Martim Gonçalves dedica sempre dias e noites totais ao trabalho e nunca fez a menor concessão de favoritismo, motivo geral de uma série de discordâncias [...] como podem ver, tudo não passa realmente de intrigas, algumas deprimentes. O mais vergonhoso, porém, é tentar destruir uma obra única no Brasil, que não se esconde dos críticos, nem do público, nem dos escritores que vêm à Bahia. [...] O mais grave, porém, de todas as argumentações improvisadas por Francis, é aquela de que uma 'Escola financiada pelo Estado só poderia servir ao Estado'; que a Escola monta Claudel e Brecht apenas porque são nomes importantes; que a Escola é um núcleo acadêmico. Em primeiro lugar, a Escola de Teatro da Universidade da Bahia recebe orientação livre do seu diretor e nunca o Reitor Edgar recomendou esta ou aquela peça. Aliás, alguns autores da velha geração baiana, de baixo nível literário, tentaram várias vezes introduzir peças na Escola e foram recusados, não valendo os grandes prestígios nos corredores da Reitoria. Por isso Martim Gonçalves não serve ao Estado, e isto prova muito bem o 'Jornal da Bahia', órgão de esquerda (eu sou dos 'Diários Associados'), que apontou Martim Gonçalves, professor universitário justamente pela sua independência frente à Universidade, totalmente desprovida de preconceitos. Como, então, poderia ser núcleo acadêmico uma entidade cultural que não estabelece programas, mas visa, exclusivamente, levar a um povo que não conhecia teatro todas as manifestações importantes, seja de esquerda ou direita, Claudel ou Brecht? A função da Escola é formar profissionais e por isto convida profissionais para o trabalho ao lado dos alunos. Não se poderia nunca criar uma verdadeira consciência isolados na distância dos espetáculos comerciais (no bom sentido) das metrópoles. Errado seria estabelecer um programa demagógico, restrito e pensado dentro de

perspectivas pessoais. Como poderiam ser formados atores e diretores que conhecessem apenas uma face do teatro? Assim, desde Suassuna, Francisco Pereira da Silva, Antonio Callado, Artur Azevedo a Tennessee Williams, Strindberg, Tchecov, Claudel e Brecht foram montados como neste ano irão à cena Beckett, Camus, determinado autor nacional esquecido pelos nacionalistas, um autor baiano novo, Paulo Gil Soares, e possivelmente Shakespeareoi. Nunca a Escola esteve ausente do teatro brasileiro moderno: 'Chapetuba F. C.' foi ensaiado e teve cenas representadas para o público interno da Escola, assim como 'Pedro Mico', e várias peças curtas de Pereira da Silva.

Não foi, Francis, ideia minha lembrar-se de 'A Moreninha', para caracterizar o teatro brasileiro. Você entendeu meu artigo e não é bobo para não saber que fez um veneno feio. 'A Moreninha' é um exemplo que citei da minha cabeça para lembra que o público conservador da Bahia preferia espetáculos desta natureza, não porque a peça seja ruim (funciona até, dentro do seu espírito), mas porque o lirismo molhado é o que infelizmente caracteriza aquilo contra o que Martim lutou e venceu, impondo Claudel e Brecht para um público de povo, de gente de rua, de operários. Aqui, pela primeira vez no Brasil, se realiza um teatro verdadeiramente antiburguês. Quem viu, não nega! O interesse pelo teatro brasileiro sempre foi o princípio básico. A pesquisa e a integração cultural deste trabalho estiveram presentes na última Bienal, quando a 'Exposição Bahia', da Escola, foi um sucesso, principalmente junto aos melhores críticos europeus que lá estiveram.

Você escreveu: 'não acredito que o teatro 'sério' (o grifo é nosso), possa florescer em comunidades provincianas, em virtude do complexo socioeconômico que suga o destino destas comunidades. A exceção é o trabalho de gente como Planchon, na França, que se coloca contra a mentalidade provinciana, embora atuando na província'.

Não sabe você, em sua pseudossociologia, o que seja complexo socioeconômico. Se soubesse, veria que é justamente aqui onde pode florescer este teatro sério. Porque a produção é mantida pelo Estado, todo o baixo sentido comercial é conseqüentemente queimado. E o público não é aquele de gente de bem, porque operário pela primeira vez neste país pode assistir Brecht, de graça, quantas vezes quiser. Assim o teatro se desenvolve. Em segundo lugar, posso lhe assegurar que Martim Gonçalves fez mais na

Bahia do que Planchon: porque uma província brasileira é pior do que uma francesa, e aqui a Escola enfrentou a mentalidade provinciana, daí a irritação de alguns redatores do jornal 'A Tarde' [...]. Todavia, seu desenvolvimentismo foi longe demais, andando marcha a ré. Em outro momento infeliz, escreveu: 'Antes de mais nada, quero esclarecer que esta Escola me desperta um mínimo interesse (esnobismo fácil demais a satisfazer para um jornalismo antigo...). É somente uma aventura provinciana, destinada a satisfazer vaidades e a dar carreiras a quem não as tem nas cidades do País onde existe certo movimento cultural'. Esta sua análise é idêntica àquela formulada pela melhor classe dos reacionários políticos que, em 11 de agosto, formularam o 'esquecimento do Nordeste. Seco como, melhor deixar pegar fogo, logo'. Quer dizer que uma escola é aventura, porque se destina a dar carreiras? Então vamos considerar aventuras as faculdades de Medicina, Politécnica, Direito e outras? Ou para o ilustre crítico teatral, teatro não é carreira digna? Deveríamos então viver sem teatro, pelo fato de ser na Bahia? E por que aventura? E por que vaidades?"