

LINA BO BARDI E O TEAT(R)O OFICINA

Prova Final para Mestrado Integrado em Arquitectura

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, ano lectivo 20012/2013

Pedro Vaz Felizes

Prova Final para Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, ano lectivo 2012/2013

Lina Bo Bardi e o Teat(r)o Oficina

Pedro Vaz Felizes

Orientado pelo Professor Doutor Joaquim Moreno

Agradecimentos

Tiago Costa

Pedro Brandão

Joaquim Moreno

Sílvia Lopes

Pedro Loureiro

Patrícia Pereira

e a

José Celso

Cristiane Cortilio

Ion De Las Heras

Fernanda Drummond

Marcelo Drummond

Marília Gallmeister

Carila Matzenbacher

Carolina Mesquita

Ana Rúbia

e a todos os outros que formam a história do Teat(r)o Oficina.

RESUMO

O trabalho resulta do cruzamento entre o Teatro e o projecto de Arquitectura. Desenvolve as relações particulares entre o Arquitecto Lina Bo Bardi e o teat(r)o Oficina. Propõe procurar direcções para o aprofundamento do diálogo entre a especificidade da Arquitectura de Lina e a disciplina do Teatro, recorrendo às mais diversas fontes e referências bibliográficas de áreas como a Filosofia, a Antropologia, a Psicanálise e a Sociologia. A investigação faz-se em torno da dimensão do projecto para um teatro. Analisam-se as componentes consideradas essenciais – na Linha, no Diagrama, no Território e no Tempo – para as reverter ao sentido estruturador do teat(r)o Oficina e o que ele implica na obra de Lina Bo Bardi.

ABSTRACT

This dissertation is a result of the intersection between the Theater and the Architectural project. It develops the specific relations between the Architect Lina Bo Bardi and the teat(r)o Oficina. It proposes to seek directions towards the deepening of the dialog between the specificity of Lina's Architecture and the discipline of the Theater by resorting to multiple sources and bibliographical references from areas such as Philosophy, Anthropology, Psychoanalysis and Sociology. The research develops around the project for a theater. The essential elements are analysed – in the Line, in the Diagram, in the Territory and in Time – so that they may be reversed towards the structural sense of the teat(r)o Oficina and to what it means in the work of Lina Bo Bardi.

ÍNDICE

Preâmbulo	11
Capítulo I	
A dimensão da linha	23
O gesto da linha segundo J. Lacan e G. Deleuze	26
A linha em Lina Bo Bardi	30
O sentido crítico da linha de Lina Bo Bardi	33
A linha no Teat(r)o Oficina	35
Primeira proposta: Linha do teatro Nô	36
Proposta final	
A potência da linha no Teat(r)o Oficina	38
Capítulo II	
Da linha ao diagrama	47
Configuração do território	48
O diagrama e o território no Teat(r)o Oficina	50
Formação histórica do território no Teat(r)o Oficina	
O fim do palco italiano	52
A assimilação das vanguardas e paralelismos	66
O tropicalismo e a antropofagia	82
Construção do Teat(r)o Oficina	94
Capítulo III	
Do diagrama à realidade	107
O problema da identificação	109
A causa do tempo	112
O tempo em Lina Bo Bardi	118
Epílogo	133
Bibliografia	135

A Danilo Moreno

PREÂMBULO

Discernir o pensamento da arquitectura implica indagar sobre os mortos. Tomar de assalto os cemitérios onde estão enterrados os arquitectos, remexer-lhes a campa e exumar-lhes os corpos para uma análise posterior. Neste caso basta-nos escolher um só corpo. Um cadáver que contenha em si todos os outros, que sirva de síntese para os sistemas de relações no pensamento da arquitectura. Depois carregamo-lo para a sala de autópsias. Deitado na mesa, o corpo em análise assemelha-se a uma máquina desmontável, a um jogo de múltiplas partes. Começamos por lhe retirar a pele. Colocamos-lhe a etiqueta. Segundo parece a visão da carne viva, dos músculos, dos vasos sanguíneos e dos nervos não nos causam náusea, ao invés atizam a curiosidade.

Passo a passo o desmantelamento do corpo continua. Torna-se importante anotar o funcionamento particular do sistema nervoso, ou a composição interna e externa da carne, principalmente no seu comportamento entre o cérebro e a mão. Com o tempo adquirimos um corpo separado, como um puzzle que se desmonta para estudar-

mos cada uma das peças individualmente. Todo este processo é um organigrama de exame quântico onde as estruturas elementares dão resposta às ligações do todo.

Podíamos continuar a descrever a dissecação do cadáver do arquitecto e entrar nas suas especificidades e ressonâncias, optemos por parar antes de alcançar as partes mais obscuras e inconfessáveis deste exercício.

Entre os vários corpos de arquitectos que poderíamos escolher preferimos o corpo particular de Lina Bo Bardi. Através dele aprendemos a olhar para a arquitectura. A reflectir sobre a arquitectura.

Achillina Di Enrico Bo nasceu em Roma no ano de 1914. Formou-se arquitecto pela Università degli Studi di Roma em 1940. Trabalhou em Milão com Giò Ponti. Dirigiu várias publicações em Itália, entre elas a revista Domus. Emigrou para o Brasil em 1946. Fixou-se em São Paulo, onde diversifica a sua actividade em volta do cinema, do teatro, da produção cultural, da preservação do património, do desenho de mobiliário e, finalmente, da arquitectura. Morre em 1992.

De especial, a substância da sua obra faz-se a partir de uma imaginação indisciplinada, porosa às intersecções de todas as naturezas culturais, reinterpretadas pelo olhar crítico de quem é capaz de aliar o modernismo das vanguardas internacionais às linguagens locais, sem perder, desde logo, uma gramática própria, visceral sempre em relação recíproca de conhecimento. De certa forma, Lina via a ar-

quitectura com um olhar desperto a toda a sua multiplicidade, com um sentido alquímico, essencial às sensações, às emoções, aos desejos que compõem e formam todo e qualquer individuo - como numa linguagem de sobreposição de filtros orgânicos que separam o consciente do inconsciente. Tudo isto implica, forçosamente, uma reinterpretação activa do pensamento da arquitectura, uma atitude imaginativa de cruzar todos os tipos de discursos disciplinares. De pensar e problematizar a arquitectura a partir das várias formas de conhecimento que povoam o mundo.

É assim que Lina Bo Bardi se vai distinguir de outros arquitectos Brasileiros como Vilanova Artigas ou Oscar Niemeyer essencialmente voltados para uma linguagem modernista universal adaptada às tradições, a uma concepção de arquitectura aliada à imagem de uma nação modernizada.

São poucos os edifícios concretizados por Lina, porém, a arquitectura por eles revelada, apresenta uma eficácia simultaneamente emblemática e subversiva. Exemplos como MASP e o SESC da Pompeia estão além da imagem ou do léxico automatizado do estilo, são edifícios que nascem da junção ontológica entre o ar e o solo, isto é, são arquitecturas que desempenham um habitat profundamente enraizado na lógica humana da existência enquanto extensão do afecto, que marcam a paisagem metropolitana, que implicam um lugar de paragem e de limite. São um produto bruto da mitologia secreta do autor espelhado ao mundo.

Lina constrói com os materiais disponíveis, com a matéria da terra que tem à mão. O seu trabalho é sempre vinculado às coisas concretas e, por isso mesmo, está num processo constante, nunca acabado, nunca fechado, em revolução permanente.

Transparente a uma prática da liberdade, a obra de Lina Bo Bardi cria um diálogo integrado com as mais diversos domínios do pensamento tais como, o da filosofia, o da sociologia, o da antropologia ou o da psicanálise. Inverte, por isso e de forma obstinada, os discursos dominantes, não para minar ou destruir uma determinada tradição de pensamento, sempre organizado, sempre estruturado, mas simplesmente para fazer a sua auto-crítica emancipatória, para contrariar uma economia do conhecimento sobre a arquitectura que funciona como uma espécie de mais valia extraída pelo arquitecto a partir da estereotipação existencial do outro que vive os seus edifícios. Daí o rasgo indisciplinado de Lina, da sua vontade transdisciplinar enquanto marca da sua pós-modernidade, ou melhor, da sua antropofagia.

É precisamente na transcendência resultante do dialogo entre os vários tipos de conhecimento que a sua arquitectura se manifesta, numa dimensão cultural e histórica onde todos os limites são contingentes. A inter-minabilidade da arquitectura é a condição determinante de Lina Bo Bardi. Possui nela um duplo sentido permanente: o sentido daquilo que não tem fim, daquilo que não acaba, e o sentido daquilo não possui uma relação unívoca, uniforme ou invariável. Faz

parte do ímpeto do gesto de arquitectura, acompanha as linhas, os esquemas, os projectos. Dá espaço à metamorfose, à divergência do viver humano que se expande para fora a partir de uma profundidade desconhecida, nos limites da carne e da metafísica.

Assim sendo poderíamos dizer que Lina Bo Bardi não faz arquitectura, nem têm um interesse especial por vê-la magnificamente acabada enquanto representação de uma cultura ou de uma sociedade. O que lhe interessa é precisamente o movimento, ou seja, criar as condições para que a arquitectura se possa dar, projectar as condições para que a arquitectura aconteça. Deste modo, Lina torna-a num valor transitivo, que pensa e age colectivamente, que dá àqueles que a habitam a capacidade do encontro. Capacidade essa entendida sempre numa dimensão política e afectiva. Não se trata aqui, para Lina Bo Bardi, de construir uma nova ordem ou fundar um novo pensamento com novas metodologias, mas questionar, à maneira de Gilbert Simondon, as ordens e os conceitos existentes através de uma insurreição criadora, reivindicativa pela autodeterminação conceptual de todas as formas de expressão arquitectónica e cultural, sempre inseparáveis da sua autodeterminação transdisciplinar.

É aqui que Lina se aproxima de arquitectos como Aldo Van Eyck ou Peter Smithson, de toda aquela geração que, de uma maneira ou de outra, concebe a arquitectura dentro de uma dialéctica histórica, que faz a revisão dos movimentos modernos nacionais e internacionais - das suas formas mais tendenciosas e opressoras. N e c e s s i -

dade e contingência, estrutura e multiplicidade, clausura e inacabamento, forma e estilo são binómios que antecedem a prática da arquitectura, que em Lina fazem parte de um signo total para a afirmação de um determinado bem estar comunicante entre os desejos e as inquietações - captados pelo pensamento da história.

No Brasil o impacto da obra de Lina Bo Bardi faz-se associado às artes plásticas e à música, sobretudo, com as manifestações surgidas nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta. Da era de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Flávio Império ou José Celso Martinez Correa. Época das querelas entre a arte conceptual e o formalismo popular, do movimento tropicalista, da poesia barroca concreta, das grandes doses radicais de resistência a um ocidente cada vez mais hegemónico.

Lina viu a arte moderna a partir do território Brasileiro, desde de um ponto de vista dos povos da Bahia ou do Sertão. Seja na arquitectura, no teatro, nas exposições ou nos pequenos manifestos ela ensaia, constantemente, uma vontade anacrónica de solidariedade com a história de um território, reafirma toda uma constelação de tempos, de povos e de geografias diferentes que actualizam e fazem parte da expressão Brasileira.

Com efeito, Lina distancia-se do positivismo nacional - desenvolvimentista - do milagre económico Brasileiro das décadas de quarenta a sessenta. Golpeia a industrialização massiva, contraria a mentalidade taylorista, associada ao progresso e às práticas da constru-

ção, cujo emblema era a modernização e a diversificação dos modelos de consumo. Por isso mesmo é que os projectos de Lina Bo Bardi negam a linguagem endurecida, alienada a si mesmo e que não confiam à sua própria concepção a sequência móvel das aproximações vitais ao lugar.

Aqui, nesta investigação, examinamos uma das suas arquitecturas. Aproximamo-nos para entender o projecto, a arquitectura, como ela funciona e a quem é que serve. Escolhemos o teat(r)o Oficina como o ponto de convergência transdisciplinar, como o reduto depositário da espessura da existência da obra de Lina Bo Bardi. Partimos da força mística do teatro, da forma do ritual, que fascina e faz estremecer as razões de significação, para chegar nos fundamentos que compõem um território de arquitectura e poder vislumbrar as suas formas de evolução frente aos desdobramentos da sociedade e da cultura.

"Do ponto de vista da arquitectura", escrevia Lina em 1982¹, "o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura física e tátil, sua não-abstracção." O teat(r)o Oficina projectado e construído, em conjunto com Edson Elito, durante os anos de 1980 e 1992 é um marco importantíssimo na história do teatro Brasileiro. Representa o culminar do percurso de um grupo, formado no largo de São Francisco na faculdade de Direito de São Paulo em 1958,

¹ Bo Bardi; Lina; *Lina Bo Bardi Teatro Oficina 1980-1984*; Blau; Lisboa; 1999

que revisita as grandes vanguardas teatrais do século vinte e que reposita a questão da cultura e das técnicas artísticas no seio da sociedade Brasileira. De um teatro que conectou sempre as práticas dramatúrgicas à vida do dia a dia numa voragem que se arrasta numa espécie de movimento elíptico com a história, em caminhos de auto destruição e auto ressurreição permanente. Um pouco se quisermos como a imagem de um prometeu constantemente nu. Devorado e devorador. De órgãos apontados a todo um processo múltiplo de significados, permeável e crítico daquilo que compõem a história global e territorial implícita no teatro.

A ideia do Oficina seria reinventar uma arte. Opor-se ao bloco negro do laboratório cénico, da tradição do palco italiano e da sua natureza funcional. Pensar um outro teatro: um teatro sem espectadores em que a relação óptica passiva, implicada pela própria palavra, seja submetida a uma outra relação - a relação do drama e da disposição dos corpos no recorte dos espaços e dos tempos singulares. Lina eleva precisamente esta exigência espacial a uma estética da reconfiguração dos enquadramentos sensíveis, de ruptura com as evidências da ordem natural, no sentido em que a forma de circulação da cena e dos corpos, as passagens do visível para o invisível e a produção dos afectos, são subvertidos e adquirem os valores da sensualidade e da coerção. O lado do furor e do mistério.

A arquitectura assume, no Oficina, a linguagem de expressão da existência, no qual cada elemento deve ser entendido num conjun-

to orgânico de detalhes, de matérias, paredes e transparências que encerram em si o seu próprio labirinto. Importa, por isso, decompor o gesto por detrás da obra, o gesto significativo de arquitectura no seu impulso quase definitivo para interpretar os modos de existência dos seres com o mundo, ou melhor, os modos de existência entre a permanência do ser e a mobilidade do mundo.

Para olhar a arquitectura de Lina Bo Bardi e do teat(r)o Oficina recorreremos, sobretudo, a textos, fotografias e desenhos do arquitecto, além de outros textos e fontes bibliográficas dos mais diversos pensadores dentro e fora do teatro e da arquitectura. Sobretudo Gilles Deleuze, António Gramsci, Jacques Lacan e Manfredo Tafuri. Partimos de elementos gerais sobre a arquitectura de Lina, percebemos as questões imanentes aos seus procedimentos projectuais e utilizamos a pesquisa histórica para aprofundar os sentidos que envolvem a sua acção e formam o seu território.

Sendo assim, procuramos organizar este documento na forma de três capítulos:

O Primeiro capítulo analisa a dimensão do gesto da arquitectura no seu momento elementar - a linha - e no modo como esta mede a profundidade da natureza e das configurações que possibilitam a criação de um projecto. Deste pressuposto, montamos o gesto da linha de Lina Bo Bardi para o teatro Oficina, o que nos leva tecer uma série de intercâmbios possíveis entre temas de contágio da arquitectura, da psicanálise e do teatro. Apontamos alguns aspectos

considerados relevantes na linha característica de Lina para o teat(r)o Oficina durante as suas várias propostas. Mais do que apresentar ou descrever a construção do teatro, procuramos um ponto de vista que permitisse desencadear as potencialidades geradas em volta da discussão do gesto da arquitectura.

O segundo capítulo explora os domínios do diagrama do projecto - do conjunto das linhas - e, por consequência, do território. Retomando noções filosóficas, antropológicas, e sociológicas avança-se no sentido de classificar as concepções que formam o território do teat(r)o Oficina. Para tal, é preciso extrapolar sobre as mais diversas pesquisas do espaço cénico, principalmente, nas vanguardas ocidentais do século vinte: desde das críticas ao formato do palco italiano e ao jargão naturalista do teatro burgês, por Antoine ou Gerog Fuchs, até ao totaltheater de Gropius e Erwin Piscator, passando, por Appia ou pelos Futuristas. Para aprofundar as implicações da prática teatral no Oficina ao longo dos anos, examinamos as suas encenações mais determinantes e a maneira como estas se revertem nas respectivas referências. "Os pequenos burgueses" de Gorki, "Na selva das cidades" de Brecht ou "Gracias Señor" são apenas alguns dos exemplos citados. Depois voltamos o olhar para a inserção do teat(r)o Oficina dentro da realidade Brasileira através das peças o de Oswald de Andrade "O rei da vela" ou os "Sertões" de Euclides da Cunha. Para terminar, lançamos a evolução das sucessivas configurações espaciais do

Oficina no interior daquilo que se pode ensaiar como sendo a sua formação territorial.

O terceiro capítulo fala-nos da arquitectura fora da folha de papel, fora das linhas e dos diagramas. Beneficia-se de toda a série de questões expostas anteriormente para se prender na problemática da arquitectura no confronto com a realidade, com o outro e com o tempo. Discutimos as relações de transferência e de ideologia. De quem projecta, do sujeito projectado e em que medida o tempo afecta essa relação. Tentamos encaixar a história da obra de Lina Bo Bardi dentro do teat(r)o Oficina e vice versa. Percorremos as casas do chame chame e Valéria Cirell, penetramos os muros do MASP e do SESC da Pompeia, partimos o teatro Castro Alves e o Teatro Gregório de Mattos, para no final entender as forças transdisciplinares que convergem para o campo da arquitectura.

Estes são os nossos instrumentos e ideias de abordagem ao cadáver de que falávamos no início. Imaginemos agora cada uma das suas partes para além do nosso olhar solto. Com uma vontade indisciplinada de despi-lo continuamente, de descobrir constantemente novas camadas e superfícies. Tudo para, simplesmente, conseguirmos comover e isolar daí a nossa própria figura. Dizer que as formas dos pedaços de corpo que vimos são imemoráveis, são o totem de uma indivisível gramática para alcançar a persuasão lenta que mora no intelecto, na loucura móvel de cada um, no lado do compromisso entre uma liberdade e uma memória.

CAPITULO I

*"Deus escreve direito por linhas tortas
E a vida não vive em linha recta
Em cada célula do homem estão inscritas
A cor dos olhos e a argúcia do olhar
O desenho dos ossos e o contorno da boca
Por isso te olhas ao espelho:
E no espelho te buscas para te reconhecer
Porém em cada célula desde o início
Foi inscrito o signo veemente da tua liberdade
Pois foste criado e tens de ser real
Por isso não percas nunca teu fervor mais austero
Tua exigência de ti e por entre
Espelhos deformantes e desastres e desvios
Nem um momento só podes perder
A linha musical do encantamento
Que é teu sol tua luz teu alimento"*

Sophia de Mello Breyner em o "*Búzio de Cós*"

Sequencialmente desenha-se a linha. Larga-se a mão numa fantasia, numa emoção distribuídas pelo movimento. É o “*correlato essencial da passagem ao acto*”². De nós parte o desejo do traçado. A ele impomos uma lei exterior que nos guia sobre a superfície plana: arrancamos um pedaço de carne de nós mesmos, definimos os seus limites, as suas sanções e as suas possibilidades. Carne viva que circula no formalismo lógico da ideia sensível, que se relaciona com a emoção, que constrói suportes, que guia a vontade autêntica de toda e qualquer causa do desejo da mão de fazer linhas. Porém, essa mão não é livre de errar ou borrar sobre a folha. Lentamente, no raio da acção com o cotovelo, os seus músculos alinham-se num gesto de extrema precisão. Risca-se com a irrepetível intenção de ferir o desenho e de colocá-lo ao serviço de uma radical conexão: de nós, laços e vectores que sintetizam a vontade de uma estética transcendental.

2 A descoberta de Jacques Lacan sobre o objecto de desejo e a causa de desejo expõe-nos em suas diversas etapas e vicissitudes o que se significa a passagem ao acto: “*Esse largar de mão é o correlato essencial da passagem ao ato. Resta ainda precisar de que lado ele é visto. Ele é visto justamente do lado do sujeito. Se vocês quiserem referir-se à fórmula da fantasia, a passagem ao ato está do lado do sujeito na medida em que este aparece apagado ao máximo pela barra. O momento da passagem ao ato é o do embarço maior do sujeito, com o acréscimo comportamental da emoção como distúrbio do movimento.*” Lacan, Jacques; *L' Séminaire Livre X: L' Agoisse*; Éditions du Seuil; Paris; 1994 traduzido pela Jorge Zahar; 2004; Pág. 129

A linha vai, regressa, quebra-se, volta-se sobre si própria e desvia-se para lá dos seus limites. Tende para a infinitude da sua virtualidade. Linha resultante da unidade radical com o espaço como o próprio “*ser no espaço*”³.

Começamos, assim, por definir a linha enquanto elemento base de qualquer projecto. Um exercício de arquitectura não poderia existir sem ela, sem a sua vontade de unir os pontos esparsos e dar-lhes uma conjuntura espacial, sem a sua ordem imanente duma intenção pela partilha de algo. Ao alinhar as configurações do visível e do pensável numa teia virtual, a linha permite identificar um sistema, formar uma geometria vital e profunda de metamorfoses entre sen-

3 É importante avaliar o significado que o conceito, de “ser no espaço” da linha assume pelas palavras de Hegel: “*Que a linha não consta de pontos nem a superfície de linhas resulta do seu conceito, pois a linha é antes o ponto enquanto é fora de si, a saber, se refere ao espaço e se nega; a superfície é de igual modo a linha negada e que é fora de si. – O ponto representa-se aqui como o primeiro e o positivo e dele se partiu. Mas também há o inverso, enquanto o espaço é o positivo, a superfície é a primeira negação, e a linha a segunda; mas esta, enquanto segunda negação, na sua verdade, se refere a si mesma, é finalmente o ponto; a necessidade da passagem é a mesma.*” O valor que Hegel atribuí à linha depende do seu ser - espacial em relação aos seus outros constituintes: ponto e superfície; Friedrich Hegel, G. W.; *Enzyklopadie der Philosophischen Wissenschaften*; Félix Meiner Verlag GmbH; Hamburg; 1969; tradução pela Edições 70; Pág. 20 a 24

sação e razão⁴. Trata-se, portanto do gesto elementar da arquitectura que está por detrás da rede de relações inconscientes, desconhecidas e subjacentes às escolhas figurativas. Uma linha que expressa uma função mais extensa do que a simples comunicação: pré-forma o sujeito pondo-lhe a nu a sua mão do nervo até ao osso.

Arquia. É aqui e desde logo que esta palavra se impõe. A definição de linha como tal estabelece eixos de sentido com a origem etimológica da palavra *Arquia*. Derivada do Grego (ἀρχή) Arqué ou Arché contem na história da filosofia ocidental um duplo sentido. O primeiro sentido simboliza: origem, início, causa, fundamento ou ainda “suprema substância”; “último e indemonstrável princípio”. O segundo sentido estabelece uma raiz nas palavras de Arkhés ou Archos que significa “estar primeiro”, “o que vem à frente”; finalmente “aquilo que é superior ou mais digno”⁵. No discurso da *Arquia* a linha existe como fio original causador de uma geometria, produto de um sentido no desenho. Um princípio indemonstrável e intangível se-

4 “Pode de passagem observar-se que foi uma ideia extravagante de Kant afirmar que a definição da linha recta – como o caminho mais curto entre dois pontos – é um juízo sintético; pois o meu conceito de recto nada contem de grandeza, mas apenas uma qualidade. Neste sentido, toda suposição é uma proposição sintética; o definido, a linha recta, é primeiramente só a intuição ou representação, e a determinação de que ela é o caminho mais curto entre dois pontos é que constitui o conceito. Que o conceito ainda não existe na intuição, eis a diferença de ambos, que suscita a exigência de uma definição”; Ibidem; Pág. 26

5 Ver Sandywell, Barry; *Pré – Socratic Philosophy Vol.3*; Routledge; New York; 1992; Pag. 142 a 144

gundo a designação de Aristóteles⁶, que contém os códigos para as possibilidades do pensamento, que permite ligar os significados distintos e desenvolver a capacidade criadora.

É precisamente por existir essa possibilidade inerente ao princípio de *Arquia*, que a linha geométrica pode fluir, variar, passar por entre os pontos, as figuras e os contornos com uma motivação positiva, analítica e crítica. Está no espaço, afectando-o, codificando-o. É nele a matéria de um discurso do desenho, de uma linguagem própria como um instante de soldadura absolutamente virgem.

Se analisar-mos a linha segundo essa necessidade eminente e vertiginosa de alargar o campo de signos e de significados adjacentes à arquitectura estaremos, desde logo, a reivindicar uma prática activa de conhecimento na qual a verdade legítima se perde através duma fusão única e indisciplinada entre o abstracto e o concreto.

Antes de mais interessa descrever, com alguma preocupação, as forças extrínsecas e intrínsecas de pensamento que nos conduzem à origem do gesto da linha.

Por um lado, as correlações do conceito de *devenir* (*l'avenir*), para pegarmos no conceito de Gilles Deleuze desempenham a metafísica da consciência, das lógicas de intuições e de intensidades tempo-

⁶ Aristóteles aborda este aspecto ao longo da poética e da política; Aristóteles; *Retórica*; tradução pela Imprensa nacional e Casa da moeda; Lisboa; 1998

rais inseparáveis da determinação visível da linha⁷. O contacto íntimo entre a folha e a mão conduz ao traçado de onde depende o devir visível do desenho. A mão deixa de o ser quando agarra o riscador, torna-se no próprio traçado, que já não é traço senão o espaço transparente entre o riscador e a folha. Converte-se em acção pura que por sua vez se vai transformar em espaço puro⁸. Neste sentido podemos entender a linha, o traçado, enquanto uma aventura do olhar que perfura o bloco concreto da realidade mensurável e que questiona de maneira evasiva tudo aquilo que a envolve. Será necessariamente por aqui que chegamos à concepção concreta de háptico. Do verbo grego Haptó, (ἅπτω) com origem em Haptikos (tocar), o conceito expressa “aquilo que é relativo ao tacto” ou “aquilo que é próprio para tocar”. Revela uma possibilidade do olhar e não as relações extrínsecas entre a visão e o tacto. Traz consigo a noção de toque do olhar, numa relação íntima entre olho e mão, muito para além do olho que avalia e da mão que opera. É uma razão de tensões dinâmicas, de inversões lógicas e substituições orgânicas. Ao *háptico* compete estimular a consciência para a determinação do indeterminado, para descobrir as zonas que se encontram atrás do simples invólucro que é inacessível

7 Ver Deleuze, Gilles; Francis Bacon - *Lógica de la Sensation*; Éditions du Seuil; 2002; tradução pela Orfeu Negro; 2011; Pág. 59 a 69

8 Analisa-mos aqui os modos da sensação que Deleuze explica: “*Os níveis de sensação seriam, por assim dizer, paragens ou instantâneos de movimento, que recomporiam o movimento sinteticamente na sua continuidade, velocidade e violência.*” Ibidem; Pág. 87

mas que pode ser realizado⁹. O devir metafísico enunciado em Deleuze está, por isso, enraizado numa geometria *háptica* implícita que espacializa o pensamento. A vontade do traçado das linhas é a expressão dessa metafísica. No desejo de fixar o ser, de desdobrar o espaço e percorrer o sentido do projecto, a linha confronta o sujeito do homem com o objecto do mundo na medida em que toca a realidade pertencente a ambos.

Por outro lado, e recorrendo em certa medida à psicanálise Lacaniana, podemos extrair o inconsciente do *cogito* e construir uma modalidade do gesto, do acto, fundada sobre as relações de transferência no sujeito. Dir-se-á que o desejo de agir - de traçar linhas - está sempre ligado àquele feliz momento em que o controlo consciente se escapa nas mediações do esquecimento, onde, de um instante para o outro, toda a plenitude do acto se desenvolve diante dos nossos olhos. Contudo, não é involuntário que todos os conflitos entre as várias classes de sensibilidade se misturem nas estruturas do *signifi-*

9 " Falaremos do háptico sempre que tiver deixado de haver subordinação directa num sentido ou no outro, quando não houver nem subordinação mitigada nem conexão virtual, mas quando a própria visão descobre em si mesma uma função de toque que lhe é própria, que só a ela pertence e que é distinta da função óptica." Ibidem; Pág. 256

*cante*¹⁰ e actuem de forma subconsciente, como se cada linha fosse retirada de um reflexo de nós mesmos espelhado à realidade. Daí que a mente consciente e imersa se empenha para encontrar um signo constitutivamente estruturado no seu sistema de configurações do real, enquanto que os sentidos e o inconsciente fazem as perguntas: "Que quer este lugar de mim? Como é que ele me forma?" Não se trata aqui, apenas de "Que quer ele comigo?", mas dessa interrogação em suspenso que fala-nos directamente ao ser: "Que quer ele a respeito deste mesmo lugar do eu?"¹¹.

Deste modo o acto de desenhar linhas é sempre desfasado, sempre em oscilação entre um antes e um depois. Existe uma angustia antes mesmo de se começar, um reconhecimento de uma problemática que diz respeito ao lugar comum do universal e do singular.

10 Ver a incidência do pensamento de Jacques Lacan na estrutura do significante e as relações que este estabelece ao longo de toda a sua psicanálise: " *Nós designamos por letra (neste caso a linha) esse suporte que o discurso concreto empresta à linguagem. Esta simples definição supõe, que a linguagem com a sua estrutura pré - existente à entrada que nela faz cada sujeito, a um dado momento de seu desenvolvimento mental, contem um efeito significante.*" Lacan, Jacques; *Écrits*; Éditions du Seuil; Paris; 1966; tradução pela Perspectiva; Pág. 35

11 " *O discurso elementar da demanda submete a necessidade do sujeito ao consentimento, ao capricho, ao arbitrário do outro como tal, e estrutura assim a tensão e a intenção humana na fragmentação do significante. Para além desta primeira relação com o Outro, trata-se para o sujeito encontrar o discurso que o forma. No discurso já estruturado a sua própria vontade.(...) A interrogação do sujeito sobre o que quer é a que designa o meu gancho interrogativo. Como é o caso do primeiro andar do grafo está instalada uma cadeia significante, a que se chama propriamente falando o inconsciente, que dá a essa interrogação o suporte significante que permite reencontrarmo-nos algures nela*" Lacan, Jacques; *Sakespeare Duras Wedekind Joyce*; Assírio e Alvim; Lisboa; 1989; págs. 52 – 53

Sob um ponto de vista mais atento, a linha e a mão que a desenha devem então ser consideradas dentro duma realidade de relações equivalentes. Isto leva-nos a afirmar que seria um erro acreditar que a mão, antes de expressar a linha, se encontra perante uma superfície branca. O paradoxo do formalismo puro decorre desse erro. Se, por ventura, fosse o nosso gesto encontrar o plano imaculado da folha vazia, poderia reproduzir aí qualquer forma ou figura em função de uma natureza já preparada, mais ou menos estanque, num reforço do gesto em si mesmo. Afastamo-nos disso. . De uma maneira voluntária, todas as possibilidades, tudo aquilo que acontece antes de desenhar-mos a primeira a linha, já está de algum modo na folha, enquanto virtualidade acessível, sempre em actualização¹². Tudo está presente na densidade da mão como um corpo de prescrições do real. A missão, é por isso, muito mais profunda do que aquela de preencher uma superfície branca, inócua. Consiste, antes, no limpar ou no esvaziar dessa mesma superfície - desimpedindo-a - para tornar visível uma proposta¹³. Vontades e sentimentos impressos na alma só

12 Voltemos à análise de Deleuze sobre a pintura de Bacon: "O Pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele ou no seu estúdio. Ora acontece que tudo o que tem na cabeça ou à sua volta está já na tela, mais ou menos enquanto virtualidade, mais ou menos como actualização, antes de começar o seu trabalho. Tudo isto está presente na tela, enquanto imagens actuais ou virtuais." Deleuze, Gilles; *Francis Bacon - Logique de la Sensation*; Éditions du Seuil; 2002; tradução pela Orfeu Negro; 2011; Pág. 151

13 *Remetemo-nos para uma frase de Klee: "Não se trata de dar o visível, mas sim de tornar visível"*; Klee, Paul; *Notebooks vol. 1*; Wittenborn Art Books; 1973; pag. 133

por si não são mais que subtis inutilidades comparados com a complexidade dos agentes da realidade. Apenas quando nos comprometemos em agregar as distâncias entre os sentidos e a realidade material, em dismantelar as relações formais e em consolidar as descobertas de novos significados é que poderemos, então, provocar a invenção do espaço.

Quem desenha linhas, toca todas as superfícies do objecto desenhado. Do vértice do lápis faz uma extensão das pontas dos dedos, imagina o objecto e sustem-no mentalmente no tecido nervoso da mão. Tactea na pele o espaço projectado. Ocupa os lugares fantasmagóricos que experimenta nas linhas inscritas. Dá-se à descoberta de outras linhas, de outras subtilezas. Lá onde a visão está próxima, o espaço não é mais visual, ou antes, o próprio olho e a própria mão adquirem uma função *háptica*. Esvanece a linha que separa os horizontes. Não há fundo, nem limite, nem centro, nem contorno ou forma. Sobra o pó da libido que se espalha no labirinto vivo, sem paredes estáticas que retenham os membros e as sensações.

Neste caso estamos a ver Lina Bo Bardi a desenhar - a fazer linhas. De metamorfoses articuladas faz o seu gesto. Apresenta-se sob a forma de imagens, esquissos, projectos, maquetas, paredes, tetos e chão que falam da sua arte com todos os cuidados e conhecimentos que ela requer. Ligar a experiência do espaço à experiência do corpo – é este o decreto de sua consciência atenta. Ainda que possa parecer transitório e vago, o carácter da sua arquitectura esconde

um propósito grandioso: de comover para assimilar as sensibilidades, de alimentar o pensamento com a ideia da possibilidade de uma arquitectura subversiva, longe da norma, que se faça ouvir através da respiração compassada da imaginação inquieta.

Sob o ponto de vista de quem imagina a linha, Lina Bo Bardi, torna-se um ser de extraordinária precisão. Consegue dar o raro exemplo de uma dialéctica conjugada ao mundo exterior. Entre conflitos políticos e culturais, discriminações e opressões, Lina é sempre contestatária das ideologias dominantes - mistificadoras de uma determinada concepção social - das maneiras de estar e de ser . Neste sentido, desenha com o rigor objectivado na liberdade ontológica de cada indivíduo. De facto nas suas obras existe um convite pelo direito à vida participativa, não só pelo carácter de como ela convoca e interpreta o desejo de arquitectura mas, sobretudo, pela constante vontade de se tornar imperceptível a todos os que habitam os seu edifícios. " Um templo," escreve Lina¹⁴ "um monumento, o Parthenon ou uma igreja barroca existe em si por seu peso, sua estabilidade, suas proporções, volumes, espaços, mas até que o homem não entre no edifício, não suba os degraus, não possua o espaço numa "aventura humana" que se desenvolve no tempo, a arquitectura não existe, é frio esquema não humanizado. O homem cria com o seu movimento,

14 Bo Bardi, Lina. *Arquitectura como movimento. Nota sobre a síntese das artes (Manuscrito da conferência sobre Dança e Arquitectura)*; Salvador; 1958

com os seus sentimentos. Uma arquitectura é criada, "inventada de novo" por cada homem que nela anda, percorre o espaço, sobe uma escada, se debruça sobre uma balaustrada, levanta a cabeça para olhar, abrir, fechar uma porta, sentar e levantar-se é um tomar contacto íntimo e ao mesmo tempo criar formas no espaço, expressar sentimento; o ritual primogénito do qual nasceu a dança, primeira expressão daquilo que será a arte dramática. Mas este contacto íntimo, ardente, que era percebido pelo homem no começo, é hoje esquecido. A rotina, o lugar comum fizeram esquecer ao homem a beleza natural do seu "movimentar-se no espaço", movimentar-se "conscientemente", nos mínimos gestos, na menor atitude. O homem perdeu o sentido da sua harmonia interior, estranho num mundo por ele criado, as situações fogem das mãos dele. Um ver "grosso modo" afogou a sensibilidade viva, cancelou a vida; e subir uma escada, levantar a cabeça para olhar uma forma, abaixá-la, não são mais gestos conscientes, mas uma triste rotina que não desperta mais no homem a maravilha, a felicidade."

A mão de Lina desenha como pensa. Perante aquilo que projecta não existem as preocupações de um arquitecto tradicional: como projectar, que género escolher, como fazer uma grande obra de arquitectura. Não existe nela nenhuma diferença entre as várias camadas da obra, nem um amor especial pelo edifício em si – magnificamente projectado, solto.

Esta ausência de uma visão estilística, continua e facilmente identificável não se deve às ideias de um pós – modernismo escatológico face à negação do movimento moderno e sim a um sentido apurado de tirar a *arquitectura das caixas*¹⁵ e, de concentrar, em cada um dos fragmentos dos seus projectos, a essência de um todo. Por esta razão, o gesto de Lina transpõe a barreira do visível para se fixar naquele ponto interno do pensamento que vai desde do problema a mediatizar até à sua solução. Também é esta a razão que a leva a converter a essência multidimensional da arquitectura em relações de afecto.

É assim que experimentamos Lina Bo Bardi. Lina seca, Lina atenta, Lina maciça. Lina de braço dado com a sua arte, com a dificuldade daquilo que é ser humano, com a sua vontade autêntica e disciplinada de se transcender perante aquilo que sente e aquilo que pode. Lina impossível de se quantificar. Lina em potência e inesgotável perante o nosso olhar de inevitáveis testemunhas de suas paisagens concretas.

Só fora de um obscurantismo mimético conseguimos testar a fusão entre a mão de Lina que desenha e aquilo que ela pretende transmitir ao seu toque tangente. Só com os sentidos despertos para outras particularidades além daquelas alcançadas pelo olhar é que podemos, enfim, chegar à clareza das suas propostas.

15 Expressão usada por José Celso para caracterizar a atitude de Lina; Martinez Corrêa, José; *Teatro Oficina osso duro de roer in Lina Bo Bardi Teatro Oficina 1980- 1984*; Paraíso; 1999;

"Para atirar longe de nós o complexo do arquitecto individualista, criador quase exclusivamente de formas bonitas, quero mostrar aos senhores uma série de casas populares de antes da guerra ; cozinhas, quartos, soluções mínimas. É um problema que ocupou a consciência dos arquitectos do início do movimento moderno e é uma herança que temos que recolher e guardar, saindo, como disse, das elucubrações dos arquitectos "criadores de formas bonitas" (nem sempre) que constroem a imagem do homem às formas (digo formas, não criações) do próprio individualismo egoísta, ao invés de compreendê-lo e acompanhá-lo com a ajuda de sua eficiência humana, técnica e, naturalmente, artística."¹⁶ A dinâmica descrita nestas palavras permite fixar o forte sentido crítico do pensamento e por consequência das linhas projectadas por Lina Bo Bardi. Isto deve-se, de certo modo, a uma leitura atenta da obra de António Gramsci¹⁷. Talvez seja através dele que Lina vai fundamentar a interdependência do arquitecto com o homem que habita o espaço. Arquitecto esse, conhecedor da realidade material da história, do juízo histórico determinado pelo presente; que conduz a sua acção com o propósito de questionar as de-

16 Bo Bardi, Lina; *Teoria e filosofia da arquitectura: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*; Cosacnaify; São Paulo; 2009; Pág. 86

17 Segundo Carlos Nelson Coutinho Lina foi a primeira a falar de Gramsci no Brasil introduzindo o livro *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*

terminações que influenciam uma prática universal da arquitectura¹⁸. Noutras palavras, a função de um conhecimento (*a praxis da filosofia*¹⁹) deixa de ser a de unificar as diversas expressões humanas, resultantes de processos históricos distintos, sob uma só representação acabada, passando a ser precisamente o contrário: a de multiplicar o número dessas mesmas expressões através da problematização inerente às representações que dela decorrem²⁰. É por isso que Lina quando projecta abandona, de certa forma, a arquitectura, tenta compulsivamente emancipá-la, na medida que põe em causa todas as relações de objecto para com o ser e da forma para com o significado.

Serão estas as características elementares da linha de Lina Bo Bardi - desenhada no intervalo de tempo do pensamento com o impulso muscular da mão. Uma linha que dobra, permanentemente, o

18 " *A compreensão crítica de si mesmo é obtida, portanto, através de uma luta de "hegemonias" políticas de direcções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo finalmente, uma elaboração superior da própria concepção do real. A consciência de fazer parte de uma determinada força hegemónica (isto é a consciência política) é a primeira fase de uma ulterior e progressiva auto-consciência.*" Gramsci, António; *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*; Giulio Einaudi Editore; Roma; 1955 traduzido pela Civilização Brasileira; Pág.21

19 *A Praxis filosofia* segundo a análise de Gramsci servia para combater as *ideologias modernas* na sua forma mais refinada com o fim a construir um grupo de intelectuais críticos capazes de educar as massas populares: " *Afirma-se que a filosofia da praxis nasceu sobre o terreno do máximo desenvolvimento da cultura da primeira metade do século dezanove, cultura representada pela filosofia clássica Alemã, pela economia clássica Inglesa e pela literatura e prática política Francesa.*" Ibidem; Pág. 112

20 Ver o primeiro capítulo: Introdução ao estudo da filosofia e do materialismo histórico; Ibidem; Pág.9 a 91

sujeito em possibilidades, que o impele à descoberta de uma linguagem gestual própria, activa, sobre a realidade material.

Estamos agora perto para ver o caso particular da conversão da linha de Lina Bo Bardi ao teat(r)o Oficina. Há qualquer coisa de assustadoramente enérgico e perturbante na maneira de Lina requalificar este teatro. Como se as suas linhas estivessem possuídas por uma energia cinética transformadora a partir do momento em que são desenhadas, num trabalho persistente, sempre em movimento, em direcção a um lugar ainda não estabelecido.

Na cidade de São Paulo, no antigo bairro do Bexiga, projectado para as classes trabalhadoras imigrantes da Itália, situa-se o teat(r)o Oficina. Foi lá, perto do Teatro Brasileiro de Comédia de Cailda Becker, na rua Jaceguay²¹, que, em 1964, o grupo de actores ocupou a antiga usina de ferro reconvertendo-a num teatro. Mais tarde, em 1980, depois de um longo trajecto, Lina Bo Bardi e Edson Elito seriam chamados a projectar a sua configuração final.

"Simplicidade e clareza como num Nô". É o que Lina escreve num dos seus primeiros estudos em aguarela para o teatro. Nele observa-se a expressão imobilizada de um grande canteiro de obras. Dá-se a impressão que o arquitecto é detentor de outros segredos sobre a jovialidade das linhas. Assume uma particularidade solidária, uma individualidade substancial.

²¹ O nome Jaceguay deriva de uma antiga tribo de Tupí de características antropofágicas - *chamados de os comedores de cabeça*; Ver Bueno, Eduardo; *Brasil uma história*; Ática; São Paulo; 2003

Nesta primeira proposta, Lina opta por uma lona plástica de cor amarela, com um grande pórtico no centro que substituí a estrutura em madeira da antiga cobertura do teatro. Existe a intenção de se abrirem pátios e romperem-se paredes para acomodar árvores e símbolos de cenografia - *Furos da guerra de Espanha* foi a maneira de denominar os vãos das janelas. Não deixamos de notar, a indestrutível vontade de plenitude que Lina vai procurar na dramaturgia cênica Japonesa, em especial no Nô (Noh, (能)). Sobretudo, na essência do princípio que informa o poder simbólico do teatro com a clareza cênica do lugar.

O Nô como género teatral surge intimamente combinado com a sensibilidade estética do *Bushido* (武士道) e a poética do *Haiku* (俳句)²². Em essência consiste naquela formulação para um gesto breve, para aquele poder táctil da emoção. De qualquer coisa que faz e diz mais que o sujeito e o mundo - muda as condições retóricas da organização do pensamento e do espaço. Suscita delicadamente ao invés de expressar abertamente. Nenhuma linha é demasiado brusca, nenhum gesto é excessivo, ambos efectivam a qualidade com que a atmosfera representa os estados da alma, ambos visam o absoluto vo-

²² " *Haiku é a forma exemplar da anotação do presente, uma forma ultrabreve, átomo de frase que anota (marca, cinge, glorifica) - um elemento ténue da vida real*" Barthes, Roland; *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*; Editions du Seuil; 1995 tradução pela Martins Fontes; Pag. 87

luntário de coordenar e depois harmonizar o pensamento. O teatro do Nô preserva todos esses equilíbrios. Geralmente tem a configuração de um quadrilátero - o Butai - ao qual se intersecta uma estrutura de madeira, com pilares assentes nos quatro vértices, que suportam a cobertura em lona ou em madeira²³. Economicamente decorado e de cenografias simples o palco serve de veículo para uma austeridade espiritual carregada de iconografias e significados precisos. Distante de traduzir uma lógica discursiva e realista, o Nô procura antes o labirinto geométrico virtual como vocabulário de poses e movimentos capazes de rasgar serenamente a latitude e a longitude daquilo que envolvem²⁴.

Uma legibilidade total, É isto que Lina pretende extrair do teatro do Nô. Um acordo instantâneo, fugidio e sereno do fazer e do prazer pelo lugar da arquitectura. Poder comunicar um conceito de teatro pelo ímpeto secreto da linha silenciosa; na sinuosidade da perfeição interior que subsiste na harmonia de um edifício desenhado entre os membros humanos.

23 *"Pois bem, dentro daquilo que se diz um bom Nô, devem ser considerados os de primeira categoria aqueles que são correctamente baseados numa fonte clássica, com um estilo continuo, na qual exista um ponto culminante e naqueles em que o ar seja delicado."* Zeami; Fushikaden; Yashima; Hanjo; Ayanotsuzumi Hagoromo; *Tratado sobre la práctica del teatro Nô y cuatro dramas Nô*; tradução pela The Japan Foundation, Trotta, Madrid; 1999

24 *"Mãos que hoje plantam arroz / outrora ágeis desenhos / imprimiam como uma pedra"* Bashô, Matsuo; Excerto de: "O Caminho Estreito"; *Trilha estreita ao confim*; Iluminuras; São Paulo; 1997

A primeira proposta que Lina e Edson Elito desenharam traz-nos isso de importante: o cuidado da vontade de simplicidade, da clareza superior ao fio do contorno.

Nas propostas seguintes, Lina vai abandonar a o formato da cobertura em lona em detrimento de uma atitude ainda mais radical. Num movimento contingente da mão, todos os muros interiores da antiga fábrica são demolidos deixando à mostra o comprimento total da alvenaria de tijolo das paredes laterais. Lina intensifica a clareza total do espaço interior, agora imaginado no sentido de uma rua. Projecta um reforço estrutural, em betão, ao longo das paredes, vence o desnível imposto pelo exterior com uma rampa e incorpora uma nova organização do espaço de teatro. Os pormenores começam a exigir a expressão fértil da memória antropomórfica.

Será nesta altura que o teat(r)o Oficina alcança a sua configuração final. Para colmatar a grande largura das arquibancadas, que destruiria a lógica da pista, Lina propõe uma estrutura metálica desmontável, um andaime com três níveis de altura a cada um dos lados das paredes de alvenaria. Na parede este, rematado por varandas e escadas, o andaime percorre todo o comprimento. A oeste ele é interrompido pelo palco dos músicos e pelo jardim. Os *furos da guerra de Espanha* da antiga proposta são substituídos por uma enorme janela de caixilharia metálica que rompe a parede oeste de cima a baixo na zona do jardim. Onde antes estava desenhado a cobertura de lona há agora uma estrutura metálica dividida em três partes: a primeira

acompanha o sentido espelhado da rampa de entrada, a segunda funciona como tecto retráctil e a terceira é simplesmente plana. Fonte, foyer, camarins e balneários pertencem à caixa cénica da tipologia do Oficina; são inseparáveis do rigor magnético do palco, estão sempre em dialogo com ele, caem no balanço das variações do centro e dos limites. Verificam a convulsão do lugar.

Cada centímetro quadrado representado nas linhas de Lina resulta de uma experiência inevitável. Têm por objectivo despir o teatro. De torná-lo num organismo inteiro, palpável para além da simplicidade e da visão meramente cutânea. Uma linha de arquitectura que seja ao mesmo tempo ferida e faca que reaproxima e reenquadra fragmentos do espaço, que se sobrepõem à força da gravidade e fica pendurada nos músculos do corpo. Para restituir ao teatro uma noção convulsionada, povoada por intensidades, por zonas intensivas e intensas, que prolongam o tecido adiposo do encontro entre o ser e o ter.

No Oficina, tudo se passa quando assistimos a partir do interior a uma peça. Os cânticos em frenesim, os corpos eléctricos, os cenários móveis, as florações dos diálogos, a luminosidade aos pedaços dos aparelhos de luz, são tudo parte de uma liturgia da beleza que transita o teatro natural para um teatro total da realidade em potência. Os actores, entre falas, gritos e gemidos, pousam no chão, trepam as paredes e afagam-se, engolidos, brilhantes, monumentais de cores. Aos nossos olhos eles revelam-se gigantes, aos poros da pele são

inquestionáveis na capacidade que possuem de abolir distâncias e convidar-nos ao *ditirambo*²⁵ enquanto comunhão que empolga o espírito, tal como a embriagues empolga um guerreiro pronto para a rebelião. Nos detalhes da paisagem a elegância da cena recorta o espaço e o tempo, faz tremer a massa crispada da atmosfera. Ferro, tijolo, vidro, escadas, corredores, esquinas, são tudo palcos cuja súbita aparição, epidérmica, fica cravada nas texturas da lógica dramática. Entramos no mundo solto da *bigorna dourada*. Na devoração da pequena ideia do homem pela obstinação vertiginosa da encenação aberta e acessível por todos os lados. Onde colocar-se? Onde se mudar? Onde persistir? São as perguntas levantadas pelo corpo vivo de quem habita e se representa nesta mescla espacial de dinâmicas cinemáticas. O sobressalto é inevitável. O alfabeto de componentes teatrais associa-se na nossa memória à ideia de um dilacerar numa esclerose nervosa minada pela *terra em transe*²⁶. Saímos *amor feito, fósseis vivos*, reinventados pela digestão da altura, da largura e da profundidade do espaço encenado.

O teat(r)o Oficina que Lina nos dá a viver, enriquece a sensualidade, rejeita a preguiça e a tibieza dos comportamentos acrílicos,

25 Referência à noção de ditirambo utilizada no teatro em honra de Dionísios na Grécia antiga, que mais tarde será um elemento chave para entender a filosofia de Friederich Nietzsche. Óscar Y. Brockett explica que o ditirambo consistia, provavelmente, de uma história improvisada e cantada por um corifeu com um refrão acompanhado pelo resto do coro. Brockett, Óscar; Hildy, Franklin; *History of the Theatre*; Allyn & Bacon; 2003

26 Referência ao filme de Glauber Rocha; "*Terra em transe*"; 1967

mostra um teatro exorcizado repleto de signos e totens em transformação permanente. Perante o sentido da linha inerente desta arquitectura todas as peças assumem o seu próprio *ethos*, firmam a sua renovação.

O significado de “olhar: electronicamente sentados numa cadeirinha de igreja”²⁷ implica esta visão sob a teatralidade nua, uma espécie de feitiço único dominado pela proporção da acção a desenvolver-se nos quatro cantos da sala. Consagra a *mise-en-scène* flutuante numa chave axial: a liberdade de uma geografia experimental onde nada fica por ocupar.

Esta espécie de resultado interminável do teat(r)o Oficina produz um código imerso na sintaxe das suas linhas. Enuncia a um só tempo: o acto de erguer (do chão), o de guardar uma determinada dimensão cultural para que se conserve, ou de suspender, de suprimir, abolir, ou ainda superar. Isto surge-nos contraditório pois engloba ambas as atitudes de mudar e de preservar. Força a determinação do indeterminado nuclear para a realidade pensante. Carrega consigo

27 "Depois do Sturm und Drang (da tempestade do ardor irresistível), o que vai acontecer? O Oficina não é o portal da Catedral de Colónia do fim de Século XVIII, mas o marco importante de um caminho difícil. A tempestade destrói. É preciso reformular e reconstruir. Do ponto de vista da arquitectura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura física e tátil, sua não-abstracção - que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo um uso total desses meios. Em termos de arquitectura, a tempestade destruiu tudo e o Oficina vai agir de novo. Na base da maior simplicidade e da maior atenção aos meios científicos da comunicação contemporânea. É tudo. Olhar: electronicamente sentados numa cadeirinha de igreja. Bo Bardi, Lina; *Lina Bo Bardi Teatro Oficina 1980- 1984*; Blau; Lisboa; 1999

um duplo significado: um positivo demonstrado pela preservação - pela não perda, e outro negativo demonstrado na abolição - na superação. É portanto um pilar estruturador que todas as obras levam escritas na placenta em mensagens codificadas. Próximo a este contexto é implícito uma coesão hermética, unívoca pela proposta dos contrários. Autônoma em relação a si. Um encadeamento retroactivo ao longo da qual tudo se torna latente à substância sensorial.

De certa forma a linha de Lina no teat(r)o Oficina funciona dentro deste conceito. Não privilegia uma vontade de fechamento, duma completude dentro de uma qualquer combinatória de códigos definidos à priori²⁸.

Talvez venha daí a dificuldade de classificá-la a partir de uma via estritamente numérica. Necessitamos sempre de comparar heterogêneos, de associar incompatíveis e de transitar em campos de correspondências e analogias opostas para ver surgir os sentidos da linha elementar por detrás do Oficina - da linha que não cria mas que impele a criar.

28 Neste ponto, devemos lembrar o duplo sentido da expressão alemã "aufheben". Por um lado, entendemos que ela significa 'limpar' ou 'cancelar', e, nesse sentido, podemos dizer que uma lei ou regulamento é indeferido.. Mas a palavra também significa 'preservar', e dizemos, nesse sentido, de que algo está a ser guardado. Essa ambiguidade no uso linguístico, através do qual a mesma palavra tem um significado negativo e um positivo, não pode ser considerado como um acidente, nem ainda como uma razão para censurar a linguagem. Devíamos ao invés reconhecer aqui o espírito especulativo da nossa língua, que transcende o "isto ou aquilo" do sentido lato." Friedrich Hegel, G. W.; *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996; tradução pela Vozes; 1990; Pág. 204 a 205

Lina é a incubadora. Foi ela quem escolheu esta preciosa actividade de recortes de linhas e que concluiu o homem simultaneamente ocupado e ocupante em seus edifícios. Não é arquitecto-feiticeiro, é arquitecto-professor-de-feitiços. Se aceitarmos essa qualidade daquilo que é profecia da hipnose da arquitectura veremos as artérias a serem cultivadas de acordo com uma justiça: devolver à terra a esperança da morada. Um convite ao arrepio: "Comer, sentar, falar, andar, ficar sentado tomando um pouquinho de sol... a arquitectura não é somente uma utopia, mas é um meio para alcançar certos resultados colectivos."²⁹

No "*ser ou não ser*" mora o dilema da casa do teatro. A epígrafe de William Shakespere cuspidada pela boca de Hamlet aguenta as angustias dos corações dos quais a nossa carne é herdeira. O teatro é reduto da liberdade, fenda manobrada pela vontade. E o Oficina é veneno, é jogo carnavalesco de almas, é a veia bestial martelada em

²⁹ Bo Bardi, Lina; *Grande vaca mecânica in Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 304

torno de um pedaço de terra. A linha é uma ponte com a mandíbula aberta para as possíveis passagens do sujeito ao mundo³⁰.

30 "Neste teatro , não representação exclusiva dos Deuses, ou vossa. O teatro é a representação do mundo inteiro. Fala-se aí de dever, de jogos, de dinheiro, da paz, do riso, de combate, de amor e de morte. Ele ensina o dever àqueles que o ignoram, o amor àqueles que a ele aspiram. Ele pune os maus, aumenta o domínio dos que são disciplinados, dá coragem aos cobardes, energia aos heróis, inteligência aos fracos de espírito, e sabedoria aos sábios. (...) O teatro que inventei é uma imitação das acções e das condutas dos homens. É rico em emoções variadas, e descreve diferentes situações. As acções dos homens que ele relata são boas, más ou indiferentes. Ele dá coragem, divertimento, felicidade e conselhos a todos. (...) Não há máxima de sabedoria, ciência, arte, ofício, procedimento, acção que não se encontre no teatro. É por isso que imaginei um teatro em que se reúnem todas as provocações do saber, das artes e das acções mais variadas. Assim oh maus espíritos, vós não deveis ter cólera alguma contra os deuses, porque a imitação do mundo é uma regra do teatro." Bharata; Natya; Shastra; Tratado do Teatro in: *The Natayasastra, a treatise of ancient indian dramaturgy and history*; Manomohan Ghosh; Calcuta; 1987

CAPITULO II

"Os ricos de impulso que se prontificam a uma reacção agressiva ou escandalosa, esses são sociais especialmente difíceis. Todo o revolucionário é associal, se o impulso for nele um desvio da vida instintiva, e não uma atitude de homem capaz de obedecer e mandar no mundo."

Agustina Bessa Luis em "*Alegria do Mundo*"

Passamos a linha. Deixamos para trás o elemento estruturador do desenho para ascendermos ao diagrama³¹ do projecto. No início ficou a geometria abstracta da razão pura. A mão abandona a estrutura neutra situada além das agências da arquitectura para ganhar uma nova consistência. O curso do tempo conduz a uma tomada de posição. Já não é apenas a comunicação ou uma forma de expressão que preocupa. Interessa-nos, também, agora, a criação de um vínculo de ultrapassar-mos a própria linguagem imposta à priori e estabelecer um diálogo com a história. As linhas tornam-se operatórias. Introduzem o efeito da problematização sensível, servem à consciência factual do modo de pensar como ligação de significados distintos. O seu peso figurativo no desenho desaparece, deixa de ser perceptível enquanto elemento único para se estabilizar numa molécula do projecto. Desfaz-se, de uma vez por todas, o sentido óptico aparente, para finalmente se chegar a uma co-pertença que dê medida aos incomensuráveis, às vértebras que movem as parcelas da participação por um lugar comum. É nessa altura que reconvertemos plasticamente o fundamento entre o homem e o seu devir. Que podemos finalmente materializar, sem dificuldade, a evolução de uma modalidade específica da existência com a minúcia da efusão do ser no espaço

31 Aqui, a noção de diagrama remete para aquela que foi exposta por Gilles Deleuze mas com a diferença de, ao invés de falar da pintura nos seus aspectos particulares, fala do diagrama especificamente no projecto de arquitectura. Ver Deleuze, Gilles; *Francis Bacon - Logique de la Sensation*; Éditions du Seuil; 2002; tradução pela Orfeu Negro; 2011

qualitativo. E ver estabelecer uma outra ordem, espessa de signos, no pensamento de quem inventa o espaço.

Tudo isto corresponde à efectivação de uma personalidade do lugar. Fala à sua finalidade coerente de se auto-determinar em relação a uma norma do vivido que traz a natureza e a cultura às suas dimensões próprias e assegura uma ideia geométrica activa no mundo.

O diagrama vai-se construindo em proporção a uma prática de identidade que confere à intuição o sentimento de apreço pela penetração no desconhecido - de descobrir e ser descoberto. Porque o mistério é, justamente, a pequena parcela do potencial interminável do espaço que permite reconhecer na imaginação de cada um a fibra afectiva do corpo prestes a reconfigurar-se. Máquina de mistério, para utilizar o cunho de Dédalo, localizada na memória locomotora, produtora de um resíduo que afirma a sua peculiaridade na osmose entre o espaço íntimo e o espaço indeterminado.

Esta ideia, por si só, não significa que o diagrama fixa a imposição de um estado progressivo de constituição do homem e do seu meio relacionado. Apenas pretende o desdobrar e a abertura para a transformação das condições de existência.

Posto isto, podemos dizer que os momentos subjectivos em que o diagrama toma forma confundem-se com os momentos objectivos de onde brota o território. Território que tal e qual o diagrama estabelece-se no conjunto de afastamentos e aproximações que resul-

tam na eleição de um lugar caracterizado pelo desenrolar do modo colectivo do ser e da natureza³².

Antes de mais é importante recordar as diversas definições que o conceito de território adquire consoante a disciplina que o analisa. Por exemplo na geografia o território relaciona-se a uma divisão administrativa, com a porção dum espaço terrestre identificada pela posse, sendo ele a área de um domínio de uma comunidade ou estado³³. Na sociologia o conceito de território liga-se directamente à ideia de poder, de dominação social através de uma propriedade privada, no seu sentido amplo, ou seja, nas suas diversas manifestações e origens focadas na projecção do espaço³⁴. Por sua vez a história, ou melhor, o materialismo histórico, percebe o território como um processo que se manifesta no presente, um espaço dotado de heranças de um determinado estado de cultura e de produção social, que guarda os conflitos de classe³⁵. Para a filosofia e, em certa medida,

32 Ver Deleuze, Gilles e Guatari, Felix; *Miles Plateaux*; Editions Minuit; Paris; 1972 traduzido pela Assirio e Alvim; 2007

33 O conceito de território na geografia clássica advém do Alemão Friederich Ratzel, das suas definições deterministas de *espaço vital*; Ver Ratzel Friederich; Die Erde in 24 Vortragen; 1881

34 Usamos aqui a concepção de território proposta por Michel Foucault; ver Foucault, Michel; *A microfísica do poder*; Grall; Rio de Janeiro; 1995; Pág. 157

35 Recorremos às noções de materialismo histórico na sua base, na concepção de Karl Marx; Ver Marx, Karl; Engels, Friederich; *A ideologia Alemã*; Boitempo; São Paulo; 2007

para a antropologia o território é uma composição que se dá no eterno retorno das reciprocidades.

No conjunto destas análises o território reparte-se dentro dos investimentos sociais, culturais e cognitivos, no entanto está ainda longe de esgotar as suas possibilidades de interpretação. Apreender os termos relativos sob os quais o território se faz comunicar permite ilustrar a riqueza e a diversidade apegadas à sua configuração que pertence a um domínio transversal a qualquer especificidade.

As matérias de contágio entre o território e o diagrama operam, acima de tudo, nesta reversão primordial a partir da qual cada um deles vêm a existir numa lógica anterior à disciplina que os analisa. Ou seja, o diagrama é transdisciplinar no momento em que determina os modos de conhecimento do território e vice versa.

Sob este aspecto, por intermédio de um gesto preciso, o agenciamento de repartição das forças informais do território vai dar-se nas passagens dos modos subjectivos do desejo aos modos objectivos do político. Assim aparece a territorialização³⁶. Feita no ângulo da justaposição das linguagens, lidas no seu sentido múltiplo. Produto

36 "A noção de território tem um sentido amplo que ultrapassa o uso que fazem dele a ecologia e a etnologia. Os seres existentes organizam-se segundo territórios que os delimitam e articulam a outros existentes e ao fluxo cósmico. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente em casa." , Guatari, Felix e Rolink, Suely; *Micropolítica: cartografias do desejo*; Vozes; Petrópolis; 1996; Pág. 320

de um impulso essencial para a transcendência dos signos e dos sentidos capazes de reformular o par: indivíduo e meio.

Em resumo, parece-nos que o trabalho significativo sobre o diagrama readquire uma dignidade sensível através do seu poder de decretar o território e de diluir nele uma linguagem genuína de um modo epidérmico do espaço, da arquitectura. Seria o território exteriorizado, despojado, pelo diagrama, quando assume a indisciplina das trocas com o propósito de traçar uma micro-política das categorias do desejo³⁷. O território fixo no momento mas dependente da vontade humana de mover-se nas atmosferas da história.

É sem dúvida difícil elaborar uma evidência que explique de uma forma unívoca as relações de intimidade entre quem concebe o diagrama e o território sobre o qual concebe. No entanto é possível supor uma complementaridade produtiva entre os dois que contribui para a descoberta das dimensões, das escalas e dos estilos associados à modelação de uma arquitectura integrada.

37 "Ainda não temos, todavia, um Território, que não é um meio, nem sequer mais um meio, nem um ritmo ou passagem entre meios. O território é de facto produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. Equivale ao mesmo perguntar quando é que os meios e os ritmos se territorializam, ou qual é a diferença entre um animal sem território e um com território. Um território serve-se de todos os meios, arranha-os, pega-lhes a meio do corpo (se bem que continue frágil às intrusões). Constrói-se com aspectos ou porções dos meios. Compreende em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexo. Tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retracteis, zonas intermediárias ou mesmo neutralizadas, reservas ou anexos energéticos." Deleuze, Gilles e Guatari, Felix; *Miles Plateaux*; Editions Minuit; Paris; 1972 traduzido pela Assirio e Alvim; 2007; Pág.399

Colocada assim, as questões associadas ao território e ao diagrama despertam o interesse para a maneira de Lina Bo Bardi se ligar ao teat(r)O Oficina e de compreendê-lo como a concessão de uma linguagem espacial voltada para a queda encenada dos encontros. Numa reinterpretação das tendências que rompem com a sujeição a um espaço pré-determinado, sem segredo, e o tornam num processo exposto à devoração imediata de tudo aquilo que consome, de tudo aquilo em que consiste o obscuro da obliteração da cena e da dramaturgia.

A substância do diagrama de Lina Bo Bardi no teat(r)O Oficina ensaia uma concepção territorial. Trabalha sobre as pesquisas cénicas de maior relevo na história que permitiram ao teatro expandir-se numa arte colectiva onde pessoas, arquitecturas e cidades amadurecem em conjunto. Desenvolve competências em nome da evolução libertadora ao associar horizontes artísticos distintos. Estabelece uma condição artesanal e mantém ininterrupto o desenvolvimento duma identidade subjectiva. O diagrama de Lina que vai interpretar o território do Oficina. Mais do que a definição de ideias estanques ou a identificação de um estilo característico, imagina-se uma grande insurreição que ateste os desejos dos insubordinados, sobre os insubordinados e para os insubordinados.

O objectivo é desenvolver a competência despótica nas mãos que projectam para desdobrar o painel dos sistemas simbólicos que

determinam as alianças entre as múltiplas referências do passado e a promessa de utopia do futuro.

A partir daqui interessa-nos analisar as vanguardas desde do moderno ao pós-moderno, no mundo e no Brasil, que contribuíram para a formação territorial do Oficina e que guiou o seu diagrama de forças. Recorremos, sobretudo, aos estudos de Manfredo Tafuri³⁸ e Jean Jacques Rubine³⁹ para assimilar estas vanguardas, exactamente, nas suas diferenças: de poder ver o fim do palco Italiano enquanto inauguração da praxis moderna, de ler a praxis moderna como anamorfose do teatro Brechtiano, de compreender o teatro Brechtiano através da retina de Antonin Artaud, de viver o teatro de Antonin Artaud no meio da rua numa revolução situacionista e finalmente atravessar tudo isto mergulhado na época da Tropicália, vestidos com o Parangolé de Hélio Oiticica.

“É possível que desde Sófocles todos nós sejamos selvagens tatuados. Mas na arte existe alguma outra coisa além da rectidão das linhas e do polido das superfícies. A plástica do estilo é tão ampla como toda a ideia... Temos coisas demais para as formas que possuímos.”⁴⁰ Com isto Gustave Flaubert expressava, por volta de

38 Tafuri, Manfredo; *La esfera y el laberinto Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*; Gustavo Gili; Barcelona; 1984

39 Rubine, Jean Jacques; *Théâtre et mise en scène - 1880-1980*; Universitaires de France; Paris; 1980 traduzido pela Jorge Zahar; 1998

40 Flaubert, Gustav; *Préface à la vie d'écrivain*; Éditions du Seuil; Paris; 1963, Pág.55

1870, a coexistência de um desejo de ruptura e de uma hipótese de mudança. Tinha encontrado o limite da forma, a vontade de a superar segundo as múltiplas “plásticas de estilo”. Caminhava-se para o modernismo. Estavam reunidas as condições para uma transformação da arte cénica.

Iniciamos o estudo do organigrama de influências do Oficina na reconfiguração do palco Italiano e no final do trágico enquanto essência do teatro burguês⁴¹.

No final do século dezanove e nos primeiros anos do século vinte a afirmação consciente do carácter histórico da chamada representação à Italiana, dos valores convencionais do espectáculo dramático, é questionada. O problema da reunificação entre a peça e o público e os fenómenos da introdução forçada do artifício na vida real orientam novas reflexões nas práticas teatrais ocidentais. É o novo recuperar da catarse e da prova que os imperativos sociais da arquitectura do palco à Italiana equivalem implicitamente em contrastar o que estes contêm de relativo e revogável.

Durante a era Barroca a posição dominante do palco Italiano como supra-sumo da arquitectura teatral é hegemónica e incontestável. Com os seus confortos e requintes, com as suas cadeiras largas e o seu excesso decorativo, com condições de visibilidade e de acústica que possibilitavam todos os efeitos estéticos de ilusão e todas as

41 Ver Tafuri, Manfredo; " Il Teatro come città virtuale: Da Appia al Totaltheater" in Lotus internacional; 1977

transformações cénicas exigidas pela acção. Por isso o desenvolvimento das técnicas cenográficas desta altura ligavam-se com as evoluções da pintura, que reproduziam as atitudes de quem contempla sem interferir. Devido à posição fixa e inflexível do espectador no seu frente-a-frente com o espectáculo outras possibilidades seriam estéreis.

Será, talvez, André Antoine o primeiro a criticar a estrutura Italiana como um espaço hierarquizado, reivindicando uma democratização do teatro. No livro *Le théâtre libre de 1890* revela-nos a qualidade desigual das visibilidades, das acústicas ou dos confortos correspondentes a uma pirâmide social vertical que beneficia o príncipe em favor do pequeno comerciante. Antoine quer, antes de tudo, a relação mútua dos espectadores entre si e uma ambivalência visual perante o palco. Estes conceitos traduzir-se-ão num transporte da cena Italiana, cujas as possibilidades de arrumação e adaptação são limitadas, e instalá-las numa outra toponímia arquitectural⁴².

Ora, convém observar, que tais considerações servem, apenas, para modificar um certo número de tradições criadas pelo palco Italiano: a do cenário concreto ou da representação sociológica dos lu-

42 *“Este ensinamento gelado do conservatório, aplicado indiferentemente a gerações inteiras de jovens em vista de um único teatro que não utilizará um em dez, faz um numero incalculável de vítimas. A escola falsifica e nivela os temperamentos, deixa correr ao acaso, no molde dos seus heróis clássicos, todos os jovens talentos de que o teatro moderno teria uma necessidade tão premente.”* Antoine, André; *Causerie sur la mise en scène*; Reuve de Paris; 1903; traduzido em *Estética teatral*; Fundação Calouste Gulbrnkian; 1996; Pág.370

gares da sala. Ainda faltará um largo caminho para chegar às práticas das vanguardas que realmente reconfiguraram as atitudes entre o espectáculo e o espectador.

Sob o jargão antinaturalista do teatro de Georg Fuchs, por volta de 1910, o drama começa a ganhar uma outra dimensão social e o antigo palco Italiano deixa de ter uma relação unívoca. Fuchs entre outros, como Max Littman ou Adolphe Appia, sonha com uma outra estética teatral, contesta fortemente a imposição que o teatro clássico exerce sobre o público, nas suas posições estáticas e frontais que apenas interessam às castas da aristocracia e da burguesia. "Temos nos esforçado" escreve⁴³ " em reivindicar ao ilusionismo da cena à italiana para fazer falar o quadro enquanto quadro, e para desenvolver o movimento dramático ante o quadro, expressamente frente ao quadro, numa palavra, aproximamos as leis do baixo relevo, que destacam claramente em primeiro lugar a composição dos personagens e um plano de fundo sem efeito perspéctico." A essência do teatro para Fuchs estaria, então, no actor de corpo livre purificado sobre as geometrias do palco que rejeita a tradição ilusionista voluntariamente neutra e apolínea. Quer-se um testemunho sensível dos costumes, das circunstâncias e dos discursos que implique a explosão do palco Italiano, do palco bidimensional e fechado sobre si.

43 Fuchs, Georg; *Die Schaubuhne der Zukunft*; 1905; Munich; cit. por Tafuri, Manfredo; *La esfera y el Laberinto - La escena como ciudad virtual*; Gostavo Gili; Barcelona; 1984; Pág. 127

Mais tarde, em 1918, Adolphe Appia evoca a “*catedral do porvir*⁴⁴” enquanto “espaço livre capaz de acolher as manifestações mais variadas da vida social e artística(...) lugar por excelência em que a arte dramática florescerá, com ou sem espectadores⁴⁵.” Esta analogia aparece por oposição ao cenário de pintor, que se vale das combinações cromáticas integradas no plano bidimensional, e dá início ao cenário de arquitecto.

Embora Adolphe Appia esteja mais ligado ao drama musical na qual vê a fonte reivindicadora da encenação, não deixa de se relacionar ao teatro de prosa, conforme parte essencial do seu pensamento. Recusa, também ele, a estrutura Italiana no seu estado frontal entre palco e plateia, que para ele, é responsável pelo desvio ilusório e pela perda da alma no drama no teatro ocidental. De facto, por mais complexa e requintada que seja a técnica colocada na acção, para Appia, é sempre possível distinguir no palco a realidade e aquilo que se pretende representar. Por exemplo: a quebra da ilusão provocada pela intrusão tridimensional do actor num cenário iminentemente bidimensional parado. Do mesmo modo Appia proclama, que a ceno-

44 “Toda a alteração da gravidade, qualquer que seja o objectivo que presiga, enfrentará a expressão corporal. O primeiro principio, talvez mesmo o único do qual todos os outros derivam em seguida automaticamente, será então, para a arte viva, que as formas que não são as do corpo procuram colocar-se em oposição a estas ultimas e nunca se unem a elas.” Appia, Adolphe; *L’Oeuvre d’art vivant*; Atar; Genebra; 1921; traduzido em *Estética teatral*; Fundação Calouste Gulbrnkian; 1996; Pág.433

45 Ibidem Pág. 435, ver também *La musique et la mise-en-scène*; Appia, Adolphe; Atar; Genebra; 1922

grafia deve constituir-se num sistema de forças e volumes que contracene com os corpos dos actores trasladados em organizadores da plasticidade espacial. A expressão da encenação capta-se numa manutenção complexa com o meio ambiente, requer a adequação psicológica combinada com a tensão física dos sistemas dos planos inclinados, das escadas e dos adereços arquitectónicos susceptíveis de obrigar o corpo a dominar todas as dificuldades e a reconstitui-las em novos sopros cénicos.

A gama de iniciativas móveis da cenografia inacabada aparecem como arquitecturas abstractas, entram numa espécie de moderação metafísica capaz de um estilo fluido levado à apoteose. Apesar das sínteses entre as cenografias e a sua relação com os actores, o desafio colocado por Appia no estudo das possibilidades da iluminação será a sua marca na charneira da tridimensionalidade da cena. Neste contexto a luz deixa de ser um aparelho mecânico que se limita a assegurar a visibilidade do espaço cénico ou para criar um *clima*. Ela permite esculpir e modular as formas e os volumes da cena, disfarçar ou difundir sombras e reflexos, trabalhar com manchas de intensidade com cores variáveis e atmosferas maleáveis. Um vilancete que Appia indagou, consolidando as práticas posteriores de Erwin Piscator e Bertolt Brecht – está na origem da fisionomia desabafada da iluminação no teat(r)o Oficina.

Por seu lado Gordon Craig, muito influenciado pelas teorias de Richard Wagner na “*Obra de arte do futuro*”⁴⁶, imagina uma nova arquitectura teatral enquanto local instrumental da fusão dos diferentes elementos que compõem o espectáculo: poesia, pintura, música e arte do actor. As suas pesquisas organizadas, ao mesmo tempo, por reflexões teóricas, por projectos, por maquetes e realizações cénicas vão renovar, a par com Adolphe Appia, a cenografia tridimensional. Caracteriza-se pela ausência de decorativismo e pela nudez das massas de claro escuro. Craig aplica-se nas oposições e deslocamentos das imagens cénicas: volumes e o seu espaçamento, a iluminação cromática e o actor são, para ele, os únicos elementos para a emancipação do cenário servindo simultaneamente para animar e unificar a cena⁴⁷.

Ancorado ao pensamento de Craig, à intransigência do seu paradigma, estão os problemas técnicos da sala à Italiana tradicional. Porém ele não vai incriminar a sua base arquitectural nem a posição dos espectadores por ela condicionada, mas sim a falta de rigor téc-

46 Ver Wagner, Richard; *A obra de arte do futuro*; Antígona; Lisboa; 2003

47 "Ao preparar um trabalho, enquanto pensa na cenografia, passe instantaneamente a um outro argumento: a interpretação, o movimento ou a voz. Não tome ainda nenhuma decisão e volte a pensar noutra parte deste conjunto unitário. Considere o movimento independente da cenografia ou dos figurinos, o movimento em si. Integre de alguma maneira o movimento específico com aquele que, através da imaginação, consegue ver em cena. Agora despeje no todo as tuas cores. Em seguida tire-as. É o momento de recomeçar do início. Considere somente as palavras, insira-as num quadro amplo, utópico, e retire-as: depois torne possível o quadro através das palavras." *De l'art du théâtre*; Craig, Edward Gordon; Lieutier; Paris; 1942; Pág.19

nico que não permite atender a todas as exigências do teatro ideal. Noutras palavras, não se trata de suprimir a indispensável relação frontal entre espectador e a cena, trata-se de fazer com que uma revolução técnica interna possibilite o palco Italiano a ser um instrumento adequado a uma revolução estética⁴⁸.

A utopia de teatro sonhada em Craig liberta-se das múltiplas limitações impostas pelo dramaturgo, pelo actor, pelas técnicas e pelo texto em detrimento duma encenação espacial em constante mutação. Seria toda a técnica cenográfica a trabalhar para conseguir ao mesmo tempo manter a continuidade da cena e dar ao encenador a plasticidade de modificar, a qualquer momento e sem impedimentos, as estruturas da imagem da peça – abertura da passagem de um “palco estático a um palco cinético”⁴⁹. Estava concluída a inauguração do quinto palco (sendo, para Craig, os quatro anteriores: o anfiteatro Grego, o teatro Isabelino medieval, os tabladros da comedia dell’arte e o teatro à Italiana).

O sistema não-figurativo das perspectivas e dos volumes e a inteligência teatral com que Craig reinventa as geometrias do palco

48 “O primeiro passo de um novo movimento que é destinado a revolucionar a encenação moderna do drama poético (...) O espírito de cada cena era representado por um esquema de cores que buscava acentuar o significado emocional de cada cena.” Ibidem; Pág. 23

49 “Essa inovação técnica, que permitiria passar de um palco estático a um palco cinético, é julgada por Craig tão fundamental que ele considera inaugurar, com ela, um novo espaço de representação, o quinto palco” Rubine, Jean Jacques; A linguagem da encenação teatral; Jorge Zahar editor; Rio de Janeiro; 1998; Pág. 89

são marcas que o Oficina transporta para o seu teat(r)o, principalmente, no que diz respeito à sua linguagem despojada. Contudo os compromissos intelectuais que proporcionaram a Adolphe Appia e a Gordon Craig uma definição tranquilizadora de um teatro *pós-naturalista* possui ainda estímulos da era barroca da conciliação entre “*a alma e as formas*”⁵⁰.

O ponto de viragem só aconteceria com os movimentos de vanguarda do início do século vinte quando o teatro se volta para a cidade.

Contra a liturgia da beleza da caixa teatral Italiana; contra o lugar imóvel do espectador adorador, os movimentos da vanguarda interpretam a cidade. Impõem-lhe a acção verdadeira - onde nenhuma forma estática se poderá conciliar com ela, e onde se celebrará mais do que a grotesca anulação da alma. O cabaret expressionista, futurista ou dadaísta é essa célula misteriosa do sofrimento moral, do pandemónio desprendido de finalidade, apenas dado à colisão de objectos incendiados, provocatórios de uma introspecção total nas areias movediças da estrutura criativa. Estes movimentos apresentam-se em agrupamentos colectivos, unificados pelos manifestos ou textos

50 Ver a concepção de Schiller ou Nietzsche respectivamente nos textos “*Da causa do prazer que nos tornou em objectos trágicos*”; Schiller, Friedrich; *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*; 1794; e “*A origem da tragédia*”; Nietzsche, Friedrich; *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*; 1872; traduzido em *Estética teatral*; Fundação Calouste Gulbrnkian; 1996

programáticos. Apela para a necessidade de uma vanguarda europeia que sentisse a revolução industrial como tragédia cósmica.

No “*manifesto dell teatro di varietà*”⁵¹, de Filippo Marinetti, a destruição do tempo e dos espaços cénicos corresponde a um encantamento pelo choque eléctrico, aos câmbios frenéticos do real e do artifício baseados no súbito desproporcionado. O teatro adquire outros objectivos além da prática e dos hábitos mentais da cena envelhecida da rotina literário-teatral. É inegável a nostalgia por um futuro que ainda não existe. Por uma síntese de humanidade capacitada para recriar a dor material e moral em idolatria mecânica da linguagem da loucura face ao quotidiano mais simples. Acidentes, montagens, distâncias, presenças gritantes, tempo e velocidade são para Filippo Tommaso Marinetti e, mais tarde para o teatro dadaísta, peças límpidas, genuínas sujeitas a rotações sem desenlace num discurso dos movimentos perpétuos, inacabados.

O teatro a par da cidade é lido como agente anárquico-maquínico no fluir de acções, aparentemente, sem lugar nem sentido; guiadas devido a um traumatismo moral da tradição. Os ruídos, as explosões e os vapores são exaltados enquanto única realidade metropolitana que somente se sabe exorcizar através da mecânica infrene ou através de uma infantilidade crua. Diante deste novo entendimento do universo da cidade, reunindo num só lugar as representações tea-

51 Publicado no Daily-Mail em Novembro de 1913

trais, as maravilhas da ciência e as atracções supranormais, o teatro de palco Italiano torna-se numa relíquia do passado.

A seu tempo Hugo Ball, no Cabaret Voltaire de Zurich, de 1916, assume as rédeas desta alegria pelo lúdico. No meio da primeira grande guerra o vitalismo que informa o cabaret dadaísta vai de encontro à incondicional eliminação da alma no estado de alienação. Participa da decomposição urbana rindo-se de toda a sua miséria descontrolada. O cinismo alegre e desgarrado converge num espaço fora do eixo natural: indefinidamente maleável às representações caóticas, convidando-se a realizar os limites de sua própria condição cidadina⁵².

Demasiado cínico para ser trágico, demasiado trágico para ser teatral, demasiado performativo para ser encenado, demasiado poético para ser reivindicativo, o Cabaret Voltaire revela-se pela catarse dos restos de ideais humanistas, momentaneamente expressos pelas sensações opostas de esperança e desespero.

Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Richter e Max Oppenheimer são, simultaneamente, construtores e destruidores de qualquer rela-

52 Sobre Hugo Ball e a actividade do cabaret Voltaire ver: Melzer, Annabelle Henkin; *Dada and Surrealist performance*; The Johns Hopkins University Press; 1994

ção espacial sólida ao longo das suas performances⁵³. Funcionam numa espécie de dúvida metódica radical que deixa de lado todas as concepções existentes para actuarem no momento instantâneo e reconduzir o gesto provocador directamente à sua origem – o centro dramático da cidade em todas as suas contradições. Está rompida a relação ambígua entre espaço de acção e o espaço vivido. O espectador obtém o vigor emblemático de se insurgir sobre a realidade.

As fundações do teatro de palco Italiano sofrem uma inversão, ampliam o seu espaço de sensibilidade. O tradicional foco da era da cena barroca transita para uma nova época de reconfigurações constantes. Cruzam-se novas disciplinas à prática teatral como a psicanálise, a antropologia, a sociologia e a engenharia. Os domínios da mente, do corpo e dos objectos ganham outros contornos. Apesar disto tudo será apenas com os exames de Erwin Piscator e de Walter Gropius que o palco à Italiana tradicional sofrerá o seu derradeiro golpe.

Vai ser o teatro político de Erwin Piscator, muito influenciado por práticas da vanguarda Soviética, especificamente por Vsevolod

53 *"Destruo as gavetas do cérebro e as da organização social: desmoralizar por toda a parte e lançar a mão do céu até ao inferno, levantar os olhos do inferno até ao céu, restabelecer a roda fecunda dum circo universal sobre os reais poderes e sobre a fantasia de cada indivíduo.*

A filosofia é a questão: por que lado começar a olhar para a vida, para deus, para a ideia ou seja para o que for. Tudo o que se olha é falso. Não julgo que o resultado relativo seja mais importante que a escolha entre o bolo e as cereja à sobremesa. Ao modo de olhar rapidamente para o outro lado duma coisa, para impor indirectamente a nossa opinião, chama-se dialéctica, ou seja, regatear o espírito das batatas fritas dançando o método em redor." Tzara, Tristan; *Sept Manifestes DADA*; Jean-Jacques Pauvert; 1963; tradução pela Hiena; 1987; Pág.15

Meyerhold, permeável à ideia do actor acrobata dos palcos móveis, que dominará a regeneração dos modelos de produção teatral. É de baixo do signo do povo que se desenvolve a reconfiguração das técnicas da cenografia. Semelhante ao que acontece com os exercícios dramáticos do pós guerra, Piscator não alude a um formalismo estético sólido, programático e entregue a fundamentos ideológicos. Procura antes o concretismo dialéctico das lutas sociais da sua época para gerar um outro palco que subjaz outros vínculos entre espectadores e intérpretes, entre arte e política⁵⁴. Palcos giratórios e rolan-tes, projecções estáticas e cinematográficas, fotomontagens de texturas e cores e luzes flexíveis e colunas sonoras complementam a magistral recriação do problema político na peça⁵⁵. A discussão contingente e lúcida, enquanto condição elementar do teatro, substitui uma teoria do espectador separado do território dramatúrgico, através de

54 "Não que o teatro como uma instituição em si vai sobreviver a si mesmo, o que sobreviveu foram suas formas dramáticas. Um teatro para atacar os problemas do nosso tempo, que atende à necessidade do público de viver no teatro a sua própria existência, sem solenidade ou qualquer voyerismo teve, que desperta em todos o maior interesse" Piscator, Erwin; *The Political Theater*; Methuen; Londres; 1980; Pág.102

55 "Escusado será dizer que o actor acostumado com as decorações fixas representação do cenário burguês terá de adaptar-se até encontrar o estilo certo para o meu dispositivo cénico. É uma questão de muitos anos de educação, formação e experiência. Ao actor acostumado com o cenário burguês o meu dispositivo parecerá, até certo ponto, um artefacto estranho e até hostil. Ele sentir-se-á perdido nas gigantescas instalações mecânicas, mas despoletará um trabalho brilhante (...) A procura é simplesmente desmaterializar o cenário por meio de uma técnica total, para convertê-lo num instrumento ligeiro dócil." Ibidem; Pág.130/142

um dinamismo orgânico da comunhão da dramaturgia com o espaço total.

Walter Gropius junta-se a esta desenvoltura de Erwin Piscator e, possuído pelo vivo da multiplicidade, projecta o Totaltheater que permitiria finalmente a integração completa entre público e artista. Um “instrumento construído à maneira de uma máquina de escrever dotada de todos os meios de iluminação com deslocações giratórias no sentido vertical e horizontal, com um número ilimitado de cabines de projecção.”⁵⁶ Pasmado pela concepção de um teatro pedagógico, de reconstruir o homem total de consciência harmonizada com o que o rodeia, Walter Gropius articula a si as concepções da antiga Bauhaus e encaixa a quarta dimensão do espaço no teatro.

Ligeiramente oval no seu interior, o Totaltheater, seria capaz de desdobrar-se nas três configurações clássicas do teatro: o palco Italiano, o anfiteatro Grego, e o palco de arena reconvertidos e reversíveis à cinética de experimentos diferenciados, bem como erradicar de vez a bidimensionalidade que o palcos tradicionais produziam ao emoldurarem a cena no quadro do palco. Este novo proscénio julga-se nas correspondências de minorias e maiorias numa espécie de *contra cidade* completada em si.

No Totaltheater de Gropius e de Piscator o artista, o pensador, o proletário são todos convidados a tomar partido da comunidade

⁵⁶ Gropius, Walter; *Gropius teatro total 1927*; Rueda; Madrid; 1997; Pág.45

dramática eletrizante. Enfeitiçados do ressentimento dos conflitos do mundo exterior sacodem a inércia e conjugam-se nas sucessivas posições do cenário que, por sua vez, se pretende desembaraçado do esforço braçal⁵⁷.

Embora o projecto de Gropius e Piscator nunca sair dos papéis e das maquetes, é um marco importantíssimo para o teatro enquanto alma colectiva. Conseguiu rasgar a constituição que o prendia à tradição teatral clássica e naturalista do palco Italiano e reconstruir um espectáculo total que consciencializa o homem.

Despegar a tratadística da arquitectura do palco Italiano é objecto de reflexão central no Teat(r)O Oficina e, nesse sentido, honra a tradição vanguardista – mira friamente dentro do seu pedestal e roça carinhosamente as suas paixões. Quer classificar as vitórias inextinguíveis e incontestáveis do teatro moderno europeu a um nível superior da resistência nervosa. Profetizando e aperfeiçoando as analogias reflexivas das metamorfoses cénicas para poder construir um território próprio espelhado sobre uma realidade de potências criativas.

A evolução dos palcos entendida num processo de amadurecida reflexão histórica, fora das atitudes redutoras das imagens e das

57 "Na sua origem, o teatro nasceu de uma nostalgia metafísica, servindo portanto à realização de uma ideia abstracta, onde a força de sua influência sobre as almas do espectador e do ouvinte depende do sucesso de uma transposição da ideia num espaço perceptível e compreensível óptica e acusticamente". Gropius, Walter; *La scène au Bauhaus*; in *Aujourd'hui, Art et Architecture* n° 17; Paris; 1958, Pág.14

formas que anulam a sensibilidade, é o que permite ao Oficina e a Li-na ver o teatro numa totalidade e extrudir destas vanguardas uma concepção territorializadora perturbada pelo efémero e pelo eterno. Um destino ameaçador que insere a conversão teatral numa raça maldita, que o Oficina vai aspirar, desviar e requalificar, para a partir dele erguer a grandeza do rigor e da roda do dever poético sem idade. Não é um *logos* para a possibilidade de uma crise que chega a impor a paixão pelo teatro, pela diversidade, mas a dolorosa e fria avaliação da ruga das comparações com outros sistemas de gostos e valores.

Ao fim do palco Italiano como parte essencial do território do Oficina agrega-se o pensamento de autores - charneira do século vinte. É a partir deles que se dá a elaboração de uma especificidade plástica na construção para uma territorialidade dramatúrgica.

A primeira encarnação dá-se pela via dos autores Soviéticos. Foi sem dúvida no teatro de Anton Tchekhov, que tira um tão subtil partido das relações entre actor, trama e espaço, das insinuações textuais de Máximo Gorky, do retrato das desigualdades da sociedade Soviética, e de Constantin Stanislavski, na formação do actor moderno que o Oficina chega ao poder sugestivo daquilo que tomaria parte da responsabilidade do teatro na sociedade.

Eugénio Kusnet carregou para o Teat(r)o Oficina o método Stanislavski que culminaria na peça “Pequenos Burgueses” de Máximo Gorky, encenada pelo grupo em meados da década de sessenta.

Stanislawski coloca no baú nefasto da *teatralidade* a inautenticidade, a representação estereotipada, o automatismo da rotina e todos aqueles tiques defeituosos que simulam emoções ou sentimentos e que disfarçam o íntimo. Para ele só a partir das emoções do próprio actor se pode estabelecer uma interpretação autêntica que molde e oriente a encenação a fins éticos ⁵⁸.

O Oficina vai a Constantin Stanislavski perceber a materialização do actor, o acordo, ou a discordância que o conecta ao personagem⁵⁹. Isto permite-lhe alcançar o domínio técnico, necessário ao fenómeno teatral, ao seu compromisso com a verdade e com a tenacidade, o que não andarรก muito longe, daquilo que, anos mais tarde, foi a ânsia das encenações de Tennessee Williams.

Depois da queda inoportuna da fachada positivista dos musicais dos anos trinta: que queriam a todo o custo negar a grande depressão Norte-Americana; o universo simbólico de Clifford Odets e

58 "A expressão exterior de um papel é ela própria grandemente influenciada pelo subconsciente. De facto, nenhuma técnica artificial pode rivalizar com as maravilhas que opera a natureza." Stanislavski, Constantin; *A formação do actor; Estética teatral*; Fundação Calouste Gulbrnkian; 1996; Pág.374

59 "Ao mesmo tempo Gorki mostra o aparecimento tanto através do pânico de alguns personagens como através do entusiasmo de outros, de uma classe ainda em estado inicial de formação, ainda se compreensão exacta de suas possibilidades, mas evidenciando rectidão de principio, ânsia de justiça e liberdade, pureza de sentimentos, entusiasmo contagiante pela vida e pelo trabalho, profunda crença na desigualdade e no futuro do homem." Jafa, Van; *Gorki e os pequenos burgueses*; Correio da Manhã; Rio de Janeiro; 1965

Tennessee Williams vai expulsar as limitações didáticas da dramaturgia para retomar o carácter social, económico e político, e devolver ao teatro o seu charme intrínseco.

O Oficina chegaria mesmo a montar “Um bonde chamado desejo” de Williams, no ano de 1962. Saía da língua da companhia, no início da sua vida profissional, consolidando os domínios artesanais das técnicas de representação aprendidas com Stanislavsky. Flávio Império constrói a cenografia que disponibiliza ao elenco a solução, pela primeira vez, de interagir com o público.

“Veja hoje porque amanhã vai ser diferente. E quem não poder hoje, talvez não possa ver jamais. Para o crítico o fascínio é a grande dificuldade”⁶⁰. Justifica para o Oficina uma consciência de um enunciado de princípios postos à prova pela necessidade de não ficar no plano do estático nem no plano da repetição e passar da existência do dia a dia a algo que forneça uma constante renovação da actividade teatral. Daí que Tennessee Williams parece preencher a lacuna trágica de poder discutir a realidade imediata nas suas implicações mais conturbadas. Disseca e desconstrói o quotidiano monstrosamente

⁶⁰ “O Oficina, aparecendo como o grupo mais jovem dentro desse esgotamento, como primeiro jorro de renovação (...), se vê perante essa situação numa posição de perplexidade e de reexame. Não pode aceitar a regressão a um teatro estático. Por outro lado não tem o direito de cair; ainda mais em nome de uma filosofia objectiva e, por sua natureza antiidealista, num catecismo tacanho, numa dogmática não vivenciada. Não pode, tampouco, esquecer os grandes temas morais, políticos, filosóficos presentes em todas as épocas em todos os teatro que tiveram alguma dignidade e presença histórica.” Extraído do manifesto “Veja hoje, porque amanhã vai ser diferente”; O Estado de São Paulo; 03/05/1962

oso e insuportável da vida da classe média americana, suprimindo o mito capital do “American way of life” em todos os seus sufocos de felicidade, moralidade e prosperidade.

Assegurar a vitalidade plástica do actor era tão importante para o teatro de Constantin Stanislavsky e de Tennessee Williams quanto a imagética metafórica da linguagem polissémica do cinema vai ser nos teatros de Vsevolod Meyerhold e de Jerzy Grotowski.

O periscópio territorial do Oficina observa a cena surrealista do “Cão Andaluz” de Luis Buñuel, naquele compasso de exactidão com que a navalha dilacera o olho da mulher na noite, ou o filme de Dziga Vertov, “O homem da câmara de filmar”, do *cine-verdade* que quer captar a orquestração do mundo, ou ainda os velhos posters de Vladimir Mayakovsky em que se percebe o homem-coisa submergido na cidade dos objectos esparecidos do mito metalo-mecânico. Ao grupo do Oficina e a Lina bastou retirar a estas referências a sua candura violenta para, de repente, fazer aparecer o gosto pelo tártaro emocional nas perigosas anomalias da sociedade industrializada. O olho deixa de ser órgão e passa a ser um mecanismo de índole política, os eixos alteram-se e os significados estabilizados entram em ruína.

Vsevolod Meyerhold dá ao território do Oficina a biomecânica e as investigações que partem dela. Elabora uma máquina cénica que traz a alegria circense, rica em detalhes e com a intenção de um contraponto dos tempos internos e externos dos personagens. Em

Meyerhold as dependências dos contrastes entre a mobilidade e imobilidade, os usos sonoros das vozes, gritos e murmúrios e a sobrecarga de elementos lúdicos tornam-se matéria prima privilegiada da actuação feita na área do palco. Signo teatral que acompanha e atrai uma técnica de montagem avançada num *“trabalho total”*⁶¹. Vaso comunicante que o Oficina extrai a partir da ideia despótica que julga a nobreza psicofisiológica do teatro.

Por seu lado, Jerzy Grotowski estabeleceu-se segundo um barómetro dos palcos Sobretudo, é preciso reconhecer o enorme relevo que a perspectiva Grotowskiana toma nas várias configurações cenográficas de Lina Bo Bardi, Edson Elito ou Flávio Império dentro do Oficina. Demanda a redução das distâncias entre actores e público – *“a proximidade dos organismos vivos”*⁶² – num toque físico, ou melhor,

61 “A criação do actor resumindo-se á criação de formas plásticas no espaço, implica que lhe seja necessário estudar a mecânica do seu corpo. Tal é-lhe necessário porque toda a manifestação de uma força, em particular num organismo vivo, está submetida a uma lei mecânica única (e a criação pelo actor de formas plásticas no espaço cénico é, evidentemente, a manifestação de uma força do organismo humano).” Meyerhold, Vsevolod; *Escritos sobre teatro; Estética teatral*; Fundação Calouste Gulbrnkian; 1996; Pág.398

62 “No nosso teatro, o método de formação do actor não procura inculcar nele um fato determinado, através do desenrolar de um processo psíquico específico, mas tenta ensiná-lo a vencer os obstáculos impostos pelo organismo. Para que não houvesse diferença temporal entre o impulso interior e a reacção física, para que o impulso fosse já por si uma reacção exterior, o corpo não deveria opor qualquer resistência à sua vida interior. Dessa forma, o corpo parece ceder à destruição, à combustão, e o espectador entra em comunicação com uma sequência de impulsos espirituais visíveis. No entanto trata-se, de certa maneira, de um caminho negativo: eliminação de resistência, de obstáculos, e não soma de meios e de receitas” Grotowski, Jerzy; *Para um teatro pobre; Teatro e Vanguarda*; Editorial Presença; Lisboa; 1973; Pág.131

fisiológico que permita sentir os cheiros do suor ou ouvir a respiração. Grotowski nega, desde o princípio, as estruturas arquitectónicas e os dispositivos habitualmente postos ao serviço da dramaturgia, que dividem, através duma fronteira intransponível, os dois espaços da sala. A não reprodução, a não exibição e a não exclusão são objectivos a cumprir pelas pesquisas e hipóteses da actuação dos actores – transparentes, próximas. No lugar do espaço rígido fixado pela tradição, Jerzy Grotowski anima um dispositivo cénico extensível e permanentemente imaginativo no qual o actor teria o domínio total. No trabalho no Teatro Laboratório de Warclaw, Grotowski define uma colectividade específica numa atitude reveladora do encontro com a transfusão dos actores-arquétipos para os actores-actuadores-cori-feus onde o Oficina se inspirará.

Passemos agora às principais influências internacionais de Lina Bo Bardi e do teat(r)o Oficina - a encarnação de Bertolt Brecht e Antonin Artaud no seu território. Abolir ou modificar a boa consciência que o espectador tem de si mesmo e suscitar nele a protuberância resultante dos meios de transgressão é mais que um imperativo para Brecht e Artaud é uma ascese que impele a um singular poder teatral entre as realidades e as pessoas, é uma expressão de singularidade revolucionária.

Para Brecht e Artaud o teatro não é de maneira nenhuma uma ocupação inofensiva, categórica, que, tal como os cataclismos, só

acontecem do outro lado do mundo. Certamente essa não foi a maneira com que o Oficina e Lina os leram.

Numa política pronta a partir as caixas intocáveis do teatro, Artaud e Brecht, no seu eixo sempre conturbado, provocam nos paladinos do Oficina operações de corte e de colagem no coração que age na crítica das pretensões. São a anacronia do povo e dos actores ciosos de moderação, circunscritos pelos limites da linguagem reprodutiva, que deve ser destabilizada, desmontada da honorabilidade coloquial. Porque de facto as profundidades da percepção existem para serem escavadas e o espaço para ser arejado e fracturado pela não-forma e pelo não-sentido.

O jeito especial com que Antonin Artaud ocupa o território do Oficina estabelece-se por intermédio *do teatro da crueldade*⁶³. Aí ele expande a força dessa visão limite de um teatro não só liberto da literatura e da psicologia mas colapsado à sua eficácia original e ritualística de tecer realidades – de uma fala de signos unificada após a emocionante e catártica reconciliação do corpo e do espírito, do abstracto e do concreto, do centro e da periferia.

O que impressiona ao Oficina em Artaud é o constante diálogo entre a intransigência das suas declarações de princípios e a flexibilidade com que animava os *hieróglifos* no actor e no público. A tal ponto que a sua crueldade expulsa os Deuses do palco, ficando este iso-

63 Conceção de teatro criada por Antonin Artaud ver Artaud, Antonin; *Le Théâtre et son double*; Gallimard; Paris; 1966; traduzido pela Fenda; 2006

lado com o rito esmiuçado. A palavra deixa de governar o palco à distância. O autor criador que a comanda, armado de um texto, que fica ausente e vigilante na cena é designado à chacina. O actor, subjugado pelo personagem generalista incapaz de exprimir o gene provocador é deposto para a categoria de animal desorientado. O público de espectadores, de consumidores sem um verdadeiro volume emocional é enxotado a um buraco de transmissões escravizadas⁶⁴.

Artaud é quem descarrega o sentido purificador dos quatro pontos cardeais do edifício contentor do teat(r)o Oficina. Num afecto perigoso, atravessa a sua pista, as suas escadas, os seus corredores e planos de representação, aspirando à reconversão da natureza oculta do teatro.

A seu tempo, Bertolt Brecht chega ao território do Oficina acompanhado de uma ferocidade revolucionária, inalienável na sua incursão histórica. Os anais da comédia humana, comédia essa evidentemente trágica, não podem passar sem o indicador esquerdista deste dramaturgo: das atenções cruzadas sob as paixões do espírito e as paixões ideológicas da época. A problemática da pedagogia social obstruída pela moralidade mesquinha é entrada e prato principal na galáxia de Brecht. No contexto da república de Weimar oferece, aos

64 "Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da cação. Será restabelecida uma comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, entre o actor e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da cação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala." Ibidem Pág. 108

seus teatros, um clima de luta, de afirmação e descoberta das formas de cultura e da participação cívica. Encena novas propostas teatrais. Enquadrar o drama no âmbito das ciências sociais é palavra de ordem para o seu teatro épico. Na espacialidade dramática: homem e sociedade são embutidos nos tubos de ensaio multifacetados das rápidas transições que os modernismos oferecem. A atitude do actor na peça está no centro da dialéctica teatral, é tão importante quanto o enunciado teórico do discurso, estimulante em elos de ligação do indivíduo com a comunidade.

O *Buhnenbauer* de Brecht, que significa o “construtor da cena” ou o “arquitecto da cena”, encara a ideia do palco-tribuna e condena a ideia da desigualdade e da relação alucinatória instauradas pelos espectáculos classicistas. O mesmo se pode dizer para as evoluções da percepção e do gosto da sua proposta polivalente nas condições para que se dê o conhecimento de um certo teatro que retém nas consciências dos seres que o habitam as consubstancias da lâmina fina da crítica. “Nada deve ser imutável aos olhos do arquitecto” escreve Brecht⁶⁵ “nem a localização nem a utilização habitual do palco. Cumprida essa condição, ele é um verdadeiro arquitecto cénico”.

Talvez em Lina Bo Bardi e no Teat(r)o Oficina o conceito do *Buhnenbauer* tenha adquirido, como em mais nenhum outro, pro-

65 Brecht, Bertolt; *Gesammelte Werke*; 1967; Suhrkamp Verlag; Frankfurt; 1967; traduzido *Estética teatral*; Fundação Calouste Gulbrnkian; 1996; Pág.480

porções tão despreziosas e duráveis. Exemplo disso é a adaptação da peça “Na selva das cidades” do jovem Brecht. Depois da experiência no Teatro Castro Alves, na Bahia, da “Ópera dos três tostões” também de Brecht, Lina entraria de pé direito no Oficina com o projecto ostentoso para o cenário – ringue de box, aliás muito querido do autor alemão, num protesto contra a autoridade da cidade de São Paulo (substituindo Chicago) que sintetiza destruição da cultura. Seria a primeira vez que o teat(r)o Oficina e Lina trabalhavam juntos. Nesta peça todos os excessos, tudo aquilo que é supérfluo é retirado da arquitectura da sala de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, para dar lugar aos elementos incorporados da ruína que ameaça o bairro do Be-xiga. Exactamente no meio das arquibancadas o palco giratório é trocado pelo ringue de boxe onde os actores iam *round por round* construindo os seus cenários com objectos da cidade que, num passo de magia, modificavam toda a percepção e intensidade da cena. Violência comestível por um público de insaciados, espatifados pela efemeridade da arte imanente do palco⁶⁶. Destroços de toda uma civilização transpirada e vomitada pela betoneira, do *4º round*. Uma matéria teatral aterradora, mesmo quando já nada sobra que arruinar, deixando os lutadores nus, erectos, encostados com tal força cénica que

66 “E o cabaré não acontecia no boxe, ele acontecia rodeando todo o espectáculo, com uma série de entulhos. E em cada entulho tinha uma mesinha com uma vela, como se fosse um cabaré, mas era um cabaré, assim, que parecia uma coisa chiquérrima, mas era um cabaré da miséria, assim, do serão urbano, da selva das cidades mesmo.” Corrêa, José Celso Martinez; Depoimento a Mateus Bertone da Silva; *Lina Bo Bardi – Arquitectura cénica*; EESC; São Carlos; 2004; Pág.308

chegava a sugerir, mesmo por um momento que seja, a dimensão do deslumbramento daquilo que é o homem encontrado no outro homem - a folia das identidades. À porta lia-se: “São Paulo a cidade que se humaniza numa Sátira arrancada”.

Completam-se as inquietações do jovem Bertolt Brecht espantadas pelas mãos de Lina e por uma tamanha dedicação do instrumento – corpo – humano do grupo Oficina, a pensar no relevo a meio caminho da sabedoria colectiva.

Voltamos ao caminho percorrido na epigrafe de Flaubert, rumo à essência da experiência das formas, das “*coisas demasiadas*” que a excedem e lhe resistem. São já fantasma de energia, ideias para um território “*mais amplas que a plástica do estilo*”. A tensão libertadora quando se denunciam as relações dissonantes, quando se designam os momentos da passagem das formas aos conteúdos, quando se estabelece um campo de forças nas razões historicistas definem o território articulado.

Vimos as conseqüentes ondas de alucinações e transes retorcidos, as corporizações espirituais do teatro ocidental moderno. Falta examinar os paralelismos dos movimentos contemporâneos ao teat(r) Oficina, aprofundar as recorrências territoriais das décadas de cinquenta, sessenta e inícios de setenta. Décadas férteis nas apropriações urbanas que se fizeram plurais em emancipações deliberadas por todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, fazem da vida diária um ensinamento para a insurgência rebelde.

O gênero de crítica à sociedade do pós segunda guerra e ao embrutecimento da percepção humana encaixada num sistema cultural de massas, do entretenimento puro e da passividade total dos espectadores aparece nos manifestos empíricos do Provos, nos compêndios Situacionistas ou ainda na poesia de Allen Ginsberg.

Dos grandes e pequenos protagonistas desta temporada, das luzes mais ou menos incandescentes, os Provos, certamente, são aqueles de quem menos se fala. Envolvem-se nas brumas das lendas dos Países Baixos. De alguém que pintou todas as bicicletas, da cidade de Amsterdão, de branco ou que protagonizou happenings em escala nacional: desde do fumo da carruagem real ao crânio perfurado de Bart Hugues. Será por aqui que o conceito de happenig surge⁶⁷. Um grupinho de visionários, de artistas de vanguarda, Magos, vândalos, ex-situacionistas, estudantes, anarquistas deprimidos que tinham por sombra delirante um “*duende extravagante e exibicionista*”⁶⁸ que dá pelo nome de Robert Jasper Grootveld. Xamã insatisfeito, provocador de reboliços pela rua afora como meio de assalto para mudá-la

67 Simon Vinkenoog, autor de “*Necrófago bilingue e multinacional*” redigia os dez mandamentos do happening, em 1962, mesmo sabendo que isso não teria qualquer sentido, porque para ele o happening sendo um mito moderno poli – interpretativo é capaz de explicar-se sozinho. Eis a lista de mandamentos: 1. O happening não é arte, a arte é um happening; 2. Pode acontecer a você também; 3. Está a acontecer aqui e agora; 4. O happening responde a todas as perguntas; 5. O happening responde a todos os desejos; 6. Toda a palavra é um happening; 7. Toda a pessoa é um happening; 8. Aconteça agora, seja humano; 9. As pessoas são um happening bem aceite; 10. Torne-se um happening respondendo imediatamente à pergunta: O QUE É UM HAPPENING

68 Ver Guarnaccia, Matteo; Provos; Conrad; São Paulo; 2010; Pág. 42

e influenciar o ego de homens e mulheres a abandonar qualquer rotina. Não é a cidade mas a urbanidade que se torna palco e potência, em acto para poder inverter a ordem duma cultura envelhecida e substituí-la por uma cultura de feras. A doce tirania dos sentidos toma o lugar ao tecido mental da suspensão passiva.

O Provos toma a loucura frívola para contestar política vigente e a alienação das sociedades de consumo. Contestações que o Oficina usou como arma dramática para arrancar o cinismo da normalidade.

Se de um ponto de vista histórico, da dita *contra-cultura*, o Provos deu, ao Oficina, a forma física e a farpela revolucionária, os Situacionistas deram-lhe a mente, a habilidade intelectual e o corpo crítico.

A I.S. (internacional Situacionista), herdeira legítima do grupo Letrista de Isadore Isou, liderada por Guy Debord, uma espécie de *enfant terrible* que se quer libertar do *mal de vivre*, reúne-se em volta da ideia de uma acção revolucionária magnetizada num “*estilhaçamento da cultura moderna*” para libertar as populações da alienação

que os estado de bem estar as havia encerrado.⁶⁹ Nos seus primeiros anos de actuação, especialmente entre 1957 e 1962, e domados dos termos Marxistas, o grupo teve no espaço urbano o seu alvo privilegiado. Denuncia a sua lógica reprodutiva, acumulativa e suas implicações políticas - de uma cultura pedante que se imita para não ter de se inventar a si mesma.

Inútil será demonstrar a importância para a arquitectura dos conceitos elaborados nesta altura de *détournement* (desvio), dos mapas psicográficos ou do urbanismo unitário de Constant Nieuwenhuys. Basta dizer que eles se limitam à vocação poética de alterar o sentido perverso do indivíduo e a autorizar o extravagante como renovação do espírito de um povo.

O projecto situacionista consolida um novo modo de pensar a cidade, contraria a lógica anatómica herdada da cidade moderna através de um apelo à imaginação. Está na origem dum grande núme-

69 *A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espectáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espectáculo: a não participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do 'público', se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados actores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores'* Debord, Guy; *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional; Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*; Casa da Palavra; Rio de Janeiro; 2003; Pág.57

ro de empreendimentos, de contestações torrenciais, por vezes bem sucedidas, tendo no Brasil as suas repercussões mais fortes na “*Estética da fome*”⁷⁰ de Glauber Rocha ou nas obras de Ruben Gerchman, Cildo Meireles e Lygia Clark. Foi uma das bases para o movimento tropicalista.

Por outro lado os Beatniks, Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Jack Kerouac, as coreografias de ruptura dos anos sessenta de Trisha Brown, Steve Paxton e Carolee Schneemann, e a corrente atribulada do Living Theater fundam a meticulosa e maníaca antítese da descontextualização dos elementos institucionais na cidade. Vão ajudar à estética descomplexada do território do teat(r)o Oficina. Semelhante ao que os dadaístas faziam com os objectos *ready-made*, esta geração, sublinha o carácter fossilizado das massas. Punham o gozo enquanto matéria demiúrgica das diferenças, independentemente das suas pretensões originais no que respeita à autenticidade e à universalidade.

Da cosmologia Norte Americana o Living Theater é quem mais peso exerce sobre a consciência formativa do grupo Oficina. Com eles redescobre-se o *teatro da crueldade* de Antonin Artaud. Potenciam uma arquitectura susceptível de se adaptar, sem dificuldade, a qualquer espaço improvisando sem limites fixos, quase pagão da *teatralidade* fechada e romântica. “Paradise Now” ou “Frankenstein”

70 Ver Xavier, Ismail; *Sertão mar: Glauber e a estética da fome*; Brasiliense; São Paulo; 1983

são provas de como a cena pode desaguar das plataformas para a assistência através do convite galvanizado dos actores.

Evidentemente que para o grupo Brasileiro os paralelismos com os movimentos Europeus e Norte-Americanas dos anos cinquenta, sessenta e setenta não são apenas esquema escolar de um qualquer exercício proto-revolucionário, acima de tudo, eles, sistematizam o desdobramento duma dramaturgia extrovertida voltada para a crítica aos espectáculos vazios que a vida quotidiana das grandes cidades implica. E no caso de São Paulo não há excepção. Nela o Oficina funda o seu território imóvel, coloca-a constantemente em situação de confronto saudável e levanta a sua esquizofrenia com o objectivo de criar novas identidades e consecutivamente novos alfabetos urbanos.

"Gracias Señor" foi o exemplo mais evidente destas atitudes. Em 1972, novamente com a colaboração de Lina Bo Bardi, o grupo, partindo da necessidade de extrapolar o espaço restrito das salas do teatro, sai à rua, ou melhor, ao país, tendo por pressuposto a intensa participação do público durante a realização de acções em zonas de tensão improvável. Na forma de pequenos happenings o "*grupo Oficina Brasil em re-bolição*" nega o teatro segundo um reduto das criaturas mortas, dos túmulos dos mecanismos de dominação ideológica. Tira as máscaras e a armadura e tornar-se capaz de actuar e participar num processo de comunicação completo, em que os intervenien-

tes recebem e apropriam para si todos os imprevistos⁷¹. Lina opta por uma cena limpa, com poucos objectos cénicos mas dotados de grande potencial expressivo e interactivo - caso da grande camisa de forças, na ocupação do Teatro Ruth Escobar, que se solta no espaço liso para estreá-lo na união dos corpos e dos espíritos, de actuadores e fruidores, que fitam de alto a baixo ao “*humano futuro*”⁷².

O glossário de influências internacionais deram ao território do teat(r)o Oficina o espírito pelas preocupações globais. Acredite-se ou não todas estas corporizações sucessivas que constituem o teatro

71 “ *Uma peça forte e muito bonita. Uma não peça.(...) A destruição da Babilónia. O apocalipse, a salvação dos escolhidos, depois que caírem as estrelas do céu. Eles não param um instante de atçar o pessoal.*

Gracias señor não gratifica o espectador nem pretende faze-lo. O espetáculo é, isto sim, uma divulgação das ideias do grupo, que analisa seriamente o problema da esquizofrenia colectiva. O tom inicialmente antiteatral, dando a impressão de uma conferência ilustrada de sociologia evolui, pouco a pouco, até alguns momentos bastante intensos, muito bonitos, por sinal, cuja envolvência chega até a entrar em choque com a proposta básica do grupo de “não fazer teatro”(…) O espetáculo termina, sem que eles voltem para agradecer. Alguns estudantes gritavam: “Voltem, voltem”. Um mostrou com muito humor repetindo com garra uma das falas de Zé Celso: “Para onde vai tanta energia?

Não há duvida que a proposta básica é válida: uma integração do publico que é chamado a participar da própria criação do teatro, num ritual em que todos são autores, actores, directores e cenógrafos.” Tumiscitz, Gilberto; *Gracias Señor ou Re-volição*; O Globo; Rio de Janeiro; 1972

72 “*Os únicos autores que me tocam são os autores de obra aberta. A arte para mim só está completa quando ela desperta em quem a vê um processo re-criativo. Assim, um quadro só me impressiona se eu, ao vê-lo, elaboro quase um outro em minha mente. Uma peça então, só presta, só atinge seus objectivos quando quem a assistiu vai para casa com uma interpretação pessoal, ou, melhor dizendo, vai para casa com a sua peça.”* Corrêa, José Celso Martinez; Depoimento a Mateus Bertone da Silva; *Lina Bo Bardi – Arquitectura cénica*; EESC; São Carlos; 2004; Pág.308

do mundo ocidental são um bisturi de gume invertido, um motor de busca de auto-penetrações, que o Oficina usa como prática do desejo para calcar o doméstico e imaginar palcos de pessoas exteriorizadas num enredo que dê um conhecimento psicológico e social sobre o homem. Mas ainda é preciso descobrir uma especificidade maior do território do Oficina, que compartilhe paixões com as escalas mais próximas específicas da realidade imediata e elabore novas experiências libidinais que funcionem como válvulas de escape. É isso que agora estudamos.

Enfrentar este problema da especificidade de um teatro nunca foi tarefa fácil. No Teat(r)o Oficina isto tem um sentido que equivale a um valor orgânico e psíquico de ligar o homem à sua terra, de um golpe por uma cultura possível. A ambição de identidade, a ambição de união, a ambição de auto-determinação são exigências que levaram o grupo a partir de determinada altura a forjar um manifesto contra a conformidade senil da inibição, produto da cultura ocidental representativa, e contra a redução da raiz cultural Brasileira a imagens fixas enquanto formas de opressão. Um manifesto feito por uma metafísica refundada que troca a economia do ser pela economia minuciosa da absorção. Seria a tomada de posse das minorias que resgatam ao espírito as linhas canônicas de um mundo primitivo, rebelde à aliança e à equidade instituída; um outro agente político que se funda no índio e no escravo negro - nos seus géneros de poesia sintetizada. Isto é a matéria da cultura Brasileira contraposta à civilização

ocidental sem o peso populista das elites de olhares distanciados e carentes de empatia que diminuem o primitivo à condição daquilo que geralmente se designa por *folclore*, negando-lhe o direito humano à interlocução.

Extraída as principais atitudes do teatro ocidental o Oficina quebra com a inércia, a que estava submetido, e instiga-se com o “*Pensee Sauvage*”⁷³ pela resistência contaminada de um pensar Brasileiro, insubmisso em estado selvagem de auto-transformação. Remis-tura as metáforas de Oswald de Andrade, um dos grandes do moder-nismo da semana de vinte e dois que, que por sua vez recomendava a “*vacina antropofágica*”⁷⁴ como agente necessário da *esquizo-análise alter-mundalista* da cultura com a qual pensamos.

O Oficina, com ajuda de Lina, propõe um recenseamento na modernidade afastado por uma inflação erótica primordial. Um anarquismo do território que não precisa de desculpas ou explica-ções, que é um essencialismo estratégico, um exotismo positivo. De poder redireccionar a linguagem exposta ao hibridismo crítico: das superstições, das opiniões, dos sistemas de crença, dos modos de ver e de agir à imanência transcendente dos géneros e dos feitiços tea-trais. O que importa é impulsionar a crítica à própria cultura Brasilei-ra. À expressão de um mundo possível sempre em actualização, de

73 Ver “*La pensée sauvage*”; Levi-Strauss, Claude; Librairie Plon; Paris; 1962

74 Expressão usada por Oswald de Andrade ver Andrade; Oswald; *A utopia antropofágica*; Editora Globo; São Paulo; 1990

uma imaginação na iminência de se tornar realidade que não passa, necessariamente, por inventar outras físicas ou outras biológicas, e sim por reencontrar o processo de verificação que dissipa entropicamente a estrutura do mundo replicado. Validar, enfim, o sentimento crepuscular da existência. Ou seja, a reacção consciente aos modelos alheios com a segurança de quem descobre um meio de expressão conectado com o lugar onde vive. Perceber que cada cultura como tal é equivalente a qualquer outra. Uma ideia muito próxima daquilo a que se propõe o pensamento ameríndio: *“uma só cultura mas com múltiplas naturezas”*⁷⁵.

Ora estas problemáticas recebem uma atenção especial aos olhos de Lina Bo Bardi. Já em 1969 na exposição “A mão do povo bra-

75 “O relativismo (multi)cultural supõe uma diversidade de representações subjectivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação; os ameríndios pensam o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente primordial, aplicada indiferentemente sobre uma radical diversidade objectiva” Castro, Viveiros; O nativo relativo – Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio; Cosac Naifi; Rio de Janeiro; 2002; Pág.118

sileiro”⁷⁶ e no texto “Arte popular nunca é Kitch”⁷⁷ apontava para as dificuldades e contradições dos modelos desenvolvimentistas do Brasil esvaziados pelas formulas libertadoras da arte moderna importada massivamente, arauto da opressão sobre o *artesanato* da minorias. O seu discurso crítico e clínico caminhava em direcção ao comum da origem da génese da formação do Brasil – à vocação de rusticidade a uma nova e pós-moderna concepção de tecnologia *humanizada* diferente da “*consolação dos gadgets*”. Queria-se um povo Brasileiro produtor de outra natureza de cultura sem se instituir dominante, sem mesmo se distribuir num único e simples processo. Era a tentativa de focalizar uma visão contra-hegemónica, no sentido Gramsciano, sobre a figura do povo Brasileiro.

Evitando cair em idealismos de carácter romântico ou, pior ainda, de ser puxado nas atitudes de sublimação estética fruto da impotências políticas, Lina e o Oficina reposicionam o dilema naciona-

76 Texto elaborado a propósito da exposição 1969 no MASP, com o mesmo nome

77 “*O verdadeiro sentido do Kitsch é o medo, medo da morte feita pelas donas de casa que amontoam, contra um fantasma, para não ter que enfrenta-lo, o dilúvio das pequenas ternuras familiares, a hipocrisia das rendinhas e dos coelhinhos pascais, das cortinas bordadas e dos enfeites, e lembranças de todos os tipos. O Kitsch é irreversível, o verdadeiro Kitsch é inaproveitável, nunca passível de integração. Como o Kitsch político, o Kitsch nazista, inventado por Hitler, que também, anacronicamente, glorificava a vida na Alemanha ariana contra uma hipotética ameaça hebraica. Era também o medo da morte, a hipotética morte de uma Nação.*” Publicado por: Suzuki, Marcelo; em *Tempos de grossura: o design no impasse*; Instituto Lina e PM Bardi; São Paulo; 1994; Pág.32

lista. Inscrevem na pele das suas obras uma teoria da memória e nas entranhas uma teoria da descodificação das estruturas do conhecimento. Reafirmam os processos sociais e históricos, o clima das disputas políticas e estéticas e o papel dos meios do oligopólio como parte da totalidade do fenómeno artístico. O território do teat(r)o Oficina prepara-se para ser mediador das particularidades das expressões populares Brasileiras segundo um contraponto às vanguardas. Por isso mesmo é que podemos incluir o grupo Teat(r)o Oficina e, com algum risco, Lina Bo Bardi como partes integrantes e fundadores dessa manifestação vociferada ao mundo vindo do Brasil que foi o tropicalismo.

Nas décadas de sessenta e setenta o tropicalismo é a expressão dessa existência superlativa de ultrapassar tanto os limites estreitos de um nacionalismo tacanho quanto a reprodução pura e simples da cultura estrangeira universalizante. É a porta de acesso ao encontro entre compositores e cantores – Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé - com artistas plásticos – Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark - com cineastas – Glauber Rocha, Leon Hirszman - e, finalmente com o teatro de José Celso Martinez Correa e o seu grupo Oficina. Quase todos tropicais de nascença. Não são uma via ou resultado de uma experiência urbana que dá entrada a outra coisa além dela própria. São provocadores desafogados por excelência de uma ideia que é envolvimento, de um envolvimento que é corpo, de um corpo que é antropofágico. Neste contexto é íntimo da poesia concre-

ta de Haroldo e Augusto de Campos, da poesia da Amereida e do “*universalismo construtivo*” de Joaquim Torres Garcia, da cumbia psicadélica da chicha Peruana ou da trupe nadaista de Gonçalo Arango. O tropicalismo vocaciona-se na descoberta das zonas inexploradas, na participação activa das renovações das linguagens artísticas, da sua autonomia. Em certo sentido está resumido na epígrafe musical de Caetano Veloso: “*É proibido proibir*”⁷⁸.

Não há duvida que entre os tropicalistas subsiste uma dimensão pessimista, melancólica às vezes, fruto da constatação da realidade do impasse do Brasil preso no golpe militar de 1964, censurado e carente de uma transformação válida à emancipação do turbilhão da modernidade. Mesmo assim conseguiram ao resgatar o primitivismo nativo do *Pau Brasil*⁷⁹, repor uma igualdade étnica e ultrapassar o sentimento mesquinho da cultura dominante.

Desta maneira o Tupi da Caraíba, longe de representar a alma comum sedimentada, vectoriza as energias mentais que animam e impulsionam o desenvolvimento criativo, a alegria subvertida dos costumes e o alcance dos rituais. Entendidos não como um estado psicológico mas como um efeito das relações essenciais do homem com a natureza das coisas. O primitivismo corresponde aqui ao sobressalto étnico, ao pensamento mito-poético que participa da lógica

78 A canção de Caetano “É proibido proibir” inspirada num chavão situacionista transformou-se num happening a 15 de Setembro de 1968 apresentado na universidade católica de São Paulo.

79 Título do livro de estreia de Oswald de Andrade publicado em 1925 pela Au Sans Pareil

do imaginário que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado.

O movimento tropicalista punha-se diante de um valor de origem mítica, remexido pela vanguarda, que incide sobre o tempo e a história para criticá-los e expropriá-los de uma rotina estabelecida e encontrar a sua matéria no arquétipo do homem em estado concreto. Daí o radicalismo da concepção primitivista. Da totalização simultânea do pensamento e da realidade, que remete para uma filosofia Hegliana da história⁸⁰.

A crise do curso circular do primitivo ao civilizado e do civilizado ao primitivo, que globaliza o desenvolvimento humano, é manobrada pelos tropicalistas para efectivar a demanda da autonomia das realidades possíveis ou, para chegar mais à frente, das realidades alternativas. O papel de Lina desmonta-se nesta particular afirmação. Em geral as suas obras encontram um paralelo perfeito com os objectos supra-sensoriais de Hélio Oiticica ou Lygia Clark que dilatam as capacidades habituais do indivíduo para desimpedir *“o seu centro criativo interior, da espontaneidade expressiva adormecida condicionada ao quotidiano”*⁸¹. A estrutura do Parangolé confunde-se com o vão livre do museu de arte de São Paulo ou com o *Divisor* de Lygia Pape que cumprem muito mais que a função de uma roupa ou uma

80 Ver Friedrich Hegel, G. W.; A razão na história; Edições 70; Lisboa; 1994

81 Oiticica, Hélio; Aparición del suprassensorial; 1967; Pág.128

cobertura, são estandartes simbólicos da união porosa e monumental dos órgãos de todas as raças.

Por seu lado o Oficina tenta pôr a limpo a inevitável extrapolação que ocorre com a digestão do discurso crítico. No dia vinte e nove de Setembro de 1967, o grupo de *actuadores* de José Celso e Renato Bohrgi estreiam “*O rei da vela*” e com ele diz-se que estreia também o tropicalismo. O Teat(r)o Oficina ascendia ao momento mais alto do processo teatral Brasileiro. O impacto desta montagem visa uma reformulação estético-ideológica impar. Sua agressividade, o seu carácter inusitado e a sua polémica inflamada foi *ponta de lança* de toda uma arremetida artística. Converteu-se na estridente, ainda não programada, manifestação da tragicomédia musical de uma ópera de carnaval. Resumidamente “O rei da vela”, texto de Oswald de Andrade de 1932, trazia ao público por intermédio de uma linguagem possante e implacável as contradições do subdesenvolvimento e a dependências económicas em que vivem as sociedades Latino-Americanas. Um golpe às famílias tradicionais da classe média de São Paulo. É o deboche que se concretiza na sátira ao conclave político ou à cínica aliança das classes sociais. O estilo circense e a paródia trabalham em desenlaces provocatórios, grotescos, antilusionistas. A linguagem cénica de Flávio Império era um dicionário de signos e significados meticulosos que, em cada acto, eram bombardeados à plateia

numa sobreposição articulada que tatua impiedosamente os estigmas Brasileiros⁸².

Com este novo método de expressão o programa das análises críticas da realidade social, proposto pelo Oficina, radicalizava-se, tornava-se mais metafórico, menos parametrizado e comportado. Era mais agressivo, deflagrador das inteligências recalçadas, dos esquemas de beleza atrofiados, das teorias abstractas que somente levam à ineficácia, em suma, queria dirigir aos estômagos e fígados do público o teatro grosso, anárquico que testa o particular e atinge o universal.

Apesar das características aparentemente tradicionais da montagem de “O Rei da Vela”, da relação palco plateia ainda no modelo italiano, a peça não perdia a sua eficácia obscena de ferir o conforto do espectador cara a cara com a miséria do seu privilégio. O ataque indirecto da forma de “O rei da Vela” atingiria com “Roda Viva”, de Chico Buarque, o limite invasivo da plateia para atingi-la, de maneira

82 “Acho que dentro de quase toda a história do Oficina, tive uma atitude colonizada, inteiramente submissa à opinião crítica, sabe? (...) No Rei da vela resolvi encerrar essa transa de colonizado. Então eu fiz uma coisa que ninguém esperava de mim. No Rei da Vela eu estava falando do Brasil que conheço – “Te conheço te identifico homem recalçado”. Eu te conheço mesmo, eu te vi porque transei com eles e até hoje transo. As pessoas que entram na posse da fortuna, essa coisa que o Oswald diz: “Amanha Febrônio, quando entrares na posse da fortuna, defenderás também a sagrada instituição da família.” (...) Sabe esse arquétipo? Eu nasci com ele, desenvolvidíssimo. Eu podia encarar ao mesmo tempo Getulismo, Lacerdismo, Janguismo (...). Eu precisava de encontrar isso, porque era estilo. Realmente eu não tenho nada que ver com esse padrão de outro teatro.” Borhi, Renato; *Entrevista à Bon-dinho*; *Jornalivro* n^o4

contundente, nos comodismos e nos resguardos das cadeiras. O actor passa rapidamente a ser um elemento extremamente perigoso, causador de distúrbios, caótico na sua posição em cena. O cenário, a arquitectura cénica, acentua amplamente essa profanação, agita o *vale-tudo* do drama no que diz respeito às suas naturezas não só do teatro mas da cidade-assembleia transcrita na cidade-arena⁸³. Não havia receio de nada. Aquilo que fora prensado debaixo dos pés da bigorna do Oficina – a larga assimilação das correntes cénicas modernas, os elementos colhidos da *chanchada brasileira*, as histórias populares, a semana da arte de vinte e dois – viu-se submetido a um singular processamento - ao vocábulo catalisador de Oswald de Andrade – A antropofagia.

A antropofagia é metáfora ao mesmo tempo terapêutica e doentia. Inspirada na cerimónia guerreira da imolação do inimigo valente, forte no combate, pelos Tupis – deglutido pelas goelas indígenas num ritual liderado por um Murubixaba. Um género de profecia simbólica dos regimes alimentares e culinários do “*Le Cru et le Cuit*”

83 “ Roda viva é disforme e indigesta (...) Do espectáculo redundam, concretos, apenas exacerbados incitamentos à agitação. A exortação consubstancia-se em slogans do jaez de “ só o povo armado derruba a ditadura”, e em violências investidas contra a mesma burguesia de corpo presente. Tais agressões materializam-se em obscenidades mímica e cenográfica (...) Em Roda viva inexistente amor adulto. Em contrapartida, o infantilismo verbal vem à tona, pujante e indisciplinado” Carvalho, Augusto; *Freud explica isso*; O Estado de São Paulo; 23/08/1968

de Claude Levi-Strauss de 1964⁸⁴. Da ideia de uma prática alimentar ou de abstinência definidora dos grupos de substância, da classificação básica dos seres nos termos das suas diferenças no consumo de nutrientes. Aconchega-se ao horizonte predicativo da condição ontológica de comensalidade: da condição relativa de presa objecto e predador sujeito à omnipresença do canibalismo – antropofagia – enquanto suporte de toda a relação com o outro, seja ela matrimonial, manducatória ou guerreira. É a proximidade emergente da identidade e da diferença descolonizada – a causa de acesso ao desejo. Oswald de Andrade vai compenetrar-se nos relativos elásticos, que mobiliza negações numa só negação, a devoração antropofágica onde engloba tudo aquilo que deveríamos repudiar, superado para a conquista de uma autonomia como símbolo cruento, "*misto de insulto e de sacrilégio, de menosprezo e martírio público*".

O corpo do humanóide colonial e repressivo no qual está sediada a civilização Brasileira, o patriarcado político e religioso das nítidas condutas morais são contidos numa espécie de esperança messiânica de retórica infalível. No Brasil que imita a metrópole e se curva ao estrangeirismo, o índio nativo e o Africano oprimido surgem untados de conteúdos de uma violência transcendental que consome fisicamente um inimigo de muitas faces, imaterial, sublimado.

84 Ver Levi-Strauss, Claude; *Mythologiques I: Le Cru et le Cuit*; Plon; Paris; 1964; traduzido pela Cosac Naify; 2002

A picada sintética da vacina do “*Manifesto Antropófago*”⁸⁵ é furiosa, obscura na alma dos convertidos, preparada para traduzir-se na tônica reconstituente do paganismo intelectual do país – emblema activo do seu desenvolvimento futuro.

Aproximadamente trinta e oito anos depois do “*Manifesto Antropófago*” ter visto a luz do dia o Teat(r)o Oficina auto coroa-se herdeiro legítimo e directo do conceito Oswaldiano. Nenhum outro antes e depois de Oswald de Andrade exercerá tanta influência sobre o código genético do território do grupo. O encontro com os seus textos atendiam plenamente às proposições do elenco tanto no fundo como na forma. Com ele aprenderam a desempenhar súbitas intervenções em anticlimaxes grosseiros, a utilizar a voz chula do humor afiado das vias do trocadilho. Comeram o texto do teatro Vicentino espetado na vara do padre Anchieta ao mesmo tempo que despem o índio Perú da ópera de José de Alencar. Recolonizaram a espiral jesuíta e catequista revista pelos olhos de expatriado. Escolheram o pandemónio de ressabiados à precisão de uma uniformidade estilística qualquer.

À custa das ideias de Oswald de Andrade os participantes da galáxia territorial do teat(r)o Oficina suturaram todas as falhas, todas as diferenças. Definitivamente restituem o primitivismo roubado. A montagem da “*Macumba Antropófaga*” é a cifra da presença dessa constituição. Evidência da identificação mágica da formação do super

85 Em Andrade; Oswald; *A utopia antropofágica*; Editora Globo; São Paulo; 1990; Pág.67 a 75

ego Brasileiro tragado, que ao longo da encenação baixa na cena na cabeça de seus ilustres personagens: Sigmund Freud, Pierre Clastres, Jean Jacques Rousseau, Michel de Montaigne, Vladimir Mayakovsky, Luis Buñel, D. Pedro I do Brasil, entre outros. Corrói a tradição no arqui-rito que qualifica a rede de relações espaciais e expressa aquilo que a própria cultura contem de irrepresentável⁸⁶. A “Macumba Antropófaga” encaixa-se na epistemologia humanística da pequena frase de Oswald de Andrade: “*Só me interessa o que não é meu.*” - no sentido em que só me interessa o que não sou eu, na condição de não meu – pronto a ser absorvido.

“*A dança e por consequência o teatro ainda não começaram a existir.*”⁸⁷ Lemos num dos últimos escritos de Antonin Artaud. Está para nascer, adiado nos movimentos da origem, da vida como morte

86 *Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. / Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os colectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. / Tupi, or not tupi that is the question./ Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. / Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. / Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. / O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará. / Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande. / Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem colecções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. / Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.” Estrato do manifesto; Ibidem Pág.67e68*

87 Artaud, Antonin; *Le Théâtre et son double*; Gallimard; Paris; 1966; traduzido pela Fenda; 2006;Pág. 110

e da morte como vida. Assim se pode caracterizar a membrana que amassa e afaga as várias origens do território de gigantes e de quimeras do Teat(r)o Oficina. Desde daqueles que contribuíram para o fim do palco Italiano enquanto hegemonia teatral, aos profetas das vanguardas a martelar os crânios para um sentimento de responsabilidade social dentro do teatro até à emancipação cultural das realidades Brasileiras, o território de Oficina forma-se à volta de um contraste de espelhos, cozidos com a precisão de uma cirurgia plástica. Faz-se a partir duma entrada livre e activa na ciência do caos, numa multiplicidade de factos soltos que somados resulta numa esfera correlacional. Das arcadas da faculdade de direito do largo de São Francisco para o teatro de Arena da avenida Ipiranga para depois entrar na cede da rua Jaceguai, ocupá-la e ser expulso e finalmente regressar outra vez encarnado no projecto de Lina Bo Bardi, o teat(r)o Oficina viu o seu território material queimado e purgado mas também o viu renascer vezes sem conta das cinzas. O território material do Oficina acontece nessa trajectória intolerável da fatalidade sem nunca ter verdadeiramente nascido, sem nunca se ter realmente completado.

No início, na fase amadora, era a componente auto-biográfica particular das dúvidas existenciais. Depois foi a era do Teatro Arena voltado às preocupações sociais, sob a influência de Augusto Boal - mais tarde fundador do género teatral conhecido por "Teatro do Oprimido". Os cruzamentos com a dramaturgia Soviética e Norte

Americana já na sede que hoje se chama teat(r)o Oficina Uzya Uzona, na altura projectada por Joaquim Guedes, trazia no bolso a profissionalização do grupo agora composto de um elenco de actores, encenadores e cenógrafos. Era a tenacidade do grupo a florescer. Mesmo o incêndio de 1966 funcionou como pretexto para o laboratório dos testes cénicos típicos de um grupo em transição. Destaque para a substituição de uma das arquibancadas por um palco giratório por Flávio Império, que além de abrir um novo conceito espacial aos actores introduz um outra temática nos espectáculos. Chegava então o Brasil da cobra grande a tomar e a domar as feições teatrais da ponta do cabelo às unhas dos pés. As exaltações da raiz Tupi a lambar as línguas das capacidades inventivas. Tempo dos espectáculos manifesto - "O rei da vela" e "Roda Viva" - do devorar e ser-se devorado, das entranhas a endurecer através do jogo de espelhos deformados da realidade Brasileira. Seguia-se Bertolt Brecht, via Berliner Ensemble, de "Galileu Galilei" e de "Na selva das cidades. Dava-se a primeira parceria do arquitecto Lina Bo Bardi com o Oficina. Inseriam-se as expectativas de um teatro reaparecido nas contradições da cidade de São Paulo, na ânsia do excepcional que convida o público a ser o seu próprio destruidor. Processo que se apuraria com "Gracias Señor" - fenómeno teatral que nasce e se concentra na co-autoria entre actores e público, muito próximo aos universos da "contra-cultura" da época. É claro que nestas circunstâncias os exercícios de caracterização no Oficina começaram a enveredar por um caminho que se pode desi-

gnar de *ateatral*, inundado por impulsos de confrontação que têm por objectivo repelir o fascínio da mentira. Com isto a tríade elementar das peças de teatro desequilibrava-se por completo, abalada pela decomposição da representação da máscara dramática. Pelos vistos foi demais. Não faltou muito até a companhia ser dilacerada e vandalizada pela censura do governo militar de Emílio Garrastazu Médici. No dia vinte e um de Abril de 1974, dia de Tiradentes, a polícia invade o Teat(r)o Oficina. José Celso director da companhia é preso, torturado e depois exilado em Portugal e Moçambique. Nestes países o Oficina, reduzido, envolve-se nos emaranhados criativo-revolucionários com os protagonistas locais. Ocupa fábricas, casernas, campos e até o palácio da policia política da ditadura Salazarista. Volta finalmente ao Brasil para se refundar na companhia Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e ver o seu terreiro electrónico em ruína ser classificado património cultural do governo do estado de São Paulo. Dava-se a passagem à actividade projectual da “*personalidade total integrada*”, para citar Erich Fromm⁸⁸, do oficina por essa mão de Lina Bo Bardi.

Paredes sujas transtornadas dos múltiplos fogos. Cortinados, revestimentos, pinturas que um dia esconderam a alvenaria de tijolo e serviram de argamassa à antiga usina de ferro arruinados. Lina desenha o diagrama - síntese das múltiplas referências territoriais do Oficina. Cai nessa confissão espontânea de tudo aquilo que represen-

88 Ver Fromm, Erich; *The Anatomy of human destructiveness*; Fawcett Crest; New York; 1973

ta um teat(r)o voltado ao mundo a partir do Brasil. Atreve-se a contemplar a ruína diante de si no seu aspecto inacabado, ainda não vivo.

O diagrama adivinha as grandiosas medidas que já lá não estão. Avalia a gratidão de um gesto, da pertinência do território da arquitectura e o que ele pode trazer ao processo de consolidação do Oficina e do teatro. Não seria a primeira chama territorial que Lina reacende num teatro, tinha já a experiência da reconstrução do teatro Castro Alves, em 1958 e voltaria a ter no Teatro Polytheama. Os ecos de piromaníaca invertida justificam o seu voodoo.

No Oficina o diagrama de Lina rasga a pista ladeada por duas bancadas de andaime metálico. Expõe a cidade ao olhar alheio numa parede de vidro. Planta a árvore totem do terreiro Oficina – Cezalpina – que avança os muros do edifício para abrir sua copa ao exterior. Fissura o céu com uma cobertura retráctil. Rompe a antiga atmosfera sem no entanto, sequer, tocar nela.

Lina propõe um território que tende a ser um outro palco, um outro teatro, manifestação revolucionária da igualdade na qual as performances heterogéneas traduzem-se umas nas outras porque tratam de juntar o que se sabe com o que se ignora; e chamar à delicadeza dos sujeitos para serem num só tronco actuadores – que põem em cena as suas habilidades e astúcias – e espectadores - que observam estas habilidades e as reinterpretam. Uma arquitectura de

investigação que só faz sentido na materialização das teorias e na imaterialização das práticas.

Para o espaço teatral do Oficina a racionalidade arquitectónica, entendida nas balizas da formação do pensamento ocidental, não constitui mais que um elemento secundário aplicado em mostrar os enviesamentos da representação. Enquanto que, pelo contrario, a sensibilidade arquitectónica, o afecto indecifrável, desempenha um papel dominante, destinado a satisfazer a revitalização sustentável do intérprete apropriado pelo acto.

Dez anos depois de o projecto se ter iniciado, reinaugura-se o Teat(r)o Oficina. Completava-se a arquitectura de Lina Bo Bardi e de Edson Elito. Lina nunca chegaria a ver a sua obra concluída. Morria um ano antes. “Hamlet”, um dos mitos fundadores do teatro europeu, inaugura o teat(r)o. Triunfava a encenação num único trajeito consagrado: dos rituais primitivistas – da cultura negra e da cultura ameríndia – das vanguardas – do moderno global – e das preocupações sociais – por todos os tipos de direito à morada, à ocupação.

A poética Grega, também ela condutora dos pressupostos de Lina para o diagrama do teatro, ocorria nas “Bacantes” de Eurípides. Foi a descoberta da cabal potência do teatro Grego de Dionísio pelo Brasil dos índios da Caraíba. O volume opaco do teatro mitológico experimenta-se no corredor do Oficina na fonte e no fogo do seu centro.

A primeira década do século XXI deu um nova viragem com o trabalho de transversão de “Os Sertões”, obra vingadora de Euclides da Cunha. Um processo que durou sete anos, de 2000 a 2007, uma campanha de *desmame* da doença hereditária da tragédia dos sertanejos de Canudos. Cinco peças que somam vinte e sete horas de teatro divididas à maneira do livro: “A terra”, “O homem I – Do pré homem à revolta”, “O homem II – Da revolta aos transhomem”, “A luta I – 1^A, 2^A e 3^A expedições”, “A Luta II – O desmassacre”. Mistura-se à cultura cosmopolita onde grupo e público são tratados heterogeneamente nas suas classes sociais e etnias. Durante a elaboração deste empreendimento são evidentes os estratos justapostos das linguagens de teatro, o modo ambivalente dos diferentes níveis de significados e as teorias científicas e sociológicas aí discutidas. Dá-se à campanha de canudos o quadro de acertos e deslizes da diáspora

Brasileira⁸⁹. O Oficina consegue um produto misto, conferindo à obra maior de Euclides da Cunha uma dignidade própria. No meio testa a virilidade da arquitectura de Lina, presta-se à enorme curiosidade de compreender o tipo Brasileiro, a sua história, o sacrifício instaurado pela propriedade desse “*vale fértil, um pomar vastíssimo, sem dono, território livre*”⁹⁰ posto ao “*Martírio do homem aí reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da vida. Nasce o*

89 “O projecto do Oficina com Os sertões não se associa àquela esperança dos intelectuais de se sentirem povo, por meio da imagem do que chamavam, no início dos anos 60, de homem brasileiro, imagem com a qual os artistas do período povoavam suas obras. Por meio da solidariedade em relação aos jagunços seguidores de António Conselheiro, da identificação com aquele grupo socialmente oprimido, desprovido de recursos materiais, mas resistentes e dispostos ao enfrentamento e à luta, José Celso Martinez Corrêa e sua equipe se voltam antes de tudo para uma discussão do próprio teatro e das ideologias que encaminham as práticas artísticas e culturais contemporâneas em direcção a um mercado liberalismo politico-econômico nas concepções de arte e suas relações com o mercado e o público. Eu diria ainda que, fendido, o texto de Euclides é, por sua vez, usado como instrumento para fender (questionar, transformar) o texto paralelo, constituído pelo contexto ou horizonte cultural em que o elenco está inevitavelmente inserido (...) nos vários espectáculos do Teatro Oficina, o desejo de intersecção, de mescla, a vontade de perda de um no outro, na interpenetração com o outro. O eu como outro, penetrado do outro, sendo o outro em si mesmo (o fora de si penetrando a si) define a qualidade orgástica como importante princípio estético do Teatro Oficina e como perspectiva intelectual e crítica definidora da leitura teatral de Os sertões de Euclides da Cunha no ciclo dos cinco espectáculos dedicados à obra mais importante do escritor.” Costa, José; Os Sertões em cena: critica, vocalização e cruzamento de sentidos; Publicações USP; 2007; Pag.87a91

90 Cunha, Euclides; Os Sertões; Ateliê editorial; São Paulo; 2009; Pág.130

martírio secular da terra.”⁹¹ “Os Sertões” apresenta uma cartografia indispensável à contemporaneidade do determinismo irreversível das lutas urbanas, da questão infra-estrutural da cultura e da educação entendida como prática da liberdade. Funcionam em zoom crítico, põem de lado a máquina ideológica para descansar a trepidação ditatorial da superstição teatral.

Por fim pudemos ver irradiar do diagrama a arquitectura aquilo que pertence à pluralidade fascinante das utopias que desafiam e defendem, ao mesmo tempo, os lugares de intervenção. Ver o diagrama a transferir-se, num desejo circular, ao território em virtude das transgressões, de trincar e ser trincado.

É um erro comparar o aparecimento do território teatral do Oficina com a visão de uma série de sementes plantadas ao longo de um solo árido, que crescem e se convertem em belos conjuntos de plantações espontâneas. O território, aqui, é sobretudo uma relação afectiva, matéria de expressão de um determinado ritmo ou duma tipologia de cadência. Evidentemente que possui implicações históricas, geográficas, antropológicas e até mesmo biológicas. Mas se, em

91 “Não há aliviar-se outro recurso. As cisternas, poços artesanais e raros, ou longamente espaçados lagos como o de Quixadá, têm um valor local, inapreciável. Visam, de um modo geral, atenuar a última consequência da seca – a sede; e o que há a combater e a debelar nos sertões do Norte – é o deserto. O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida.

Nasce o martírio da terra...” Ibidem; Pág.147

certa altura, nos abstrairmos, momentaneamente, das partes sistêmicas, obtemos um recinto territorial que não se restringe à relação superfície – profundidade, ao interior de uma área controlada por uma jurisdição histórica, ou ainda a uma fronteira preservada por comportamentos específicos. Obtemos um palco correspondente ao gosto pelo absoluto, pelo subversivo, por uma diáspora que se abre ao prazer da aprendizagem - ao desejo a outros territórios. Isto é o que encontramos na definição da palavra Teat(r)o indissociável da sua origem etimológica – *Theaomai*⁹² e da sua utilidade (em que se suprime o r à palavra) – *Te - Ato*⁹³. Signo da interferência da arte

92 Simboliza olhar atentamente; acto de visitar ou encontrar alguém; de preceber através do contacto; ver Sandywell, Barry; *Pré – Socratic Philosophy Vol.2*; Routledge New York;

93 *“Te-ato é um ato de comunicação directa qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia a dia como um teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você actua directamente sobre isso. O te-ato é alguma coisa que actua concretamente, fisicamente na realidade quotidiana. Você o consegue só em raros momentos, mas quando acontece você consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos. Não é uma coisa de palco. É uma coisa que mostra o teatro nas relações humanas. Quando você descobre o teatro nas relações humanas você tira as máscaras.*

É isso! Te-ato é uma actuação exactamente de desmascaramento das relações sociais. Desmascaramento do teatro que existe a partir das relações sociais, de filho com a mãe, de pai e filho, patrão e empregado etc. Nesse desmascaramento o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma acção real. É uma coisa mais próxima de Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva. É alguma coisa que provoca e tem a pretensão de provocar uma mudança física. É através da acção que você chega a mudar algumas coisas. E no te-ato há isso, essa crença de que o homem é que muda o homem”
Corrêa, José Celso Martinez; *Primeiro ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*; Editora 34; São Paulo; 1998, Pag.321

dramática no mundo e vice-versa, despido de actores e de espectadores, na medida ímpia da loucura.

O Teat(r)o é enquanto território da não – permanência. Influência a influência, fase a fase, peça a peça, elenco a elenco, cenografia a cenografia, arquitectura a arquitectura, acto a acto, cena a cena, momento a momento ele faz-se desfazendo-se. Em cada tempo mudam-se as condições, as formas de sua localização e da sua representação na sociedade, as consequências individuais e colectivas. A transitoriedade deve ser a sua vitalidade criativa.

O Teat(r)o Oficina empenha-se nesse território que atira sobre os corpos o feitiço da exaltação, traz a epopeia e a festa descrito na maneira de um politeísmo incorrigível.

Lina é apenas a mão astral, diagramática, arremetida ao destino letal da monumentalização futura do espaço. Faz da arquitectura território memorável construído à volta da sola dos pés que a pisam.

CAPITULO III

*"Quando passa o tempo, as coisas
retornam aos elementos. E as cria-
turas. Para a transformação
final. Mas nem o fim
permanece. O cardume dos lagos
que morre embranquecido
por fim é de água. Os boquilobos
multicolores na beira das áleas
caem na terra e são terra."*

Fiama Hasse Pais de Brandão em *"Três Rostos - Ecos"*

O rectângulo da folha de papel não é emancipação, não é realidade da arquitectura. Não vivemos morremos e nos relacionamos num espaço neutro, plano, achatado, imaculado das linhas e dos diagramas projectuais que competem ao exercício da arquitectura – na página branca enquadrada a uma escala. O dilema é mais denso. Revelam-se outras componentes: zonas de claros e escuros, regiões duras e friáveis, lugares penetráveis e porosos, comportamentos incompreensíveis e imprevisíveis. No espaço, cada pedaço construído, cada partitura de gestos é uma totalidade em condições de reconhecer o sensível enquanto sensível, o transitório enquanto transitório e o finito de modo finito. Só quando percebemos as diferenças degrau por degrau, parede por parede, laje por laje é que podemos extrair um significado – uma hetro-topologia⁹⁴ – feita pela consciência comum na inteligência fortificada que dobra sempre o mundo em dois: o real e o representado – ambos espelhados entre si, numa incomensurabilidade congénita que penetra o juízo, modificando-o. Chame-mos a isto o vício de imaginação.

94 Ver Deleuze, Gilles e Guatari, Felix; *Miles Plateaux*; Editions Minuit; Paris; 1972 traduzido pela Assírio e Alvim; 2007; Pág. 305 a 348

A natureza do projecto, na folha de papel riscada, explora as indeterminações da autonomia do sujeito humano, quer na auto-produção dos seus desejos inconscientes quer na mobilidade do seu devir futuro. Os desenhos são reactores, válvulas, turbinas, tentativas de organizar racionalmente um organismo. O seu traço faz-se do centro para o limite e do limite para o centro em escalas sucessivas. Recorrem a junções e cortes voluntários sem catástrofes nem quedas acidentais. Equilibram-se nas vias médias operatórias do espaço controlado, claro, preciso. Contudo continua a ser pura virtualidade da mente do projectista. A intrusão da complexidade de outros mundos de sensações, de disjunções referenciais e de outros territórios dão testemunho da impossibilidade efectiva de qualquer projecto desenhado. Ao irromper no quadro caótico das possibilidades dos usos até o mais prudente desenho resvala na perversidade do tempo e da história. O conceito de tensão do desenho, entre o diagrama e a realidade, denuncia as experiências dissonantes e as relações antinómicas do projecto materializado, designa o momento preciso da forma na qual esta se torna conteúdo em virtude do seu campo de forças suspenso na objectivação de um determinado momento⁹⁵. O volume, o rolo de papel introduz-se furtivamente no manto da realidade num

95 "O sujeito de enunciação rebate-se sobre o sujeito do enunciado, com o risco que este volte a fornecer, por sua vez, o sujeito de enunciação para outro processo. O sujeito do enunciado tornou-se o "respondente" do sujeito de enunciação, sob uma espécie de eucalália redutora, numa relação biunívoca. Esta relação, este rebatimento, também é precisamente o da realidade mental sobre a realidade dominante. Há sempre um apelo à realidade dominante que funciona de dentro." Ibidem; Pág. 175

movimento quase animalesco, vivo, silencioso, bestial à maneira de um parasita ou de uma chaga amada e aspirada por milhões de pessoas marcando as suas veias de buracos sem cura. Impõem-se a lógica da metáfora na mão que deixa o seu vestígio pegajoso nas formas intervenientes.

Frente à distancia com a complexidade dos objectos projectados no real, inventa-se um estar, um hábito mundano especificamente ético e político⁹⁶. Armazém de prazeres e de terrores, de formas e de linhas, fios de um passado que ainda está próximo e que, em certo aspecto, ainda não foi realizado, característico dos fenómenos dominantes.

A geografia da memória deve a sua elegância ao desejo que o homem tem de se realizar transformando o mundo, provando, ao mesmo tempo, todas as sensações, possibilidades e graus de consciência. O desejo da criação enquanto base do projecto de realização, o desejo da paixão enquanto base do projecto de comunicação, o desejo do poder enquanto base do projecto de participação. Em diferentes

96 "Porque é que a sociedade não se organizou para satisfazer os desejos mais naturais, se é verdadeiramente dela que surgem as dimensões do recalçamento e da censura? Esta nota poderia conduzir-nos um pouco mais longe, isto é, que as necessidades da vida, do grupo, as necessidades sociológicas, não são exclusivas para explicar este interdito pelo qual surge nos seres humanos a dimensão do inconsciente.

É tão insuficiente que foi preciso, para explicar o princípio de recalçamento, que Freud invente um mito original, pré-social, pois ele é que funda a sociedade, isto é, totem e tabu." Lacan, Jacques; Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce; Assírio e Alvim;

níveis de ascensão e eficácia, todos vão depender duma unidade colectiva que esses desejos e vontades atingem, sem perder a sua multiplicidade. Num combate de povoar identidades, movimento diametralmente oposto ao da identificação. Aqui a identificação é imagem, iconoclastia onde se perde a coesão própria da pluralidade das interpretações.

A subjectividade radical – a busca permanente de si no devir dos outros - transforma o poder num fluxo temporal único. Numa exigência para estabelecer o projecto, o desenho em direcção ao outro, para além do outro, para utilizar a formula Lacaniana⁹⁷. No discurso, que não é mais para o outro, mas o discurso do outro nas imediações quebradas dos *significantes do inconsciente*⁹⁸.

Eis onde se deve avançar com o projecto construído no tempo, no encontro do outro reflexo do encontro consigo próprio com o seu querer voltado no pensamento do outro.

A ser assim, querendo isto significar que a relação homologa do desejo é o desejo sensível no outro, um desafio é imputado. Lina Bo Bardi tenta responder a este desafio. Ela sublinha a tendência de uma arquitectura assente num pressuposto de semelhança, neste

97 Ver Lacan, Jacques; *Le Séminaire Livre VIII: Le Transfert*; Éditions du Seuil; Paris; 1991 traduzido pela Jorge Zahar; 1992; Pág. 169 a 197 " *E é na medida em que o sujeito se identifica à fantasia fundamental que o desejo como tal assume consistência, e pode ser designado, que o desejo, também, de que se trata para nós está enraizado, por sua própria posição, na Horigkeit; isto é, para utilizar a nossa terminologia, que ele se coloca no sujeito como desejo do outro, grande A.*" Pág. 171

98 Ibidem; Pág. 180 a 220

caso entre ela, o sujeito que projectou, e o outro, o sujeito para o qual foi projectado. Os dois são entidades da mesma espécie e condição: ambos são humanos e ambos estão instalados no seio das suas culturas respectivas que pode eventualmente ser a mesma. Porém, nesta relação e por intermédio do projecto, existe uma destruição, uma perda essencial no outro na sua própria visão narcisista⁹⁹. Ainda quando o sujeito e o outro partilham a mesma cultura, o mesmo território, os sentidos entre os dois discursos - o projecto que o arquitecto desenhou e o projecto que o outro retém na mente - não é o mesmo. Há uma perda irrecuperável, nunca recíproca. Um peso real, de uma grandeza intensiva, dolorosa concentrada num ponto específico - que puxa os corpos em queda livre. Noção de infelicidade numa insatisfação constante, messiânica, devido à sua transitoriedade e ao contraste do tempo nos estados do homem. Por um lado o sujeito que projectou não está situado no mesmo plano do que o outro projectado, é ele quem detém os sentidos, quem explica e interpreta, textuali-

99 "Para dizer tudo, em nenhum lugar aparece mais claramente que o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detém as chaves do objecto desejado, quanto porque seu primeiro objecto é de ser reconhecido pelo outro." Lacan, Jacques; *Écrits*; Éditions du Seuil; Paris; 1966; tradução pela Perspectiva; Pág. 132

za e contextualiza, quem possui a matriz racional hélio-mórfica¹⁰⁰. Por outro lado o outro projectado põe figuras no olhar. Não detêm o sentido do seu próprio sentido, luta constantemente por diluir dentro de si a lógica severa das leis e das regras por uma identificação da vida colectiva.

Lina traduz-se nesta psicanálise apegada à estratégia de acompanhamento nas partilhas de um conhecimento que modifica a matéria implícita das relações subconscientes, entendida no direito para se inquietar com as continuidades epistémicas da prática da arquitectura, e exercer uma contaminação comum.

Será, então, necessário organizar a deformação estrutural do drama existencial que condiciona a natureza e a torna em desejo concreto, determinado e não arbitrário, e passar para os blocos históricos do tempo nas suas formulações subjectivas e objectivas, penderes no raciocínio, para compreender a necessária reciprocidade entre o sujeito e o outro.

A linha encarregada de estabelecer os limites no desenho é desfeita pela agitação da matéria no tempo. O diagrama adquire efei-

100 *O conhecimento não é uma conexão entre uma substância-sujeito e uma substância-objecto, mas uma relação entre duas relações, das quais uma está no domínio do objecto, e a outra no domínio do sujeito; (...) a relação entre duas relações é ela própria uma relação. (...) podemos chamar de relação a disposição dos elementos de um sistema que está além de uma simples visada arbitrária do espírito, e reservar o termo conexão para uma relação arbitrária e fortuita [...] a relação seria uma conexão tão real e importante como os próprios termos;* Ver Simondon, Gilbert; *L' Individu et sa genèse physico-biologique*; Milon; Paris; 1964; Pág. 66

tos que o extravasam, desarticulados em combinações ou em correlações novas e complexas desafiantes da ideia inicial de arquitectura. O poder manual desencadeado por quem projectou age ressentido. Consciente da infelicidade insuperável que não perdoa a beleza afectiva do tempo teimado em desfazer tão cuidadosamente a imagem significativa do outro. O gesto do desenho fica semelhante a uma pauta musical, muda, fixa a exhibir signos sobre um corpo abstracto. O vivido, a atitude, a descarga, a necessidade de amor, a agressividade latente, a armadura do carácter fazem parte das *fantasias* psicológicas que se dinamizam e se multiplicam no tempo. Reconstroem a disciplina da arquitectura na história que vem a acontecer “*salvo impedimento dos heróis*”¹⁰¹.

No princípio era a acção, o acto e os verbos. Ou seja, o tempo não pulsado próprio dos fenómenos puros ou das sistematizações. Enunciava velocidades e lentidões relativas independente dos valores cronológicos ou crono-métricos. Alojava-se no presente como actividade harmonicamente alinhada no devir futuro, sem sistema, em instantes aleatórios guiados pela causalidade. Na dobra do momento presente, diz-se, nasce e morre tudo. A seguir o tempo desarticula-se numa partilha sem simetrias. De um lado o futuro deixa de ser um presente futuro e o passado deixa de ser um presente passado. Do

101 Referência à expressão utilizada por Luis Bonaparte num discurso em 1852; ver Marx, Karl; *Der achtzehnte Brumaire des Luis Bonaparte*; Dietz; Berlim; 1960 traduzido pela Boitempo; 2011; Pág. 37

outro abre-se a história, o tempo da cena e da repetição sazonal no ciclo. Surge o encontro, a diferença subversiva além da rítmica da apresentação.

A questão sobre o tempo inicia-se com a alegre errância da dialéctica da história. Se pudéssemos qualificar o movimento da história teríamos de destruir toda a ordenação e estruturas para obter o controlo dos factos e usá-los em hipóteses. Desembaraçar o fardo demasiado pesado das ideologias, dos relatos demasiado dramáticos e também da mecânica cultural moderna que actua na consciência do homem ao determinar-se historicamente enquanto verdade irrefutável¹⁰².

O tecido da história contem hoje uma dimensão facilmente mensurável: o tempo do calendário que organiza o horário solar em dias meses e anos, que permite dispor uma linha de acontecimentos. Porém a proporção das mudanças de timbre na história ainda não são objecto de determinações precisas. No que diz respeito ao pro-

102 *"Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstancias sob as quais ele é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. As tradições de todas as gerações passadas, é como que um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em se transformarem, a si mesmos e ás coisas, em criar algo nunca antes visto, exactamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam-lhes de empréstimo os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representarem com essa venerável roupagem tradicional e essa língua tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial."* Marx, Karl; *Der achtzehnte Brumaire des Luis Bonaparte*; Dietz; Berlim; 1960 traduzido pela Boitempo; 2011; Pág. 25 e 26

blema de delimitar as categorias do tempo a dificuldade está em encontrar uma descrição adequada da duração que varie consoante os acontecimentos de acordo com uma escala fixa. O estudo da história não possuiu quaisquer tabelas ou classificações de tipos e espécies. Não se determina num paradigma estrutural e atemporal¹⁰³. A única certeza é a história ser uma composição de muitos invólucros e perspectivas diversificadas descritas num mero fluxo do futuro para o passado e vice-versa através do presente¹⁰⁴. Retoma-se consoante o lugar e a geografia, a antropologia e a sociologia onde não podemos atribuir qualidades invariantes pressupostas às ideias de estilo onde não devemos separar os objectos em análise dos seus enquadramentos.

Contrariar a tendência para revermos a história como um romance clássico acerca do padecimento do espírito humano no contraste de tempo entre o pensar e o agir, é um imperativo para separar o carácter conformista do destino ciclónico, que faz do trágico confis-

103 "O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época" Adorno, Theodor; *Aesthetische Theorie*; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 1970 traduzido pelas Edições 70; 2008; Pág. 277

104 Ver Friedrich Hegel, G. W.; *A razão na história*; Edições 70; Lisboa; 1994

são melancólica, duma análise mais cuidada sobre as produções materialistas¹⁰⁵.

A arquitectura vive amplamente na história, intercalada em virtude das suas características processuais. Nela dissipa-se e conforma-se, persiste na luta da época. É a única maneira que tem de manejar as forças armadas que criam e destroem valores a partir do tempo que sua duração permite, de desafiar as probabilidades quando tem que impor uma influencia e obter uma norma face a um re-tracto histórico – cisma do eclipse que soa na identidade triunfal.

No tempo da arquitectura da idade clássica os momentos eram sucessivos e controlados, desenvolviam-se num princípio e segundo uma ordem de expansão. Aparecem os elementos épicos e imperiais: a concepção moral projectada na uniformidade do pensamento místico Europeu, dos sentimentos supra-nacionalistas da confiança na cultura unificada. Já no faustoso tempo do modernismo as coisas deixam de funcionar assim. Diferente daquilo que se supõe, a materialidade da história apresenta-se numa explosão civilizadora – no aspecto mais negativo do termo – na qual não há um tempo único material com que possamos construir as experiências, ao passo o que existe é uma diversificação da temporalidade, estranha aos ciclos unitários sem justaposição oferecida aos fenómenos predominantes da

105 Referência à perspectiva materialista da história de Manfredo Tafuri, ver; Tafuri, Manfredo; *Teorie e storia dell' architettura*; Gius Laterza & Figli; Roma; 1968 traduzido pela Editorial Presença; 1984

pluralidade da batalha das mentalidades políticas – expressão da revolução industrial.

Atenta às continuidades e discontinuidades das energias das cadeias de signos e dos modos do devir, pela escuta do contacto das profundidades psíquicas e da perda dos limites estabelecidos, a arquitectura encontra a sua disciplina. Nessa fusão perdida no tempo desenvolve a sua especificidade genuína de contágio no infinitivo – antídoto contra o regresso à entropia. Lembremo-nos do sopro Oswaldiano: “ Tudo é tempo e contra tempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma virtuosa do tempo. Em luta selectiva antropofágica com outras formas do tempo: moscas, cataclismos, policias e marimbondos.”¹⁰⁶

O desenrolar cronológico dos eventos dá a sensação de perpetuidade temporal, de uma acta que governa o organismo dos viventes. Contudo ele é extremamente quebradiço, acidental sustentado no inacabado do indivíduo, abalado por ele. Partindo deste conceito, a arquitectura eleva a sua função determinante e, arrisquemos, opressora do seu eu histórico, dos poderes de decisão, das suas atitudes de modificar e de construir um mundo, precisamente, como forma de sensibilidade e de intuição onde os sujeitos se reproduzem, onde o tempo se coloca espacialmente como lugar.

106 Andrade, Oswald; Serafim Ponte Grande; Editora Globo; São Paulo; 1990; Pág. 150 e 151

Um arquitecto recapitula por si só toda a história da arquitectura. Não que a história da evolução arquitectónica corresponda directamente ás obras construídas por esse arquitecto, nem tão pouco que os aspectos particulares desenvolvidos por ele sejam susceptíveis de uma síntese no âmbito de um determinado estilo universal. O que se passa é que cada arquitecto, à sua maneira, suspende e recria a sequência evolutiva que a arquitectura toma¹⁰⁷. O momento histórico constrói-se pela sua obra que se entrega, sem reservas, ao conteúdo material da sua época, abolindo quaisquer processos redutivos na actualização dos valores e das configurações – formas à priori de sensibilidade – como tradução dos tempos passado e futuro para o presente; dos significados correspondentes a uma genealogia em espiral de formas e figuras intensas sem retorno.

Lina Bo Bardi não é excepção. Num lado particular do hemisfério esquerdo do seu cérebro exerce o curso dos acontecimentos. Aproxima as concepções do tempo primitivo com o tempo material da história. Clarifica os estados de espírito da sua contemporaneidade com o apoio de uma tipologia profundamente participante e em-

107 Ver Deleuze, Gilles; *Francis Bacon - Logique de la Sensation*; Éditions du Seuil; 2002; tradução pela Orfeu Negro; 2011; págs. 180 a 191;

penhada¹⁰⁸. Em causa, estava inflamar-se e não aspirar-se ou multiplicar-se. Nada de objectivos, nada de narrações específicas, só matéria diversificada de datas e ritmos muito diferentes. Estado selvagem. Graças ao seu encantamento dócil vemos uma outra arquitectura, não absoluta, oblíqua em posição com a história. “Emaranhado de mil pontas”¹⁰⁹ é a definição que Lina encontra para dar forma ao tempo. Ontem, hoje e amanhã, memória e profecia, influência e inspiração, são persistências flutuantes susceptíveis de aglomeração de um número indefinido de novos, de um tempo empilhado - poli-forme. Um tempo que apenas diz respeito ao homem, dimensionado pelos termos do espaço diversificado. Por uma vivência que a condição histórica da humanidade possui¹¹⁰.

108 “Mas violentar uma época impondo-lhe embalsamento de gesso e papelão, significa desconhecer o progresso fatigante e doloroso da humanidade, que a incompetência, o diletantismo e a ignorância fazem recuar de quilómetros a cada centímetro que ela consegue conquistar em seu caminho para a frente.” Bo Bardi, Lina; *Uma cadeira de grumixaba e taboa é mais moral que um divã de bêbados in Diário São Paulo*; 13 de Novembro 1949; Pág. 11

109 “O tempo linear é uma invenção do ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos os pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim”. Bo Bardi, Lina; *Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 327

110 “Filosofia da arquitectura é evidentemente a história da arquitectura, quer dizer as diferentes concepções da arquitectura no tempo. Despimos também a filosofia da arquitectura do seu preâmbulo académico e na nossa frente ficou a simples, acolhedora e amiga a “história”. (...) Por história, esteja bem claro, não entendemos a “cristalização” da história, a história dos manuais e dos professores, mas a história em acto - a história do trabalho e da fadiga do homem.” Bo Bardi, Lina; *Teoria e filosofia da arquitectura in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*; Cosacnaify; São Paulo; 2009; Pág. 83 e 84

A arquitectura de Lina sai da folha de papel, dos diagramas, das linhas na vertigem de um compressor de tempo, num objecto inacabado. A sua obra vai-se dimensionar num conjunto de dados casualmente ordenados, ao invés, duma série de edifícios acabados numa linha cronológica evolutiva. Os temas essenciais desenvolvidos na sua arquitectura - percepção e movimento, substancias e materiais, cultura e território - convidam-nos a ler todos os seus edifícios simultaneamente sem o apodrecimento de uma objectivação. A casa do chame chame, o museu de arte de São Paulo, o teatro Polytheama, o SESC da Pompeia, o solar do Unhão, o teatro Castro Alves, as exposições, os cenários e o teat(r)o Oficina são uma só arquitectura mas com várias mentalidades e pressupostos. Não sabemos se Lina projectava para se contemplar ao tempo ou para se radicar face às suas mecânicas destrutivas. O que sabemos é que o que ela queria era ter história.¹¹¹ Queria que as juntas das suas pedras e a cofragem do seu betão se transfigurassem num glossário de uma ode à memória dos vivos, à provocação dos movimentos e dos hábitos em bailes constantemente reinventados. História, para Lina, tem o significado de *pre-*

111 " *Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter história. Com vinte e cinco anos queria escrever memórias, mas não tinha matéria.*" Bo Bardi, Lina; *Curriculum Literário in Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág.9

*sente histórico*¹¹². Passado virtual, presente virtual e futuro virtual ocorrendo ao mesmo tempo – colocado à disposição por intermédio da memória pessoal que conduz os instrumentos expressivos do arquitecto a um desdobramento das linguagens. História em vez do cemitério foragido, perpetuado nas dimensões do luto saudosista História oposta à nostalgia do museu das coisas mortas, àquela teologia que tanto foge ao misticismo como à era revolucionária¹¹³.

Quer isto dizer que Lina entende a arquitectura no tempo, para além da sua função essencial. Enche-a de preocupações humanas, comunitárias, comportamentais. Actua à frente das esperanças no perfeito equilíbrio das entranhas. As aberturas das portas, os pormenores das escadas, os remates dos corredores fazem-se adaptáveis às medidas dos acontecimentos que não receiam expatriar-se dos padrões e despertar anseios. Nada é extravagante. “Só via o mundo em volta de mim como realidade imediata, e não como exercita-

112 "Na prática não existe o passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico. O que você tem que salvar: aliás, salvar não preservar – são certas características de um tempo que pertence ainda à humanidade." Bo Bardi, Lina; *Uma aula de arquitectura in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*; Cosacnaify; São Paulo; 2009; Pág. 83

113 "Um recanto de memória? Um tumulto para múmias ilustres? Um depósito ou um arquivo de obras humanas que, feitas pelos homens e para os homens, já são obsoletas e devem ser administrados com um sentido de piedade? Nada disso. Os museus novos devem abrir as suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade." Bo Bardi, Lina; *Museu de arte - Rio in Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 43

ção literária abstracta”¹¹⁴. Escreve-nos porque tem apreço em contar aquilo em que acredita e de descrever, no seu jeito particular, as dimensões da arquitectura que são as casas, as pessoas e a cidade. Fala de hábitos, dos objectos quotidianos, dos encontros, das viagens, crítica preconceitos e ideologias. É *arquitecto* realista. A realidade é tão indispensável para ela quanto o riscador que tem na mão. Talvez, Lina possa caber nas categorias do “*regionalismo crítico*” de Kenneth Frampton¹¹⁵ ou nas ideias dos grandes mentores do Team X ao lado de Alison e Peter Smithson e Aldo Van Eyck. Mas acima de tudo quer convencer-nos da necessidade de uma rigorosa projecção da humanidade dada na máxima distinção ontológica de todos os povos e de todas as minorias.

O teat(r)o Oficina é uma componente do percurso de Lina Bo Bardi. Parte da sua obra. E, no entanto, contém, em si, uma totalidade. No nosso caso só ele interessa, só ele admite resumir-se no todo das obras de Lina.

Inserimos o discurso do teat(r)o Oficina dentro do conjunto das arquitecturas de Lina para poder produzir, a partir dele e reciprocamente, o efeito de um conhecimento da sua totalidade. Queremos compreender como a forma intrínseca do discurso do teat(r)o

114 Bo Bardi, Lina; *Curriculum Literário in Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 10

115 Ver Frampton, Kenneth; *História crítica da arquitectura moderna*; Martins Fontes; São Paulo; 2008

Oficina modifica a matéria explícita na forma do discurso da totalidade das obras de Lina Bo Bardi - a sua história. Ora reivindicar uma igualdade activa entre todos os tipos de discurso da arquitectura de Lina é essencial para uma prática de sentido no teat(r)o Oficina. Não para fulminá-lo ou exorcizar o seu exotismo, nem para minar a sua substância intelectual. Mas, simplesmente, para fazer ver outra coisa. Outra coisa não só que a linguagem arquitectónica do Oficina, e sim outra coisa para além das formas sussurradas que Lina anuncia sobre si mesma. Tentar reconhecer uma passagem secreta que, sem grandes rodeios, fale da loucura da sua arquitectura. Daí o interesse à compreensão dessas ulcerações, dos temas de contágio que o Oficina produz no conjunto da obra de Lina Bo Bardi.

No âmbito do percurso de Lina o teat(r)o Oficina situa-se entre os seus últimos projectos. Numa aproximação retroactiva vemos o MASP, o SESC da Pompeia, as casas e as intervenções noutros teatros enquanto elementos transitivos e heterogéneos do monólogo interior de Lina. O sentido profético do Oficina dispersa-se ao acaso.

Começamos por analisar estas contaminações na temática da habitação unifamiliar de Lina Bo Bardi, em especial na casa do chame chame, em Salvador da Bahia, e na casa Valéria Cirell, em São Paulo.

Nestas casas Lina actualiza, sob um certo ponto de vista, a metódica atitude dos mestres modernos. Abandona o branco e os grandes vãos de janela para assumir as atitudes da terra, do minério

e da vegetação. Ultrapassa a casa de vidro¹¹⁶, relíquia bárbara do modernismo arquitectónico Europeu, para se deixar encantar pela sombreada elegância do trópicos. Tanto na casa do chame chame como na casa Valéria Cirell a ortogonalidade clássica da racionalização moderna é substituída por uma aritmética serena voltada para a expressão de uma territorialidade. Sentimento transversal ao teat(r)o Oficina.

Ao examinarmos de perto estas casas de Lina, assistimos a momentos de contracção e expansão. Vemos as paredes da casa do chame chame dobrarem-se para acomodarem as árvores, para expandirem novas cotas. Pressagia-mos a afinidade da casa Valéria Cirell em relação ao elemento da água num nexo de pintura expressionista¹¹⁷. Reparámos na generosidade assombrosa que as duas casas dão à dimensão dos espaços comuns em detrimento das células - dormitórios e na posição surpreendente da escada enquanto motivo organizador. Lina responde, com alguma ironia até, às necessidades funcionais do agregado familiar. Contraria qualquer possibilidade de

116 Referimo-nos à casa de vidro que Lina Bo Bardi projectou juntamente com Pietro Maria Bardi em 1951

117 "*Montanhas, bosques, mar, rios, rochas, prados e campos são os factores determinantes da forma da casa; o sol, o clima, os ventos determinam sua posição, a terra ao redor oferece o material para a sua construção; assim, a casa surge ligada profundamente à terra, as suas proporções são ditadas por uma constante: a medida do homem; e ininterruptamente, com profunda harmonia, ali flui sua vida.*" Bo Bardi, Lina; *Arquitectura e natureza: a casa na paisagem in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*; Cosacnaify; São Paulo; 2009; Pág. 47 e 48

seriação e de multiplicação. Dá-lhe um tratamento singular que só é possível dentro da casa e para ela¹¹⁸.

Despidas do melodramático espírito universalista, as casas de Lina tornam-se paisagens, passam a submeter-se á sombra, ao silêncio, ao negativo. Estabelecem-se no intervalo da casa moderna com a casa tradicional mescladas nas melhores qualidades de uma e de outra. Coesão difícil. Separam-se radicalmente do populismo neo-realista, exaltador da maestria de uma concepção de arquitectura, fruto de um artesanato intelectual que serve de instrumento repressivo às ideologias dominantes. Isto não significa que Lina negasse os postulados racionalistas em prol de um regionalismo nacional-popular, antes pelo contrário. O que Lina procurava era um equilíbrio, uma convivência real com uma vanguarda diversificada. Ideia mais ou menos aproximada àquela adoptada pelo grupo de arquitectos do pós guerra, que na Califórnia participaram do programa Case Studies Houses: Eero Saarinen, Charles e Ray Eames, Richard Neutra, Pierre

118 "*Tenho horror em projectar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas... Tenho feito mais obras publicas, sempre em trabalhos colectivos. (...) O arquitecto deverá ser também e sobretudo, o projectista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a "prisão", e perceber que muitíssimos de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma aventura sem fantasia, alheia à natureza, num divórcio que não pode ser normal, que contradiz as necessidades orgânicas, tendendo para uma arrogância suspeita, como que num desafio às origens das quais não podemos nos esquecer.*" Bo Bardi, Lina; *Casa Valéria Cirell in Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 117 e 120

Koenig, entre outros; debruçados a uma filosofia de desenho em sintonia a uma ética entre o racional e o empírico¹¹⁹.

Aquilo que constituiu a exigência inexorável da multiplicidade é definida por uma orla da casa como do teatro, feita a partir da prática do gesto tematizador. Dormir, comer, relacionar-se são o centro móvel. As casa de Lina inventam a plataforma habitável do Oficina, possibilitam a intimidade experimental, inerte, que se prende nos braços e nas coxas, deixando de ser estranha.

Por outro lado nos museus: o museu de arte de São Paulo, o museu do SESC da Pompeia, o museu de arte da Bahia, os percursos e os organigramas são as figuras capazes para descrever a rotação plástica do Oficina. Numa ressurreição, os seus interiores abandonam as paredes, as divisórias e os pilares. Ficam leves, mexidos na aragem ampla, única de convivência, nítida dos perfumes do ar, da água e da luz. Semelhante ao que acontece com o Oficina quebrante do gelo da noção clássica, aburguesada, de teatro à italiana, os museus de Lina rompem o percurso contínuo, linear e unidireccional do museu tra-

119 " *A influência da arquitectura poderá ser o futuro, ainda mais essencial que no passado e, naturalmente, diversa. Arquitectura como espaço habitado, humano; é uma realidade potente responsável pelo comportamento do homem, responsável até pela sua felicidade. E neste sentido o movimento moderno continua.*" Bo Bardi, Lina; *Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 86

dicional¹²⁰. As salas sucessivas, repletas de decoração sobre as paredes do museu do Louvre ou do museu do Prado aspiram ao aniquilar total e rápido. Nos museus de Lina, os quadros do museu clássico levitam da parede para vir ocupar o espaço livre em todas as suas dimensões. Passam a caminhar lado a lado com o visitante, contemplando-se com ele. Gostam de articular o espaço com a ingenuidade ou a sabedoria de não se aprisionar a sistemas ou classificações. Vontade do arquitecto que imagina.

No MASP, por exemplo, nada é empecilho. Com um desprendimento estremeado, vagaroso quase extra-terrestre ele eleva-se no ar da cidade de São Paulo, deixa-lhe uma praça a servir de entrada, solta, susceptível aos azares das trocas políticas. Por cima, a flutuar está a pinacoteca longitudinal, digna dos cavaletes-sanduíche-de-vidro onde se colocam as pinturas. Há também dois pisos no subsolo rodeados de jardins e musgo. Lá estão auditórios, administração e outras salas de exposições¹²¹. Deste museu de Lina advém o carácter

120 " *Tirar do museu o ar de igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a "aura" para apresentar a obra de arte como trabalho, altamente qualificado, mas trabalho; apresentá-lo de modo que possa ser entendido pelos não-iniciados.*" Bo Bardi, Lina; *explicações sobre o museu de arte*; Habitat nº 4; 1951; Pág. 50

121 "Setenta metros de luz livre no sentido longitudinal por vinte e nove metros de profundidade, com cinco metros de balanço a cada lado das vigas longitudinais, distanciadas dezanove metros. Tudo isto, a oito metros de altura, repousa quatro pilares extremos, ligados por duas traves de concreto protendido na cobertura" Bo Bardi, Lina; *O novo Trianon, 1957/ 67 in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*; Cosacnaify; São Paulo; 2009; Pág. 128

monolítico que o teat(r)o Oficina desenha para perverter a condição dos usos.

No SESC da antiga fábrica da Pompeia, território, também ele ocupado por Lina, remete, por sua vez, para um restauro liso, incisivo, intermitente duma antiga fábrica de tambores. Cópia a vida fabril retornada agora em vida cultural. A arquitectura é aqui considerada num pacto com a história. O edifício, aos olhos de Lina, torna-se num documento valioso da morfologia urbana de São Paulo. Porque a alvenaria de tijolo das paredes, as estruturas de betão e madeira e a distribuição minuciosa no terreno dos *galpões* merece vencer a destruição por cima e preservar-se enquanto peça urbana, vendo a fisionomia do seu mundo adaptar-se às leis do universo lúdico da cultura e do desporto¹²². As regras demarcadas são simples: os edifícios da antiga fábrica acomodam salas de exposições, ateliers, um anfiteatro, laboratórios, cozinhas, restaurantes, bibliotecas e administração; depois num novo edifício projecta-se uma caixa forte auto-portante onde se vão inserir campos desportivos, associados, através duma composição de passarelas betonadas, a uma torre de balneários. A partir disto, torna-se fácil despertar o olhar distraído e rotineiro para

122 " Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de tambores da Pompeia, em 1976, o que me despertou a curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projectos ingleses do começo da industrialização Europeia, nos meados do século XIX." Bo Bardi, Lina; *O projecto arquitectónico in Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*; Cosacnaify; São Paulo; 2009; Pág. 147

os intercâmbios, impregnados de possibilidades, de pessoas, arte e desporto. Verifica-se a suspeita da intimidade que Lina Bo Bardi estabelece com o pensamento de Aldo Van Eyck, seja no modo de projectar a arquitectura urbanisticamente e o urbanismo arquitectónicamente, seja na abordagem às agitações elementares e humanas que estimulam a imaginação¹²³.

A exaltação pela autonomia, tão cantada, de uma cidade dentro de outra, favorece a democratização do conhecimento – reduto de resistência de transformação das relações de produção. Os códigos pensantes do SESC confundem-se com o teat(r)o Oficina. A geologia dos materiais construtivos, a geometria das escadas e, acima de tudo, o facto de ser um sistema energicamente instável e constantemente mutável pontua percurso descontínuo do palpável que se reúne nesses dois momentos da obra de Lina.

Nos teatros, todas estas relações afiguram-se mais estreitas. A primeira questão diz respeito aos usos. Desfazem-se as hierarquias de valores entre a plateias e os palcos. Dos trabalhos desenvolvidos no teatro Castro Alves, nomeadamente nas peças “*A ópera dos três tostões*” de Bertolt Brecht e “*Calígula*” de Albert Camus, ao teatro Gregório de Matos na Bahia, a utilidade propriamente dita, interiori-

123 “*Não há espaço para o imponderável, nenhum lugar onde ele possa se aninhar, nem tampouco para as coisas que escapam às limitações das melhorias efectuadas pelo arquitecto. Em vez dos inconvenientes da corrupção e da confusão, alcançamos agora o tédio e a higiene.*” Van Eyck, Aldo; Smithson, Alison *team X*; Primer; Londres Pág. 44

za a espaço múltiplo e simultâneo com uma dramaturgia. Ordem e obediência não são matemáticas.

O teatro Castro Alves na Bahia assume o protagonismo enquanto a influência sintética do Oficina. Nele, Lina negou o ilusionismo, invadiu o antigo palco suprimindo o fosso da orquestra, incorporou as ruínas secas sem aparato cenotécnico, desenhou arquibancadas e passarelas laterais articuladas por escadas. A estrutura analógica, a ossatura, é fecunda da pista do teat(r)o Oficina, que permite aos transeuntes saírem à rua dentro do teatro empunhados de signos paralinguísticos¹²⁴. As anotações que Lina traçou sobre as rótulas dos joelhos e dos cotovelos do corpo humano, no teatro Castro Alves, foi uma base para todos os outros projectos. O mesmo se sucede no anfiteatro do SESC ou no teatro Gregório de Matos com a presença afinçada da cenografia despojada, falante da arquitectura. De um lado, no anfiteatro do SESC, as duas arquibancadas, frontais à plataforma rectangular do meio, evidenciam a tectónica de todo o aparelho do teatro. Do outro, o teatro Gregório de Matos, absolutamente amplo, é um arauto da liberdade espacial. Não divide plateia e palco, podendo as-

124 "Há vários pormenores técnicos de inegável interesse para os conjuntos de atores, quais sejam os reguladores do palco, de estrutura metálica, que permitem variar a boca até um mínimo de 10 metros de largura por 6 metros de altura. A estrutura é dotada de passarela móvel de iluminação. (...)Toda a experiência da moderna arquitectura do teatro se reflectirá na grande casa de espectáculos do Salvador, colocando-se à altura do adiantamento que os cursos de teatro, incorporados à Universidade pela primeira vez no Brasil, inspiram e impulsionam". Bo Bardi, Lina; Teatro Castro Alves, Salvador da Bahia; Habitat nº 48; 1958; Pág. 10

sim enfrentar as hipóteses do mundo voltado ao teatro. Lá, o imaginário é crescente, apodera-se dos objectos cénicos e converte-os para depois os diluir na cena - veja-se a escada, "*parte portante parte apoiada*"¹²⁵, uma lição de geometria que se integra na coerência transmissiva do espírito do teatro.

"Levar o problema da arquitectura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa na qual deveria viver, da fabrica onde devia trabalhar, das ruas onde deveria caminhar"¹²⁶. Um problema do tempo, da percepção do tempo – senhor de todas as coisas perecíveis. Lina, sabia muito bem capturar as coisas e as pessoas de produzir-lhes os domínios das ressonâncias e das vibrações. Gostava de comparar a sua arquitectura aos terreiros do Candomblé ou do Umbanda. Paixão óbvia pelas miscigenações das culturas populares do nordeste Brasileiro, da tradição fisionómica dos primogénitos da África do Brasil. O terreiro é lugar de reencontro entre o real e o além – o mundo dos mortos – e por isso mesmo é também sinónimo de reencontro com o passado, com o espírito do

125 "*Aí, projectamos uma escada. Bom para mim pessoalmente, como arquitecto, arquitectura é estrutura (...) Bom, quando eu pensei na escada, pensei numa estrutura que fosse um pouco diferente, quer dizer, uma parte portante e uma parte apoiada, como uma folha de papel dobradinho, isto é, os degraus.*" Bo Bardi, Lina; *Projecto Barroquinha in Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 297

126 Bo Bardi, Lina; *Curriculum Literário in Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 11

homem ante-criado, do útero curativo e produtivo¹²⁷. Enterrar o Axé, e plantar as árvores sagradas que darão juntas a firmeza necessária ao funcionamento da terra, significa chegar e pertencer. São símbolos de uma humanidade ainda em potência genética – da força do infinito que atrai as almas aos corpos. Para além de ser um lugar de celebração dos cultos, os terreiros são também espaço doméstico. Geralmente rectangulares ou circulares, largos, em terra batida entrecortados por casas e outros edifícios onde as crianças brincam, as galinhas bicam, os homens fazem berimbaus e as mulheres socam o pilão.

Lina, compreendeu, melhor do que qualquer outro arquitecto, a contingência, o inacabamento, a multiplicidade inter-contextual e extra-contextual das mitologias e das raízes culturais do Brasil. Percebeu a sua actualidade complexa e plural, o que lhe permitiu obter uma capacidade de auto-defasagem face à canonização ou fetichização dessas culturas. O que lhes oferece é uma dignidade própria da diáspora territorializante. É justamente por aí, por essa bifurcação das naturezas culturais, que Lina pretende entrar. Numa concepção particular do tempo que muda a existência dos corpos. Neste contexto, a sua arquitectura é uma metáfora do confronto histórico entre o ser e o devir. Notar o detalhe da espiral vermelha do figurino de Cacá Rosset, no papel de pai Ubu, é tão importante quanto a recuperação do teatro Polytheama. Imaginar uma representação da flor-de-man-

127 Ver Glissant, Edouard; *Introduction à Une Poétique Du Divers*; Éditions Gallimand; Paris; 1996; e Sodré, Muniz; *O terreiro e a cidade*; Vozes; Petrópolis; 1988

dacaru na guarda do SESC merece o mesma atitude quando subimos as escadas de madeira do solar do Unhão.

Para Lina, arquitectura deixa de ser um fim. Coloca de parte as respostas para as necessidades do dia a dia, e passa a ser um instrumento que traça linhas de vida para faze-las situar para lá dos seu limites. A história, é argamassa de construção constituída, não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido de torções impacientes de acções comuns. Se seguirmos estas analogias, podemos ter o controlo da qualidade do tempo na arquitectura e tomar o valor da questão histórica enquanto primordial, num princípio, simultaneamente transcendente e transgressor¹²⁸.

Os edifícios projectados por Lina Bo Bardi, são destinados para aqueles que, subvertidos, são capazes de cancelar a vida fictícia. Para aqueles que, apesar de tudo, ainda não desaprenderam a ver, a andar e a pensar, que ainda não abdicaram do seu sentido utópico, que ainda persistem em conspirar contra as ideologias hegemónicas e maniqueístas das coisas. É para eles que a arquitectura foi feita, é para eles que ela não envelhece.

128 "E o "Teatro" onde está? Onde estão as poltronas, os "corredores", o "palco", os urdimentos, os apetrechos, os bandos de reflectores? O que vemos aqui é um espaço livre e despido como uma praça. É preciso aproveitar todos os espaços de uma Cidade, encontrando também, junto ao respeito rigoroso pelo Passado, o moderno Teatro da Liberdade." Bo Bardi, Lina; *Teatro das ruínas in Lina Bo Bardi*; Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; São Paulo; 1989; Pág. 311

EPÍLOGO

Recordemos a história que Karl Valentin, apelidado de o "*pa-lhaço metafísico*" na antiga republica de Wiemar, contou ao jovem Bertolt Brecht a propósito de um episódio sucedido no teatro de Munique:

"Um dia, no final de uma peça procurava eu a minha chave debaixo de um foco de luz. De repente alguém, cheio de boa disposição, aproxima-se para me ajudar.

- O que procura? Pergunta ele.

- A minha chave que deixei cair. Respondo.

- Sendo assim deixe-me ajudá-lo. Propõe.

Passado alguns instantes levanta ele a cabeça e diz-me com um olhar desolado na cara:

- Realmente não consigo encontrar nada. - Tem a certeza que as deixou cair por aqui? Pergunta-me para despistar a atenção.

- Não. Caíram-me do outro lado do palco. Afirmo convicto.

Ele olha para a minha cara de novo agora com um olhar surpreendido e questiona-me:

- Então porque as procura aqui, neste sitio?

- Porque é exactamente aqui que está o foco de luz."

BIBLIOGRAFIA

HEGEL, G.W.L. ; A Razão na História; edições 70; Lisboa; 1992

HEGEL, G.W.L. ; Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome
Vol.I,II e III; edições 70, Lisboa; 1993

HEGEL, G.W.L. ; Estética; Guimarães editores; Lisboa; 1993

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; A ideologia Alemã; Boitempo; São
Paulo; 2007

MARX, Karl; O 18º Brumário de Luís Bonaparte; Boitempo; São Paulo;
2011

GRAMSCI, António; Os intelectuais e a organização da cultura; Civili-
zação Brasileira; Rio de Janeiro; 1982

GRAMSCI, António; Concepção Dialética da História ; Civilização Bra-
sileira; Rio de Janeiro; 1982

ADORNO, T.H.; Teoria Estética; edições 70; Lisboa; 2012

DELEUZE; Gilles, GUATTARI, Félix; O Anti-Édipo – Capitalismo e es-
quizofrenia 1; Assírio e Alvim; Lisboa; 2004

DELEUZE; Gilles, GUATTARI, Félix; Mil Planaltos – Capitalismo e es-
quizofrenia 2; Assírio e Alvim; Lisboa; 2004

DELEUZE; Gilles; Francis Bacon: A lógica da sensação; Orfeu Negro; Lisboa; 2011

BARTHES, Roland; Critica e verdade; Edições 70; Lisboa; 2007

LACAN, Jaques; Escritos; Perspectiva; São Paulo; 2002

LACAN, Jaques; O seminário livro 4: A relação de objecto; Jorge Zahar; Rio de Janeiro; 1995

LACAN, Jaques; O seminário livro 8: A transferência; Jorge Zahar; Rio de Janeiro; 1992

LACAN, Jaques; O seminário livro 10: A angustia; Jorge Zahar; Rio de Janeiro; 2005

LÉVI-STRAUSS, Claude; La pensée sauvage; Plon; Paris; 1962

LÉVI-STRAUSS, Claude; L'homme nu; Plon; Paris; 1971

CLASTRES, Pierre; A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política; Cosac Naify; São Paulo; 2003

CLASTRES, Pierre; A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política; Cosac Naify; São Paulo; 2003

SIMONDON, Gilbert; ; L' Individu et sa genèse physico-biologique; Milon; Paris; 1964

VANEIGEM, Raul; A Arte De Viver Para as Novas Gerações; Conrad; São Paulo; 2009

DDEBORD, Guy; A sociedade do espectáculo; Contraponto; Rio de Janeiro; 1997

RANCIÈRE, Jacques; O espectador emancipado; Orfeu Negro; Lisboa; 2010

AGAMBEN, Giorgio; O que é o contemporâneo; Argos; São Paulo; 2009

ECO, Umberto; Interpretação e Superinterpretação; Martins Fontes; São Paulo; 2005

HARVEY, David; A condição pós moderna; LOYOLA; São Paulo; 1999

SANTOS, Milton; Da totalidade do lugar; EDUSP; São Paulo; 2008

SANTOS, Milton; Técnica Espaço, Tempo; EDUSP; São Paulo; 2005

SOLÀ-MORALES, Ignasi; Diferencias Topografía de la arquitectura contemporánea.; Gustavo Gili; 2003

ARANTES, Otilia; O lugar da arquitectura após os modernos; USP Publicações; São Paulo; 2002

MCLEOD, Mary; PROPHYRIOS, Demetri; LIORENS, Thomas; JAMESON, Frederic; KARAHAN, Beyham; Architecture Criticism Ideology; Princeton Architectural Press; Princeton; 1993

TAFURI, Manfredo; Teorias e História da Arquitectura; Presença; Lisboa; 1979

TAFURI, Manfredo; Projecto e Utopia; Presença; Lisboa; 1985

TAFURI, Manfredo; La esfera y el laberinto Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta; Gustavo Gili; Barcelona; 1984

TAFURI, Manfredo; Social democracia e cidade na republica de weimar; Contropiano 1; Veneza; 1971

TAFURI, Manfredo; Austromarxismo e a cidade. "Das rote Wien"; Contropiano 2; Veneza; 1971

FINO, Crinstina Org.; Lina Por Escrito: Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi; Cosac Naify; São Paulo; 2009

OLIVEIRA, Olivia; Lina Bo Bardi: Subtis substâncias da arquitectura; Gustavo Gili; São Paulo; 2006

FERRAZ, Marcelo Carvalho Org.; Lina Bo Bardi; Instituto Lina e P. M. Bardi e Imprensa oficial; São Paulo; 2008

BORIE, Monique Org.; Estética teatral: Textos de Platão a Brecht; Fundação Calouste Gulbrnkian; Lisboa; 1996

BROCKETT, Oscar; FRANKLIN, Hildy; Allyn and Bacon; Londres; 2002

ROUBINE, Jean-Jacques; A linguagem da encenação teatral; Jorge Zahar; Rio de Janeiro; 1998

PEIXOTO, Fernando; Teatro Oficina (1958, 1982): Trajectória de uma rebeldia cultural; Brasiliense; São Paulo; 1982

DA SILVA, Armando Sérgio; Oficina: Do teatro ao te-ato; Perspectiva; São Paulo; 1981

ARTAUD, Antonin; O teatro e o seu duplo; Fenda; Lisboa; 2006

ANDRADE, Oswald; A utopia antropofágica; Editora Globo; São Paulo; 1990

ANDRADE, Oswald; Ponta de Lança; Civilização Brasileira; Rio de Janeiro; 1971

ANDRADE, Oswald; Serafim Ponte Grande; Editora Globo; São Paulo; 1996

