

Combatividade curatorial e arquitetônica em Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi's Curatorial and Architectural Combativeness

Pedro Santos Pavioti Vicentini¹
(PPGA-UFES/FAPES)

Resumo: Este artigo explora o caráter combativo do trabalho da Lina Bo Bardi, através de sua concepção de arquitetura, de curadoria e recepção como meios para intervir no tecido social e provocar mudanças. A partir da exposição “A Mão do Povo Brasileiro”, realizada no MASP, como estudo de caso principal de sua atuação como curadora, o presente artigo busca refletir sobre os processos de proposições disruptivas inculcadas não somente nas suas concepções de arquitetura e curadoria, mas em seu trabalho no Teatro Oficina, e a autonomia que ela buscou conferir ao público visitante destes espaços expositivos.

Palavras-chave: arquitetura. curadoria. Lina Bo Bardi. combatividade. arte e política.

Abstract: *This article explores the combative nature of Lina Bo Bardi's work through her conception of architecture, curating and reception as means of intervening in the social fabric and bringing about change. Based on the exhibition "A Mão do Povo Brasileiro" (The Hand of the Brazilian People) at MASP as the main case study of her work as a curator, this article seeks to reflect on the processes of disruptive propositions instilled not only in her conceptions of architecture and curatorship, but also in her work at the Oficina Theatre and the autonomy she sought to confer on the public visiting these exhibition spaces.*

Keywords: *architecture. curatorship. Lina Bo Bardi. combativeness. art and politics.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46608



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ Mestrando em Artes pelo PPGA-UFES, bolsista FAPES. Integrante do grupo de pesquisa História da Arte e Mulheres Artistas: práticas, contextos e teorias da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua como professor de Artes na rede privada de Vitória, ES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4593563286171107>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3848-9927>.

Introdução

A trajetória de Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – 1992, São Paulo) merece um inicial destaque pois, desde sua saída da Itália, num contexto de guerra em que colaborou com o Partido Comunista Italiano na resistência à “ocupação nazifascista da Itália do norte” (Bo Bardi, 1993, p. 11), ao seu trabalho, já no Brasil, por meio da arquitetura ou pelas suas ideias acerca de curadoria, pode-se notar um enfrentamento, uma postura combativa, que mantém relevância para pensarmos os espaços expositivos numa concepção mais inclusiva, verdadeiramente aberta ao público e consciente das potencialidades que o acesso a estes espaços possui. Conhecida por seus importantes trabalhos, destaco o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), em 1960, o projeto do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1968, e o disruptivo Teatro Oficina (1984).

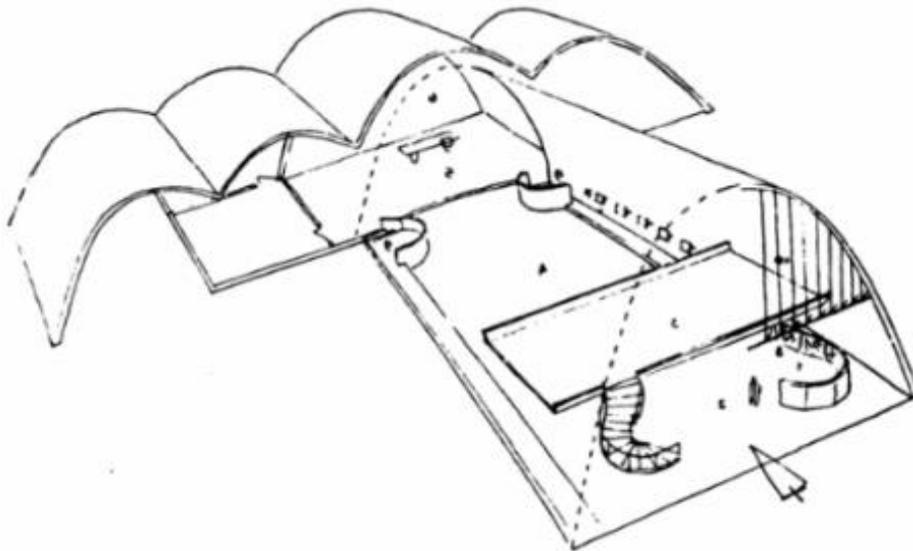


Figura 1. Desenho de Oscar Niemeyer (1907, Rio de Janeiro - 2012, Rio de Janeiro) do projeto para a Igreja da Pampulha, em que se pode ver os traços arquitetônicos da Igreja, que é vista externamente, num ângulo de cima, não perpendicular, próximo aos 120°. Devido às linhas finas sem sombras, há uma transparência em que é possível ver internamente o espaço desenhando. Fim da descrição. Fonte: Papadaki, 1950, p. 94.

Ao tratar de sua visão sobre o papel da arquitetura na sociedade, Bo Bardi (2009) estabelece um diálogo com um depoimento autocrítico do arquiteto Oscar Niemeyer, que, ao refletir sobre sua trajetória, relatava certo desânimo ao retornar ao Brasil, após passagem pela Europa, pois

achava que sua atividade profissional, “num meio em que imperava a injustiça social”, estaria fadada à ser passageira, “impossibilitada de resolver os problemas do povo, (...) satisfazendo os caprichos da classe mais favorecida” (Bo Bardi, 2009, p. 90). Oscar Niemeyer afirma, posteriormente, ter superado essa questão, na ótica de Bo Bardi (2009, p. 93), através “da simplicidade, da proporção humana, do sentimento poético da vida que denunciava aquela mesma condição de desânimo”, como na Igreja de Pampulha (1943) (Figuras 1 e 2), em colaboração com Cândido Portinari e com Roberto Burle Marx, que, devido à proposta modernista de linhas que consagraram o arquiteto, só foi reconhecida pelas autoridades eclesiásticas 17 anos depois (Pereira, 2013, p. 34).



Figura 2. Foto da Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer (1907, Rio de Janeiro - 2012, Rio de Janeiro). Qu4rto Studio. Nesta fotografia, pode-se ver a igreja em ângulo externo, do alto, não perpendicular, mas próximo aos 120°. Há um azul turquesa ao redor de toda sua estrutura, enquanto na frente, o azul é de menor valor, aproximando-se do azul celeste. A igreja na imagem é fotografada de maneira que se pode também notar o entorno altamente arborizado. Fim da descrição. Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/igrejas/igreja-sao-francisco-de-assis>. Acesso em: 02 nov. 2024.



Figura 3. Foto da Casa de Mendes, de Oscar Niemeyer (1907, Rio de Janeiro - 2012, Rio de Janeiro). Na imagem em preto e branco, a foto é feita de um ângulo externo, na altura do ângulo de visão de uma pessoa em pé. A casa possui quinas que não descem perpendicularmente ao chão, mas fazem ângulos mais abertos. Vê-se ainda o entorno arborizado, além de um fundo de montanha coberta de mata. Fim da descrição. Fonte: Papadaki, 1950, p. 196.

Outro trabalho de Niemeyer destacado por Lina Bo Bardi é a Casa de Mendes (Figura 3) (1949), em Vassouras, interior do Rio de Janeiro. Rodeada pela arquitetura do período colonial, a Casa de Mendes (1949) propôs um embate radical com este passado do entorno, através de linhas futuristas, num gesto que anunciava um desejo por uma ruptura com este passado colonial e apontava para outra direção para o país. Esse embate, novamente, gerou tensionamentos. Destruída anos depois durante a ditadura empresarial-militar, que, ao construir uma estrada ao lado, causou “movimentos de terra que entupiram o rio e (...) a pequena casa de Mendes ficou invadida pelas águas e afinal completamente destruída. Nada podíamos reclamar, vivíamos os negros tempos do Médici” (Niemeyer, 1998, p. 294). Lina Bo Bardi (2009), retoma este depoimento do Niemeyer com um potente questionamento:

Mas o que é a arquitetura, senão o meio mais eficaz para combater com o exemplo a mesma injustiça social que obrigou o arquiteto

Niemeyer a contribuir e alimentar (...) , no campo da arquitetura, aquela mesma injustiça que tanto o feria? Não é o arquiteto moderno construtor de cidades, bairros e casas populares, um combatente ativo, no campo da justiça social? O que cria no espírito firme e convencido a dúvida moral, a consciência da injustiça humana, senão o sentimento agudo de responsabilidade coletiva e, em consequência, uma posição de luta para a consecução de um fim positivo, moralmente positivo? (Bo Bardi, 2009, p. 92).

Museu também é lugar de luta?

A visão combativa, presente nessa posição, é importante, pois escancara como o trabalho arquitetônico de Bo Bardi não se dissociava, nem poderia, não somente de uma dimensão política, mas buscava ativamente um posicionamento de enfrentamento, um fazer político para ir ao encontro das questões sociais. Essa preocupação se manifestava, também, em seu pensamento sobre os espaços expositivos e culturais de maneira mais ampla. Bo Bardi (2009, p. 98) inicia uma crônica para a revista Diário de Notícias, em Salvador, BA, com uma provocação: “Primeiro casas ou museus?” e a responde sucintamente: “tudo de uma vez”. Nessa crônica, escrita em 1958, Bo Bardi (2009, p. 99) assinala como a expressão “é uma peça de museu” tem conotação “antiquada, inútil, fora de uso”, representando como “no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa lugar poeirento e inútil”.

O diagnóstico da razão dessa constatação se dá por meio do reconhecimento de alguns pontos centrais. A pesquisadora mexicana Brenda Cocotle (2019, p. 3) ressalta um primeiro inescapável fato: “museu é produto de uma narrativa colonial e, ao mesmo tempo, seu dispositivo”. A instituição museológica tem por sua natureza a “condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade – do exibir e ser exibido” (Cocotle, 2019, p. 3). Bo Bardi (2009, p. 87), ao tratar da cultura e uma não-cultura, nos ajuda a pensar como há incrustado, na construção histórica da

instituição-museu, uma detenção de um saber priorizado, de uma cultura ligada a uma intelectualidade possuidora de uma “eloquência estéril e cavilosa, que tudo critica e tudo justifica, (...) um criticismo cosmopolita superficial, com finalidade em si próprio”. Ainda há de se notar como, por diversas vezes, o arquiteto projeta, ao redor da obra, um aparato que disputa a atenção do público, como foi feito “no caso da Pietà, de Michelangelo, no Castello Sforzesco, uma espécie de monumento, batizado, imediatamente, pelo povo, de uma maneira pouco respeitosa” (Bo Bardi, 2010, p. 100). Esse tipo de postura incute, no museu, uma serventia de mero palco “para exercícios exibicionistas dos arquitetos que projetam para a exposição das ‘peças’, vitrinas, aparelhamentos tão complicados que interferem com o (...) que se chama ‘museografia’” (Bo Bardi, 2010, p. 100).

No entanto, o museu, galerias e espaços expositivos, tal como as casas, podem – e devem – estar no mesmo plano de cidade, não sendo um “luxo intelectual” (Bo Bardi, 2010, p. 98). Para isso, Bo Bardi (2010, p. 100) vê dois caminhos convergentes para se enfrentar esse problema: estes espaços precisam de didática e de técnica. O museu moderno precisa “juntar à conservação à capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência” – de tal maneira, a museografia deve ser aliada técnica para que uma obra de arte não seja vista como peça isolada, um fim em si mesma, mas pertencente de uma continuidade histórica, com ligação com o nosso tempo. E como garantir que a técnica caminhe com a didática? Bo Bardi (2010, p. 101) propõe que, através de “comentários escritos, breves sumarentos, acompanhados de fotografias com referências não ‘doutorais’, uma espécie de comentário cinematográfico” – e conclui: “somente satisfazendo tais necessidades didáticas, o Museu poderá ocupar um lugar vital e ser digno, na gradação dos interesses humanos a serem satisfeitos logo, de aparecer juntamente com as casas.”. Bo Bardi (1957) compreendia a arquitetura como um ato civilizatório, de modo que qualquer ressignificação do espaço pela intervenção humana constituirá um valor simbólico com significado cultural, abrangendo “tudo

que é estrutura e representação” (Bo Bardi apud Sartorelli, 2019, p. 13). Se tomarmos empréstimo da arquitetura como instrumental para adentrar na curadoria de exposições, temos nas contribuições do arquiteto César Augusto Sartorelli (2019), uma importante referência nessa discussão. Sartorelli propõe olharmos para as pinturas rupestres como manifestações primordiais de uma arquitetura que é entendida como ato civilizatório. Há de se notar a intencionalidade através, até mesmo, das cores, produzidas por diferentes materiais, como chama atenção o arqueólogo francês André Proust (2007, p. 21), para como os pintores preparavam tintas “com óxidos de ferro, que fornecem o vermelho, o amarelo e os tons ocre (...) encontrados em couraças ferruginosas (...) o carvão de madeira ou osso, moído, foi também utilizado para obter pigmentos” (Figura 4).

Essas pinturas contam uma história, representando o universo cultural de seus autores. Podemos assimilar essa resignificação à construção de uma narrativa no espaço, que registra uma memória a ser acumulada, não pela linguagem oral ou pela futura linguagem escrita, mas pela sucessão de imagens organizadas de maneira intencional, uma linguagem visual (Sartorelli, 2019, p.12).

Nesses gestos longínquos, muito antes da imagem ser pensada como Arte, Sartorelli (2019, p. 19) nota que já estão presentes, ali, a base fundamental de qualquer linguagem expositiva: intervenção por meio de objetos num determinado espaço que, através de uma intenção, constrói uma narrativa. Dos gabinetes de curiosidades aos museus modernos, o autor compreende os museus e demais espaços expositivos como locais que produzem um “sistema sócio de caráter comunicativo”. A ideia de um espaço expositivo estar inserido numa localidade específica, portanto, não hermético à realidade, mas poroso ao caldo cultural, dá a dimensão inicial de uma compreensão do que Bo Bardi estabelece, não somente como arquiteta, em seus famosos trabalhos – MASP, Sesc Pompéia, MAMB,

Teatro Oficina e outros – mas como curadora, elabora mais que uma atmosfera e uma ambiência, estabelece uma verdadeira conduta, conforme pontua a curadora Kiki Mazzucchelli (2008, p. 28).

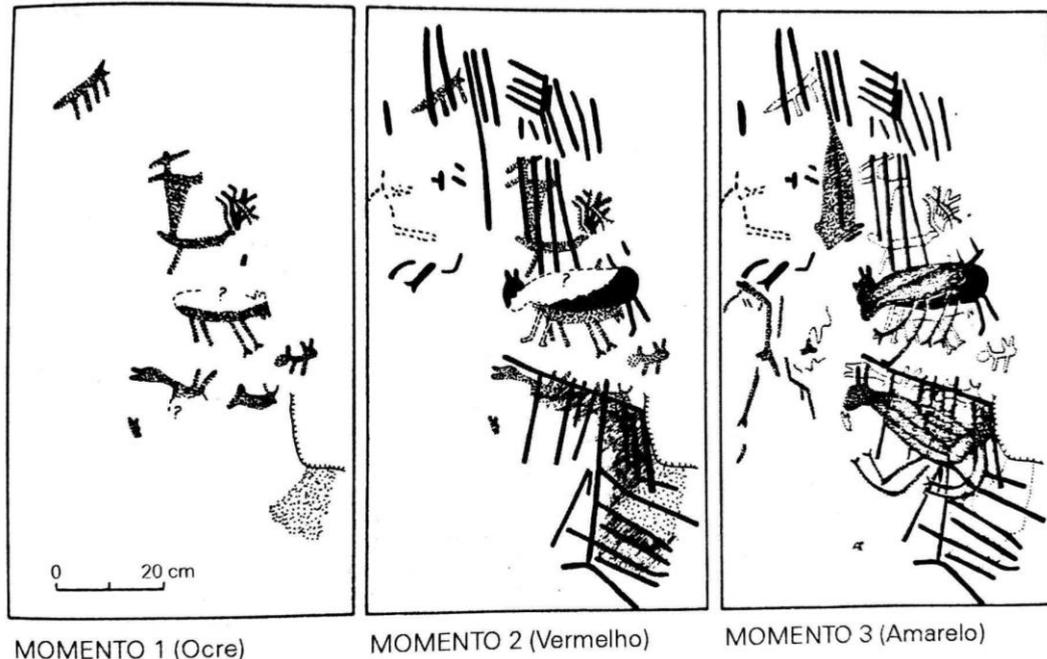


Figura 4. Pinturas rupestres. Diferentes tradições representadas em um mesmo suporte. Na imagem, pode-se ver uma sequência de desenhos dividida em três momentos representados em retângulos, para compor a imagem original completa. No primeiro retângulo, destaca-se as pinturas em Ocre, no segundo, são adicionados os elementos em vermelho e, no último, é feita a adição dos elementos em amarelo. Pannel XI do Grande Abrigo de Santana do Riacho, Minas Gerais. Desenho: Marcos Brito. Fonte: Prous, 2007.

A exposição “A mão do povo brasileiro”

O trabalho de curadoria de Lina Bo Bardi, na exposição “A mão do povo brasileiro”, demonstra como seu trabalho se preocupava com a inserção do público no museu, bem como entendia a necessidade de um museu que “desse-a-ver” o que tradicionalmente se excluiria do espaço expositivo tradicional; este, como instrumento de validação de uma linguagem internacional da arte. Realizada em 1969, no MASP, recém-inaugurado, a exposição reuniu cerca de mil objetos, de todas as regiões brasileiras, abrangendo uma larga temporalidade: apresentou objetos que vinham do período colonial até os anos 1960, com o intuito de traçar diálogo entre o cânone europeu do acervo do Museu com objetos de arte

popular. Em parceria com o cineasta Glauber Rocha, o diretor de teatro Martim Gonçalves e o diretor do Museu Pietro Maria Bardi, a concepção da exposição foi pensada por Lina Bo Bardi afim de valorizar a sociabilidade construída pelo povo em sua produção material e imagética. Lina Bo Bardi havia organizado, em 1963, um ano antes do golpe empresarial-militar que destituiu o presidente João Goulart do governo e colocou o país numa ditadura que duraria 21 anos, a 1ª exposição do Museu de Arte Popular do Unhão em Salvador – também projetado pela arquiteta, chamada “Nordeste”. A exposição foi composta por itens diversos do cotidiano de pessoas, como colheres de cozinha, colchas, roupas, bules, brinquedos, móveis e pinturas de arte popular – conseguidos por meio de empréstimos de coleções privadas e acervos de museus, formando uma ampla coleção de peças distintas, que buscavam representar diversos estados da região nordeste do país. A valorização da técnica e da produção artesanal feita por pessoas não inseridas num processo de legitimação institucional era uma sinalização do que a arquiteta proporia 6 anos depois com a exposição “A Mão do Povo Brasileiro”. Essa, ocorria “na maior e mais industrializada cidade da América do Sul, em seu mais importante museu, com o maior acervo de arte europeia da região” (González, 2016, p. 41), já inserida no contexto da ditadura empresarial-militar.

Um ano antes da abertura da exposição, em 1968, o regime endurece ainda mais com a promulgação do Ato Institucional Nº5 (AI-5), suspendendo qualquer garantia constitucional, incluindo evidentemente as liberdades de expressão. O historiador Durval Muniz (2016, p. 72), em comentário sobre a exposição, nota que, em fevereiro de 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram liberados da prisão numa Quarta-Feira de Cinzas, após ficarem quase três meses presos, “acusados de atentar contra os símbolos nacionais”. Alguns meses depois da inauguração da exposição, ocorre o fuzilamento de Carlos Marighella, “mão ensanguentada, tombada sobre o asfalto, pendente da porta do veículo Volkswagen. Corpo metralhado pelas mãos de agentes do Dops. Qual

delas é a mão do povo brasileiro?” (Muniz, 2016, p. 72). Em diálogo com a indagação de Muniz (2016), Lina Bo Bardi parecia buscar celebrar a mão de um povo que produz riqueza material – mas não a acessa –, produz riqueza cultural e imagética e, ao se ver no museu, lado a lado com uma arte tradicional, institucionalmente legitimada, lado a lado com os cânones, pode celebrar e desvelar o véu da alienação, num processo com relação ao que propunha Brecht para com seu teatro:

Brecht sempre considerou que uma das principais obrigações do dramaturgo em relação ao público popular era a de jamais subestimar a inteligência dese e procurar estimular a reflexão crítica. Há que se mostrar ao espectador as contradições de seu mundo e colaborar para que ele as equacione de modo justo (sem confusão artificial e sem esquematismo), a fim de que este se disponha a superá-la em termos corretos (Konder, 2013, p. 122)

Considerado isso, a curadora Julieta González (2016, p. 47) diz: “Se [a exposição] Nordeste havia sido uma acusação, A mão do povo brasileiro era um retumbante ato de provocação”. Além do contexto político, percebe-se em diversos elementos a consciência de Bo Bardi para com o tratamento e intenção curatorial, ao abordar a cultura popular. Desde a simples escolha do termo arte popular para tratar dos trabalhos produzidos por artistas autodidatas do povo, que operam “fora do circuito tradicional da arte e da academia”, conforme trata Adriano Pedrosa (2016, p. 36), nota-se uma atenção de Bo Bardi ao não fazer uso do termo arte *naïf* ou arte ingênua, que traduzem, como pontua o curador,

uma percepção elitista, classista, burguesa de que existe uma simplicidade de soluções, premissas e pensamentos (...) [sugerindo] que o autor não tem o entendimento da complexidade do seu próprio trabalho, como se, na realidade, o autor da obra estivesse numa “etapa anterior de desenvolvimento ao erudito” (Pedrosa, 2016, p. 36).

Adriano Pedrosa (2016), ao fazer um balanço histórico, chama atenção para exposições que lidavam com arte africana, arte indígena e arte

popular, como a “*ART-artifact, African Art in Anthropology Collections*”, de 1988, no The Center for African Art, Nova Iorque, curada por Susan Vogel, que estabelecia uma clara hierarquia que menosprezava o artefato como menor, presente até no próprio título da exposição, ao usar da diferenciação de letras maiúsculas e minúsculas. Ou mesmo a exposição “*Primitivism in 20th Century Art - Affinity of the Tribal and the Modern*” (The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1984, curada por William Rubin e Kirk Varnedoe), em que se via uma tentativa de elevar a arte tradicional ao imaginado patamar de arte erudita, como se houvesse este tipo de gradação. O que se escancara, evidentemente, era uma “atitude paternalista, eurocêntrica e, como afirma Marianna Torgovnick, colonialista, ainda que pautadas em critérios estéticos” (Pedrosa, 2016, p. 34).

Nesse balanço histórico, nota-se como, mesmo realizada quase 20 anos antes dessas exposições mencionadas acima, “A Mão do povo brasileiro” não exercia essa lógica colonialista de inferiorização. Pelo contrário: era declarada por Lina Bo Bardi (2015, p. 136) sua intenção de “tirar do museu o ar de igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a *aura* para apresentar a obra de arte como um trabalho, altamente qualificado, mas trabalho”. Ao visitante da exposição, pretendia-se que ele caminhasse numa “atmosfera quase familiar [...] como numa promessa de mudanças fundamentais”. Chegando, em última instância, a declarar que “O Museu de Arte de São Paulo é popular” (Bo Bardi, 2015, p. 136), explicitando o caráter pretendido para com a instituição.

Aliando-se não intencionalmente ao que cunharia depois de Cultura Visual, havia já no pensamento de Bo Bardi uma intenção dessacralizante, não somente do espaço expositivo e do museu, mas da própria arte e do objeto artístico. Pedrosa (2016, p. 36) ressalta que, ao apresentar a exposição pela ótica do trabalho, era fornecido ao espectador um “instrumental para superar as velhas hierarquias e territórios estabelecidos pelo museu e pela história da arte no que diz respeito à tipologia dos objetos, algo subjacente às distinções entre arte e artefato”.

Nesse sentido, Pedrosa (2016) traz uma potente fala de Lina Bo Bardi, reforçando ainda mais um alinhamento combativo e questionador da herança colonial que tinha, também no museu, um dispositivo:

O reexame da história recente se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Esse balanço não é o balanço do *folklore*, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca e dura de digerir. (Bo Bardi, 1994, p. 12)

Nessa acepção, proposta por Lina Bo Bardi, um reexame da história a ser vista pelo outro lado que valorize a construção do povo, dos despossuídos, do pobre, a partir de sua cultura popular, traz similaridades com uma reflexão que o historiador e romancista Joel Rufino dos Santos (2014) propõe, ao analisar a festa do Bumba Meu Boi. O autor inicia advertindo que os cientistas sociais, não verem, na categoria pobre, grande valia analítica, pois está sendo analisada a partir de uma ciência social, é dotada de pouca precisão. Então pontua que, se, do ponto de vista sociológico, é difícil trabalhar e medir o que são os pobres, pois preferem “trabalhar com categorias precisas – classe, status, grupo de renda” (Santos, 2014, p. 24), no campo da literatura, no entanto, não há qualquer dificuldade em se fazer isso. É nesse gancho que o folguedo, a festa popular do Bumba Meu Boi, ganha destaque.

Anônima, a dramatização tem seu primeiro registro no séc. XVIII e está presente sob diferentes variações ponta-a-ponta no país, do Amazonas ao Rio Grande do Sul. A história é bastante simples: Catirina, escrava que está grávida, tem intenso desejo de comer língua de boi, e seu marido, Mateus, para satisfazer sua vontade, mata um boi do senhor. Acontece que esse boi era o favorito do senhor que, irado, manda puni-lo. Mateus foge e é capturado por indígenas próximos do senhor. Ao retornar, após castigo,

Mateus busca resolver o problema: reúne médicos, feiticheiros, pajés e todo tipo de especialista para ressuscitar o boi. Dito e feito. Santos (2014, p. 161), então, extrai, do auto dramático, valiosas reflexões, o primeiro aspecto sobre a (auto) representação do negro:

o auto dramático é seguido de baile de rua em que o próprio Boi, verdadeiro ou simulado, dança. Esse auto dramático redefine o que é sociedade brasileira, pois sendo uma representação de negros, brancos e índios para negros, quebra o monopólio de representação da sociedade pelo branco, apresentando de cabeça para baixo o modelo internalizado por todos. O monopólio da representação pelo macho branco é, de fato, uma forma peculiar e renitente do racismo no Brasil.

Retomando a não mais tão imprecisa categoria do pobre, Santos salienta que o tempo forte da história, o evento estopim, está situado no desejo de Catirina. Pobre, portanto, numa definição à luz da literatura, propõe Santos: é aquele cujo desejo é subversivo. “Os negros escravos anônimos que ‘inventaram’ essa história capaz de atravessar séculos se reconheciam, implicitamente, como desejantes e a essa luz se representavam a si e ao amo – que se opunha à realização do seu desejo” (Santos, 2014, p. 162). Esse desejo do pobre, se realizado, tem capacidade de desordenar a sociedade e, também, diz Santos (2004), de criar uma representação da sociedade “como se ela tivesse de cabeça pra baixo. Pobre seria a classe perigosa, aquele cuja presença, pela simples presença, desestrutura o mundo conforme as outras classes estruturaram”.

Na exposição, o gesto curatorial proposto por Lina Bo Bardi, de inscrição do popular no museu, é embebido dessa intenção disruptiva que, pela simples presença da reunião desses objetos, colocava em evidência a produção do pobre, daqueles a quem historicamente o espaço museológico foi sonogado. Esta mão do povo brasileiro, celebrada como alegoria na exposição, indagada por Durval Muniz (2016, p. 72), relaciona-se, por fim, a uma mão que ergue o braço em abraço, imaginada em poesia de Carlos Marighella (2020), chamada “Confraternização”:

Depois vieram os soldados, fuzis embalados/
defender a propriedade do dono da fábrica /
Mas também tinham filhos, mães, noivas,
irmãs / A fome era a mesma nos seus lares
também / E as tecelãs os saudaram chamando-
os de irmãos / Agora na fábrica há braços
erguidos, aclamando, e há mãos se apertando
(Marighella, 2020, p.164).



Figura 5. Vista da exposição “A Mão do Povo Brasileiro”. Ao centro, escultura de São Jorge, e, à direita, bonecão de Carnaval Zé Pereira. Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 - 1992, São Paulo). Fonte: Bo Bardi, 2016, pp.104-105.



Figura 6. Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro. Em primeiro plano, a escultura de Nossa Senhora das Dores; ao fundo à esquerda, escultura de São Miguel Arcanjo matando o demônio. Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – 1992, São Paulo). Fonte: Bo Bardi, 2016, pp.104-105.

Teatro Oficina = arquitetura + recepção

Assim como em seu trabalho curatorial, a arquitetura de Bo Bardi se mantinha atenta a uma dimensão que ia além do “aspecto material da construção, mas igualmente preocupada com as atividades que ali acontecem e seu impacto sobre noções de cidadania e espaço público” (Mazzuchelli, 2011, p. 28). Localizado num edifício alongado, o espaço de palco foi concebido como uma rua, envolta pelo público que ocupa as plateias-calçadas, em absoluta proximidade física com o palco-rua, sem divisão ou altura diferente. O espaço do Teatro Oficina, inserido no bairro do Bixiga, teve sua arquitetura e projeto pensados a partir da relação com seu entorno (Figura 7). O teatro de Zé Celso, projetado por Lina Bo Bardi possuía uma visão disruptiva quanto à participação do público, “os atores e atrizes, os técnicos, o público, bem como todo o equipamento ou o

objeto de cena ou não, fazem parte do espetáculo, comungam ou se contrapõem e não há como esconder nenhum deles. Todos participam da cena” (Bo Bardi, 1999, p. 17).

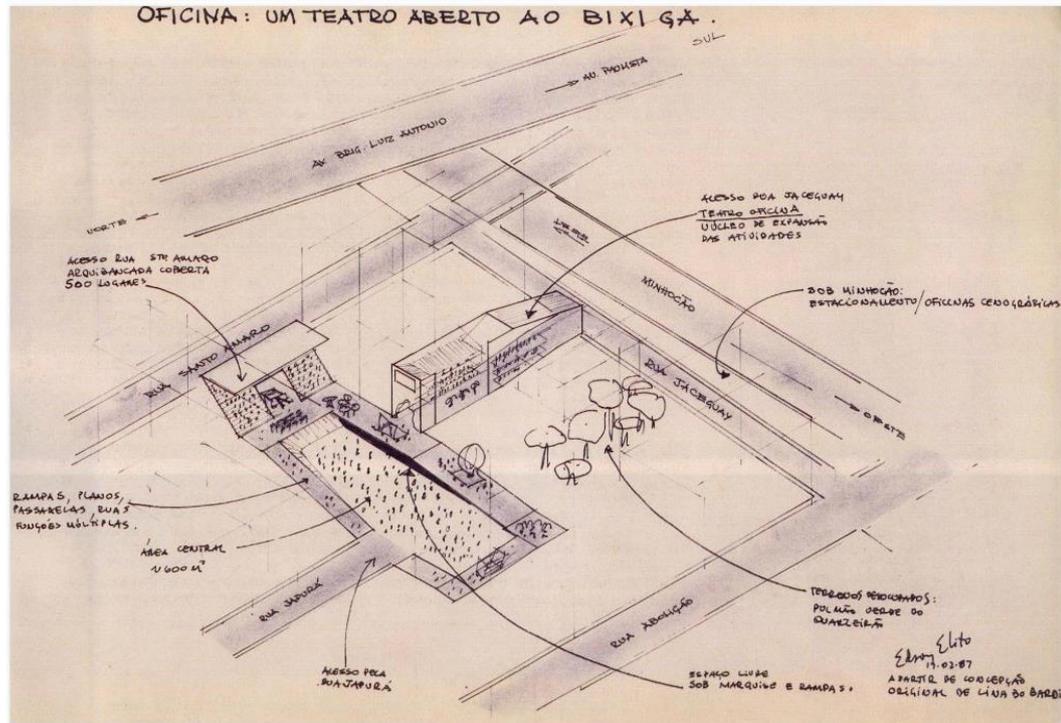


Figura 7. Desenho do projeto para o Teatro Oficina. No desenho arquitetônico, pode-se ver o Teatro visto de cima, em ângulo externo, de cima, não-perpendicular. O Teatro é visto em seu entorno, localizado num quarteirão em que se destaca nominalmente as ruas, os acessos e o entorno lateral repleto de árvores, descrito como “pulmão verde”. Fim da descrição. Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – 1992, São Paulo). Fonte: Bo Bardi; Bardo, 1999, p. 6.

Ao projetar um teatro que assumia sua estrutura física, sem esconder seu aparato, diferenciava-o do cinema e da TV: “do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura Física e Táctil, não sua Não-Abstração” (Bo Bardi, 1999, p. 6). Sartorelli (2019, p. 22), ao realizar o exercício comparativo entre teatro e exposição, reflete que, numa exposição, a “separação entre palco e espaço expositivo desaparece”, o visitante percorre o espaço expositivo emancipadamente, realizando conexões e “operações semióticas, (...) colocados numa relação com um universo simbólico”, capturados pela diegese proposta pela ação dos artistas e pela maneira que os objetos são expostos e organizados no local. No entanto, ainda há espaço para enevoar

mais as delimitações das fronteiras entre espaços expositivos e teatro. Se vemos inadvertidamente o que propôs o teatrólogo Antonin Artaud (2006), em sua visão radical do teatro, a descrição espacial não difere, via de regra, da concepção mais tradicional de espaço expositivo:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tomará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala (...) a ausência de palco, no sentido comum da palavra, convidará a ação a desenvolver-se nos quatro cantos (...) paredes pintadas a cal e destinadas a observar a luz (Artaud, 2006, pp. 110-111).

No entanto, a diferença crucial, nota Sartorelli (2019, p. 22), está na figura do ator, que, de corpo presente, encena o texto na construção da narrativa. Na exposição, o visitante se torna o ator que se desloca neste espaço. Portanto, confere ao local expositivo uma dimensão de agenciamento, situando-se “entre o espectador e as coisas”, não como “mero objeto de linguagem”, mas sim como espaço onde “se produz a linguagem”, um dispositivo de ação sócio simbólica. Aqui, temos mais um potente exemplo de uma intenção que confere autonomia e protagonismo ao público, somando-se aos exemplos destacados de trabalhos, que buscavam engendrar mudanças no espaço expositivo, tensionando-o para transformar a si mesmo e ao público visitante. Este, convidado a dar as mãos à Lina Bo Bardi, arquiteta, curadora e militante, e assumir, também, uma postura combativa.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BO BARDI, Lina. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: S.N., 1957.

BO BARDI, Lina. **Teatro Oficina**. Lina Bo Bardi/ Edson Elito – São Paulo, Brasil, 1980-1984. Textos: Lina Bo Bardi, Edson Elito e José Celso Martinez Corrêa. Lisboa: Editorial Blau, 1999.

BO BARDI, Lina. Organizado por RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Coleção Face Norte, volume 13. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BO BARDI, Lina. **Um balanço dezesseis anos depois**. In: Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1994.

BO BARDI, Lina. Aqueles que deveriam ter sido anos de sol, de azul e alegria, eu passei de baixo da terra correndo e descendo sob bombas e metralhas. Curriculum literário. In: **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p. 11, 1993.

GONZÁLEZ, Julieta. Quem não tem cão caça com gato. In: PEDROSA, Adriano. **A mão do povo brasileiro**, 1969-2016. São Paulo: MASP, 2016.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

MARIGHELLA, Carlos. **Chamamento ao povo brasileiro**. Ubu Editora, 2020.

MAZZUCHELLI, Kiki. Arquitetura Pobre. **Marcelina**. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 5, v. 6 (1. sem. 2011). São Paulo: FASM, 2008.

MIYOSHI, Alexander. **Museografias do MASP**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/MIYOSHI,%20Alexander%20OGaiotto%20-%20IEHA.pdf>. 2005.

NIEMEYER, Oscar. **As Curvas do Tempo**. Memórias. Rio de Janeiro, 1998. 294p.

PADADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer**. Reinhold Publishing Corporation, Nova Iorque, 1950.

PEDROSA, Adriano. **A mão do povo brasileiro** - 1969-2016.

Organizadores: Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2016.

PEREIRA, Nathalia Coelho. **Concepção arquitetônica e estrutural de duas obras de Oscar Niemeyer**: Igreja da Pampulha e Pavilhão da Gameleira.

Dissertação de Mestrado, UnB, 2013.

SANTOS, Joel Rufino dos. **O encontro com o outro**. Instituto CPFL. Disponível em: https://youtu.be/A-0kxcOe_kg. 2004. Acesso em: 02 nov. 2024.

SARTORELLI, César Augusto. **Arquitetura de exposições**: Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

Recebido em: 03 de novembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.