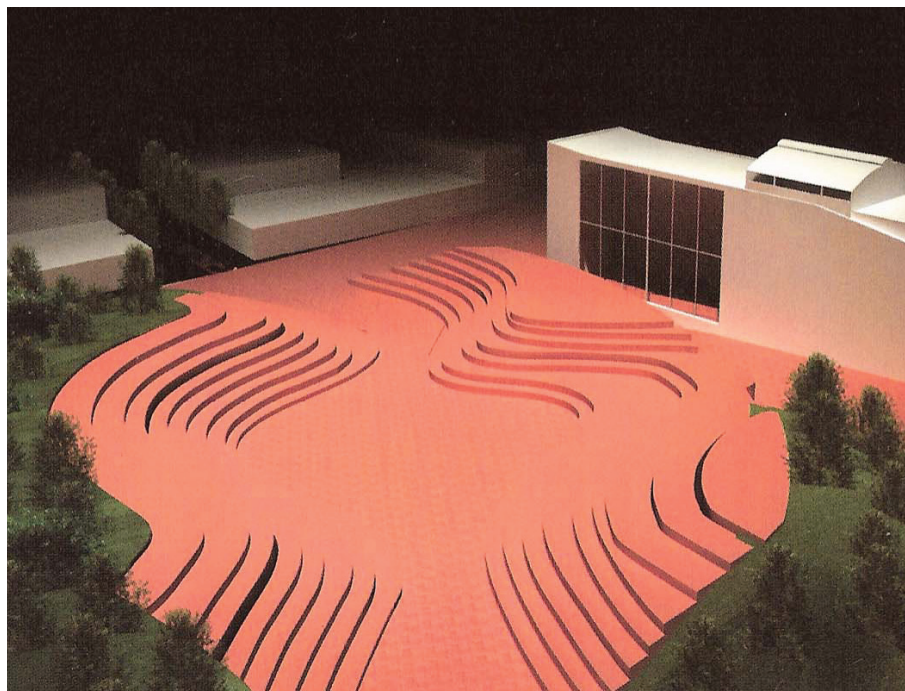


História de uma arquitetura ética: espaços teatrais de Lina Bo Bardi



Evelyn Furquim Werneck Lima

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Pesquisadora do CNPq e do Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone de Paris X, Nanterre. Autora, entre outros livros, de *Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro, e espaço urbano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. evelynw@rjnet.com.br

História de uma arquitetura ética: espaços teatrais de Lina Bo Bardi*

Evelyn Furquim Werneck Lima

RESUMO

Uma arquitetura ética ocorre sempre acompanhada do diálogo com a sociedade e a construção poético-espacial desta arquitetura não dispensa a liberdade coletiva. Este artigo objetiva discutir as relações entre ética e história da arquitetura teatral usando o exemplo da obra de Lina Bo Bardi, que idealizou uma arquitetura despojada, oferecendo ao espectador a possibilidade de participar de um espetáculo de teatro, refutando as formas tradicionais. Na concepção ou reforma dos espaços teatrais, Lina demonstra esta preocupação com o público, e com a colaboração deste público. A arquiteta — cuja produção abrange também cenários e figurinos — une sua experiência racionalista europeia à realidade crítica brasileira, valorizando as características naturais do país por meio do uso de materiais locais em suas obras. Os estudos de caso que problematizam a hipótese referem-se às adaptações de uso projetadas para os teatros Oficina, SESC da Pompéia e Gregório de Mattos.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura teatral; arquitetura ética; espaço teatral.

ABSTRACT

An ethical architecture always occurs when it establishes a dialogue with society. The special and poetical construction of this architecture must imply collective freedom. This article aims to discuss the relationship between ethics and history of the theatrical architecture using as a case study the work of Lina Bo Bardi, which idealized an "open" architecture, offering to the spectator the possibility of participating of a theater show, refuting the traditional forms. In the design or restoration of theatrical spaces created by Lina, there is always a concern about the audience before and after the show. The architect — whose production also includes countless stage designs and models — unites her European rationalistic experience to the Brazilian critical reality. The local materials in her works value the natural characteristics of the country. The case studies that problematize the hypothesis refer to the adaptations and restorations projected for the theaters Oficina, SESC da Pompéia and Gregório de Mattos.

KEYWORDS: performing architecture; ethical architecture; theatrical space.



Surgida na Grécia Antiga e integrando a doutrina geral da virtude, a ética constitui um fato coletivo e abarca práticas aplicadas inicialmente à economia, e à política. Tratava, na época, de bem ordenar a riqueza e a pobreza da cidade/Estado, levando-se em conta tudo o que se relaciona, neste âmbito, com os negócios da *polis*. Atualizados os conceitos gregos para a vida no campo do Estado nacional, e não mais no pequeno espaço da cidade/Estado, e na sociedade civil o tema "ética" foi profundamente marcado pela filosofia alemã.

* Este artigo é um dos resultados da pesquisa Institucional Estudos do Espaço Teatral (5ª etapa), apoiada pelo CNPq e contou com a participação da bolsista de iniciação científica da FAPERJ, Regilan Pereira. Foi apresentado no XXV Seminário Nacional da ANPUH, Fortaleza, jul-2009.

Com as categorias geradas pelo Iluminismo, o mundo do pensamento sobre o agir político e moral modificou-se após o século XVIII. A ética, tal como proposta por Hegel, não deixaria de todo o coletivo, mas iria considerar o comportamento da sociedade, algo visível, e não apenas o que estaria presente na invisível consciência dos indivíduos, como queria Kant. Com Hegel, amplia-se a extensão da ética. Na filosofia alemã, a ética foi atenuada ao máximo, em proveito da moral. O ideal ético estava numa vida livre dentro de um Estado livre, um Estado de Direito que preservasse os direitos dos homens e lhes cobrasse seus deveres, onde a consciência moral e as leis do direito não estivessem nem separadas e nem em contradição. Como reação a esta hegemonia da moral, o pensamento do século XX acentuou o ético, o coletivo e o visível¹.

A arquitetura teatral implica uma objetividade que, aparentemente, não está vinculada aos valores éticos da saúde e do bem-estar, mas acreditamos que se for concebida atendendo aos desejos das comunidades, será sempre uma arquitetura ética. E se, além disso, espelhar uma determinada poética que possa ser compreendida pelos usuários, estará da mesma forma cumprindo seu papel ético. A arquitetura que se destina somente às elites ou exclusivamente às demandas comerciais dos empresários da construção, isolando-se das necessidades das comunidades, certamente não é ética².

Em obra publicada inicialmente em 1983, Habermas afirma que a arquitetura do Movimento Moderno era — ao mesmo tempo — funcional e formalista, seguindo por um lado o radicalismo dos primeiros tempos da Bauhaus e por outro, o purismo contra o ornamento, defendido pelo Construtivismo. As duas vertentes buscavam eliminar o tradicionalismo historicista e utilizar os materiais e técnicas do mundo moderno. Portanto, estava fundamentada numa interação entre as necessidades não-estéticas e o desenvolvimento de uma reflexão estética imanente³. Bastante crítico ao pós-modernismo, Habermas reconhece alguns pontos de falência do movimento, sobretudo no que se refere à esfera pública, buscando em suas críticas a dimensão ética da arquitetura.

Karsten Harries, já no limiar do século XXI, docente do MIT, estuda a capacidade que tem a arquitetura para expressar o *ethos* da sociedade que a produz. Condena a abordagem estética e funcional e enfatiza que aquilo que distingue a arquitetura da mera construção é sua função ética e política. Utilizando como suporte teórico os conceitos de Heidegger, Gadamer, e Agamben, Harries critica a abordagem puramente estética da arte e da arquitetura. Argumenta que a obra de arte tem o poder de iluminar o mundo e de fazer o indivíduo voltar-se para o que realmente interessa. Para a autora, a arte pode responder às questões básicas da existência humana, ou seja, “o que significa ser humano”⁴.

Um de seus argumentos é que,

Building transforms space into place; establishing place, it articulates an ethos. Building thus has an ethical function. Today this function is threatened by the commitment to objectivity that has shaped modernity. If that commitment has brought a new freedom, it has also brought a loss of place. Such displacement breeds dreams of a more genuine dwelling. But, while we must recognize the legitimacy of such dreams, we should not sacrifice freedom to them. Man belongs to the earth and to the light. This twofold belonging is never without tension. Building can regain its ethical function only when it learns to preserve and

¹ Cf. ROMANO, Roberto. Ética e Brasil 500 anos — Histórias, idéias e fatos. In: COIMBRA, José Avila A. (org.) *Fronteiras da Ética*. São Paulo: Editora Senac, 2002, p. 51-74.

² Para aprofundar detalhes sobre a arquitetura ética, ver TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Arquitetura e desenvolvimento do capitalismo. Lisboa: Presença, 1985, p 115-122.

³ Cf. HABERMAS, Jürgen. Modern and Postmodern Architecture. In: FORESTER, John. *Critical Theory and Public Life*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1987, p. 317-330, p. 319.

⁴ HARRIES, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998, p. 168.

⁵ *Idem, ibidem.*

⁶ Citação de Lina no primeiro número da revista *Habitat* — Revista das Artes no Brasil, São Paulo, out-dez, 1950, p. 1.

⁷ *Idem, ibidem.* Ver mais comentários sobre a ética de Artigas em ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova*, 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.16.

⁸ Arquiteta pela Universidade de Roma em 1939, Lina (Achilina) Bo muda-se mais tarde para Milão, para trabalhar com Gió Ponti, arquiteto e editor da revista *Domus*, na qual escreveria inúmeros artigos. Seu escritório foi destruído por um bombardeio. Ao final da guerra, viaja por toda a Itália escrevendo sobre as questões sociais, participando intensamente da reconstrução da vida campesina. Casa-se com o jornalista Pietro Maria Bardi e transfere-se para o Brasil em 1946.

*articulate that tension. But to do so, it must first open itself to the ambiguous language of space and place.*⁵

Seguindo esta mesma linha de pensamento, Lina Bo Bardi destaca-se na História da Arquitetura como uma das artistas mais preocupadas com os aspectos éticos de seus projetos, independentemente do uso público ou privado das edificações por ela concebidas. Soube articular muito bem as tensões humanas, e transformar espaços em verdadeiros “lugares”. Sempre lutou pela criação de condições efetivas de bem-estar social contra as injustiças; buscando estimular o conhecimento e a criatividade. Ouvindo e acatando sempre a opinião dos operários de suas obras e dos futuros usuários dos espaços que idealizou, foi uma defensora arquitetura ética, reduzindo ao mínimo os conflitos inevitáveis e a degradação arquitetônica.

Quando dirigiu a revista *Habitat*, assinou vários artigos com o pseudônimo ALENCASTRO, e definiu o título do periódico como “ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e, portanto, espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social”⁶. Neste mesmo número, Lina publicou um ensaio sobre Vilanova Artigas, que, tal como ela, buscava os princípios para uma “moral construtiva” brasileira que abandonasse o modelo burguês⁷. Defendeu os valores culturais autóctones em harmonia com procedimentos do cotidiano que constroem a cultura. E a primeira peça para a construção de uma conduta mutuamente aceita, de um código de valores significativamente cultural, consiste no *reconhecimento do outro*. Este código de valores está presente nos projetos idealizados para as platéias de Salvador, do Bexiga, da Pompéia, entre outras.

Acreditamos que a arquitetura concebida simplesmente com fundamento exclusivo no desejo do *designer* ou em normas legislativas não seja uma arquitetura ética. É necessário ouvir a opinião da comunidade que vai usufruir o espaço, esforçando-se para entender seus anseios e criar o projeto nesse sentido. Uma arquitetura ética deveria ocorrer sempre com o diálogo com a sociedade. Na idealização ou reforma de espaços teatrais criados por Lina, verificou-se esta preocupação com o público, e com a colaboração permanente deste público.

Espaços éticos: uma arquibancada no foyer do teatro destruído (1958-1960)

Estudar a arquitetura de teatros de Lina Bo Bardi implica alinhar os diversos recursos plásticos da autora para viabilizar suas expressões artísticas e as relações espaciais inusitadas. Nota-se que sua obra possui a contextualização racionalista condicionadora de muitas expressões artísticas do século XX. A sua metodologia quebra “a quarta-parede” saindo de uma “moldura” pré-estabelecida e parte para o cotidiano na concepção do espaço. Porém o que mais surpreende é constatar sua sensibilidade a respeito da vivência humana, possivelmente por ter se formado e vivido numa Itália muito sofrida em meio a bombardeios e misérias⁸.

Nos espaços teatrais novos ou reformados, Lina reinterpretou de forma audaciosa os conceitos teatrais brechtianos, criando espaços de ação

e não mais de mera representação. Dotada de argúcia de espírito, capacidade de julgar, e como quer que possam se chamar os demais talentos do espírito, ou ainda da coragem, a arquiteta manipulou a arquitetura teatral com discernimento. O trabalho que desenvolveu na Bahia em parceria com o diretor Martim Gonçalves originou novas concepções estéticas. Paralelamente, Lina assumiu a direção do Suplemento Cultural do antigo *Diário de Notícias*, motivando intenso debate sobre a arquitetura e as artes e, principalmente sobre o teatro.

Em 1960, sobre os escombros do Teatro Castro Alves, que em 1958 havia sofrido um incêndio causado por pane na parte elétrica, Lina desenvolveu um singular projeto de arquitetura cênica. Martim Gonçalves colocou em cena trinta e três atores. A platéia disposta em uma arquibancada efêmera projetada por Lina, denota uma cena épica, criando espaços múltiplos e simultâneos, deixando expostos os refletores e as demais maquinarias teatrais, evidenciando a teatralidade e negando o ilusionismo. Como intelectual que circulava no mundo, que editava revistas sobre arquitetura e artes, e que amava o teatro, Lina certamente teve conhecimento dos espetáculos montados em espaços inusitados por Jacques Copeau e Andre Barsacq nos anos 30 e 40, relatados no Congresso *Architecture e dramaturgie* de 1948⁹. Em artigo no qual relembra os cinco anos que passou na Bahia (1958-1963), a arquiteta alega que:

Montamos no grande palco semidestruído, cuja nudez aumentava a dramaticidade, Brecht e Camus: A opera dos três tostões e Calígula. Martim Gonçalves tinha criado na Escola de Teatro, um verdadeiro centro de cultura; esboçava-se na Bahia o movimento do Cinema Novo; Trigueirinho acabava de filmar, nas ruas da cidade, Bahia de Todos os Santos, e Glauber começava Barravento nas praias além de Itapoá. (...) Superintendente do Teatro Castro Alves, pensei reconstruí-lo não nos moldes do teatro de "Corte" Italiano do século XVIII ou do burguês do século XIX, mas como teatro popular moderno, sem a anacrônica mecanização do palco e com cenas laterais; sem a 'decoração' pretensiosa.¹⁰

Esta concepção do espaço teatral empregando formas diferentes daquelas já solidificadas na história da arquitetura teatral já se destacava nos projetos de Lina, em princípios da década de 1960. Tal como outros vultos do teatro (Sonrel, Barsacq, Bablet) e da arquitetura teatral (Perret, Gropius e Le Corbusier), que teorizaram sobre o tema na primeira década do século XX, Lina almejava proporcionar espetáculos teatrais sem implicar a divisão dos diversos grupos sociais em diferentes locais dos teatros. A arquibancada ou os balcões singelos denotam o desejo de impedir a estratificação da sociedade, revelando sua postura ética e social.

Ao montar a arquitetura cênica utilizando artifícios tipicamente teatrais, Lina apreende conceitos formais e espaciais que não estão na base da arquitetura, porém seus conceitos flexíveis lhe permitem inovar na linguagem arquitetônica, concebendo trabalhos singulares numa época frutífera em que se pesquisavam novas concepções estéticas. Concebeu espaço, forma e teatralidade a partir dos escombros de um teatro incendiado. Esta liberdade de interagir com diferentes linguagens e materiais diversos remete à concepção que a arquiteta bem expusera nos idos de 1958:

Se fosse necessária uma definição de arquitetura, seria talvez de "aventura", na

⁹ BARSACQ, André. *L'expérience de trois mises en scène de plein air*. In: *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950, p.169-186.

¹⁰ BARDI, Lina Bo. Cinco anos entre os "brancos". Museu de Arte Moderna da Bahia. Texto originalmente publicado em *Mirante das Artes* n. 6, nov-dez-1967 e republicado in: *Revista Arte na Bahia*, Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, Editora Corrupio, 1991, p. 96.

¹¹ BARDI, Lina Bo. “1a conferência na EBA”. Escritos de Lina Bo Bardi para o Magistério. Salvador, 17/ abr.1958.

¹² Ver SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade. Tradução: Lygia Araújo Watanabe São Paulo; Companhia das Letras, 1988 (1ª edição americana 1974).

¹³ *Idem, ibidem.*

¹⁴ Para Sennett (1988), o mundo público acabou se perdendo, pouco a pouco, na cultura urbana moderna, uma cultura que substituiu a vida expressiva e a identidade do homem público por uma nova vida, mais pessoal, mais autêntica, no entanto, mais vazia. Ultimamente, esse autor acredita que as pessoas passaram a desempenhar papéis completamente banais, sem qualquer tipo de expressão.

¹⁵ SENNETT, Richard. *op. cit.*, 1988, p. 325.

*qual o homem é chamado a participar como ator, intimamente; a definir a não gratuidade da criação arquitetônica, a sua absoluta aderência ao útil, mas nem por isto menos ligada à parte do homem “ator”; e talvez esta pudesse ser, sempre que fosse necessária, uma definição de arquitetura. Uma aventura estreitamente ligada ao homem vivo, verdadeiro, ligado aos problemas mais urgentes da vida humana, à experiência verdadeira, viva e intimamente ligada à capacidade de criar seus pressupostos teóricos, sem crítica, a priori, aquela que na linguagem filosófica se chama “suspensão do juízo”, isto é, ao abandono absoluto à realidade vivida, à vida real, da parte do arquiteto, condição essencial para a vitalidade da sua obra.*¹¹

Traduzindo a concepção de Lina em outras palavras, diríamos que a arquitetura deve se abandonar à realidade vivida, significando uma aventura do próprio homem que atua no universo e usufrui esta arquitetura. Antes, portanto, da publicação da tese de Richard Sennett¹² — nos Estados Unidos em 1974, Lina já compreendia o homem como um ator social inserido no teatro do mundo. Para Sennett, a teatralidade invade todos os locais de visibilidade nas cidades onde o próprio espectador se torna ator. O mundo é freqüentemente comparado ao teatro e esse pensamento é levado tão longe, e se tornou tão generalizado, que algumas palavras que eram apropriadas ao teatro, e que só eram, a princípio, aplicadas ao mundo metafóricamente, são “agora indiscriminadamente e literalmente ditas a ambos, desse modo, palco e cena se nos tornaram, pelo uso comum, expressões familiares, tanto ao falarmos da vida em geral quanto ao nos restringirmos às representações dramáticas...”¹³

Ao longo dos últimos duzentos anos, Sennett investiga a crescente desvalorização do espaço público que levou o homem ao estágio social em que se encontra hoje, ensimesmado, voltado para si mesmo, envolvido nas garras de uma sociedade intimista e tirânica. O autor procurou identificar se numa sociedade com uma vida pública fortalecida, deveria haver afinidades entre os domínios do palco e da rua, já que numa vida pública enfraquecida tais afinidades costumam diminuir sensivelmente¹⁴. O cenário lógico para se estudar essa relação palco-rua é a grande cidade, pois é nesse meio que a vida humana fica em evidência, onde as relações de troca entre as pessoas adquirem uma importância especial. Segundo Sennett, “a tradição clássica do *theatrum mundi* equacionou a sociedade com o teatro, a ação. Essa tradição estabelece desse modo vida social em termos plásticos, porque todos os homens podem atuar”¹⁵. Lina, desde 1958 acreditava que a arquitetura como aventura destinava-se ao homem-ator, visto que à utilidade devia-se acrescentar a arte e a poesia. Entendendo o mundo como uma aventura, o homem-ator vivencia a cada dia a diversidade e a complexidade. Comungando com Raymond Williams sobre os processos de construção da cultura, Lina levou em conta, nos seus projetos teatrais, “a continuidade dentro da mudança, aceitando o acaso e certas autonomias limitadas”, considerando inclusive os fatos da “estrutura econômica e as relações sociais delas decorrentes (...)”¹⁶.

Simultaneamente, a arquitetura teatral de Lina — inspirada, a meu ver, na arte surrealista e subjetiva — demonstra que a principal preocupação da artista é o ser humano e suas necessidades físicas e lúdicas. De fato o homem encontra-se no cerne da obra da arquiteta, mas o que se verifica é uma busca pelo lado humano que se mantém autêntico, não contaminado pela cultura de massa. Notam-se em suas propostas os conteúdos

inconscientes e as práticas de traduzir elementos do imaginário popular e da cultura autóctone brasileira em suas obras para teatro. “Passarela do samba”, “Terreiro do candomblé”, “Buracos das Cavernas”, as cadeiras dobráveis feitas de madeira local, as escadas helicoidais transformadas em totens, tendas circenses, remetem ao contexto sócio-cultural brasileiro. Na declaração no programa da Expo Bahia 1959, verifica-se já esta capacidade quando Lina afirma que o gênio poderá criar a grande obra-prima, a obra de arte excepcional, porém outras expressões estéticas devem ser valorizadas como as que emanam do homem comum que reivindica seu direito à poesia.

Fora das categorias, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético de uma flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética não privilegiada; a produção popular e primitiva perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito este reprimido, há séculos, nos instruídos, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios¹⁷. (grifos da autora)

Percebe-se a relação poética do trabalho da arquiteta tanto com a forma, quanto com o tratamento dos materiais. Suas pesquisas preliminares simulam, por meio de croquis e de maquetes, o espaço, o elemento arquitetônico e a estrutura que constituirão todo o projeto. Nestes estudos, está em evidência a relação do homem com o espaço e a história que alinhava, ao longo do tempo, humanidades e espacialidades.

Um ringue de box em uma plataforma elevada: a cidade violenta (1969)

Para a montagem de *Na selva das cidades* (1969), no então Teatro Oficina, Lina transformou o espaço físico da arquitetura. Ampliou o espaço da ação, desmontando o palco giratório pré-existente e em seu lugar montou um ringue de boxe numa plataforma elevada, na qual foram apresentadas quase todas as cenas. Toda a estrutura do teatro ficou à mostra, como pregava Brecht.

Com o lançamento do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, o Brasil alcançara o ápice da ditadura militar, regime que contribuiu para a luta armada, aumentando os índices de violência urbana nas principais capitais, culminando em conturbadas passeatas estudantis. O país mergulhou num caótico quadro social. Foi este clima de hostilidade e falta de liberdade, que Lina espelhou na arquitetura cênica do Oficina, colocando no palco um ringue de box, materializando o tema da violência urbana. Neste espaço, ao final de cada cena, tal como na luta, denominada *round*, os adereços cênicos eram completamente estilhaçados a cada noite.

Ao fazer uso de um elemento espacial esportivo e não teatral, um ringue de box, Lina realiza uma transferência de significado. Alterando o “lugar”, mas não a forma. A forma permanece a mesma, porém o “lugar”, o “espaço encontrado” insere-se no contexto de uma sociedade que se debate em crise¹⁸. Este tratamento forma-espaço que Lina concebe tem uma peculiar definição para a arquiteta:

¹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969, p. 279.

¹⁷ BARDI, Lina Bo e GONÇALVES, Martin. Texto da Expo Bahia. *5ª Bienal de São Paulo/ Ibirapuera*, 1959.

¹⁸ O conceito de “espaço encontrado” foi utilizado por Ariane Mnouschkine em entrevista a Gaelle Breton, *apud* ODDEY, A. e WHITE, C. As potencialidades do espaço. *In*: LIMA, Evelyn F.W. (org.) *Espaço e teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 144-161, p. 148.

¹⁹ BARDI, Lina Bo. "1ª conferência na EBA". Escritos de Lina Bo Bardi para o Magistério. Salvador, 17/ abr.1958.

²⁰ Este movimento pregava que a arquitetura tradicionalista pertencia ao mundo burguês e que a arquitetura purista racional expressava a modernidade do Fascismo. Entretanto, teve vida curta e os arquitetos italianos trilharam caminhos independentes, como se pode observar nos diferentes partidos dos vários prédios da Università di Roma, nos quais se destacam os projetos de Ponti e de Pagano. (Cf. BENEVOLO, Leonardo. *History of Modern Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971, volume 2, p. 573-575.

²¹ BARDI, Lina Bo. Teoria y filosofía de la Arquitectura (1958). 2G. *Revista de Arquitectura Internacional* n. 23/24, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 213. (número especial sobre Lina Bo Bardi, organizado por Olívia Oliveira).

²² BIERRENBACH, Ana Carolina. Lina Bo Bardi: tempo, história e restauro. *Revista CPC*, São Paulo, n. 3, p.6-32, nov. 2006/abr.2007, p. 28.

²³ OLIVEIRA Olívia. *Lina Bo Bardi*. Sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra e Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 112.

²⁴ BARDI, Lina Bo. Na Pompéia, o bloco esportivo. *Casa Vogue*, São Paulo, nov./dez.1986, p. 34.

*Chamaremos a definição Arquitetura de espaço interno insuficiente e afirmamos achar a arquitetura estritamente ligada ao homem, ao fato humano, e chegamos a dizer que o caráter peculiar da arquitetura não é somente a existência do espaço interno, mas a última essência, a ligação estreita que ela tem com o homem. O homem cria com seu movimento, com seus sentimentos. É um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar "formas" no espaço, expressar sentimentos.*¹⁹

Esta visão humanista e antropocêntrica, o instinto e a preocupação com os usuários de suas obras eram as principais características da arquiteta, em que pese sua participação no Movimento Moderno, cujos aspectos racionalistas também estiveram imbricados em sua formação. Formada na Universidade de Roma — na qual ainda imperavam os modelos de arquitetura clássica pregados por Piacentini e Giovanonni -, a artista trabalhou no escritório de Gió Ponti e realizou trabalhos para Giuseppe Pagano, em Milão, ambos ligados ao Movimento Italiano per la Architettura Razionale (M.I.A.R.). Este movimento reuniu quarenta e sete arquitetos italianos na Exposição organizada por Pietro Maria Bardi em 1931²⁰. Entretanto, desde sua tese para a cátedra da USP, em 1958, percebe-se que Lina não acreditava mais nos pressupostos da pura técnica, respeitando eticamente as diferenças, afirmando que,

*"Después del racionalismo, la arquitectura moderna toma contacto de nuevo con lo que hay de vital, primário y non cristalizado en el hombre, y estos fatores están ligados a cada uno de los diferentes países. El verdadero arquitecto moderno puede resolver, cuando se le requiere, las realidades de cualquier país".*²¹

Mas há que se considerar que Lina, apesar de ter trabalhado com os arquitetos do Movimento Moderno, já se encontrava envolvida nos debates que formularam a sua reavaliação. Ainda em Milão filia-se, junto a Rogers, Pagani e outros ao MSA (*Movimento Studi per l'Architettura*). O MSA já estava introduzindo uma revisão dos princípios do Movimento Moderno²². A noção de que arquitetura tem que se preocupar mais com as características individuais e deve aproximar-se das camadas populares está de certo modo relacionada com o neo-realismo do cinema italiano nos anos 1950. Segundo Olívia Oliveira, o neo-realismo causou nefastas influências na arquitetura residencial italiana, resultando na especulação imobiliária de uma Itália em depressão, mas a proposta de Lina consistia na busca de um equilíbrio entre o racional e o empírico, entre o real e o imaginário²³. Não se deixou afetar pela corrida em direção às transformações tecnológicas e sua obra não privilegiou os grandes conjuntos habitacionais.

Oliveira, que entrevistou a arquiteta, cita a revisão dos valores humanos contra a destruição que ela vira ocorrer na Europa esfacelada. Pode-se compreender seu entusiasmo diante de um país novo e com uma população sofrida, porém alegre e criativa. Ao debruçar-se sobre a existência cotidiana dos homens, e com a intenção de satisfazer-lhes as necessidades essenciais, aí incluída a relevância do teatro, Lina buscava uma arquitetura ética. Quando fez o projeto do Sesc da Pompéia, escreveu na revista *Casa Vogue* que nunca se esquecia do surrealismo do povo brasileiro, "suas invenções, seu prazer em ficar todos juntos, de dançar, cantar. Assim, dediquei meu trabalho da Pompéia aos jovens, às crianças, à terceira idade: todos juntos"²⁴.

Investigando a área e a população do bairro do Bexiga e partilhando das propostas do diretor José Celso, em 1983, a arquiteta iniciou novo projeto arquitetônico no espaço do Teatro Oficina, com o grupo de teatro Uzyna Uzona²⁵. Em co-autoria com o também arquiteto Edson Elito, Lina desenvolveu uma nova arquitetura para aquele mesmo teatro. Tal como, posteriormente, idealizaria para o teatro Gregório de Mattos, o espaço cênico continha uma flexibilidade espacial que ia da platéia ao palco, oferecendo possibilidades múltiplas à encenação contemporânea. Para a arquiteta, a proposta “reflete o teatro moderno, o teatro total que vem dos anos 20, de Artaud. Um teatro despido, sem palco, praticamente apenas um lugar de ação, uma coisa de comunidade, assim como uma igreja”²⁶. Referindo-se ao início da construção do Teatro Oficina Uzyna Ozona, José Celso relembra que o objetivo era reconstruir tudo à vista, à maneira brechtiniana.

Como pregava o dramaturgo alemão, até mesmo os bastidores ficam à mostra, fazendo com que todos os elementos expostos fizessem parte do espetáculo. O público do Teatro Oficina está condicionado a sempre se relacionar com o que está assistindo e com os acontecimentos reais. Os símbolos de liberdade imbricados na arquitetura de Lina propiciam ao grupo a produção de encenações que estejam sempre em relação direta com o mundo real. Com isso, assumem uma instância de apresentação, como diz Zé Celso, pois a representação do real parece não ser mais possível para o Oficina Uzyna Uzona.

No Teatro Oficina, o espectador está sempre em conexão com a rua mesmo que esteja numa estrutura espacial fixa. Empregando o espaço arquitetural de uma nave de igreja, ou seja, de um espaço para procissões, Lina confere ao local, ícones de um espaço público, deslocando o espectador do Teatro para a própria rua. A extensa parede de vidro permite a este espectador assistir ao espetáculo sempre articulado com o que está do lado de fora do edifício teatral, que é real. Esta permeabilidade entre Espaço Interno e Espaço Externo segue o comentário que faria mais tarde Hans Thies-Lehmann, “no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida”²⁷. (Fig. 1 e 2)

²⁵ Por motivos vários, e principalmente falta de verbas, as lutas para a reconstrução duraram dez anos até que fosse re-inaugurado. Ver notícias em *Projeto* n. 35. São Paulo: Projeto Editores Ltda, out. 1990, p. 108.

²⁶ BARDI, Lina Bo. Em entrevista à Haifa Sabbag. Publicada em *AU – Arquitetura e Urbanismo* n 6, agosto 1986, p. 53.

²⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 268.

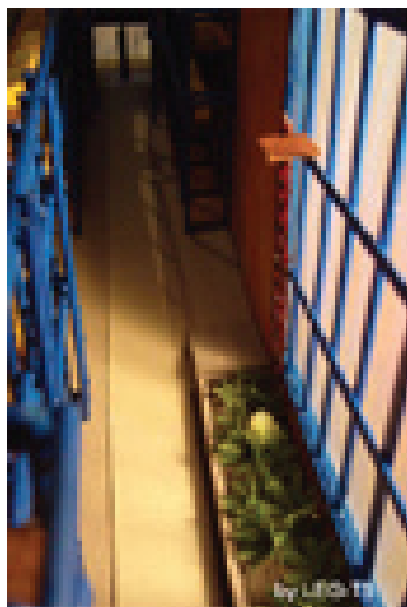
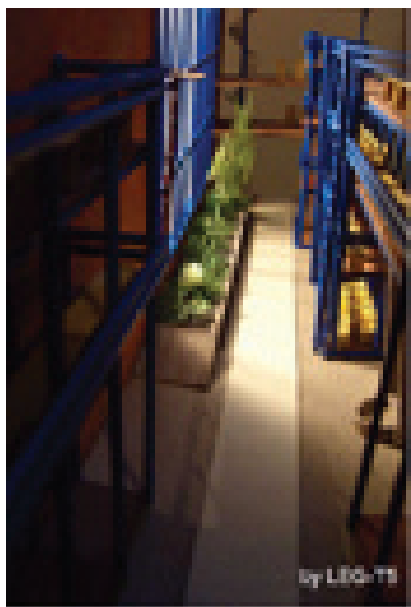
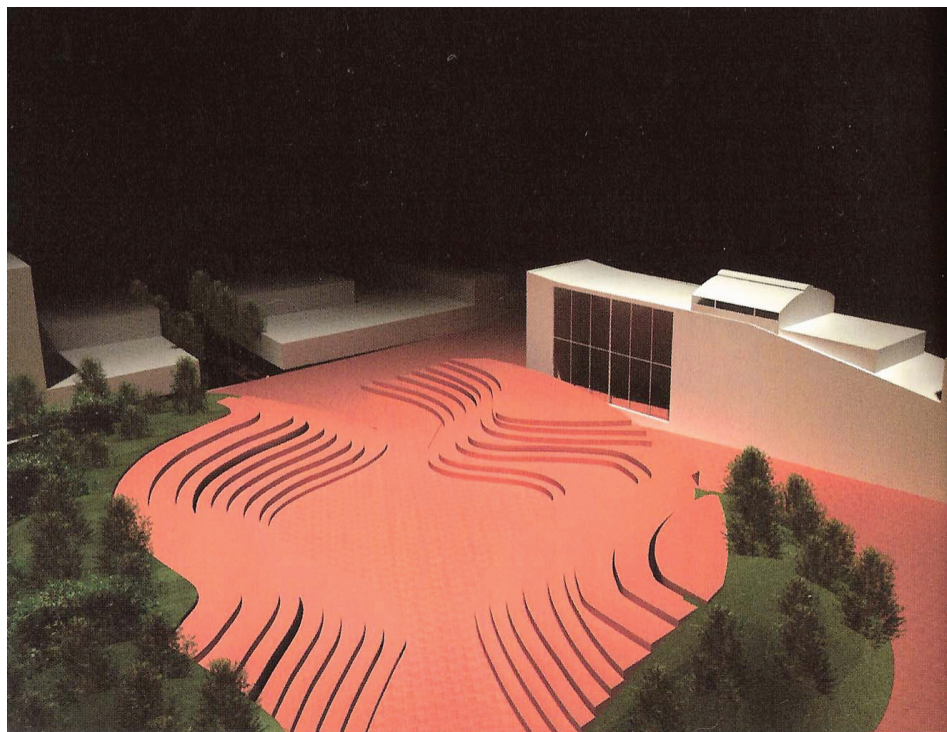


Fig.1 e 2. Fotos da maquete do Interior do Teatro Oficina. A de número 2 permite perceber a parede envidraçada que se comunica com o futuro teatro estádio, tão desejado por Lina e José Celso. (maquete Evelyn Lima e Danielly Ramos). Fotos Danielly Ramos. (Acervo do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana)

Esta idéia de deixar fluir o olhar para a paisagem está presente em inúmeras obras de Lina Bo Bardi, seja como grandes panos de vidro, seja como os “buracos da caverna”, ao qual nos referiremos adiante. Sua ética arquitetural em relação ao meio ambiente e à ecologia transparece não só nos espaços que criou, mas também em suas palavras, quando confronta o respeito à natureza nas culturas orientais e o progresso a qualquer custo que destrói o meio ambiente, nos países ocidentais,

O que os homens conquistaram no decorrer dos tempos foi o progresso, a civilização sobreviveu ameaçada. A civilização é a Realidade Natural sempre presente, a atenção, o respeito aos mínimos detalhes naturais — e nesse sentido é primordial — do homem. [...] O que o Ocidente tem feito, até hoje, é rigorosamente separar o Progresso da Civilização, o que não acontece no Oriente. O Japão guarda ferozmente a sua civilização profundamente ligada à observação respeitosa da Natureza paralelamente ao ‘progresso’. [...] Quem atravessa as Américas rumo ao Extremo Oriente sente nos grandes horizontes, na calma da Natureza, [...] que a opção do Progresso no Ocidente não é necessariamente a única, outras opções poderiam ter sido feitas com os mesmos resultados. A opção escolhida pelo Ocidente deu resultados potentes, mas o custo é enorme²⁸.

No projeto com Edson Elito, Lina deixou entrar a paisagem exterior no teatro-corredor do Oficina, como se fosse uma extensão do espaço interior. Como se a linguagem deste espaço teatral fosse transparente e verdadeira, como se não quisesse esconder nada daqueles que o freqüentavam. Havia em sua proposta a possibilidade da criação de um teatro-estádio, à semelhança de uma ágora grega, onde todos os indivíduos poderiam expressar-se na praça pública. (Fig. 3)



Teatro de Estádio por João Batista Martinês Corrêa e Beatriz Pimenta Corrêa. Imagem retirada do programa da peça *Os Sertões — A Terra*.

Infelizmente esta proposta ética e democrática não foi ainda contemplada e um grupo de empresários deseja implantar no terreno um *shopping center* dotado de um teatro para mais de 2000 espectadores²⁹. Na reunião dos associados do Uzina Ozona realizada em 08 de agosto de 2008, José Celso afirma que vai construir o teatro-estádio para 5.000 espectadores, após os resultados da contenda litigiosa com o Grupo Empresarial³⁰.

Em consonância com suas crenças marxistas, Lina era contrária à massificação produzida pela sociedade de consumo e valorizava aquilo que emanava das raízes culturais de um povo. Os estudos antropológicos que a arquiteta realizou no Nordeste possibilitaram-lhe explorar uma nova poética do espaço na qual o surreal se obtinha por meio de uma fácil identificação do público, a partir da exploração do inconsciente e do uso concomitante de elementos do artesanato local. Por meio da imaginação e dos elementos de que dispunha, buscados na arte popular ou às vezes usando materiais como lixo e detritos encontrados na rua, a arquiteta crítica a sociedade cada vez mais impregnada pelo vício do consumismo³¹.

A questão formal no processo de criação de Lina Bo Bardi, segundo suas próprias palavras, implicava a noção de não fazer por fazer, numa ênfase consumista, porém, como ela afirmava, “é preciso fazer uma obra que “sirva”, que tenha uma conotação de uso, de aproveitamento, que exprima uma necessidade”³².

Optando por um comportamento humanista e ético, Lina selecionava materiais e práticas profissionais que visavam à adequação de sua atividade às dificuldades econômicas nacionais, bem como possibilidades de, por meio do projeto, amenizar as deficiências sócio-culturais, num processo de aproximação entre a população local e sua cultura³³. Esta prática, fundamentada numa concepção crítica da atividade profissional, considerava não só as adversidades sociais e econômicas, mas também a história, que assume uma conotação, designada por Lina como “poética”. Nos projetos de restauração, este conteúdo poético verifica-se na seleção e preservação de certos elementos arquitetônicos, os quais integram os elementos históricos, a contemporaneidade e o espectador. Foi justamente esta abordagem “poética”, sob uma perspectiva crítica, que determinou a especificidade no seu fazer seja na arquitetura teatral, seja na cenografia.

O teatro do Sesc Fábrica da Pompéia

O teatro nos anos 1980 refutava os espaços dotados de uma ruptura radical entre sala e cena, visto que os paradigmas investigados no início do século por Antonin Artaud, Gordon Craig, e Jacques Copeau, entre outros, apontavam para um teatro mais participativo, no qual a tendência era a valorização da cena aberta. Já em 1960, Jean Jacquot, ressaltava que o teatro queria ser mais inclusivo do ponto de vista social³⁴. Criar um teatro do povo — que possibilitaria a difusão da cultura incluindo a classe operária —, parece ter orientado o traçado do espaço teatral no Sesc da Pompéia, no qual fica patente a necessidade de uma democratização da cena e a construção de teatros numa escala menor.

Inserido no prédio projetado como a sede do Serviço Social do Comércio da antiga Fábrica da Pompéia — espaço labiríntico e de lazer proposto por Lina Bo Bardi, o teatro é capaz de causar surpresa a um olhar menos habituado às transformações dos espaços. Para a arquiteta, o projeto

²⁹ Cf FERRAZ, Marcelo. “Olho sobre o Bexiga”. Publicado no caderno Cultura do jornal *O Estado de São Paulo* em 8 jul.2007.

³⁰ Ver Ata da Assembléia Geral Ordinária da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona disponível in < http://www.teatrooficina.uol.com.br/uzyna_ozona>. Acesso em 20 de agosto de 2009.

³¹ Cf LIMA, Evelyn F.W..Estudo das relações simbólicas entre os espaços teatrais e os contextos urbanos e sociais com base em documentos gráficos de Lina Bo Bardi. Junho 2009. Disponível in <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq107/arq107_03.asp>. Acesso em 20 jul. 2009.

³² BARDI, Lina Bo. Uma Aula de Arquitetura, Revista *Projeto*, nº 133, p. 61. Transcrição de uma conferência gravada por Cecília Rodrigues dos Santos cedida por Lina Bo Bardi, por ocasião da inauguração da exposição sobre a obra da arquiteta no Salão Caramelo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (FAU-USP) em abril de 1989.

³³ Em entrevista à Olivia Oliveira publicada na *2G, Barcelona*, Lina afirma que “deberia haber-se favorecido el desarrollo de un preartesanato brasileño antes de que el país entrase en la senda de la industrialización dependiente: las opciones culturales en el campo del diseño industrial habrían sido otras, más cercanas a las necesidades reales del país”. (Entrevista con Lina Bo Bardi, *2G*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 225.

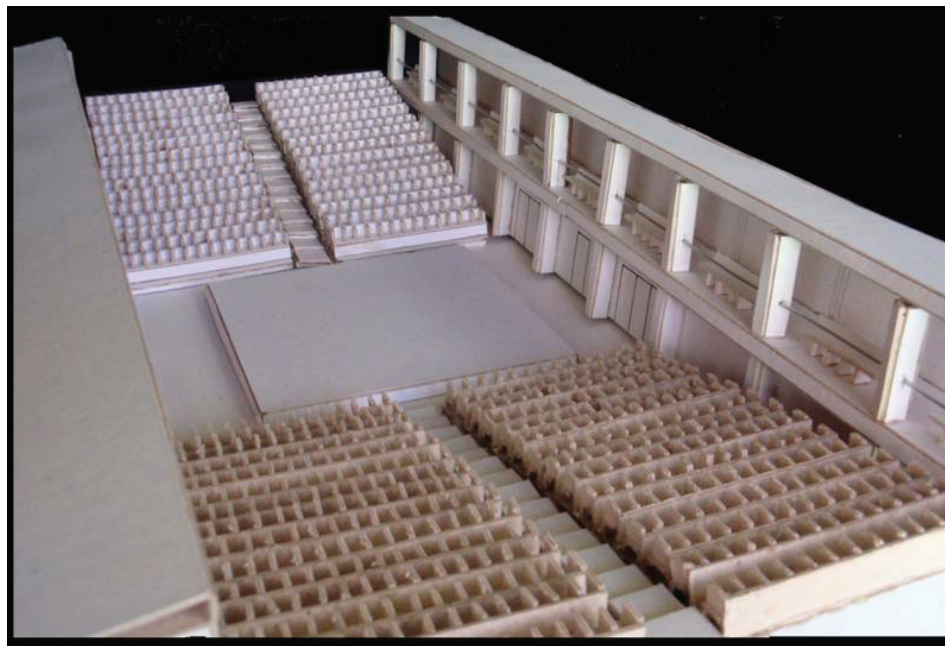
³⁴ JACQUOT, Jean. Apresentação. In: BABLET, Denis e JACQUOT, Jean (org.) *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris France: éditions C.N.S.R., 1961, p. 7-10, p. 10.

tinha que ser coerente com o conceito de comunicação e com a sua visão de arquitetura: construir um palco para a cidadania cultural exercida na sua forma mais plena. O *foyer* foi criado em um vão entre dois blocos da antiga fábrica, coberto por telhas de vidro e fechado por treliças aparentes.

Lina manteve inúmeras características do projeto inicial realizado em 1938, aceitando muitas das suas modificações posteriores e acrescentando novas intervenções. Muitos dos aspectos formais e materiais especificados foram mantidos e as intervenções, como ditam as normas do restauro crítico, apresentam o aspecto contemporâneo, sem buscar imitar o passado, fazendo uso de materiais e formas do presente.

Enfocando-se o trabalho inusitado de restauração da antiga fábrica de tambores percebe-se que a arquiteta atuou no resgate da memória da própria condição de trabalho, no qual o devaneio poético segue estabelecendo imagens reconhecíveis e criadas pelo olho do observador. E neste espaço de lazer não poderia faltar um espaço teatral. Pode-se afirmar que Lina assumiu a crítica ao próprio papel das profissões que constroem o espaço e a estética. Anteriormente condicionadas a um ideal de belo, tanto a arquitetura quanto a cenografia deveriam apresentar uma forma que seguisse a função, como pregavam os teóricos da Bauhaus. Mas, a arquiteta desmitifica esse modelo e ousa construir de maneira inovadora, um verdadeiro teatro-sanduíche, ou seja, as arquibancadas em lados opostos à plataforma retangular do palco.

Fig. 4. Fotos da maquete do Interior do Teatro SESC da Pompéia. Percebe-se que apesar de inserido num galpão fabril, o palco significa uma “arena”, pois além das arquibancadas há galerias laterais elevadas ao longo das alvenarias longitudinais. (maquete Evelyn Lima e Regilan Pereira). Fotos Regilan Pereira. (Acervo do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana)



Na pesquisa empreendida sobre o espaço do SESC Pompéia sobressai a capacidade de criação de Lina Bo Bardi, cujos estímulos à reinvenção do cotidiano se apresentam aos homens com significativa liberdade. Muitas eram as suas preocupações para valorizar os atos do dia-a-dia dos comerciantes. Lina incitava a estranheza e o desconforto para que esses sentimentos envolvessem os usuários, convidando-os a questionar seus papéis no mundo. Segundo ela, pela cultura brasileira não possuir o “culto ao belo” com a mesma proporção que as culturas de elite, utilizou no bloco esportivo do

SESC o “feito”, muito mais por sua capacidade de comunicar do que por sua estética. Fez coexistir os recursos de abstrações e de elementos figurativos, além dos diversos jogos de movimento e descompasso temporal presentes em todo o espaço. Trabalho e lazer se sobrepõem numa mesma concepção remetendo não apenas a uma cena, mas a diversas delas, muitas vezes já expressas nos croquis preliminares.

Uma Ágora para o Teatro Gregório de Mattos em Salvador

Ao investigar o processo de criação de Lina na proposta de restauro e mudança de uso para o sobrado onde projetou o Teatro Gregório de Mattos, é necessário compreender o conceito de Lina sobre a História. A arquiteta entendia a História como “coisa viva e atual, revivida em seus problemas fundamentais dotados de transmissibilidade e fecundos de ensinamentos”³⁵. Compreendia que a história aprendida nos manuais escolares era apenas algo monótono e de segunda mão, mas, que não deveria ser “a mera *História* abstrata e sim a vida concreta e fecunda”³⁶.

No *Projeto Barroquinha* — incluído na recuperação do Centro Histórico de Salvador, Bahia —, em 1986, Lina realizou este processo *poético-crítico*, aliando Teatro e Arquitetura, Passado como Presente Histórico e a técnica moderna do “restauro crítico”, sem abrir mão do respeito pela essência histórica dos antigos edifícios. Muitas vezes em desacordo com os rígidos parâmetros dos órgãos de patrimônio, em especial no que se refere ao período colonial, a arquiteta demonstra sua posição em relação ao restauro, quando afirma que a arquitetura no Brasil,

*(...) não provém dos jesuítas, mas do pau-a-pique, do homem solitário. [...] Provém da casa do seringueiro. [...] Possui em sua resolução furiosa de fazer, uma sabedoria e uma poesia do homem do sertão que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus. [...] Essa falta de polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações (sic), é a força da arquitetura contemporânea brasileira*³⁷

Desde que aprofundou seus conhecimentos sobre o Nordeste, e entrou em contato com o artesanato local, o trabalho de Lina reflete a poesia do homem do sertão Buscou valorizar aquilo que era considerado menor, a arte que brotava criativamente do povo mais humilde. Em entrevista a Haifa Sabbag alega que o Brasil é um país formidável, “onde acontecem coisas fantásticas: tem teatro de rua, e tem, sobretudo, alma popular. Os outros países estão mofados, perderam essa dimensão.”³⁸

Comentando o estatuto da cultura popular, Roger Chartier, enfatiza duas perspectivas: (i) a autonomia simbólica desta cultura e, (ii) aquela que insiste na sua dependência da cultura dominante. Estas duas vertentes têm servido de base “para todos os modelos cronológicos que supõem uma idade de ouro da cultura popular, na qual esta aparece como matricial e independente, a épocas nas quais vigoram censura e coação, quando ela é desqualificada e desmantelada”. Estes dois modelos de inteligibilidade, portadores de estratégias de pesquisa, de estilos de descrição e de propostas teóricas completamente opostas, segundo Chartier, atravessaram todas as disciplinas que pesquisam a cultura popular, seja a história, a antropologia ou a sociologia.³⁹

³⁵ BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. 1957. 94 f. Tese apresentada ao concurso da cadeira de Teoria da Arquitetura-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1957, p. 6.

³⁶ *Idem, ibidem*.

³⁷ Citação de Lina, *apud* Marcelo C. Ferraz (Org.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p. 66.

³⁸ BARDI, Lina Bo. Entrevista à Haifa Sabbag, *op. cit.* p 52.

³⁹ CHARTIER, Roger. «Cultura popular»: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192, p. 191.

⁴⁰ ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris: éditions Gallimard, 1964.

⁴¹ A cadeira Frei Egidio, dobrável, ficava junto à porta de acesso ao salão e cada um que chegava pegava sua cadeira e a dispunha de forma a apreciar e participar do espetáculo.

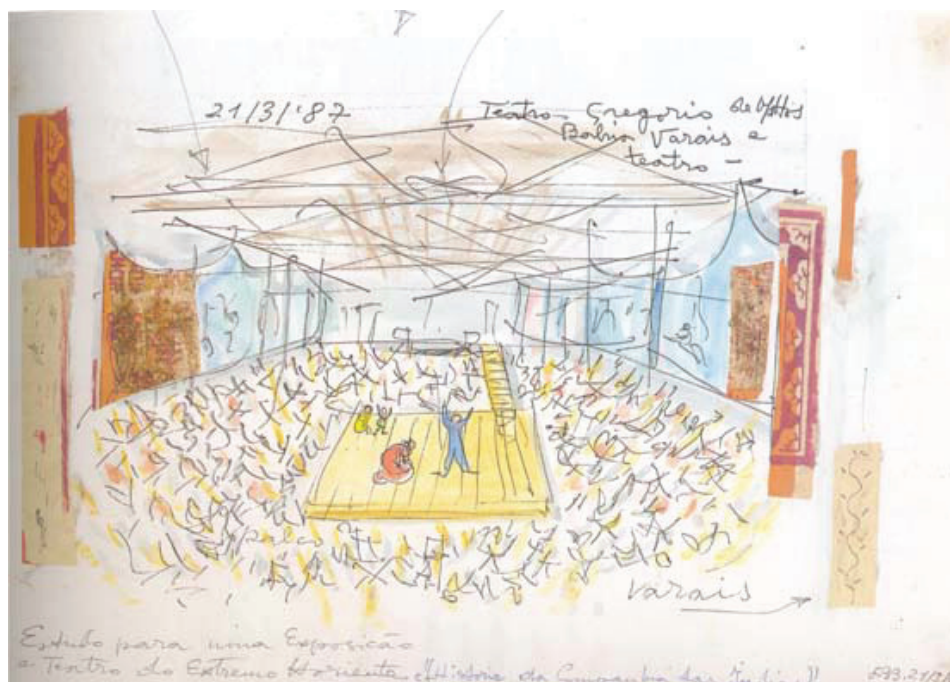
No Brasil, é mais recorrente a segunda perspectiva, que busca ignorar as raízes autóctones, abarcando quase sempre a arte vinda do hemisfério norte, imperialista e indutora do consumo. Lina incorpora em seus projetos a colaboração de operários e mestres de obra sem fugir, contudo, de sua erudição, que lhe permite ao mesmo tempo um lugar na Academia e uma integração com todas as classes sociais. Ao enfatizar o multiculturalismo, que é a tolerância a valores singulares, étnicos, historicamente delimitados e constitutivos de um povo, demonstra um profundo respeito à pessoa alheia, garantindo a preservação das culturas em suas diferenças e a integridade e a dignidade dos indivíduos que delas participam. Ela não concordava com a dicotomia erudita versus popular.

Originalmente, o sobrado colonial no qual foi implantado o Teatro Gregório de Mattos, era lugar de reunião de intelectuais na noite baiana. Situado nos fundos do Cine Glauber Rocha na Praça Castro Alves, mais precisamente nas antigas instalações do “Tabaris”, uma gafeira dos anos 1930, o projeto — inspirado no teatro Nô-, apresenta uma proposta despojada, que remete à liberdade idealizada por Antonin Artaud, que defendia a total inteiração entre atores e espectadores⁴⁰.

No Gregório de Mattos, no andar térreo, a entrada é um grande espaço aberto, destinado à sala de exposição. Após ascender a uma escada helicoidal totêmica chega-se ao andar superior, destinado à sala de espetáculo propriamente dita. Tal como no andar térreo, reservado às exposições, este salão é constituído por um grande espaço vazio, dotado de cadeiras de madeira de abrir e fechar, completamente soltas, possibilitando formatar a sala em arena, em palco frontal, em palco longitudinal, entre outros.⁴¹

Verifica-se nesta disposição, uma peculiaridade na arquitetura teatral concebida por Lina no que tange à flexibilidade do espaço, pois constitui um espaço de reflexão a serviço do discurso, uma verdadeira praça pública sem poltronas. Cada um que chegava pegava sua cadeira e a dispunha de forma a apreciar e participar do espetáculo.

Fig. 5. Aquarela de Lina imaginando o espaço interno do teatro com tablado central e espectadores ao redor em suas cadeiras dobráveis. (Acervo Instituto Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi).



Na Grécia da antiguidade, os cidadãos dirigiam suas falas à assembleia na defesa de pontos de vista estratégicos, quando se tratava da guerra, interesses grupais ou jurídicos. Ser livre significava possuir o direito de falar sem obstáculos físicos ou espirituais. Como afirma Romano, a esta “forma de agir em coletividade, adquirida e operada sem muitas reflexões é o que se definia como *hexis*, o hábito, o costume, donde a palavra ‘ética’. (...) Nada era passível de ser escondido dos olhos cidadãos. Os atos virtuosos eram praticados nas assembleias e nas praças públicas (...)”⁴².

Desde sua estada na Bahia, a arquiteta alegava que a “arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão”⁴³.

A reforma deste teatro, situado no âmbito do *Projeto Barroquinha*, insere-se numa proposta de preservação da história humana e social, sem provocar o afastamento da população e transformar a cidade em mercadoria⁴⁴. Implicou acréscimos na parte externa ao edifício, pois Lina acrescentou-lhe o “cine-bar cacique”, com sua torre de projeção cinematográfica ao ar livre e à praça de acesso ao teatro. Através de uma janela, de forma esburacada, Lina relacionou a parte externa à interna, sob uma denominação poética: *Buraco das Cavernas*. Adaptou os espaços vazios do edifício às necessidades, inserindo novos elementos: a escada escultórica, o bar e este grande “vão poético” que é a janela.

O aspecto ético do emprego desses “buracos” nesta e em outras obras conota a idéia de liberdade do indivíduo, conceito abraçado por Lina desde que fugiu do fascismo e que está presente em todas as suas obras, em especial as de adaptações de espaços. Ela ressalta que as relações entre teatro, arquitetura, teatro e homem, estão intimamente interligadas.

*No tempo importante de Piscator, Walter Gropius relacionou bem claramente o Teatro com a Arquitetura, no sentido em que um “fecunda o outro” e vice-versa. No conjunto que apresentamos hoje este relacionamento aparece claramente como espírito fundamental da Cidade: Teatro que sai das praças, ruas, que invade a cidade, cadeiras e móveis que saem das casas, e gente, e homens, mulheres, crianças, todo um Povo. (...) Está claro que tudo isto não é peculiar do Brasil, é apenas um marco da necessidade fundamental da Liberdade Humana. É neste sentido de Liberdade que apresentamos hoje os princípios de nossa tentativa de recuperação do Centro Histórico de Salvador na Bahia de Todos os Santos; escolhemos como marco da nossa tentativa o “Buraco das Cavernas”, isto é, a janela que abre sobre a Praça Castro Alves, sobre toda a cidade da Bahia, para dizer que o “respeito histórico” pelos monumentos é um Passado que deve ser rigorosamente conservado, mas sempre, passado.*⁴⁵

Buraco das Cavernas foi uma conotação que a arquiteta já havia adotado em 1977, ao restaurar a antiga fábrica de tambores dos Irmãos Mauser, transformando-a no complexo esportivo Sesc Fábrica Pompéia. Lina, em seus relatos sobre os projetos para teatro, assume um conceito que se relaciona perfeitamente com esse vão poético, que remete à técnica brechtiana de distanciamento. Os *Buracos das Cavernas*, recorrentes na arquitetura de Lina, transmitem uma forma orgânica e inusitada de ventilar do edifício e, inicialmente, causam um estranhamento. Porém denotam a possibilidade de lançar um olhar crítico sobre a cidade e sua história.

⁴² ROMANO, Roberto. Ética e valores. Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/Conferencias/subindex.cfm?>> Acesso em 20 de agosto 2009.

⁴³ BARDI, Lina Bo *Exposição na Bahia, Habitat – n° 56*, set/out de 1959.

⁴⁴ Este consumismo contribuiu para exibir o palco no qual se transformaram os centros de nossas cidades nas estratégias de renovação, ou seja, de reciclagem da mercadoria cidade, além da legitimidade política de operações de resgate das nossas tradições. Para maiores detalhes ver Françoise Choay. *Allegorie du Patrimoine*. Paris: Seuil, 1999.

⁴⁵ BARDI, Lina Bo. *apud* FERAZ, Marcelo (org.). *op. cit.*, 1993, p. 276.

⁴⁶ Para maiores detalhes e verificação dos croquis de Lina para o Teatro das Ruínas ver LIMA, Evelyn F.W. *op. cit.*, 2009.

⁴⁷ BARDI, Lina Bo. *apud* Ferraz, Marcelo (org.) *op. cit.*, p. 311.

⁴⁸ BARDI, Lina Bo. *apud* BIER-RENBACH, *op. cit.*, p. 12.

Teatro das Ruínas: um esboço

Em 1989, Lina Bo Bardi inicia o projeto para uma nova arquitetura teatral, o projeto para o Teatro das Ruínas, em Campinas. O espaço sobre o qual Lina irá desenvolver sua arquitetura compõe-se das ruínas de uma antiga Casa Grande.

Infelizmente o projeto para o Teatro das Ruínas não chegaria ao fim, porém Lina deixara registros do seu processo de trabalho acerca deste espaço⁴⁶.

E o “Teatro” onde está? Onde estão as poltronas, os “corredores”, o “palco”, os urdimentos, os apetrechos, os bandos de refletores? O que vemos aqui é um espaço livre e despido como uma Praça. (...) É preciso aproveitar todos os espaços livres de uma Cidade, encontrando também, junto ao respeito rigoroso pelo Passado, o moderno Teatro da Liberdade⁴⁷.

Como atestam seus artigos e depoimentos, Lina preocupou-se, ao longo de sua trajetória profissional, com questões relativas à problemática e à subjetividade humanas e das relações dos materiais com o espaço. Em especial na maneira de transformar espaços em “lugares vivenciados”, “lugares com *ethos*”. No que tange à arquitetura teatral, a imagem poética que Lina já exercitava em suas atividades inquiriu as mais diversificadas possibilidades, pois o espaço se destinava exatamente ao poético humano, à capacidade criadora e subjetiva, humanas. As indagações que Lina Bo Bardi fez perante a contemplação do espaço para o Teatro das Ruínas perduram até os atuais dias. Reconhecer os questionamentos de Lina, em busca do que ela designou como *Teatro da Liberdade*, significa também, não perder de vista o *passado como presente histórico*, a adequação de projeto às condições sócio-econômicas locais, a relação humana com o espaço a ser trabalhado, a escala humana.

Segundo a concepção de Lina, existe um passado conectado ao presente, que deve ser considerado para se extrair dele elementos que possam reavivar este mesmo presente. Para isso faz-se necessária a compreensão deste passado, num olhar atento, o qual permitirá até mesmo o processo inverso: o presente iluminando o passado, fazendo-nos compreender nossa trajetória.

O país se industrializou, bem ou mal. O passado não volta. Importantes são a continuidade e o perfeito conhecimento de sua história. A defesa do patrimônio cultural não pode ter fraturas. As fraturas culturais, a indiferença e o esquecimento são próprios das classes médias e altas — o povo não esquece — é o único capaz de constituir-se numa continuidade histórica sem fraturas.⁴⁸

A citação revela que a concepção de tempo e de defesa do patrimônio cultural de Lina geram na atividade profissional de Lina um conceito de restauração peculiar, que coloca frente à frente, estruturas em ruínas e estruturas modernas. Tal embate provoca indagações sobre o tempo e a história daquelas estruturas e daquele espaço, indagações estas que foram feitas por Lina, na origem de seu projeto, e que ela julgou de fundamental importância, por isso fez permanecer aquela materialidade em ruína frente à materialidade de uma nova edificação.

Enfim, indagações práticas, cujas soluções se diversificam a cada espaço, a cada contexto social, econômico, cultural. Estas indagações feitas por Lina, no Brasil, emergiram de uma sociedade complexa, cujas singularidades do passado contribuíram intensamente para as soluções e pesquisas adotadas. Observar como evoluiu o quadro das artes nas décadas de 1960 e 1970 pode esclarecer os caminhos tomados por Lina Bo Bardi, ao realizar sua atividade profissional incluindo a arquitetura teatral, bem como apontar perspectivas, por meio das quais novas possibilidades de espaços para o teatro foram efetivadas.

* * *

Embora o início da década de 1960 tenha sido rico em acontecimentos e realizações de projetos, não somente para Lina Bo Bardi, mas para toda a classe artística brasileira, com a Revolução de 1964 estes projetos, tão sonhados, intensamente estudados, e mesmo postos em prática, foram interrompidos⁴⁹. Apesar de uma brusca interrupção no desenvolvimento dos projetos sócio-culturais em 1964 no Brasil, devido à ditadura militar, a coerência dos pensamentos, os questionamentos já feitos, os limites já ultrapassados, não tinham como ser esquecidos ou aniquilados. Tais processos de investigação no campo social, político e cultural, que antes se davam abertamente, passaram a exprimir-se de forma metafórica, para burlar a censura da ditadura militar. O meio de expressão mais eficaz para estes questionamentos, fosse por suas possibilidades lúdicas e fantasiosas, fosse por sua possibilidade de relação direta com a massa popular, foi o teatro. Este foi um lócus tão eficaz para aqueles que não desejavam compactuar ou mesmo omitir-se perante as desigualdades de um sistema ditatorial e artistas da arquitetura e artes plásticas passaram a contribuir com as artes cênicas⁵⁰. A linguagem teatral, portanto, foi a forma possível de contestação, de sublevação perante um regime ditador, por parte dos que não desejavam viver sob um sistema não democrático. A forma poética do teatro, comportava os sonhos, as indagações, pesquisas de forma, tão caras às mais variadas formas de artes.

Naquele momento da história, a situação nacional era de franco desejo de reconhecimento de uma arte genuína, tanto na arquitetura quanto no teatro. Os arquitetos mais ligados ao contexto social desejavam absorver a arte popular e retorná-la ao povo, possibilitando torná-lo consciente de seus valores, de suas riquezas, por meio de seus próprios instrumentos de cultura e comunicação. Para isso, devido às impossibilidades de livre expressão, o teatro foi reavaliado, redesenhado, retorcido e, portanto, transformado, para dele serem extraídas as melhores formas de comunicação e empatia.

Navegando nesta linguagem, juntamente com todos que participavam deste desejo de transformação, que implicava na busca de uma identidade nacional, Lina soma-se à história do teatro, buscando a tão cara poesia, nos escombros de uma sociedade em crise.

Os pressupostos que nortearam a atividade profissional de Lina: (i) a adequação do projeto às condições sócio-econômicas locais; (ii) a relação passado-presente histórico — tão comentada e pesquisada por Lina; (iii) o tratamento singular dos materiais, que dialogam tanto com o moderno, quanto com o passado — priorizando uma visão crítica da restauração-

⁴⁹ Inicialmente, a atuação de Lina Bo Bardi no campo teatral, deu-se num contexto sócio-político brasileiro muito singular, concernente ao final da década de 1950 e toda década seguinte. Período no qual a arquiteta relacionou-se com o teatro direta e indiretamente através da realização de restaurações, exposições, cenografias em trabalhos conjuntos com profissionais de teatro e cinema.

⁵⁰ O arquiteto Flavio Império foi um dos que se debruçaram sobre o fazer teatral em sua preocupação com a ética. Ver ARANTES, P. Fiori., *op. cit.* p. 71-90.

preservam a relação com o humano, com o espectador, que estabelece uma relação direta com aquele espaço.

Toda a atividade de Lina Bo Bardi foi permeada por uma extensa pesquisa em busca de associar a poesia às soluções práticas para as problemáticas humanas. Seus projetos desenvolveram resultados que podem desdobrar-se em outros questionamentos, capazes de apontar possibilidades ao teatro contemporâneo, sempre dentro de uma postura ética. Trabalhando de forma artística com materiais locais, fazendo com que sua obra arquitetural unisse espaços e valorizasse as características naturais do país, Lina favorece sua construção poético-espacial, buscando sempre ouvir a opinião dos pedreiros e demais operários locais, em um processo de criação coletiva da arquitetura.

Discordando da dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, Lina parece concordar com os conceitos emitidos por Chartier, quando este afirma que “produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os scholars) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos ‘exóticos’”.⁵¹

Atuando nas idealizações de espaços para representações teatrais, Lina reinterpreta os materiais e as possibilidades construtivas disponíveis in loco, utilizando elementos da cultura popular como visto em seu projeto para o Teatro das Ruínas, em Campinas. Sua postura é a de espelhar um país novo com limitações e contradições, elaborando uma arquitetura inusitada e ética. Uma das características mais contundentes de seu fazer na área das artes cênicas foi contar sempre com o usuário final para completar a obra. Lina concebeu arquiteturas despojadas que oferecem ao espectador a possibilidade de participar de um espetáculo de teatro, refutando as formas tradicionais. Nas décadas de 1960 a 1980, no Brasil, eram ainda raras as propostas arquiteturais que rompessem a separação entre palco e a platéia, sendo mais usual manter a frontalidade do palco italiano reservando-se os lugares de acordo com as diferentes classes sociais. Entretanto, nos três teatros aqui investigados, nota-se o caráter democrático e ético que emana dos espaços construídos e a efetiva participação do público nas cenas.



Artigo recebido em agosto de 2009. Aprovado em outubro de 2009.