

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Dissertação de mestrado

Lívia Loureiro Garcia

Flávio Império: desenho de um percurso

Campinas

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LÍVIA LOUREIRO GARCIA

FLÁVIO IMPÉRIO: DESENHO DE UM PERCURSO

Orientador: Prof. Dr. Wilson Florio

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais. Área de Concentração: Artes Visuais

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA LÍVIA LOUREIRO GARCIA E ORIENTADA PELO PROF. DR. WILSON FLORIO.

Assinatura do orientador

CAMPINAS

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G165f	Garcia, Livia Loureiro. Flávio Império: desenho de um percurso / Livia Loureiro Garcia. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Wilson Florio. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Império, Flávio, 1935-1985. 2. Processo criativo. 3. Cenografia. 4. Artes Visuais. I. Florio, Wilson. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Flávio Império: design of a course

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Império, Flávio, 1935-1985

Creative process

Set design

Visual arts

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Wilson Florio [Orientador]

Ana Paula Koury

Fábio Lopes de Souza Santos

Data da Defesa: 21-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Lívia Loureiro Garcia - RA 100226 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Wilson Florio
Presidente



Profa. Dra. Ana Paula Koury
Titular



Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos
Titular

Com alegria à Rogério, Leticia e Sebastião.

Foram muitos os que colaboraram com a concepção e execução desta pesquisa sem fim.

À Rogério Guarapiran pela atenção e dedicação. Leitor atento de meus movimentos. Por evidenciar as fraturas e fragilidades a todo instante. Quem realizou meu sonho de ser mãe. Parceiro para a vida.

Ao Sebastião e à Leticia por despertarem instintos há muito adormecidos.

Aos queridos – Madalena, José, Daniela e Débora - pelo amor e carinho. Por trazerem à tona as contradições de minha formação entre o passado e o presente.

À Neusa e Humberto dos Santos, pelo cuidado e exemplo. Aos cunhados pelas inúmeras colaborações.

Aos amigos dos tempos de graduação: Juliana Maggioli, Felipe Contier, Daniel Saorim, Renata Gouveia, Guilherme Ortenblad, Giancarlo Bertini, Vanessa de Pádua. Os primeiros que ouviram os pensamentos sobre os temas aqui expostos.

Aos companheiros de caminhada Carlos Eduardo Ramos, Iarlei Rangel e Ranieri Guerra, sem os quais não poderia ter desenvolvido esta pesquisa.

Aos compadres, por tudo: Renan Rovida e Maria Tereza Urias.

À família Hamburger pelo afeto. À Amélia Império Hamburger, quem me recebeu na Sociedade Cultural Flávio Império, com confiança e abertura de espírito. À Vera Hamburger, pelas conversas, meticulosas colocações e questionamentos.

À Yuri Quevedo pela entrega e dedicação ao trabalho que desempenha junto ao acervo. Com quem ainda pretendo pesquisar, estudar, lançar pensamentos.

Aos professores Haroldo Gallo e Jorge Schroeder. E aos colegas de pós-graduação pela ajuda no estabelecimento dos conceitos aqui desenvolvidos.

À Sérgio Ferro e Márcia Benevento pelos esclarecimentos e pela abertura ao diálogo.

Ao orientador Wilson Florio por trazer sempre ouvidos atentos. Por embarcar no estudo com entusiasmo. E por trazer a metodologia e organização.

Aos professores Ana Paula Koury e Fábio Lopes de Souza Santos pelos apontamentos nas bancas de qualificação e de defesa.

À Universidade Estadual de Campinas e aos seus funcionários por apoiar o desenvolvimento da pesquisa.

O homem quer identificar-se com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem cessar de ser ele mesmo. Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado. No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença. (Octavio Paz, Signos em Rotação, p. 122).

Resumo

A pesquisa investiga as relações entre os escritos do artista Flávio Império (1935-1985) e sua obra, que compreende arquitetura, cenografia, pintura e docência. Para tanto, foram analisados os escritos, contidos em seus cadernos de anotações, presentes na Sociedade Cultural Flávio Império (material pouco abordado e não sistematizado pela produção acadêmica feita até o momento). Os conteúdos destes cadernos são diversos, mostram pensamentos sobre os campos de sua atuação, desenhos, colagens, fotografias, escritos poéticos. Porém, não apresentam força suficiente para serem abordados autonomamente, por isto foram lidos à partir das perspectivas iniciadas pelas pesquisas de Ana Paula Koury (1999), Pedro Arantes (2002), Marcelina Gorni (2004) e Paula Cristina Motta Saia (2005). Os objetivos são criar uma base de dados sobre o material autográfico, assim como articulá-los à obra de forma a compreender a motivação e o contexto histórico cultural em que foi produzida, através de uma abordagem sobre o processo de criação do artista, a partir da teoria dos sistemas desenvolvida por Mihaly Csikszentmihalyi (1997). Foi possível observar a existência de consonâncias entre as diversas áreas em que o artista atuou: o trato artesanal, a imbricação entre a forma de produção e o produto final e a apropriação da realidade imediata na concepção da imagem artística.

Palavras-chave: 1. Flávio Império; 2. Processo criativo; 3. Cenografia; 4. Artes Visuais.

Abstract

The research investigates the relationship between the writings of artist Flávio Império (1935-1985) and his work, which includes architecture, set design, painting and teaching. To this end, we analyzed the writings contained in his notebooks, present in the Sociedade Cultural Flávio Império (material not covered by systematic academic research done). The contents of these books are diverse, show thoughts about the fields of its activities, drawings, collages, photographs, poetic writings. However, do not have enough strength to be studied independently, so it was read from the perspectives of research initiated by Ana Paula Koury (1999), Pedro Arantes (2002), Marcelina Gorni (2004) and Paula Cristina Motta Saia (2005). The goals of this research are to create a database on the autographic material, as well as link them to work in order to understand the motivation and the historical cultural context in which it was produced. Through study of the creative process of the artist, from the systems theory developed by Mihaly Csikszentmihalyi (1997). What allowed us to observe that there is consonance between the various areas in which the artist worked: the handmade feature, the overlap between the means of production and final product and the appropriation of the immediate reality in the conception of the artistic image.

Key-words: 1. Flávio Império; 2. Creative process; 3. Set design; 4. Visual arts.

Sumário

Introdução	01
1. Panorama ideológico e cultural	06
2. Percurso pelas áreas de atuação	32
2.1. Bricoleur como forma de criação	36
2.2. Processo criativo	44
2.3. Formação do artista	49
2.4. Contribuições na imagem cênica	50
2.5. Pintura	52
2.6. Arquitetura	65
2.7. Ensino	71
3. Preâmbulo: teatro e política em São Paulo	79
3.1. Teatro Brasileiro de Comédia	80
3.2. Teatro de Arena: formação e ideologia	83
3.3. Na contraluz: Teatro Oficina	100
4. Percurso pelas cenografias de Flávio Império	104
4.1. Cenários divergentes	105
4.2. Arena: busca por um teatro popular	107
4.3. Uma experiência radical: Os Fuzis de Dona Tereza (1968)	115
4.4. Impulsos Revolucionários	117
4.5. Contrapontos: Teatro Oficina	121
4.6. Rompimento entre arquitetura e espaço cênico	131
4.7. Pano de Boca: O teatro paulista revisitado	134

4.8. Cultura de Resistência	138
4.9. Espaços Evocativos	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	161
ANEXOS	168

Os estudos desta dissertação remetem ao ano de 2004, quando participei de uma oficina livre de teatro, no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), ministrada pelo Professor Edgar Castro. A partir das discussões e experimentações que tínhamos por lá, atentei pela primeira vez para o espaço cênico e suas relações com o espaço construído. Já estudava arquitetura na época quando despertou a vontade de estudar cenografia.

Posteriormente o estudo individual, acrescido ao desejo de seguir carreira de docente, de entender as bases teóricas e conceituais entre as linguagens artísticas, transformou-se nesta pesquisa que aborda a obra de Flávio Império (1935-1985). A base inicial para a elaboração do projeto de pesquisa foram as dissertações de Ana Paula Koury (1999), Marcelina Gorni (2004) e de Paula Cristina Motta Saia (2005). E posteriormente os textos do artista, presentes na Sociedade Cultural Flávio Império. Com estas leituras formulou-se o projeto cujo objetivo é criar uma base de dados sobre o material autográfico e articulá-lo à obra de forma a compreender a motivação e o contexto histórico cultural em que foi produzida.

Um aspecto fundamental para a compreensão desta dissertação está presente no artigo de Ruth Verde Zein (2006). No qual afirma que a classificação historiográfica utilizada, para organizar a produção recente da arquitetura brasileira, impede a inserção de ao menos quinze anos (de 1960 a 1975) de realizações, por seguir um esquema de organização sequencial, linear e simples. Isto ampliava a dificuldade em abordar a obra de Império uma vez que esta compreende arquitetura, artes visuais, cenografia e docência.

Mas Ana Paula Koury (1999) e Pedro Fiori Arantes (2002) apontavam para uma escrita historiográfica menos linear, ao visarem seus estudos para uma arquitetura que ultrapassou as classificações expostas nos principais manuais da Arquitetura Moderna. Seus trabalhos inauguram a pesquisa aprofundada de um setor, que após a construção de Brasília, atentou às discrepâncias da modernização brasileira e rompeu o comprometimento com a política desenvolvimentista através de sua atuação profissional: o *Grupo Arquitetura Nova*, composto por Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro.

Observou-se ainda, que as pesquisas por eles desenvolvidas apresentavam hiatos importantes, espaços que indicavam a necessidade de estudo das particularidades de cada componente do Grupo. Portanto, na tentativa de agregar conhecimento, partiu-se deste ponto para aprofundar o estudo sobre o artista Flávio Império. Com o levantamento bibliográfico chegou-se a outros dois trabalhos fundamentais: o de Marcelina Gorni (2004) e o de Paula Cristina Motta Saia (2005).

Marcelina Gorni, em *Flávio Império: arquiteto e professor*, aborda o trabalho de Império como professor, mostrando que o artista utilizou um tipo de ensino experimental que visava o desenvolvimento e formação de um senso crítico no aluno. Assim, a autora concentra-se na apresentação da trajetória de Flávio Império através, principalmente, do registro de depoimentos de ex-colegas, ex-alunos e amigos do artista. Valendo-se da história oral a pesquisadora mostra um quadro sobre a importância da contribuição de Império na formação de artistas e arquitetos ao longo de sua extensa carreira como professor.

Em *Flávio Império e a renovação do espaço cênico*, Paula Cristina Motta Saia, apresenta três projetos inovadores, através da exploração do uso do tecido na concepção do espaço cênico: *Morte e vida Severina* (1960); *Pássaro da manhã* (1977); e

Othello, de Willian Shakespeare (1982). Na dissertação a autora reforça o perfil interdisciplinar da atividade de Império. Além de apresentar depoimentos de colegas e amigos do artista. É a primeira a apresentar uma vasta compilação de anotações do artista. Apresenta também, um rico material de anotações realizadas por ela, quando aluna de Flávio Império. Porém, não esmiúça o estudo, que julga necessário, sobre o papel da *cultura popular* e suas relações com a obra de Flávio Império.

Feitas estas exposições viu-se que, para além das discussões em torno da escrita da *História*, havia a necessidade de intensificar as pesquisas sobre a produção de Império a partir do estudo sistemático de fontes primárias em busca pela compreensão do processo de criação do artista. Na Sociedade Cultural Flávio Império foi possível acessar: pinturas, desenhos, anotações, filmes e fotografias. Nosso foco junto ao acervo do artista foi a leitura dos escritos autográficos.

O presente estudo foi iniciado, em agosto de 2009, com a leitura da compilação de textos de Flávio Império organizada de Ruy Moreira Leite. Mais tarde, em 2010, desenvolveu-se a leitura dos escritos dos 34 cadernos de anotações. O material é amplo, diverso e rico de informações. Nestes cadernos há desde cartas a parentes, amigos e colegas de trabalho, desenhos de paisagens, de projetos, anotações sobre as aulas ministradas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), sobre o processo de desligamento da instituição, até estudos pessoais de teatro e viagens pelo Brasil. Há alguns cadernos com caráter de álbum, contendo fotos, anotações e colagens.

Contudo, perante os objetivos desta pesquisa os escritos do artista não foram considerados de maneira autônoma. Isto é, para nós, era necessário o estudo com o respaldo de uma contextualização histórica e cultural. Na busca pela compreensão do processo de criação e das dimensões conceituais que

embasaram a obra de Flávio Império. Nesta “*caçada em território albeio*” que empreendemos este percurso. Com o objetivo não só de compreender a motivação e o contexto histórico cultural em que a obra foi produzida, mas também os motivos pelos quais as cenografias de Flávio Império são amplamente reconhecidas pela Historiografia de Teatro em detrimento às outras linguagens de sua atuação.

Flávio Império iniciou sua produção cenográfica profissional nos anos 1960, colaborando neste período com o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, que tiveram um posicionamento ideológico e político muito diverso. Após do decreto do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, e o desmantelamento destes dois grupos, Império dedicou-se principalmente a pintura, realizando também viagens pelo interior do país. Portanto, as cenografias feitas a partir dos anos 1970 possuem características diferentes das realizadas nos anos anteriores. Porém, é possível notar pontos de permanência: o trato artesanal, a imbricação entre a forma de produção e o produto final e a apropriação da realidade imediata na concepção da imagem cênica. Estas serão as três linhas a serem detalhadas ao longo desta dissertação sob diferentes ângulos:

No primeiro capítulo, *Panorama ideológico e cultural*, foi realizado uma contextualização a partir dos trabalhos acadêmicos existentes. Por isso, focou-se no entendimento das ideologias que circundaram o tempo de produção de Império. Esta etapa do trabalho se iniciou com o estudo do historiador Carlos Guilherme Mota (2008) e desdobrando-se no sentido de ampliar a compreensão a respeito do conceito de *cultura popular* e de *artesanato* na obra do artista.

No segundo capítulo, *Percurso pelas áreas de atuação*, houve a investigação do processo criativo em cada uma das áreas em que Império atuou. À luz da teoria desenvolvida por Mihaly Csikszentmihaly (1997) que propõe a análise da

criatividade através do “*modelo de sistemas*”, composto por três vertentes. Primeiramente pelo domínio, o conjunto de regras simbólicas e de procedimentos para atuação em determinada área. A segunda componente é o campo, que inclui os indivíduos que atuam como “guardiões” do domínio, isto é, aqueles que julgam, criticam os trabalhos e que, de certa maneira, legitimam, reconhecem e preservam o trabalho de um determinado artista. Finalmente, a esfera individual, na qual uma pessoa que usa um sistema de símbolos de um domínio e desenvolve uma nova maneira de trabalhá-lo.

O terceiro capítulo, *Preâmbulo: teatro e política em São Paulo*, visa iniciar uma discussão entorno do Teatro Brasileiro de Comédia, do Teatro Arena e do Teatro Oficina, a fim de esclarecer sobre o estabelecimento de um discurso político no teatro paulistano. Com o qual Flávio Império foi colaborador e crítico.

No último capítulo, *Percurso pelas cenografias de Flávio Império*, desenhou-se um panorama por algumas das concepções cenográficas do artista de modo elucidar as consonâncias entre as diferentes linguagens em que trabalhou e quais suas contribuições na renovação do espaço cênico no Brasil. Com isto foi possível notar pontos de permanência destacados nos capítulos anteriores.

Com esta estrutura visamos entender a inserção de Flávio Império dentro da cultura brasileira, quando ainda cabia ao arquiteto o papel de pensador da sociedade moderna. Será possível notar ao longo do trabalho que a cultura se revela enquanto razão política de transformação da sociedade. Evidenciando-se que um potencial criativo diante das limitações técnicas e materiais. Assim identificamos elementos para uma recomposição da produção artística brasileira diante de razões políticas e culturais. Mas além disso temos os pés fincados no presente e portanto, o desejo de compreender melhor qual o papel que restou para a atuação profissional hoje.

1. Panorama ideológico e cultural

Em praticamente todos os trabalhos acadêmicos relevantes¹, até o momento, sobre nosso objeto de estudo, foram realizadas contextualizações sobre o entorno social, político e cultural que rodeou Flávio Império (1935-1985). Por este motivo serão traçadas considerações preliminares que permitem o entendimento deste contexto. Para tanto, estas foram extraídas do trabalho de livre docência *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)* do historiador Carlos Guilherme Mota.

Neste livro, o autor se propõe a investigar os dilemas, muitas vezes não bem articulados pela intelectualidade brasileira, “*num processo cultural que, em virtude de seu embasamento ideológico, e em virtude dos contextos vividos, assume dimensões políticas críticas*” (MOTA, 2008, p. 61). Estes dilemas enfrentados pelos “intérpretes” da história do Brasil muitas vezes se deve a utilização de termos genéricos como *cultura brasileira* e *cultura nacional*, que remetem a uma leitura detalhada de uma conjuntura, mas que sem o aprofundamento destes termos acabam por gerar problemas ou dificuldades de entendimento da obra de Flávio Império.

Portanto, o autor pretende “*fixar alguns traços de passagem da concepção aristocrática de cultura para a cultura de massa*” (MOTA, 2008, p. 88), mostrando que a forma de estruturação da sociedade alterou-se profundamente entre 1930 e 1974, “*no sentido de uma organização mais definida das relações de produção nos moldes capitalistas*” (MOTA, 2008, p. 88). No panorama desta mudança, o foco dos estudos também é alterado em busca de um entendimento dos problemas da massificação e do esmagamento da *cultura popular* que, segundo o autor, encontra maior expressão nas elaborações realizadas pelos Centros Populares de Cultura (CPC). Estes conceitos repercutem diretamente na obra de Flávio Império.

No âmbito das ideologias, das referências filosóficas e sociológicas pelo qual Flávio Império passou, fica difícil ainda compreender profundamente seu

01. KOURY, 1999; ARANTES, 2002; GORNI, 2004; SAIA, 2005.

posicionamento frente aos conceitos de *cultura nacional* e *cultura popular*. Se Mota pôs-se ao trabalho de desvendar os meandros ideológicos de parte da intelectualidade brasileira, cabe neste momento um diagnóstico sobre o papel desempenhado pelos artistas e arquitetos no contexto cultural. Nota-se, nos últimos anos, que diversas pesquisas visaram interpretar o papel da ideologia na conceituação da cultura brasileira, particularmente a partir da década de 1950. Nesse sentido, há pesquisas sobre os arquitetos Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefevre, Flávio Império, entre outros, muitas vezes excluídos da historiografia de arte e da arquitetura.

O trabalho de Flávio Império pertence ainda a um momento lacunar na historiografia sobre os arquitetos que tiveram sua principal produção entre 1960 e meados da década de 1970 (ZEIN, 2006). Por seguir um esquema seqüencial, linear e simples, a classificação historiográfica utilizada para organizar a produção recente da arquitetura impede a inserção de, ao menos, quinze anos (de 1960 a 1975) de realizações. Isto dificulta ainda mais a abordagem de um artista que dominou vários códigos de diferentes linguagens artísticas: arquitetura, desenho, pintura, estamperia, gravura.

Entretanto, Ana Paula Koury (1999) e Pedro Fiori Arantes (2002) apontam para esquemas menos lineares, ao visar o estudo de uma arquitetura que ultrapassou as classificações postas nos principais manuais da arquitetura moderna. Suas pesquisas aprofundam a relação entre ideologia e a prática projetual em arquitetura, e atentam para as discrepâncias da modernização brasileira, assim como para a ruptura com a política desenvolvimentista abordando o *Grupo Arquitetura Nova*, composto por Flávio Império, Rodrigo Lefevre e Sérgio Ferro.

No sentido de aprofundar a compreensão de como Flávio Império se



01. REPASSOS (1975), desenho para a exposição | Caderno 5.3
Fonte: SCFI.

Notas:

02. Cabe ressaltar que no trabalho de SAIA (2005), está presente uma importante compilação de escritos de Flávio Império, de imagens de seus cadernos e de depoimentos de seus contemporâneos. Porém, a autora evidencia a necessidade de aprofundamento do estudo das relações entre a obra de Império e a *cultura popular*.

03. Que seria publicado pela Editora da Universidade de São Paulo, presente no acervo do artista, Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI).

inseriu neste contexto, no qual cabia ao arquiteto o papel de pensador da cultura e da política, deu-se início um primeiro tratamento sobre alguns dos escritos de Flávio Império e as consonâncias destes com sua obra. Segundo Renina Katz, professora e amiga do artista, “Flávio era ágil na construção e decifração dos significados da linguagem visual. Articulado verbalmente, fluente na escrita, era dotado de apurado pensamento visual, qualidades que fizeram dele um professor completo”. (KATZ, 1997, p.15). A partir desta citação de Katz, notou-se uma lacuna na pesquisa acadêmica realizada sobre Flávio Império: o estudo de seus escritos². Assim, a partir da compilação feita por Ruy Moreira Leite³, intitulada *Textos de Flávio Império*, desenvolveu-se a leitura dos escritos dos trinta e quatro cadernos de anotações.

O material encontrado nestes cadernos é amplo, diverso e rico de informações. Neles há desde cartas a parentes, amigos e colegas de trabalho, desenhos de paisagens, de projetos, anotações sobre as aulas ministradas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), sobre o processo de desligamento da instituição, até estudos sobre teatro e anotações de viagens pelo Brasil. Há inclusive alguns com caráter de álbum com fotos, anotações e colagens.

Diários e anotações deixam, às vezes, que nos aproximemos de momentos de desenvolvimento daquilo que o artista pretende dizer, ainda sem a roupagem que receberá na obra. Encontramos também anotações relativas ao modo como a obra será apresentada [...] No entanto, o que se percebe é que nem a tendência do processo é desprovida de matéria: o que se quer dizer, aquilo que surge como uma vaga tendência, já é carregada de matéria que será amoldada, para que isso seja dito. Durante todo o processo, forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência. (SALLES, 2004, p.74).

Realmente em seus cadernos (fig. 01) encontram-se todos os elementos destacados por Salles (2004). Apesar de Flávio Império ter escrito bastante, e de

ser “*articulado verbalmente e fluente na escrita*” (KATZ, 1997, p.15), ele é mais conhecido pela ação prática do que pela teórica. Por isso, os escritos autográficos não foram considerados uma *unidade autônoma*, isto é, capaz de gerar uma unidade a ponto de poderem ser estudados sem uma espécie de interpretação ou inter-relação texto-obra. Também, não é possível entender a obra de Império sem o respaldo de uma contextualização histórica e cultural. Assim, foram selecionadas algumas passagens relevantes do livro de Carlos Guilherme Mota (2008) para melhor compreender obra do artista. Ressalto que esta dissertação é contextualizada diante das pesquisas acadêmicas já realizadas⁴.

Mota (2008) propõe uma periodização da Historiografia brasileira, em cinco momentos, no período entre 1933 e 1974. O primeiro chamado “*Redescobrimento do Brasil (1933-1937)*”, parte da contestação das linhas de interpretação da realidade brasileira abaladas inicialmente pela Semana de Arte Moderna (1922), pela fundação do Partido Comunista (1922) e finalmente pela Revolução de 1930. Os principais intelectuais analisados por Mota foram Caio Prado Jr., Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Simonsen que, em sua maioria, realizaram seus estudos no exterior.

O segundo momento, “*Primeiros Frutos da Universidade (1948-1951)*”, tem seus primeiros frutos após a fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 1934, que nasceu em uma sociedade em crise com a oligarquia e na qual já se percebia a formação de uma estrutura social burguesa. A vinda de professores europeus como Fernand Braudel, Claude Lévi-Strauss, Ugaretti criou “*uma tradição e uma fisionomia marcada*”, (MOTA, 2008, p. 75). Principalmente se for considerado o modelo francês, sempre muito bem visto pelas elites dominantes no Brasil. Os pontos mais marcantes deste período foram a procura de libertação “*seja da perspectiva mitológica, bandeirista, tipificadora dos*

04. Os principais autores consultados foram destacados na nota 01 deste capítulo.

Institutos Históricos, seja da orientação factualista ingênua, marcada entre nós pelo positivismo científico [...]” (MOTA, 2008, p. 75).

A década de 1950 é considerada um momento de grande fermentação, tanto nos estudos sociais como na produção artística e arquitetônica do país, na qual haverá balanços de pesquisadores renomados⁵ a partir do *Manual Bibliográfico de Estudos Sociais* (1949), reverberando no terceiro período, “*Era de ampliação e revisão reformista (1957-1964)*” com os trabalhos de Celso Furtado, Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Holanda (*Visão do Paraíso*, 1958), Florestan Fernandes, Octavio Ianni e Fernando Henrique Cardoso. Como afirma Mota:

Não será exagero afirmar que, nesse momento, encontram-se alguns divisores de água, com os traços significativos das principais tendências do pensamento histórico, político e cultural no Brasil. Cada tendência corresponde a uma vertente importante da maneira pela qual os historiadores se debruçaram sobre a realidade do país. O planejamento desenvolvimentista, típico do período juchelinista, estará representado na obra de Celso Furtado; a concepção culturalista, no livro de Sérgio Buarque de Holanda; o nacionalismo estará expresso na produção do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), embebido nas teorias dualistas de explicação da ‘realidade nacional’ [...]. (MOTA, 2008, p.78).

Justamente neste período começou a atuação de Flávio Império, que iniciou, em 1956, seus estudos na FAU-USP. Também, nesse período teve aulas de desenho na Escola de Artesanato do MASP. A FAU-USP, criada em 1948, visava à formação de um profissional com conhecimentos específicos ao campo da arquitetura, diferentes da formação dada pela Escola Politécnica. No entanto, a influência da Poli vigorou até 1969, quando a reforma curricular afastou os professores da engenharia, separando definitivamente o ensino de arquitetura ao ensino da engenharia. Houve inicialmente também a influência da Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro, situação alterada após 1962, com uma reforma curricular que determinou quatro linhas de estudo: Planejamento Urbano, Projeto

05. Caio Prado Jr., Alice Canabrava, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Octávio Tarquínio de Souza, Rubens Borba de Moraes e do historiador Odilon Noqueira de Mattos.

de Edificação, Comunicação Visual e Desenho Industrial, refletindo a concepção de arquitetura de Vilanova Artigas.

O destaque que os professores⁶ Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Jon Maiterjean e Carlos Millán davam aos aspectos construtivos, como a execução de grandes vãos, de planos horizontais extensos, utilizando concreto aparente, exigiu o desenvolvimento de técnicas, como o concreto protendido, entre outras. No período em que Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império eram alunos na FAU-USP, Artigas ainda não era consagrado publicamente, não tinha ainda grandes projetos, porém já colaborara com a criação do IAB-SP (1943), e posteriormente com a elaboração do programa pedagógico da Faculdade. Ao ser questionado sobre esta relação entre a quantidade de projetos realizados e a influência que teve o professor em sua formação, Ferro afirma que realmente o professor tinha construído uma casa ou outra: *“era uma casinha, mas era exemplar, paradigmática, com uma força teórica gigantesca. O Artigas tinha uma autoridade moral e intelectual que nenhum outro tinha. É óbvio que tinha a rigidez do partidão, era um pouquinho autoritário.”* (FERRO, 2011). Entretanto, hoje sabe-se que Artigas havia projetado muitas obras, mas ainda não havia construído muito. Seja como for, a partir da década de 1960 a arquitetura realizada pelo grupo de professores da FAU-USP, incluindo o próprio Artigas, passará a ser conhecida como *Escola Paulista*. Contudo, o procedimento desta *Escola* foi objeto de crítica por Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império (KOURY, 2003).

Neste sentido é importante destacar a intensa atividade da intelectualidade brasileira entre os anos 50 e 60, realizando-se geralmente trabalhos *“com atitudes consequentes, empenhadas e austeras, pouco afeitos ao reformismo desenvolvimentista, às explicações dualistas e aos nacionalismos culturais – ora difusa, ora pesadamente alimentados e/ou endossados pelas esquerdas”* (MOTA, 2008, p. 79). Vê-se maiores consonâncias

06. É importante destacar a importância do Prof. Flávio Motta, e da Profa. Renina Katz que lecionaram tanto na FAU-USP como na Escola do MASP.

entre a crítica do *Grupo Arquitetura Nova* e o que Mota considera como o quarto momento chamado de “*Revisões Radicais (1964-1969)*” no qual serão abordados pelo autor “*analistas que procuravam tirar alguma lição dos desacertos da ideologia do desenvolvimentismo e da política populista que levaram à derrocada dos setores progressistas em 1964*” (MOTA, 2008, p. 84) modificando-se o foco dos estudos. Anteriormente enfatizou-se as relações sociais e raciais, passando-se das “*investigações sobre os modos de produção e sobre as características da vida política no Brasil*” (MOTA, 2008, p. 86) para o estudo da dependência tanto no âmbito econômico como cultural e intelectual⁷.

Se os anos de 50, entre o retorno de Getúlio Vargas (1951) até a renúncia de Jânio Quadros (1961), foram marcados por vertentes ideológicas nacionalistas, em “*ressonância a processos políticos e sociais marcados pelo desenvolvimento econômico e pela criação de condições para uma possível revolução burguesa*” (MOTA, 2008, p. 195), este processo abriu novos caminhos para a possível “*superação do subdesenvolvimento*”. Em meados dos anos de 1960, reforçou-se a crítica mais efetiva à concepção *etapista da história*, evidenciando a impossibilidade da execução desta fórmula. Até a deposição de João Goulart e a imposição do regime militar em 1964, o Partido Comunista Brasileiro aglomerava grande setor da esquerda marxista no país, numa concepção em que a superação do subdesenvolvimento ocorreria através de *etapas* com a evolução da sociedade burguesa. Por isso, a proposta do PCB numa política de aliança com a burguesia que veio à derrocada com o golpe, fortalecendo uma série de dissidências ao “partidão”. Como explica Ana Paula Koury:

07. Carlos Guilherme Mota destaca a atuação de Caio Prado Jr. (*A revolução brasileira*, 1966), Octavio Ianni (*O colapso do populismo*, 1966), de Roberto Schwarz, que publica na revista *Les Temps Modernes* uma apreciação da “*chamada cultura brasileira*”. (MOTA, 2008, p. 84-86).

A primeira etapa, a revolução nacional e democrática, visava livrar o país, no âmbito das ingerências externas, do domínio do capital estrangeiro e, no âmbito das ingerências internas, do chamado setor atrasado da burguesia nacional, ligado ao latifúndio, e com isso criar condições necessárias para a realização da segunda etapa, a revolução socialista. A principal crítica a essa política foi a de que tais ‘etapas de desenvolvimento’ eram na

verdade representações de condições ideais que nunca seriam alcançadas no Brasil, cujo desenvolvimento era necessariamente dependente do atraso e do subdesenvolvimento, e que essa condição dual possuía potenciais revolucionários específicos que já estavam disponíveis no presente. Além da crítica ao etapismo, adotado pelo PCB, outras divergências táticas sobre variados aspectos sócio-políticos forçaram a diversificação das representações de esquerda no Brasil [...]— a capacidade de o operariado liderar a resistência ao modelo econômico, os papéis a serem desempenhados pelo movimento social dos camponeses e dos desempregados urbanos, a opção pela luta armada, etc. (KOURY, 2003, p. 26).

Parte expressiva da produção intelectual brasileira daqueles anos realizou-se no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) que, abrigou desde as análises marxistas ortodoxas de Nelson Werneck Sodré, até as ideias progressistas sobre a “*burguesia nacional*” de Wanderley Guilherme e Ignácio Rangel (MOTA, 2008). Para Renato Ortiz (2006), alguns dos trabalhos do ISEB seguiram os passos da sociologia e da filosofia alemãs de Manheim e Hegel, ao afirmarem que a “*cultura significa as objetivações do espírito humano*” (ORTIZ, 2006, p. 45). Os intelectuais insistiam na cultura como algo a *vir a ser*, privilegiando assim a “*história que está por ser feita*” com ênfase em temas como o “*projeto social*”. Portanto, para alguns desses intelectuais, a cultura é um elemento transformador da realidade socioeconômica. Ortiz (2006) pondera ainda que se o Estado desenvolvimentista procurava legitimação ideológica em um determinado grupo do ISEB, “*não é menos verdade que os avatares desta ideologia caminham em um sentido oposto ao do Estado brasileiro*” (ORTIZ, 2006, p. 46), uma vez que o governo de Juscelino Kubitschek manteve como diretriz básica a internacionalização da economia, enquanto a intelectualidade buscava criar um ideário nacionalista para o diagnóstico e a ação sobre os problemas sociais.

A influência do ISEB na esfera cultural foi profunda. Apesar de não conter um posicionamento unânime sobre a sociedade brasileira dentre os intelectuais que dele fizeram parte, Mota (2008) demonstrará que há desde estudos marxistas

08. Para maiores detalhes ver MOTA, 2008, p. 193-243.

até neo-positivistas publicados pelo Instituto⁸. Mas, Ortiz afirma que alguns pensamentos serviram como matriz de conceitos sociais e políticos que foram propagados pela sociedade e passaram a compor “*categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira*” (ORTIZ, 2006, p. 47). Influenciando, nos anos 1960, tanto movimentos artísticos e políticos, como o Movimento de Cultura Popular no Recife e os Centros Populares de Cultura da UNE (1962-1964). Categorias estas que se popularizaram, ganhando a simpatia de setores progressistas da esquerda.

Os conceitos de “*transplantação cultural*” e de “*cultura alienada*”, de grande expressão dentro de parâmetros nacionalistas dos estudos de Roland Corbisier⁹, foram usados na tentativa de explicar o problema do subdesenvolvimento, numa perspectiva sobre o colonizador e o colonizado. Vendo o colonizado como um *não ser*, sendo apenas o reflexo das vontades do colonizador. Por isso,

o colonialismo impõe aos países colonizados uma dupla dominação, ela é exploração econômica das matérias-primas e importação de produtos acabados, mas sobretudo dominação cultural. [...] Dito de outra forma, o colonizado importa sua consciência, ele é o reflexo do reflexo. (ORTIZ, 2006, p. 58).

Desta informação infere-se que a pessoa que vivia no subdesenvolvimento só poderia realizar o “*seu Ser*” transformando o mundo, o que para parte dos intelectuais do ISEB significava “*desenvolvimento*”. Neste sentido,

O desenvolvimento é um humanismo porque restitui à nação a sua essência e devolve ao homem colonizado sua dimensão humana. Um novo homem surgirá das cinzas do anterior, mas isto só se concretizará se o mundo colonizado superar a história do colonialismo, isto é, criar um Estado “verdadeiramente” nacional. (ORTIZ, 2006, p. 60).

Portanto, para que este novo homem nascesse das cinzas havia a ligação da teoria isebiana com a classe dirigente que ansiava modernizar o Brasil. Não existia

09. CORBISIER, 1958, apud ORTIZ, 2006, p.46-60. Para maiores detalhes ver CORBISIER, 1958, apud MOTA, 2008, p. 203-210.

saída para a superação da situação de colonizado que não o desenvolvimento, o que se traduz em “*planificação, eficácia, racionalização, formação tecnológica, maximização do ritmo de crescimento. A função dos intelectuais seria diagnosticar os problemas da nação e apresentar um programa a ser desenvolvido*” (ORTIZ, 2006, p. 65). Conseqüentemente, caberia à burguesia progressista e às lideranças políticas, intelectuais, artísticas a direção deste processo (FERRO, 2011).

Se por um lado a tônica geral dos estudos da intelectualidade tinha bases no projeto nacional-desenvolvimentista, por outro há uma série de exceções. Entre as mais importantes pode-se citar os trabalhos de Antônio Candido e de Florestan Fernandes (MOTA, 2008). Portanto, a crítica empreendida pelo que chamamos de *Grupo Arquitetura Nova* não parece ser um evento local ou fora do lugar. Muito pelo contrário, ao ver as discrepâncias entre o projeto desenvolvimentista e a execução da arquitetura de fato, é que se propôs uma nova perspectiva de atuação para a arquitetura. Cabe ainda um estudo mais aprofundado das relações entre os trabalhos de intelectuais, que fugiram do eixo desenvolvimentista e as atuações e teorias de arquitetos e artistas. No trecho a seguir sobre a arquitetura encontrada em Cuiabá observa-se o posicionamento contrário de Flávio Império à forma de crescimento urbano empreendido na época:

Os demais edifícios novos são réplicas da arquitetura vulgar e de consumo de São Paulo e Rio. A viagem São Paulo, Minas, Goiás, Mato Grosso, feita de automóvel permitiu uma visão bem mais detalhada dessa progressiva ‘descivilização’ ao se passar do estado mais rico da União para um oeste cada vez mais desprovido de equipamentos agrícolas ou urbanos, até se chegar a Cuiabá, onde talvez nenhum construtor de gabarito tenha aportado desde os tempos do descobrimento. Sua arquitetura do colonial, sua arquitetura neoclássica e sua arquitetura contemporânea são extremamente precárias, se comparadas às das regiões do centro e principalmente do leste. Todos os ‘momentos’ da arquitetura brasileira tem seus exemplos



02 e 03. FLÁVIO IMPÉRIO EM TEMPO | Direção: Cao Hamburger e Ramiro Benedetti | Ano: 1997 | Imagens de super-8 filmadas por Flávio Império | Disponível em: <www.itaucultural.org.br/ocupacao> | Acesso em: 10 mai. 2012.

correspondentes na cidade, mas a se realizar sempre de forma grosseira evidenciando a tentação da moda e gosto desamparada da infra estrutura geradora. Ou se quisermos compreender melhor, esse 'grosseiro' expressa uma interação bastante viva de uma infra estrutura tradicional procurando absorver como pode as informações mal chegadas dos centros irradiadores da moda e do modo de produção. São Paulo e Rio, ou quem sabe mesmo Paris e Londres, sem o projeto, a técnica, a mão-de-obra correspondentes. (IMPÉRIO, Caderno 5.1-2. Grifo nosso).

Pode-se aproximar este trecho aos conceitos desenvolvidos por Sérgio Ferro (2011) e Florestan Fernandes que, após sua presença na Campanha de Defesa da Escola Pública, afirma: “*Se me foi dado perceber reiteradamente, [...] que até os leigos incultos são capazes de atinar com as soluções que deveríamos pôr em prática [...]. Nós nos modernizamos por fora e com frequência nem o verniz agüenta o menor arranhão*”. (FERNANDES, apud MOTA, 2008, p. 231). Flávio Império também desenvolverá este tipo de colocação: “*O brasileiro é muito capaz de, até, construir sua própria casa. Não tem nordestino do sertão que não saiba levantar sua casa de pau-a-pique, cobri-la com palha e viver bem*” (IMPÉRIO, In: Flávio Império em Tempo, 1997). As duas citações permitem compreender melhor as explicações de Ferro: “*Há alguma coisa no futuro que o desenvolvimentismo quer aparentemente atingir. A partir daí recuamos para hoje e fazemos projetos para atingi-la. [...] Toda a questão está em saber como determinar esta coisa – e quem o fará*” (FERRO, 2011).

Com este procedimento, os modernistas, segundo Ferro, pretendiam alcançar um nível de desenvolvimento para dividir os frutos com toda a sociedade, mas até lá seria necessário seguir grandes lideranças: políticas, sociais, artísticas, etc. Continua sua explanação com a proposição de uma atuação diferente: “*Em vez de jogar um alvo ideal lá na frente (o “desígnio” de Artigas), ver em volta de nós, localizar problemas, contradições, etc., e tentar, com os meios atuais (e não meios hipotéticos, futuros, imaginários) propor alternativas*” (FERRO, 2011). Percebe-se aqui o

posicionamento radicalmente contrário à *formação de um homem novo que nasce das cinzas do antigo* (ORTIZ, 2006). Para eles não há cinzas, mas um homem carregado de possibilidades, de vivências e de realizações (fig. 02 e 03). Talvez, seja por isso a cenografia de *Morte e Vida Severina* firmou as colocações de Ferro: através de meios materiais simples como papel, cola e tecido de algodão engomado, Flávio Império conseguiu transmitir lucidamente a atmosfera áspera do texto de João Cabral de Melo Neto.

Neste momento considera-se importante tratar de alguns aspectos que fundamentaram a atuação dos *Centros Populares de Cultura* (CPC), uma vez que é nítida sua influência em diferentes campos da arte. Parte-se da premissa que há consonâncias entre o ISEB e as formulações do CPC (ORTIZ, 2006). Porém, no CPC existiu uma radicalização à esquerda daqueles intelectuais, portanto o conceito de alienação segue as conceituações de Marx e Lukács e não de Hegel. Nos conceitos isebianos o papel fundamental dos intelectuais seria elaborar e concretizar a ideologia desenvolvimentista: “*são eles que devem explicitar o processo de tomada de consciência, e, por conseguinte, viabilizar o projeto de transformação do país. Mas, quando autores [...] afirmam que sem a teoria do desenvolvimento não há desenvolvimento*” (ORTIZ, 2006, p. 68). Neste sentido, abriu-se um caminho para que o CPC realizasse uma ideologia sobre o papel vanguarda artística, entendendo a questão da tomada de consciência sobre a alienação dentro de uma ação política.

Mais adiante, será discutido o trabalho do CPC, quando será abordada a produção teatral nos anos 1960. Basta inicialmente observar que seu objetivo principal era conscientizar e mobilizar a população para a ação revolucionária. Porém, é possível notar tanto nas realizações teóricas como nos depoimentos posteriores de ex-cepecistas¹⁰ diferenças fundamentais de posicionamentos. Estas discrepâncias podem ser observadas inclusive no conceito de *cultura popular*,

10. Para maiores detalhes pesquisar depoimentos de Ex-Cepecistas prestad Este fato poderá ser melhor observado nos depoimentos de Ex-Cepecistas prestados à revista Ensaio, nº3, Rio, Livraria Muro, 1980os à revista Ensaio, nº3, Rio, Livraria Muro, 1980.

presente nas formulações de Carlos Estevam Martins (MARTINS, 1963, apud MOTA, 2008) e de Ferreira Gullar (GULLAR, 1963, apud MOTA, 2008). Devido à importância das formulações destes dois autores serão usados alguns de seus conceitos para definir *cultura popular* naquele contexto, e assim investigar até que ponto há confluência com alguns dos escritos de Flávio Império.

Inicialmente observa-se nos textos de Gullar e de Martins a definição de *cultura popular* como um instrumento para conscientização das massas, portanto era um conceito didático. Partindo da concepção político-social sobre cultura, eles chegaram a lugares bem diferentes¹¹. No texto de Gullar a questão era tratada numa perspectiva vivenciada, “*que vem de dentro para fora no problema da criação artística e da ação cultural*” (LEITE, 1965, apud MOTA, 2008, p. 251). Já o texto de Carlos Martins buscava a compreensão de um *problema* a partir da ideia de *alienação*, uma vez que a *cultura popular* seria realizada dentro de um contexto alienado. No Manifesto da UNE (1962) Martins estabeleceu a distinção de três tipos de objetos artísticos populares: arte do povo, a arte popular e a arte revolucionária do CPC. A saber:

a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosta e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária, e na realidade não tem outra função que a de satisfazer as necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconseqüente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. (ESTEVAM, 1963, apud ORTIZ, 2006, p.74-75).

Há uma contradição interna. Para afirmar que somente a arte política revolucionária detém uma verdade, é necessário negar o próprio conteúdo da

11. LEITE, 1965, apud MOTA, 2008, p. 251-253.

produção cultural. Sebastião Uchoa Leite avaliou que a discrepância “*está em que para se fazer uma arte não só para o povo mas a favor do povo, seja preciso negar a validade da arte que vem deste mesmo povo. O que implica em negar que haja nos produtores dessa arte a possibilidade de abertura para uma consciência maior de sua própria situação*” (LEITE, 1965, apud MOTA, 2008, p. 252). Isto porque o *popular* seria uma *falsa cultura* já que estaria inserida numa malha de *alienação*, que precisava ser superada pela ação política revolucionária. Portanto, o *povo* era visto como uma entidade estática e genérica (MOSTAÇO, 1982).

Neste sentido faz-se necessário ainda levantar questões sobre o termo *cultura popular*. Até o “arranque de desenvolvimento” (por volta de 1955, quando se inicia o governo de Kubitscheck), a cultura popular era considerada aquela feita pelo povo, cabendo no âmbito teórico a diferenciação entre *popular* e *folclórico*. Após este período passou-se a problemas de definições de ordem conceitual, evidenciando uma “*consciência da defasagem cultural entre diversas classes*” (MOTA, 2008, p. 250). Por outro lado, o conceito de folclore tem inúmeras definições. Que apesar das diferenças, retomam constantemente a noção de *tradição*, “*seja na forma de tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis. Esta ênfase no caráter tradicional do patrimônio popular implica, na maioria das vezes, uma posição conservadora diante da ordem estabelecida*” (ORTIZ, 2006, p. 70).

A persistência do caráter conservador faz com que se valorize a tradição “*como presença do passado*”, muitas vezes ligado a um paternalismo cultural (ORTIZ, 2006). Esta posição conservadora sobre cultura popular era o fundamento dos questionamentos do CPC. Quando Ferreira Gullar coloca o termo *cultura popular* refere-se necessariamente a um “*fenômeno novo na vida brasileira*” (ORTIZ, 2006, p.71), negando o conceito de folclore. Para Carlos Martins, *cultura popular* deveria corresponder a uma forma de consciência que desembocaria em uma ação

política do povo. Assim, a ideia de *cultura popular* seria fundida a ideia de conscientização, e para sua efetivação, o intelectual deveria “*tornar-se povo*”. Mas na realidade a relação intelectual-povo, no CPC, permaneceu vertical: “*são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade*” (ORTIZ, 2006, p.73).

Apesar do sabido contato de Flávio Império com a *cultura popular*, permanecem ainda lacunas na produção acadêmica tanto sobre o que se entende por “cultura” como por “popular”, sobretudo o entendimento do artista sobre estes dois conceitos. Este trabalho apenas introduz esta discussão, no sentido de ampliar a compreensão deste aspecto em sua obra. Entra-se neste campo também porque Império realizou viagens pelo interior do país, sendo estas uma grande referência para seu trabalho artístico. Além disso, encontra-se textos seus que ora descrevem apreensões destas viagens, ora fazem referência a um sistema de pesquisa de caráter quase “antropológico” para a elaboração de suas obras. Ao ser questionado¹² sobre como se realizava a pesquisa visual para os espetáculos do Teatro de Arena, afirmou que tentava estudar o comportamento do brasileiro para a composição de um teatro que fugisse dos padrões europeus do Teatro Brasileiro de Comédia, Império respondeu:

Eu fazia isso praticamente me metendo em todos os setores, indo ver o candomblé, indo ver carnaval... praticamente assistindo a todas as manifestações populares e procurando documentar, da forma que fosse possível, a maneira pela qual era muito nítida a característica do estudante da época, do comerciante da época, do industrial da época, do bancário da época, como é que os políticos se vestiam como é que o povo se vestia na rua, etc. Eu tinha a preocupação de fazer um trabalho meio antropológico mesmo, de trazer para o teatro a imagem que você tinha da própria sociedade. E talvez tenha sido a primeira vez, que no Brasil se fez esse trabalho assim, sistematicamente. (IMPÉRIO, 1985. Grifo nosso).

12. IMPÉRIO, 1985. **Transcrição de entrevista a Margo Milleret.** Entrevista realizada para elaboração do mestrado *Teatro Arena and the Development of Brazil's National Theater*. Universidade do Texas, 1986. Cujo áudio foi apresentado na palestra de Amélia Império Hamburger, ocorrida no dia 31 de agosto de 2004. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. São Paulo, 2004.

Nota-se o cuidado de Império nas partes destacadas, ou seja, apesar de uma

sistematização, de uma documentação pode-se entender que não há uma absorção da metodologia tradicional ou corrente adotada por antropólogos. Para compreensão de outros textos do artista acrescentar-se-á às discussões de Mota (2008) e de Ortiz (2006) a abordagem de “cultura” e “dinâmica cultural” presentes nos trabalhos *A dinâmica cultural na sociedade moderna* e *Cultura e Ideologia*, ambos da antropóloga Eunice Ribeiro Durham (2004).

O questionamento sobre o significado da “*conduta social padronizada*” é uma tradição nos estudos de antropologia. Isto denota que não se considera que a junção humana seja caótica, ou que sua ação no mundo seja fruto de uma “*natureza humana*”, mas sim ordenada pelo *costume*¹³. Este *costume* tem uma significação para os membros de uma sociedade em questão. Portanto, um aspecto fundamental para o entendimento de *cultura* é que a “*vida social é ordenada por símbolos organizados em sistemas*” (DURHAM, 2004, p.258). Assim, a dimensão simbólica que constitui a ação do homem se expressa verbalmente no discurso ou “*cristalizada no mito, no rito, no dogma ou incorporado aos objetos, aos gestos, à postura corporal, e está presente em qualquer prática social*” (DURHAM, 2004, p.259). Os sistemas simbólicos que organizam uma cultura são um processo de “*contínua produção, utilização e transformação na prática coletiva*” (DURHAM, 2004, p.262). Parece que Império ao realizar seus levantamentos para a concepção da imagem cênica estava sintonizado com estes conceitos.

No texto *Cultura e Ideologia* a autora explica como estes conceitos são usados, seja por antropólogos, seja por cientistas sociais; conceitos que tem ordens de investigações diferentes. Ora, ideologia se questiona sobre a importância de ideias na “*preservação de uma ordem social injusta e como, ao contrário, poderiam servir de instrumentos na transformação consciente da sociedade em direção a uma ordem justa*” (DURHAM, 2004, p.266). Portanto, o cunho do conceito é

13. A autora coloca um problema aos pesquisadores de antropologia. Para melhor abordagem destas questões consultar o texto. (DURHAM, 2004, p.260-262).

essencialmente político na medida em que busca uma explicação e justificativa para a sociedade e para a legitimidade ou não das ordens de poder estabelecidas. Consequentemente, quando se toma a própria cultura como objeto de análise é importante incorporar uma abordagem sobre a dimensão política envolvida no fenômeno.

Cultura não é uma componente da vida social, uma variável, feito a industrialização, a urbanização, pois contém um “nível de realidade” diferente desses termos. A dimensão simbólica dos fenômenos culturais foi muitas vezes restringida pela “teoria da modernização”, a formas de “padrões tradicionais”¹⁴ que representam “lealdades irracionais, em aberto conflito com as tendências dinâmicas da sociedade” (DURHAM, 2004, p.229)¹⁵, ou mesmo são tidos como “doenças contagiosas”, contraídos irracionalmente. Contudo, a permanência de certos padrões não é uma explicação para algum fenômeno social, mas eles, em si, são fenômenos a serem entendidos e explicados. Portanto, a cultura não é um *produto*, é algo *em produção*. Quando o fenômeno se torna uma construção “lógica de conduta”, organiza-se aí sim um *produto*, ou um trabalho morto na concepção marxista, que só terá eficácia quando acionado pelo trabalho vivo, “*absorvido e recriado na ação social concreta*” (DURHAM, 2004, p.231). Portanto, a cultura constitui um processo pelo qual os homens orientam e dão significado às suas ações através de uma manipulação simbólica, que é atributo fundamental de toda prática humana. Por isso, a autora coloca que a análise do fenômeno cultural passa necessariamente pela análise da “*dinâmica cultural*”, sendo esta um processo de reorganização das representações na prática social.

Com as linhas que se seguem tenta-se explicar, exemplificar e interpretar algumas passagens de escritos de Flávio Império à luz destas definições. Na transcrição deste trecho de um diário do artista evidencia-se o seu ideário

14. Pode-se ligar isto ao conceito de folclore descrito nas linhas anteriores.

15. Para ilustrar este procedimento a autora prossegue: “Os indivíduos manifestariam em relação a esses padrões, adquiridos no passado, o mesmo tipo de apego que velhas solteironas demonstram para com caezinhos de estimação, e que implicam a sua conservação mesmo diante da demonstração cabal (por parte dos estudiosos) de sua inadequação para fazer face ao mundo moderno”. (DURHAM, 2004, p. 229).

fantástico sobre o interior do país e, a crítica ao padrão de desenvolvimento dos grandes centros urbanos:

*Um ano antes estivera em Campo Grande, Corumbá e Cuiabá em viagem curiosa pelo estado do qual **fazia uma imagem quase fantástica: um dos confins, florestas, animais e índios, onde o Brasil acaba. Com alguma literatura mal feita no asfalto de São Paulo, formei uma estranha moldura para o norte e para o oeste do Brasil, mergulhada numa úmida, densa, gigantesca floresta tropical. O Mato Grosso, signo verbal, tinha para mim, tradução literal na paisagem inventada. As duas viagens, por trem e por asfalto foram surpresa. [...]. No lugar de floresta só encontrei 'serrado' queimado e muito derrubado. No lugar da extrema umidade, um calor duro e seco. [...] Não havendo animais por onde andei a não ser nas reservas do parque da CODEMAT. [...] As onças, tamanduás, da CODEMAT, entre grades de galinheiro, foram uma decepção. Grande parte do Mato Grosso já não tem sua flora e fauna originais. Esse mal jeito de São Paulo 'progredir' se alastrou além fronteiras, de enfiada, acabando a estrada de ferro, asfalto e sacudindo entre poeira nos limites mal alimentados com a Bolívia. Ai o 'progresso' e a 'civilização' são categorias míticas, bem servidas por Coca-Cola, provável elemento básico de unidade territorial. Ser de São Paulo na fronteira da Bolívia, [é] ser um Alice Cooper no Anhembi, ou um inglês no Império.** (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2. Grifo nosso).*

Existia para Império a presença de um eixo metrópole (São Paulo) interior que seria responsável não só pela criação de sua imaginação, como também pela forma de “crescer” ou “progredir” adotado pelo interior. Isto poderia representar para uma dinâmica cultural que regia uma forma de crescimento adotada sem se levar em conta as possibilidades reais locais.

*Passei algumas horas em Puerto Soares, assistindo a um desfile de comemoração da independência da Bolívia. O chofer da perua que me levou até lá, um corumbense que fazia 'lotação' foi me contando coisas: falou dos 'carros alegóricos' que iam desfilar nas ruas principais e a **minha desinformação sobre a América Latina e minha fantasia se completavam. Em minha mente mitômana uma multidão de índios com seus penachos coloridos dançavam e canta[vam] carregando imensas alegorias exóticas. Acho que não ouvi mais o chofer porque minha imaginação e minha ansiedade de participar de um grande ritual popular latino-americano encheram meu coração de entusiasmo.** [...] Eu já tinha dado*

várias voltas na praça principal, assombrado com a desolada primeira paisagem hispano-americano que via [...]. Era a primeira parte do desfile, lembrava procissão de semana santa do interior do Brasil. [...] Em seguida surgiram caminhões do exército, em cujas carrocerias iriam desfilar as tão anunciadas alegorias. Era difícil acreditar no que via. **Eu fiquei meio paralisado diante de tanta ilusão. De um lado, um culto ingênuo à civilização industrial, desfilavam as alegorias emblemáticas: a energia, ‘o petróleo’: seduzidos pelo desenvolvimento que fatalmente ela traria: escolas, ‘hospitais’, casas e outro a minha folclórica antevisão provavelmente escolares.** [...] A banda encerrava o desfile que circulou várias vezes em torno da praça, emendando fim com o começo numa ciranda muito perfilada ao passar pelo palanque oficial e um tanto inibida e debochada no resto da caminhada entre o resto da população que sobrava para assistir. Era uma festa, embora boliviana, ficou como um marco da região. Mato Grosso tem muito desse civismo. (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2. Grifo nosso).

Ao imaginar um encontro com um povo idealizado, com características igualmente idealizadas “índios de penachos coloridos”, Império encontrou outra realidade, outra cultura local e frente a este fato desfez-se a idealização. Contudo, torna-se necessária o aprofundamento da compreensão sobre a relação de dominação dos grandes centros urbanos para com o interior do país. Segundo Durham, “padrões culturais sobrevivem na medida em que persistem as situações que lhes deram origem, ou alteram seu significado para expressar novos problemas” (DURHAM, 2004, p.230). Portanto, se não existir a sobrevivência que a autora assinala, não há a permanência de um costume. Nas viagens de Império houve momentos de “encontro” ou de identificação com as pessoas encontradas e com o modo como desempenhavam suas atividades cotidianas, por exemplo, no seguinte trecho quando descreverá sobre a população ribeirinha do Rio Coxipó, no mesmo caderno existe um poema dedicado ao Coxipó.

Pele escura, gente bonita, parecidos com índios, passam de pai pra filho a arte de pescar e da mãe pra filha a arte de trabalhar o barro e queimá-lo em fornos de tijolos. Potes de água, vasos, enfeitados com pintura e relevos bastante característicos e de produção

padronizada e tradicional. Alguns padrões antropomorfizados e grande variedade de pequenos bonecos, onde o esquema formal das figuras se repetem entorno de caracterizações bastante imaginosas sobre os personagens típicos atuais: jogadores de futebol, os músicos das bandas, o casal dançando, além de uma fauna que lembra figuras de presépio, tatus, bodes, burro, cachorros, etc. Enquanto o nível técnico das peças grandes de uso doméstico são de acabamento e realização bastante cuidada, essas figuras pequenas tem um acabamento rústico concentrando-se a atenção no acúmulo de detalhes. A pintura em qualquer das peças é feita posterior à queima com tinta esmalte industrial. [...] As atividades produtivas convivem com o lazer e a vida familiar sem nenhuma separação. Amassar o barro, cuidar da horta, queimar os potes, cozinhar, comer, conversar e pescar receber o comprador de potes são ações interligadas. (IMPÉRIO. Caderno de anotação. Cadeno 5.1-2. Grifo nosso).

Percebe-se que não há, na citação de Império, as ordens de valor da *cultura popular* que colocadas por Carlos Martins. O fato das peças antropomorfizadas serem de pior qualidade não representava para o artista um problema. O que se observa é a necessidade inicial de Império no registro das manifestações locais (fig. 04), e com isso prossegue novamente, colocando as questões relativas às relações São Paulo – Cuiabá:



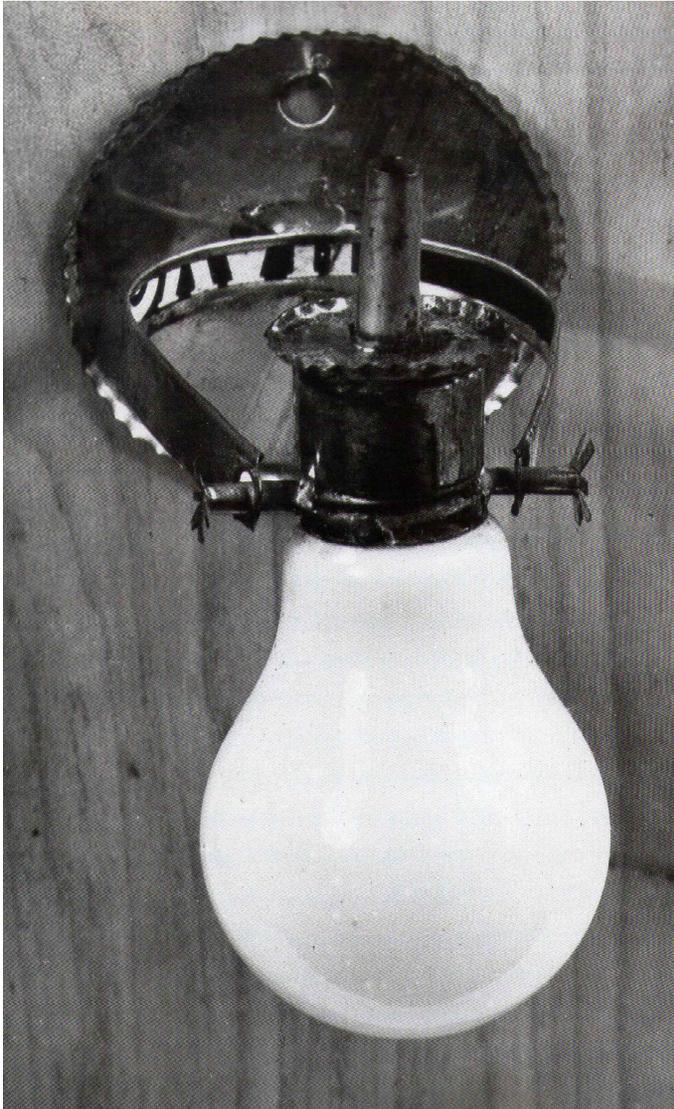
04. FLÁVIO IMPÉRIO EM TEMPO | Direção: Cao Hamburger e Ramiro Benedetti | Ano: 1997 | Imagens de super-8 filmadas por Flávio Império | Disponível em: <www.itaucultural.org.br/ocupacao> | Acessado em: 01 mai. 2012.

Encontra-se um pouco dessa cerâmica 6ª feira da semana, no centro de Cuiabá ou no mercado central. Toda casa dos barrancos do Coxipó ou do Cuiabá usam esse tipo de objeto e por isso são muito baratos. Na cidade usa-se produto industrializado e importado principalmente de São Paulo. [...] Muito cuiabano desconhece a origem dessa cerâmica que ficou bastante incorporada no meu trabalho, como produto cultural do lugar. O uso cotidiano dessa cerâmica é prática exclusiva de um grupo social. Nos meus banhos no Coxipó e nos passeios a São Gonçalo fiquei cativado por aquele jeito de viver uma vida que corre [ainda há dúvidas nesta palavra] como o rio. Muito pobres, se comparados com as gentes da cidade, me mostravam com grande cortesia a simplicidade de seus pertences (objetos, muitos deles com quase 100 anos) não mais que necessários para proteger seus corpos e suas roupas. Calmos e lentos, achando sempre muito tempo para conversar. [...] Existe ainda em Cuiabá uma parte da população que não demonstra pela sua forma de vida, muita preocupação com o progresso que se avizinha. Sem luz nem rádio, o som é o da

natureza ou do trabalho. (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2. Grifo nosso).

A partir da citação acima, é plausível adentrar um pouco mais sobre a permanência ou não de “*padrões culturais*” relacionadas ao fazer artístico e artesanal de Flávio Império. Entretanto, antes disso, incluí-se mais uma citação, encontrada em carta a Amélia Império Hamburger sobre viagem realizada pelo nordeste:

*Ave! Que achei o que buscava no Brasil, um povo vivo e tropicalmente inteligente! [...] Existe, viva, uma inteligência prática que transforma a desgraça social numa forma viável de vida [...] **Embora vazados de opressão o povo ainda inventa seu jeito de sobreviver.** [...] No sertão, nas praias, não há quase nada do que se reconhece como ‘civilização ocidental’. E o homem se manifesta invencivelmente forte improvisar sua vida no dia a dia. Transforma areia em pé de algodão, coqueiro em jangada, gado em tudo. Sabe trabalhar super economicamente o que pode dispor. E canta e dança e curte muito. Me identifiquei demais com esse tipo de inteligência prática. **No teatro que fiz a gente aprendeu também a tirar leite de pedra e essa prática não é subdesenvolvimento, é um tipo de cultura pobre do ponto de vista do colonizador, mas muito rica do ponto de vista da realidade do mundo.*** (IMPÉRIO, 1978a. Grifo nosso).



05. LAMPARINA (FIFÓ) DE PAREDE E DE MESA | Material: Folha de flandres e lâmpada queimada | Foto: Arquivo Lina Bo Bardi | Fonte: BARDI, 1994.

As palavras de Flávio Império reverberam nas de Lina Bo Bardi e de Flávio Motta encontradas no livro *Tempos de Grossura* (1994). Lina Bo Bardi questiona-se inicialmente: “*Qual a situação de um país capitalista dependente, onde a revolução nacional democrática-burguesa não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais?*” (BARDI, 1994, p. 11). Lembrando que, ao contrário da Europa, onde a industrialização levou anos para se sedimentar, no Brasil ela ocorreu rapidamente, de forma não planejada e abrupta. Dois dos marcos deste tipo de desenvolvimento foram a especulação imobiliária e o não planejamento habitacional. Se a função social da arte for impregnar os setores mais comuns da vida, aproximando-se das idéias de John Ruskin e William Morris, então pode-se considerar que Império encontra em algumas de suas viagens esta realidade, sem

haver romantismo nisto, mas ao contrário, com a consciência de se tratar de uma produção cultural de um povo “*vazado pela opressão*”.

No mundo moderno, a dicotomia entre o “*fazer da máquina*” e o “*fazer manual*” é profunda e complexa. Como bem destacou Lina Bo Bardi (1994), em um mundo industrializado não existe artesanato importante; o que existe são, em pequena escala, sobrevivências de um ofício. E em grande escala, exigências de uma cultura de turismo ou de uma crença difundida de que o “*feito à mão*” é mais prezado que o “*feito à máquina*”, distanciando a produção de um fazer artístico e aproximando-a ao folclore.

Se por um lado a alienação causada pelo modo capitalista de produção industrializada tira do operariado a possibilidade de entender e participar de todo o processo de produção, por outro lado o modelo artesanal traz de volta o controle sobre o processo, a valorização do homem e de seu trabalho. Contudo, nesta dinâmica da grande escala o modelo artesanal fica tão alienado quanto o processo de produção industrial, pois o artesão passa a produzir apenas aquilo que é bem visto pelos consumidores.

Para Flávio Motta (1994, p. 57-59) estas questões relacionam-se diretamente à vida urbana, na medida em que o homem se constrói historicamente a partir da cidade. Portanto, a cidade não é algo dado, natural, mas uma *construção*, que deve ser pensada em seu sentido histórico e social. A cidade é espaço e tempo de transfiguração das condições de trabalho. Ao usar o exemplo da lamparina (fig. 05) feita de lâmpada, Motta mostra o caminho da matéria: uma lâmpada queimada é descartada no lixo, mas na periferia da cidade esta é matéria-prima, reservatório de querosene para uma lamparina. Numa transformação transpassa o cotidiano, adaptando-se às exigências de um conjunto complexo, transformador e criativo. O procedimento não consagra a *estética do lixo, estética da pobreza, ou a estética da*



06 e 07. FLÁVIO IMPÉRIO EM TEMPO | Direção: Cao Hamburger e Ramiro Benedetti | Ano: 1997 | Imagens de *Colbe, Carda, Fia, Urde, Tece* | Fonte: <www.itaucultural.org.br/ocupacao> Acessado em: 10 mai 2012.



08 e 09. FLÁVIO IMPÉRIO EM TEMPO | Direção: Cao Hamburger e Ramiro Benedetti | Ano: 1997 | Imagens de *Colbe, Carda, Fia, Urde, Tece* | Fonte: <www.itaucultural.org.br/ocupacao> Acessado em: 10 mai. 2012.

Nota: 16. Flávio Império produziu mais dois filmes para esta exposição, “*As tecedeiras de Uberlândia - MG*” e “*Tecidos artesanais de Edmar de Almeida*”.

miséria, mas mostra uma forma de ocupação, de organização e distribuição de bens de consumo que não alcança todas as parcelas da população.

Nos textos de Império pode-se notar a aproximação com os conceitos desenvolvidos por Lina Bo Bardi e Flávio Motta e, evidentemente, um distanciamento dos conceitos desenvolvidos por Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar. Pensar na *cultura popular* como uma unidade autônoma, sem relacioná-la às dinâmicas culturais na qual cada *cultura* se produz, é incorrer em uma idealização, uma vez que a “*autonomia cultural só se desenvolve dentro de certos limites estabelecidos pela necessidade de manutenção de uma estrutura de dominação, isto é, só é tolerada na medida em que é compatível com ela*” (DURHAM, 2004, p.232). Ainda que existam grupos sociais “*corporificados em grupos socialmente e espacialmente segregados*” que realizem por seus componentes, produtos culturais próprios que expressem sua “*experiência coletiva*”, absorvida em um “*imaginário social próprio*” (DURHAM, 2004, p.233).

Como observam Império, Bardi e Motta, na sociedade moderna não só se fortalece a divisão entre trabalho manual e intelectual, e a criação de instituições de cultura especializadas na criação de produtos culturais – ciência, arte, ideologia – como também se organiza uma “*indústria cultural*” (ADORNO; HORKHEIMER, 1986), que tem por função transmitir para “*o conjunto da população, produtos culturais elaborados por especialistas e, implicitamente, padrões cognitivos, estéticos e éticos que lhes são subjacentes*” (DURHAM, 2004, p.233).

Se não existe artesanato importante na civilização industrial, é necessário distinguir a arte popular do folclore. Ao receber um tratamento paternalista, geralmente advindo de Estados Nacionalistas, o folclore toma os aspectos superficiais da arte popular para demonstrar a superioridade de uma cultura. Com isso perde-se em definitivo a base cultural na qual a arte popular se realiza.

Neste aspecto cita-se a exposição *Repastos*, organizada por Lina Bo Bardi e Flávio Império. Império realiza o filme *Colbe, Carda, Fia, Urde, Tece*¹⁶ que buscava mostrar o essencial do ambiente em que o trabalho era realizado (fig. 06 a 09). A exposição mostrava os trabalhos do artista plástico Edmar de Almeida criados com as teceadeiras mineiras. Além disso, esta exposição documentava momentos de uma indústria caseira de subsistência de tecelagem. A técnica de tear manual no triângulo mineiro era símbolo de uma resistência. Localizando-se na direção contrária ao padrão de desenvolvimento industrial:



O interesse desse trabalho se liga ao fato da indústria têxtil ter absorvido praticamente toda a produção de tecidos, através de equipamentos cada vez mais automáticos, condenando ao total desaparecimento o emprego da técnica artesanal tradicional. Já condenados, nos tempos coloniais por decreto da rainha, [...] o trabalho em tear manual no Brasil, ficou reservado a requintada prática para consumo de luxo nos grandes centros urbanos, como peças únicas, originais e 'artísticas'. A região do triângulo mineiro é um dos últimos redutos onde se encontra sua prática como em períodos históricos anteriores, integrados no universo do cotidiano das 'mulheres teceadeiras' que fazem colchas para cama e outras peças de uso pessoal e para consumo local, e sobrevivem da venda dessas peças para uso corriqueiro, criando seus panos e galinhas, cuidando da horta e criando os filhos. O tear é armado para tecer e desarmado na época da colheita, cardação, fiação e tingimento do fio. O equipamento usado convive com os demais equipamentos da casa. O universo das velhas teceadeiras não comporta oficinas e nem sua vida privada permite separar esse tipo de trabalho das demais tarefas cotidianas. (IMPÉRIO. Caderno 5.7).



Portanto, o desejo era não fazer uma exposição sobre arte sacra ou sobre o artesanato, nem tão pouco de apresentar a arte como consolo de uma situação miserável. Para isso, no espaço do museu (fig. 10 e 11) apareciam expostos estrume de vaca, baldes de ferrugem, tufo de anil seco, elementos que faziam parte direta do processo de produção dos tecidos. Estes componentes tinham a mesma importância que o tecido em si. Para Lina Bo Bardi (FERRAZ, 1993) o trabalho das teceadeiras representa um fazer criativo, a procura de uma situação

10 e 11. REPASSOS (1975) | Exposição documento no MASP | Fotos do espaço expositivo | Fonte: FERRAZ, 1993.

mais humana, indicando outra possibilidade que não a do “consumo”. Contudo, não era uma exposição contra as conquistas da civilização ocidental, ou a sociedade industrial, tratava-se de uma colaboração para uma conscientização coletiva que ultrapassava os limites nacionais para debater em âmbito internacional a denúncia a *“perversidade de um sistema que acreditou no “industrial design” como força purificante e sabe que não pode voltar à apologia de Ruskin e Morris. Uma procura artística a nível antropológico, uma autocrítica a nível coletivo”* (BARDI, In: FERRAZ, 1993, p.200).

Conclui-se a partir da interpretação dos conceitos acima e dos escritos autográficos de Flávio Império que existem fortes diferenças em relação às formulações de Martins e Gullar. Vale acrescentar que existe uma diferença de tempo, para que não se cometa uma anacronia. Os trabalhos do CPC restringem-se entre 1962-1964, quando caiu na ilegalidade devido ao Golpe Militar de 1964.

Não conseguimos datar exatamente os escritos de Flavio Império, sabemos apenas que são dos anos de 1970. Tanto em seu trabalho como em seus escritos nota-se que não existe a rejeição da validade da produção cultural. Mas a observação desta enquanto realização inserida num *“processo histórico determinado”* (LEITE 1965, apud MOTA, 2008, p.252). Com isso, Império não só observou as consequências da forma de crescimento adotada pelo país naquele período, como também os procedimentos usados pelos artistas populares. Além disso, Império aplicou em sua obra aquilo que aprendeu com os artistas populares como será estudado nos próximos capítulos. O que tudo isso revela é o entendimento de cultura como razão política transformadora, sua crítica ao desenvolvimentismo. Veremos nos próximos capítulos como Império transforma sua crítica em algo criativo mostrando as possibilidades de transformar o subdesenvolvimento em uma sociedade mais justa.

2. Percurso pelas áreas de atuação

Neste capítulo haverá a investigação do processo criativo de Flávio Império nas diversas linguagens de sua produção artística. Faremos um panorama das áreas em que atuou e posteriormente serão analisadas algumas das concepções cenográficas, para compreender o porquê de seu reconhecimento na historiografia do teatro.

Para abordar o processo criativo de Flávio Império foram considerados os estudos desenvolvidos por Mihaly Csikszentmihaly que conceitua a criatividade como o resultado da interação de três elementos: o domínio de uma cultura, com determinadas regras simbólicas; o indivíduo que renova os conhecimentos dentro deste domínio simbólico; e um campo, constituído por indivíduos capacitados na área que reconhecem e validam o trabalho deste indivíduo (CSIKSZENTMIHALY, 1996). Na obra *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention* o psicólogo pesquisa diversas áreas do conhecimento para desvendar as características que dão subsídio à criatividade.

Esta dissertação restringiu-se aos aspectos gerais que definem sua teoria. O que quer dizer que a criatividade tende a ser não só uma interação entre diferentes culturas, como também é um fruto da relação entre os pensamentos individuais e sua interação com o contexto sócio-cultural. O termo criatividade é usado comumente para referir-se a um indivíduo que expressa pensamentos não usuais, para caracterizar uma experiência original com o mundo ou para designar pessoas que alteraram um campo da cultura (CSIKSZENTMIHALY, 1996).

Csikszentmihaly propõe para análise da criatividade o “*modelo de sistemas*”. Composto primeiramente pelo domínio, o conjunto de regras simbólicas e de procedimentos para atuação em determinada área do conhecimento compartilhado por uma comunidade. O segundo componente é o campo, que inclui os indivíduos que atuam como “guardiões” do domínio, isto é, aqueles que

julgam e criticam os trabalhos, por exemplo, professores, curadores, colecionadores, críticos de arte e estudiosos, que, de certa maneira, legitimam, reconhecem e preservam o trabalho de um determinado artista. Finalmente, é considerada a esfera individual, na qual a pessoa que usa um sistema de símbolos de um domínio e desenvolve uma nova maneira de trabalhá-lo, conduzindo ao reconhecimento do campo. Portanto, nesta perspectiva: “*Creativity is any act, idea, or product that changes an existing domain, or that transforms an existing domain into a new one. And the definition of a creative person is: someone whose thoughts or actions change a domain, or establish a new domain.*” (CSIKSZENTMIHALY, 1996, p.28).

Destaca o autor que o reconhecimento da atuação e contribuição de um indivíduo pelo campo muitas vezes não ocorre imediatamente. Na presente pesquisa observa-se que apesar do *Grupo Arquitetura Nova* ter sido reconhecido por sua produção, através de uma publicação dedicada a ele na revista *Acrópole* (1965), nota-se que o reconhecimento do *Grupo* se esmaece na historiografia de arte e de arquitetura no Brasil.

Particularmente no que se refere ao trabalho de Flávio Império a historiografia o coloca como “*renovador do espaço cênico*”, enquanto as outras camadas como “*arquiteto, professor e pintor*” desaparecem. Mas, ao estudar as declarações de Renina Katz, Maria Bonomi, Sérgio Ferro e Gianni Ratto, percebe-se que Império se destacou em todos os campos em que atuou, com desenvoltura e criatividade. A que se deve esta condição de reconhecimento social do trabalho de um artista?

Os estudos de Pierre Bourdieu (2003) mostram que o “*campo*” não é uma totalidade única, íntegra e integradora de uma cultura comum, mas um conjunto de relações que não podem ser ligadas a uma única lógica social. Portanto, para cada espaço há um campo (econômico, cultural, político, etc.), com um sistema de

forças. Para exemplificar o conceito, Bourdieu usa a imagem de um móbile de Calder, ou seja, o campo é local de conflitos e da relação de forças entre os que lutam no estabelecimento de um determinado monopólio (LOYOLA, In: BOURDIEU, 2002). Sendo assim, a capacidade de trabalho humano relaciona-se de forma visceral a esse jogo de relações, podendo-se inferir que o desenvolvimento e julgamento da criatividade participam deste complexo jogo.

Para Sérgio Ferro (2011) este pouco destaque ao trabalho do *Grupo Arquitetura Nova*, assim como da obra de artes plásticas de Império, provavelmente relaciona-se ao fato de Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre terem atuado com autonomia em diversos campos, sem a preocupação de se alinhar a uma corrente de pensamento específica ou hegemônica. Com isto, Ferro elucida sobre as artes plásticas no Brasil:

O mesmo ocorre com as artes plásticas. A maioria ativa e suas várias correntes foram desaparecendo do cenário nas descrições sucessivas daquela história – por razões sérias, não por acaso, o que não quer dizer que há bandidos entre nós. A permanência dos concretos e neoconcretos deve muito à sua tenacidade na comunicação. Os Campos, Haroldo e Augusto, e o Ferreira Gullar foram e são incansáveis na promoção deste movimento. E faziam muito bem. O Wesley, o Fajardo, o Baravelli começaram a ir no mesmo caminho mas não foram tão persistentes. Muitos não cuidaram da autopromoção e foram sumindo. Simplifício, é evidente, mas fico com a impressão, diante das atuais versões deste período, de uma variante das fotos do Soviet supremo: a borracha passa e sai um, depois outro, sobram poucos.[...] Desculpem a falta de modéstia, mas quero mostrar que nem éramos marginais, nem endeusávamos cada um desses métiers. Isto foi nossa força e nossa fraqueza. Nossa força na medida em que nos permitiu uma produção crítica em cada uma destas atividades e nossa fraqueza por não termos sido adotados por nenhum destes campos. (FERRO, 2011).

Como o *Grupo* não se alinhou plenamente a nenhum movimento ou tendência em particular, seus componentes foram excluídos da história da arte e da arquitetura. Por isso a importância dos trabalhos de Ana Paula Koury (1999),

Pedro Arantes (2002), Marcelina Gorni (2004) e Paula Cristina Motta Saia (2005) ao apontarem o dinamismo entre os campos em que Ferro, Império e Lefèvre atuaram.

Império foi reconhecido como renovador do espaço cênico. Apesar de não se considerar invocador em seu trabalho como cenógrafo. O “desaparecimento” como arquiteto, pintor e professor atesta um fato interessante sob a ótica de Csikszentmihaly (1996). Se a criatividade é um objeto cultural, nascido da união entre domínio, campo e pessoa, isto significa que ela pode ser construída, destruída e reconstruída ao longo da história, ou seja, a inserção de um artista na historiografia varia de acordo com o contexto sócio-político-cultural.



01. VESTIDO DE NOIVA (1943) de Nelson Rodrigues
Direção: Ziembinski | Cenografia: Tomás Santa Rosa | Rio de Janeiro | Fonte: BUENO, 2007.

Nota:

01. Uma referência anterior ao TBC muito importante para a cenografia foram os trabalhos do cenógrafo Tomás Santa Rosa.

2.1. Bricoleur como forma de criação

Primeiramente, é necessário entender que Flávio Império se insere em um momento histórico do teatro brasileiro de rompimento dos paradigmas vigentes nos anos 50, determinados principalmente, em São Paulo, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)¹, que será caracterizado brevemente nas próximas linhas e aprofundado no capítulo 03. Porém já em 1943 (no Rio de Janeiro), nota-se em Vestido de Noiva (fig. 01), com direção de Ziembinski, uma concepção espacial quase intangível que revolucionou as características dominantes nos palcos nacionais (RATTO, 2001).

Haverá nas cenografias de Império uma preocupação constante entre o modo de produção e o produto artístico. Porém, isto não é uma grande novidade nos palcos brasileiros. Segundo Mariângela Alves Lima (1999), esta

interdependência é uma herança do TBC. Contudo, na grande maioria das cenografias de Flávio Império o produto artístico refletia e deixava expresso o modo como foi concebido e produzido. Nota-se que quando Império começou a trabalhar no teatro de Arena “*existia uma coisa fundamental que era procurar determinar uma linguagem que fosse uma linguagem brasileira, em contrafação ao que o TBC fazia, que era uma linguagem internacional, principalmente, européia e italiana*” (IMPÉRIO, 1985).

Outra diferença se encontra no fato de que o TBC contava com mão-de-obra e oficinas especializadas, permitindo a interligação produto-produção de uma maneira quase automática. Isto ocorria porque os moldes determinados por Franco Zampari, seu fundador, eram semelhantes aos aplicados à indústria. Por falta de dados e documentos não é possível discutir sobre o que este fato determinou nas relações de trabalho das diferentes equipes, mas o fato da literatura de história do teatro paulistano relacionar o modo de produção ao sistema industrial deixa a mente curiosa a este respeito: quanto este tipo de sistema representaria a hegemonia de determinados corpos da produção em detrimento aos outros?

Nas cenografias de Império houve um diálogo crítico entre texto, direção e, o que hoje recebe o nome, de direção de arte. Ao juntar objetos de origens heterogêneas (industriais, manufaturados e artesanais), o artista deixou impresso não só a própria origem, mas também o uso de classe de cada objeto (LIMA, 1999). Ele mostrou a pré-história da cena, incorporando criticamente a história dos elementos existentes na própria cena. A junção entre o arcaico e o moderno expressou uma transformação, num período em que muitos já percebiam a impossibilidade de crescer “*cinquenta anos em cinco*” sem passar por cima das inúmeras consequências culturais e sociais que esta forma de progredir representou. O trato artesanal sempre esteve latente na cenografia de Império.



02. O MELHOR JUIZ, O REI (1963) de Lope de Veja
Adaptação: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José
Direção: Augusto Boal | Produção e local: Teatro de Arena, SP
Na foto: Gianfrancesco Guarnieri (Peláio) e Juca de Oliveira (Sancho) | Arquivo Célia Thompson | Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

Para ele, contar com maus artesãos era um estímulo, uma vez que se tornava livre dos “*apegos convencionais à tradição romântica da marca digital do objeto útil*” (IMPÉRIO, 1963). Por exemplo, em *O Melhor Juiz, O Rei* (fig. 02) Império transformou “*tapetes e arreios de burro em roupas para nobre, um funil em armadura medieval e assim por diante*” (BOAL, 1985).

Um outro exemplo da junção arcaico-moderno foi expresso na concepção de *Réveillon* (fig. 03 e 04). Nela o cenógrafo utilizou um piso americano que acabara de chegar ao Brasil que imitava plástico, espelho e ao mesmo tempo taco, comprometendo a maior parte do orçamento. Mas, o restante da cenografia tinha um aspecto artesanal: existia madeira, jornal, caixas de ovos (no fundo), tecido tensionado; nos ensaios havia inclusive objetos recolhidos do Hospital do Câncer (IMPÉRIO, 1999). Porém, nenhuma escolha foi aleatória. Este tipo de piso foi escolhido porque os ensaios ocorriam na *Maison Suisse*, um salão de festas que tinha um piso de taco encerado que, segundo Flávio Império, “*era um horror*”. Todavia, para ele, ou levariam aquele chão para o teatro ou perderiam um dado básico para a encenação (IMPÉRIO, 1999). Construiu-se então toda a ambientação sobre o lustroso chão. Fato que pode estar relacionado aos espetáculos do Teatro de Arena, onde ao contrário do palco italiano, que tem planos verticais (coxias e planos posteriores) de apoio para a atuação, utiliza-se o chão: “*em arena o grande apoio é o apoio natural, o chão, e Augusto Boal explorava o chão de todas as maneiras que conseguíssemos inventar*” (IMPÉRIO, 1999, p. 42).

Com estes dois exemplos é possível evidenciar outro aspecto que parece importante para a interpretação do conjunto da obra do artista: é o conceito de *bricoleur* apresentado pelo antropólogo Claude Lèvi-Strauss (1997) em *O pensamento selvagem*. Segundo este autor, o *bricoleur* é uma atividade que subsiste no plano da técnica, que por consistir em se trabalhar sem um projeto pré-estabelecido,



03 e 04. RÉVEILLON (1975) de Flávio Márcio | Direção: Paulo José | Produção: Duarte Franco Promoções Ltda. | Local: Teatro Anchieta, SP | Acima: Yara Amaral (Adélia) | Embaixo: Regina Duarte (Janete) | Arquivo SCFI | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

fechado, afasta-se dos processos e das normas adotadas pela técnica, operando através da utilização de materiais fragmentários já elaborados. Lèvi-Strauss usa o termo para explicar e caracterizar o *pensamento mítico*. Isto porque, afirma que a natureza dos dois está em um universo heteróclito, porém limitado por aquilo que se tem às mãos. Portanto, o *pensamento mítico* seria uma espécie de *bricoleur intelectual*. Ao unir os dois (*pensamento mítico* e *bricoleur*) diferencia-os do engenheiro e do cientista. Por fim, Lèvi-Strauss estabelece um paralelo com o papel do artista que, para ele, estava no meio do caminho entre o *bricoleur* e o engenheiro. Para compreender as aproximações entre este conceito e a obra de Flávio Império será necessário explicar melhor do que trata o antropólogo.

Primeiramente *bricoleur* é aquele que trabalha com as mãos, conseguindo realizar tarefas variadas, sem sujeita-las à aquisição de matéria-prima específica ou de itens determinados por um projeto. Contudo, seu universo é encerrado pelo que Lèvi-Strauss chama de “*meios-limites*”, isto é, a reunião de instrumentos e de materiais heteróclitos:

porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento [...] mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores (LÈVI-STRAUSS, 1997, p.33).

Desse modo os elementos utilizados pelo *bricoleur* têm particularidades que representam um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais. Entenda-se por virtuais as possibilidades de vir a ser, de devir. Estas relações se dão a partir da ligação imagem-conceito; o signo é considerado elo entre a imagem e o conceito. Mesmo que a imagem tenha uma natureza concreta como a do signo, nem a imagem nem o conceito são auto-referenciais, isto é, vão além de si e podem substituir algo. Como opera o *bricoleur* no jogo imagem-signo-

conceito? Para Lèvi-Strauss (1997) seu primeiro passo é retrospectivo. O *bricoleur* volta-se a um conjunto já constituído, depois faz um inventário estabelecendo uma conversa que mostrará as possíveis escolhas, os possíveis resultados e mensagens. Porém, as possibilidades contêm não só o limite da história particular de cada elemento específico do conjunto, como também da história particular dos usos que já recebeu e, portanto das modificações pelas quais passou.

Para Lèvi-Strauss (1997) há diferenças entre o fazer do engenheiro e do *bricoleur* e elas se efetuam da seguinte forma. O primeiro trabalha com conceitos, que se opõem aos signos por se pretenderem transparentes em relação a uma realidade, enquanto os signos aceitam e exigem que uma carga da complexidade humana seja introduzida ao real. O engenheiro trabalha através de um projeto específico e da existência prévia de matéria-prima para sua execução. Por operar sobre conceitos que são o resultado de uma ciência, isto é, de um diálogo com a natureza, mas não da “*natureza pura*”, e sim da investigação de um “*determinado estado da relação entre a natureza e a cultura definível pelo período da história na qual se vive, pela civilização que é a sua e pelos meios materiais de que dispõe*” (LÈVI-STRAUSS, 1997, p. 35). O *bricoleur* pode trabalhar sobre o desconhecido, contudo circunscreve no conjunto pré-determinado de conhecimentos teóricos, práticos e técnicos a escolha das ações a serem realizadas. Sua matéria base não está na ciência mas, na “*coleção de resíduos de obras humanas, para um subconjunto da cultura*” (LÈVI-STRAUSS, 1997, p.34). Portanto, sua mensagem está de certa maneira pré-transmitida e por estes motivos o *bricoleur* trabalhara por meio de signos.

Desse modo, para Lèvi-Strauss, a arte estaria a meio caminho entre o pensamento científico e o pensamento mítico. O pensamento mítico tem um limite já que é uma “*expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteroclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer*

que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão.” (LÈVI-STRAUSS, 1997, p.32). Isto porque o artista elabora artesanalmente um objeto material (uma imagem) que é também objeto de conhecimento (um conceito). Para o autor, a poesia do *bricolage* resulta do fato deste não estar limitado ao “cumprir” ou “executar”, “ele não ‘fala’ apenas com as coisas [...], mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor.” (LÈVI-STRAUSS, 1997, p. 37). Neste sentido o *bricoleur* poderia ser representado pelo fazer tipicamente artesanal enquanto o engenheiro representaria o lado racional. Aqui é possível identificar consonâncias entre as palavras do antropólogo e os procedimentos usados por Flávio Império nas cenografias, levantados no começo deste capítulo.

Pode-se também, exemplificar esta aproximação com as anotações de Flávio Império sobre um trabalho realizado em Cuiabá (fig. 05 e 06), para o projeto “*casa-quadro-loja-moda*”, que consistia basicamente na reforma de uma casa, que tinha um traçado padrão de muitas construídas no final do século XIX, para ser utilizada como loja de roupas e serigrafias e outras “*curiosidades levadas das capitais mais centrais São Paulo e Rio de Janeiro*” (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2). O primeiro fato a destacar é que ele realizou um relato de sua viagem, daquilo que imaginava encontrar contra aquilo que de fato encontrou. Ao começar o trabalho na casa percebeu que existia: “*uma extrema precariedade de materiais para construção. Todo o material é importado de São Paulo por imensas lojas que lembram super-mercados, onde os preços são altíssimos*” (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2). Posteriormente Império destaca as modificações anteriores realizadas na casa para dar a ela um aspecto de “*modernidade*”; dentre as modificações estão a retirada do beiral, a construção de um frontão, a modificação de portas e janelas na fachada frontal e a colocação de forro na sala. Segundo ele, quando encontrou a casa, esta estava “*maquiada*” para aluguel e seu trabalho consistiria em torná-la em “*maskarada*”. Seguem trechos do



05. CASA-QUADRO-LOJA-MODA | Croquis de Flávio Império em cadernos de anotação | Caderno 5.1-2 | Fonte: Arquivo SCFI.

relato de trabalho:

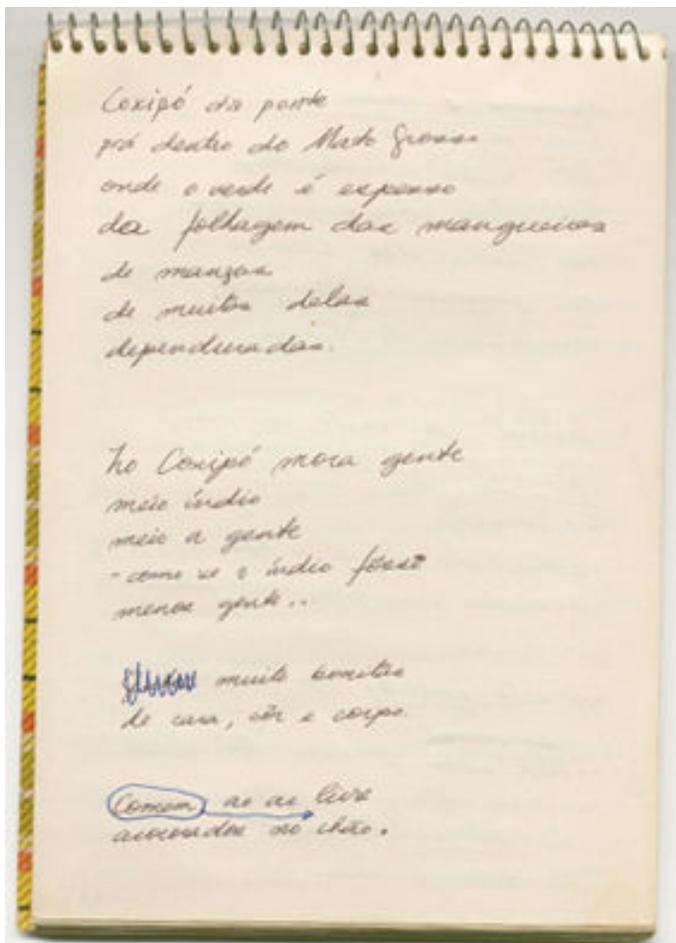
Os 3 ou 4 dias que eu havia reservado para fazer o traçado de aproveitamento transformaram-se em 22 dias de trabalho contínuo onde desempenhei todas as funções que o serviço ia sugerindo: arquiteto; designer; pintor de parede lisa, de painel, de faixa de propaganda; programador visual em todos os níveis; marceneiro; carpinteiro; ajudante de pedreiro; carregador; comprador de material; costureiro; electricista.

Um dia, não sei bem se de calor ou cansaço, eu me vi sentado no chão rodeado de poeira, bambus, panos, tintas e pincéis com a cabeça apoiada na mão, sozinho, achando que ia desandar num choro de auto-piedade, mãos machucadas, calejadas e moídas de trabalhar [trecho incompreensível], amarrar, riscar, esfregar, carregar e tantos verbos quantos possam executar a mão humana. Foi quando me lembrei da gente do Coxipó, um rio e bairro de Cuiabá, e acabei tendo um acesso de riso nervoso. Era treloucura querer mudar o mundo com as mãos, em 20 dias enquanto as gentes do lugar faziam bem pouco por dia. Com aquele calor, o corpo e a cabeça só agüentam trabalhar um quase nada e muito devagar. De outro modo corre-se o risco de morrer de pressão baixa como me sentia ameaçado. (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2).

É possível aproximar aos conceitos desenvolvidos por Lèvi-Strauss também os de Focillon, quando afirma que “a mão é ação: aprende, cria, e por vezes dir-se-ia que mesmo que pensa” (FOCILLON, 2001, p. 108). O autor de *O Elogio das mãos* mostra que a

fruição do mundo exige uma espécie de instinto táctil. A vista desliza pela superfície do universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está ligado ao fundo de céu ou de terra de que lhe parece fazer parte (FOCILLON, 2001, p. 111).

O artista prossegue o relato pontuando que ao trabalhar com suas mãos, na maioria de seus trabalhos, elas lhe pareceram insuficientes. Contando sempre com a ajuda de outras “traquejadas” para a pintura, para a costura, etc. Mas naquela *Casa-quadro-loja-moda* as mãos “fazedeiras” foram desaparecendo e ao mesmo tempo em que tinha um prazo a cumprir, o projeto se abria de possibilidades na medida em que convivia com o local, articulando-se e enriquecendo-se “em cada canto que



06. POEMA SOBRE O COXIPÓ de Flávio Império em caderno de anotação. Ver transcrição em anexo | Caderno 5.1-2
Fonte: Arquivo SCFI.

ouvia, tronco que achava, gente eu conhecia, passeio que dava abria-se uma ótima oportunidade de criar uma arquitetura-cenografia, palco para a vida cotidiana de quem recebe gente a procura da roupa-sonho” (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2).

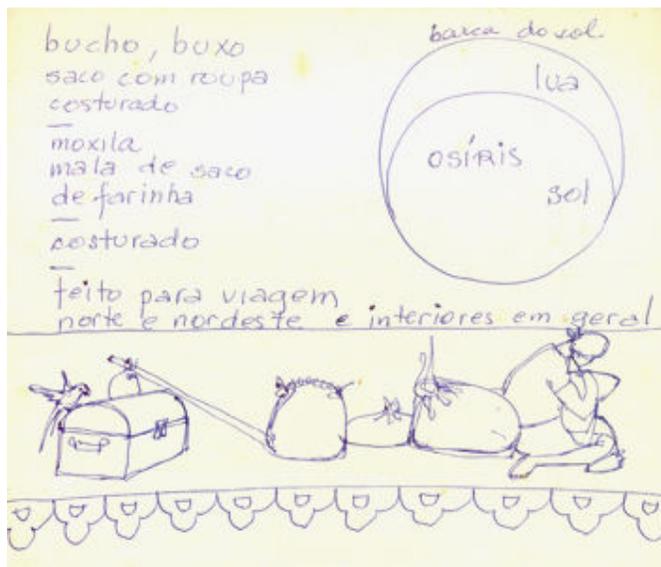
Mas aquilo que diferencia o sonho da realidade é que o sonhador tem as mãos adormecidas enquanto o artista usa-as como instrumento de criação e, mais ainda, como instrumento de conhecimento, ensinando o homem a *“possuir o espaço, o peso, a densidade, o numero. Criando um universo inédito, imprime universalmente a sua marca. Confronta-se com a matéria que metamorfoseia, com a forma que transfigura”* (FOCILLON, 2001, p.129). Para o projeto da *Casa-quadro-loja-moda*, Império estava consciente de que os materiais que ali seriam vendidos não eram de primeira necessidade, mas supérfluos, para encontros sociais que conferiam uma posição de prestígio. Portanto, o projeto seria justamente um convite à ilusão, na qual a pessoa ou o usuário estaria diante da projeção de um *“eu personagem”*, organizado como um espaço cênico.

Em meio à uma espécie de desespero, Império pediu ajuda aos Santos, e procurou uma amiga ceramista. Pedindo-lhe que fizesse uma imagem de Santo tão grande quanto conseguisse. Preparou na *Casa-quadro-loja-moda* o ambiente para receber a imagem. Passou a pedir ajuda a este santo, que nem sabia quem seria, e a trabalhar quase num transe. Envolvido pelo trabalho acordado e dormindo, descansando ao brincar com as crianças e ao ensinar-lhes geografia, história e português para os exames finais, enfim, aprendendo com as pessoas que lá viviam *“que nada tem mesmo nenhuma importância a não ser viver tudo com muita intensidade, e brincar nas águas do Coxipó quando o calor ameaçava enlouquecer de vez todo mundo”* (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2). Ao ir um dia à casa da ceramista encontrou a imagem de *“N. S. da Aparecida, santa paulista de nascimento naturalizada muito cuiabana. Quase chorei de alegria e batizamos na hora de N. S. do Coxipó. Todo o povo do*

lugar encheu a casa pra ver a santa, tão grande e tão santa nunca feita por aquelas mãos.” (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2). Após o ocorrido sentiu-se recompensado, e decidiu voltar num fim de tarde com a câmera Super-8 para registrar as gentes do Coxipó.

Observa-se neste relato aspectos de *bricolage* destacados por Lèvi-Strauss: o ato retrospectivo de levantamento de uma dada realidade, a busca pelo diálogo entre o que existe no local e o conhecimento que carrega consigo, a transmutação, a partir de suas mãos, desse diálogo na mensagem de uma loja na qual o espaço cênico transmitisse uma ilusão, um sonho. E finalmente a busca pelo registro das memórias vividas, tanto em forma escrita como em imagem de Super-8, o que leva possibilitava a ampliação do arcabouço referencial que poderia ser usado futuramente como material de trabalho (fig. 7).

Este relato traz outra dimensão que confirma os esforços de Sérgio Ferro (2011) em mostrar que a obra de Império não pode ser separada em cenografia, pintura, gravura, serigrafia, arquitetura e docência. Ela é um todo, sem o entendimento deste fato pode-se cometer o engano de através da catalogação em gavetas estanques reconhecer seu trabalho sob uma única luz que sombreia o restante da obra. É evidente que Flávio Império conhecia os elementos simbólicos e as regras do domínio artístico, como veremos a seguir. No nosso entendimento mais que colocar um juízo de valor entre as linguagens de sua atuação é o momento de levantamento e de discussão do processo de trabalho que envolveu sua obra.



07. DESENHO de Flávio Império em caderno de anotação | Caderno 5-7 | Fonte: Arquivo SCFI.
No item Pintura poderá ser observada a aplicação de fardo na pintura Buxinho nº1 (p. 59) remetendo a ideia da criação do arcabouço referencial tratado por Lèvi-Strauss.

2.2. Processo criativo

O conceito de processo criativo remete à sucessão dos pensamentos e



08. DESENHO de Flávio Império em caderno de anotação |
Fonte: Arquivo SCFI.

ações que se desencadeiam ao longo de um trabalho na convergência de criações originais. Há estudos que tentam mostrar que o processo criativo é uma sistematização de etapas. Para Wallas seria composto de quatro etapas (WALLAS, 1926, apud LUBART, 1997): “preparação”, “incubação”, “iluminação” e “verificação”. A partir deste modelo clássico foram realizadas pesquisas que mostraram a intersecção e a fusão entre elas. A conclusão é que estas fases não estão em um plano isolado e a-histórico. A pesquisa de Csikszentmihaly (1996) não segue a linha clássica da teoria da cognição quando ao questionar sobre criatividade comprova que esta se desenvolve de forma cíclica e dinâmica na relação entre os sistemas: campo, domínio e indivíduo.

Ao analisar os cadernos de Flávio Império nota-se anotações esparsas, desenhos que remetem a possíveis trabalhos, conteúdos relativos às suas viagens, à preparação de suas aulas, colocações críticas sobre teatro e meios de comunicação em massa e escritos poéticos. Tudo misturado de forma aparentemente caótica. Denotando um processo de “imersão” (WEISBERG, 1999; STERNBERG, 1999; SIMONTON, 2009, apud LUBART, 1997), ou seja, período que uma pessoa leva para adquirir conhecimentos, experiências e desenvolver habilidades que posteriormente serão utilizados de forma criativa. Observa-se que o seu trabalho artístico está associado às interfaces de suas diferentes atuações. Isto é, um trabalho depende do outro sem existir distinção entre os processos: *“Eu pinto toda vez que volto para casa do palco, e neste caminho de volta do palco para casa, é que a minha cabeça vai sintonizando outra vez o trabalho com a superfície plana que é muito diferente do trabalho no espaço do palco”* (IMPÉRIO, In: *Flávio Império em Tempo*, 1997).

Segundo Csikszentmihaly (1996), para que se efetue uma modificação

inovadora em um campo é necessário que se apreenda as regras simbólicas que o regem. Vê-se que Flávio Império transitou por diversas áreas: arquitetura, artes visuais, cenografia, com desenvoltura e originalidade (KATZ, 1997), justamente por conhecer as particularidades de cada linguagem. A partir de conhecimentos e de técnicas, foi possível explorar suas potencialidades, de modo experimental, tanto no plano bidimensional como no tridimensional.

Foi observado que um traço marcante na produção de Flávio é o desenho (fig. 08), como ato de reflexão e como meio de expressão para organização das idéias, do espaço físico e da sensibilidade. O desenho em sua obra é estruturador de tensões e movimentos, e também a linha geral do pensamento sobre a imagem, marcando intenções expressivas e criando realidades artísticas (KATZ, 1997). A partir dele foram criadas imagens poéticas, destituídas de adjetivações, de ornamentos supérfluos ou metáforas fáceis. Portanto, o desenho expressa um pensamento crítico evidenciado na obra. Mas a crítica na produção de Flávio Império é indireta, na medida em que é mediada pelo trabalho como valorização de uma ação no mundo. Para Amélia Império Hamburger, é na interação com o mundo que havia um afastamento crítico do artista, no qual uma interação simples “*de fundo de quintal*”, ou simples com os “*artefatos da cultura popular*”, tinha a mesma importância que a “*discussão dos movimentos de protesto*” ou dos cânones europeus².

Neste sentido observa-se que o desenho, ora no plano bidimensional, ora no tridimensional, não é um ato mecânico; entre outros motivos porque Flávio Império se apropriava da realidade imediata para a concepção de suas obras, dando à matéria-prima forte significação. Este aspecto será observado, por exemplo, nas cenografias de *O Melhor Juiz, o Rei* (1963) ou de *Reveillon* (1975) e também nas serigrafias em tecidos de *Carne-Seca*. Portanto, o desenho se estrutura

02. HAMBURGER, Amélia Império. In: CRÍTICA E AÇÃO NO MUNDO | Vídeo disponível em: <www.itaucultural.org/ocupação> | Acesso em 12.09.2011.

em conjunto com a matéria-prima e com as demais condicionantes que o rodeiam: se em um espetáculo teatral (tempo, espaço, orçamento, equipe), se em uma pintura a bananeira do quintal ou a *Das Dores* ou os próprios tecidos refugos da indústria têxtil. Como visto no item anterior, numa atividade que aproxima seu processo de criação ao do *bricoleur*, com particularidades que serão desenvolvidas mais tarde neste trabalho.

Por ora é crucial a compreensão de que a apropriação do real na obra de Flávio Império passa necessariamente pela crítica da produção arquitetônica, baseada na política desenvolvimentista adotada nos anos 50 no Brasil, que, de maneira geral foi tratada no capítulo 01. Vale lembrar que o Partido Comunista Brasileiro (PCB), nos anos 40, reunia grande parte da esquerda brasileira, na crença de que uma sociedade igualitária seria alcançada com a evolução da sociedade através de uma política de alianças com a burguesia. A revolução nacional e democrática livraria o país do domínio do capital estrangeiro, e internamente, com a ligação à burguesia latifundiária, criaria condições para a realização da revolução socialista. Portanto, a solução dos problemas sociais e econômicos seria alcançada a partir do progresso industrial, do desenvolvimento de condições materiais e técnicas. Após 1960, a ideia de “*etapas de desenvolvimento*” foi a principal crítica das dissidências do PCB, pois percebeu-se que a utopia desenhada jamais seria alcançada.

Frente às contradições evidenciadas por esta política, a hegemonia da técnica na arquitetura foi posta em questão. Para Império, o desenho não representou o desígnio de Artigas, ao contrário, era uma forma de olhar o real, localizar problemas, dificuldades, contradições, e a partir dos meios materiais existentes, propor modificações na realidade. Será evidenciado a seguir como Flávio Império realizou este caminho na cenografia, na arquitetura, nas artes

plásticas e no ensino. Aproximando seu trabalho aos conceitos de Sérgio Ferro (2011) quando afirma que a condição material para “grandes” trabalhos não era algo fundamental. Para Ferro e seu *Grupo* era mais importante criar relações sociais, de trabalho, de confiança, enfim, relações humanas.

Este caminho de estabelecer relações mais humanas de trabalho ficou expresso no trabalho de Império, e pode ser comprovado nos depoimentos de seus amigos e colegas, entre eles, Maria Cecília Cerroti (Loira), Paulo von Poser, Márcia Benevento, José Celso Martinez Correa, Susana Yamauchi, Rafic Farah, Sérgio Ferro³. A realização de uma produção coletiva, colaborativa, também foi um traço marcante do processo de criativo do artista. Fator evidenciado em toda a produção, inclusive na sua atuação como professor, como bem explica Amélia Império Hamburger:

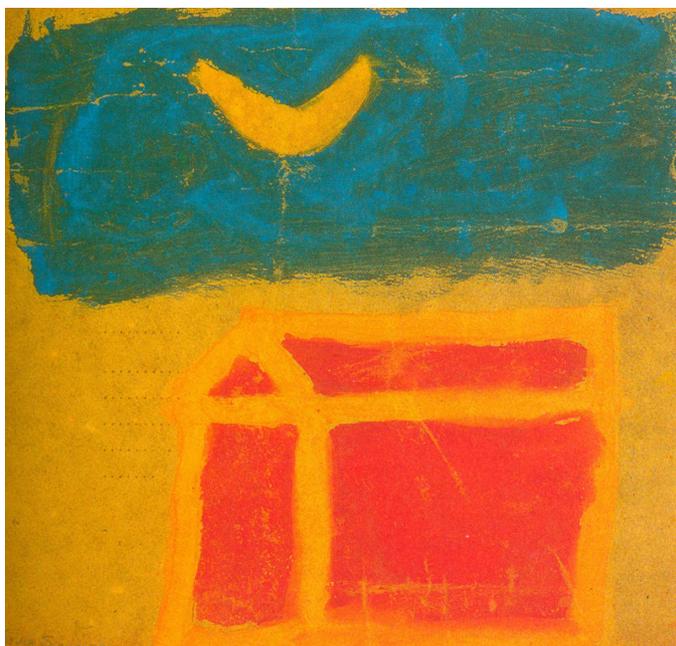
Ele trabalhou com muita gente. Agora, a capacidade dele [...] não é que ele compreendia todas as pessoas, ele se aproximava sem preconceito ou sem julgamento prévio [...]. Mas se aproximava das pessoas e percebia em cada, uma potencialidade, [...] uma personalidade. Nos depoimentos a gente vê: isso era efetivo, essa aproximação de reconhecimento da pessoa, então eu chamo isso de ‘sabia entrar em estado de fusão com as pessoas’ não é que ele pegava as idéias, ele soltava as idéias nas pessoas [...]. Ele não queria impor, tem os escritos dele como professor: ‘ele não ensina nada, ele deixa sair’. Na verdade é ensinar muito isso: a pessoa se soltar, a pessoa procurar as coisas que tem dentro de si. (HAMBURGER. In: ESTADO DE FUSÃO. Vídeo disponível em: <www.itaucultural.org/ocupação>. Acesso em: 12 set. 2011).

É notável a capacidade de Flávio Império em estabelecer relações humanas de extrair e articular ideias, conhecimentos e potencialidades de cada pessoa dentro deste trabalho de criação coletiva.

03. Nos seminários ocorridos entre 02 a 05 de junho para a exposição OCUPAÇÃO FLÁVIO IMPÉRIO, no Instituto Itaú Cultural, 2011, São Paulo.

2.3. Formação do artista

Flávio Império nasceu em 19 de dezembro de 1935, e faleceu em 7 de setembro de 1985 em São Paulo. Desde o período escolar, o desenho, o teatro e a música estiveram presentes. No primário do Liceu Rio Branco participou de um balé e acabou por ser convidado para se juntar à turma de bailarinos. Mais tarde tentou convencer seu pai: queria fazer aulas de balé. Já com cinco ou seis anos de idade, ele e sua irmã Amélia Império Hamburger montavam pecinhas de teatro, com a empregada Eunice, no quintal da casa da avó. Após ter participado das festas escolares foi trabalhar com teatro aos 20 anos no período de graduação (GORNI, 2004).



09. CAPA PARA PROGRAMA PARA ESPETÁCULO (1957c.) | Teatro do grupo BICO (Biblioteca Infantil Cristo Operário) | Técnica: Guache s/ papel | Dimensão: 21,5 x 22,6cm | Coleção: SCFI | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Em 1956, mesmo ano em que começou a estudar na FAU-USP e Desenho na Escola de Artesanato do MASP, iniciou (à convite de Maria Thereza Vargas) o trabalho teatral na direção e criação dos cenários e figurinos com o grupo infantil da “*escolinha de arte*”, comandada por Sabatina Gervásio e Cynira Stocco na Comunidade de Trabalho Cristo Operário, orientada pelo frei João Batista Pereira dos Santos, junto à Capelinha do Vergueiro em São Paulo (fig. 09). Após o convite para a direção dos *Cadernos de Teatro*, e para participar do grupo *O Tablado*, Vargas, mudou-se para o Rio de Janeiro. Assim, Império assumiu a direção, por quatro anos consecutivos, do grupo adulto de teatro amador da Comunidade.

Na tentativa de continuar o trabalho o grupo montou um tablado. Na comunidade havia um teatrinho à italiana, com palco e platéia, passando a realizar apresentações em salões de ginásio, clubes de futebol, sociedades de bairro. Portanto, as apresentações deixaram de ter um espaço teatral definido. Império (1985) afirma que a conformação espacial das últimas apresentações era algo

semelhante a uma arena. A falta de condições para a continuidade dos trabalhos fez o grupo da comunidade se extinguir. Neste momento Império já era amigo do pessoal do Teatro de Arena. E ao integrar a equipe do Arena já estava familiarizado com as exíguas dimensões do palco, com a platéia em forma de arena e com a falta de recursos para a produção.

2.4. Contribuições na imagem cênica

A formação teatral e arquitetônica ocorreram concomitantemente na vida de Flávio Império. O domínio da linguagem artística, os conhecimentos de música, de pintura, de escultura e de desenho permitiram que Império colaborasse na reformulação da imagem cênica paulista nos anos 1960. Desse modo, a formação em arquitetura e urbanismo, sem dúvida, contribuiu e influenciou nas opções cenográficas, uma vez que o arquiteto é “*treinado*” para conhecer e trabalhar com o espaço (GORNI, 2004). A capacidade de análise da disposição espacial favoreceu o aproveitamento das potencialidades do espaço arquitetônico e da transformação deste espaço para uma imagem cênica.

Império colaborou fortemente para a transposição em imagem cênica os conceitos de “*desnaturalização*”, de não imitação da realidade, em oposição ao “*ilusionismo*” típico do palco tradicional italiano, que com coxias e urdimento tem a possibilidade de ocultar procedimentos cênicos. Estavam em discussão tanto no Teatro de Arena como no Teatro Oficina em graus diferentes, o efeito de “*desnaturalização*” que foi alcançado nas cenografias de Império de diversas maneiras: ora pelo uso de projeções, ora pela criação de dois níveis no espaço cênico tratando de planos e atmosferas diferentes, ora pela apropriação e

transformação de materiais não utilizados usualmente na linguagem teatral (SAIA, 2005).

Como afirmado anteriormente, destaca-se a presença de um modo de fazer artesanal, que dominava o espaço cênico concebido por Império. Não o artesanal requintado, mas aquele ligado ao material mais próximo, fácil de ser encontrado, recorrendo a materiais e objetos cujo modo de produção indicava a origem e o uso de determinada classe social. Tratava-se de um fazer ligado ao resíduo presente em todo modo de produção. O fato de não existir uma forte tradição artesanal no Brasil deixou o artista livre para utilizar a mão-de-obra “*desqualificada*” (GORNI, 2004), que não sabia fazer bem e por isso, não tinha orgulho do próprio trabalho e incorporá-lo à imagem cênica sem disfarces.

Mesmo que o desenvolvimento industrial tivesse afetado a cenotécnica e a iluminação, suas cenografias mantiveram o trato artesanal. Neste sentido, na obra de Império, a imagem cênica começava “*na pré-história da cena, no modo de produção peculiar da cultura brasileira, e a cenografia não deve apenas adaptar ou transpor determinadas formalizações, mas incorporar criticamente a história contida nos elementos que utiliza para compor um espaço e um ambiente.*” (LIMA, 1999, p.23). Ao evidenciar o processo de trabalho, seu modo de produção mostrou suas raízes no trabalho de Walter Benjamin. Como afirma Sérgio Ferro: “*que aplicávamos tanto em arquitetura como na pintura e no ensino. Cada obra ou aula tem que mostrar claramente o que é, mas também como veio a ser. Benjamin afirma que o autor deve ser também um produtor, ensinar a produzir*” (FERRO, 2011).

Como foi mencionado, Império tinha um posicionamento crítico em todas as atividades que desempenhou. Havia uma rede de influências estabelecida no eixo Consolação – Ipiranga: as faculdades de arquitetura, de economia, de filosofia estavam próximas dos Teatros de Arena e Oficina. Ao lembrar o período, Império (1985) afirma ter recebido influência do teórico Anatol Rosenfeld, do crítico Sábado Magaldi e de Roberto Schwartz entre outros. Este convívio com a *intelligentsia* da época fez com que o Arena e o Oficina representassem um determinado pensamento naquele período em São Paulo, repercutindo em sua obra pictórica e arquitetônica.

A partir de 1960 o trabalho de Flávio Império começou a ser desenhado profissionalmente. Por esta época ele já havia testado pictoricamente uma série de possibilidades, pintando a natureza que o rodeava. Não pintou num sentido simplesmente narrativo pitoresco, mas trabalhando no sentido do aperfeiçoamento da técnica e do desenvolvimento da percepção. Nota-se, por exemplo, em seu *Auto-retrato* (1952) e na *Árvore e Céu* (1951) as preocupações realistas apenas como ponto inicial de pesquisa para apreensão envolvida no ato de pintar (fig. 10).



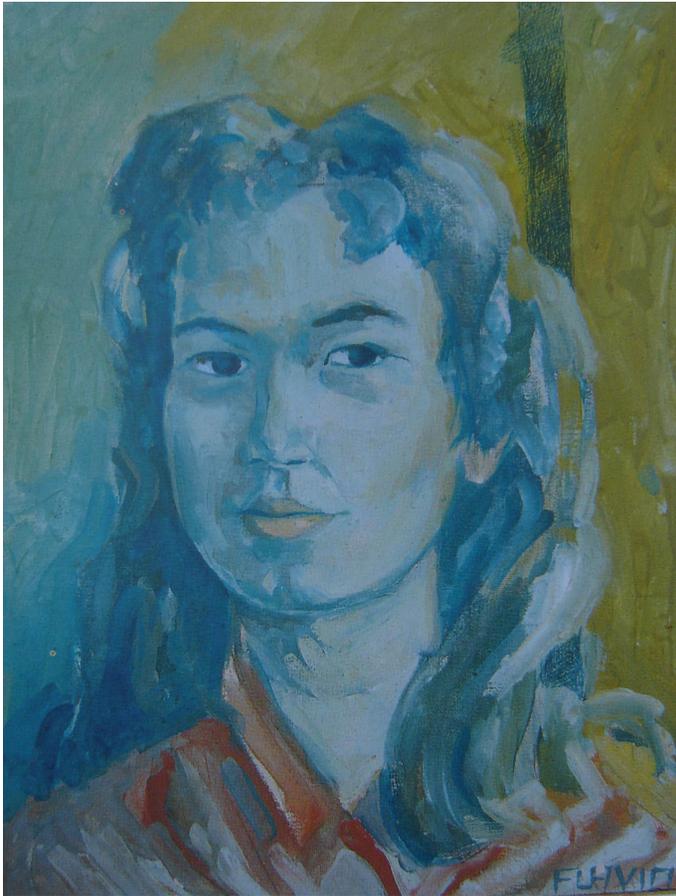
10. s/t Descrição: *Árvore e céu*—São Luís do Paraitinga (1951)
Técnica: Óleo s/ tela | Dimensão: 18,5x26,2cm | Coleção:
Arquivo SCFI | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

A diversidade de suportes entoa a necessidade de sintonizar-se com as representações do cotidiano, por exemplo, nos compensados com *Cavalos* (1952) traços, próximos aos desenhos rupestres, aparecem. Ao longo de sua carreira aparece o tema vegetal como forma de exploração sensorial e perceptiva, estudando-o à exaustão, sob diversos suportes, ângulos e texturas. Nota-se a busca pelo entendimento da luz e da cor, já no início da carreira, em duas telas da

Rua do Bem Fica (1954) de São Luis do Paraitinga, evidenciando a volatilidade do espaço.

Após 1956, quando ingressou no curso de desenho do MASP e na FAU-USP, o desenho ganhou a força estruturadora da geometria: no jogo de telhados, nas linhas do chão e no fundo da composição do quadro (*Sítio Grande Varejão*, 1956). No *Retrato de Mulher*, de 1957 (fig. 11), há a preocupação com a cor e a luz, a expressividade dada pelos contrastes e pelas grossas pinceladas se contrapõem ao fugaz *Retrato de Amélia*, de 1956 (fig. 12). O desenho sempre amarrando estruturas, caracterizado por não conter um estilo pessoal, mas uma marca variável de acordo com a necessidade, em busca incessante pelo experimento. Império elaborou seu trabalho na interação com seu tempo, não se prender à uma determinada corrente formal. Como afirma Maria Bonimi:

[...] o seu envolvimento com a cultura de seu tempo é profundo e inevitável. Bastasse a obrigatoriedade de erudição universitária. E ele adere de corpo inteiro a todos os denominadores da visualidade. Aqui temos o divisor de águas. Nunca é uma adesão formal [...], mas uma transcrição desenvolva e sólida que geraria a unicidade da fisionomia brasileira visceral de sua obra. [...] Longe das modas estéticas importadas que faziam a alegria de sua contemporaneidade. Conseguiu não ser surrealista, nem abstrato, nem figurativo, nem concreto, nem dadaísta, nem neoconcreto, nem informal, nem neoexpressionista, nem action painter, nem op artist, nem cinético, nem neofigurativo, nem brutalista, nem minimalista, [...] mas, especificamente arquiteto, gravador, pintor, desenhista, escultor, encenador, cenógrafo. [...] Alimentou-se de música, de letras e da visualidade contemporâneas. Autônomo e original, não subjugado pelos mass media. (BONIMI, 1999, p.161).



11. s/t Descrição: Retrato de Mulher (1957c.) Técnica: Óleo e caneta s/ tela | Dimensão: 34,5x26,6cm | Coleção: Arquivo SCFI
Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999

Pode-se comprovar isto ao observar as correntes que influenciarão sua obra, quando a apropriação da realidade moderna, como campo de ação, reaparece na arte mundial a partir do esgotamento do expressionismo abstrato. Nos Estados Unidos, Rauschenberg em suas *Combine Paintings* (1952-1953), vale-se de colagens de objetos encontrados sob um fundo expressionista e Jasper Jones,



12. s/t Descrição: Retrato de Amélia (1956) | Técnica: grafite s/ papel | Dimensão: 40,3x28,7cm| Coleção: Amélia Império Hamburger| Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

colabora na reelaboração do senso de modernidade. Na Europa, trabalhos sobre a “*aproximação perceptiva do real*” foram difundidos, com as formulações do crítico Pierre Restany que argumentava sua defesa ao “*Novo Realismo*”. Esta aproximação era um método de percepção e comunicação sensível, ora a serviço de uma intuição cósmica em Yves Klein, ora na integração da técnica industrial de Jean Tinguely, ora na recuperação poética de formas comuns das linguagens visuais organizadas (manifestos, publicidade, mass media) de Raymond Hains (RESTANY, 1979). O ponto crucial do “*Novo Realismo*” de Restany (1979) é decerto a aventura do objeto após o *dadá* (questionador da arte e de sua função institucional) frente ao esgotamento dos meios tradicionais de expressão. Neste período, manifestou-se mundialmente um “novo humanismo” que fundiria os planos individual, social, existencial e cósmico (SCHENBERG, 1965). Portanto, cada tipo de retorno à figura tem suas particularidades e em cada artista que o abordou há procedimentos próprios.

No Brasil, houve a influência do “*Novo Realismo Francês*” e da “*Pop Art*” internacional, mas com características determinadas pelas condições econômicas, sociais e culturais. Como afirma Sérgio Ferro (2011) o *Novo Realismo Francês* é contemporâneo aos trabalhos que trouxeram a figuração como tema no Brasil. Este fato mostrou que existia um “clima mundial” na utilização do “objeto” na arte tal como ele se encontrava na realidade:

O movimento, digamos, que mais influenciou, e influenciou a todos, foi a “Pop Art Americana”, do Rauschenberg, e do Jaspers Johns. Eles foram de uma certa maneira, os pioneiros. [...] Nesse período, dos anos 50 e 60, o Departamento de Estado adotou uma política cultural muito eficaz. A União Soviética estava naquela imbecilidade do ‘Realismo Socialista’ ainda e os americanos adotaram uma política muito sábia que foi apoiar francamente, com todos os meios possíveis, as manifestações artísticas mais díspares nos Estados Unidos, desde que: primeiro, não tivessem uma dimensão política muito evidente; e segundo lugar, pudessem ser apresentadas como documentos de liberdade.

Deveriam ser as mais diversas, as mais díspares. Ao mesmo tempo que eles, por exemplo, financiavam o Rauschenberg, o Johns, financiavam também o Serra, financiavam também os minimalistas, etc. Não havia uma “estética” do Departamento de Estado, ou uma corrente, mas ao contrário, a linha deles era financiar, favorecer e promover qualquer movimento, qualquer tendência desde de que aparecesse como manifestação de liberdade individual – “cada um faz o que quer” – e que não tivesse um conteúdo político muito escuso. (FERRO, 2011).

Mas a influência da “Pop Art” norte-americana veio para o Brasil com a re-introdução da política na obra. Ainda segundo Sérgio Ferro (2011), a diversidade artística no Brasil dos anos 1960 era muito grande, ao contrário do que mostra a historiografia da arte. Uma das exposições que mostrou esta diversidade foi a *Propostas 65*, que corresponde à *Opinião 65* no Rio de Janeiro, da qual Ferro participou na organização. Ambas “abertas a todas as correntes contestatórias, sem hierarquias. Não havia estrelas brilhantes solitárias com corte acompanhando. O que importava era cantar a liberdade da arte, toda ela, face à ditadura” (FERRO, 2011). Segundo Alvarado (1999), em *Opinião 65* houve o confronto da produção brasileira com a produção correspondente internacional. Em *Propostas 65* os artistas mostraram a apropriação de elementos do “Novo Realismo” e da “Pop Art Norte-americana” em confrontação à realidade brasileira, não só abrindo debates sobre o realismo entre artistas e críticos, como polarizando pesquisas artísticas.

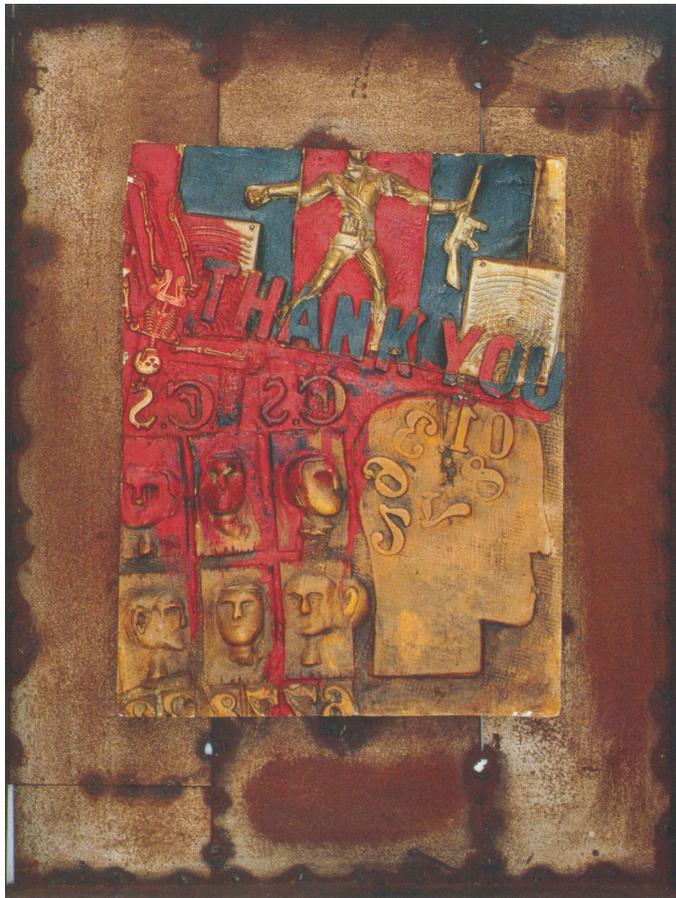
A diversidade artística presente nestas exposições pode ser observada também em textos. Há três autores que aclararam a uma noção dos conceitos envolvidos neste período. Em *O realismo ao nível da cultura de massa*, Waldemar Cordeiro (1965) propôs um realismo popular urbano que “se operasse mediante a apresentação das coisas da realidade contingente, inspirado por um novo humanismo que levasse em consideração a sociedade de massa, ao mesmo tempo que se preocupasse com a informação de significados através de canais artificiais” (ALVARADO, 1999, p.57).

No texto *Pintura Nova*, Sérgio Ferro (1965) encabeçou a crítica ao *Abstracionismo* e *Concretismo* dos anos 50, em defesa de um “realismo” que fosse instrumento de denúncia da realidade política do país. No texto *Vale Tudo (Propostas 65)*, desenvolveu o conceito ao afirmar que: “Os problemas que a Pintura Nova examina são o subdesenvolvimento, imperialismo, o choque esquerda-direita, o bom comportamento burguês, seus padrões, a má-fé, a hipocrisia social, a angústia generalizada, etc.” (FERRO, 1965). Problemas que negavam a unidade e a elegância.

Em *Cinco pintores arquitetos*, Mário Schenberg (1965), aponta às particularidades de cada integrante do grupo: Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel Spiegel. Sobre Império destaca seu temperamento satírico e sua preocupação política. Segundo o autor as pinturas de Império, dos anos 60, revelam a “desumanidade, a confusão, e a inépcia vociferante dos reacionários brasileiros, desmascarando sua vacuidade empolada” (Schenberg, 1965). Vê-se a influência dos conceitos da *Pintura Nova*, encabeçados por Sérgio Ferro, onde a apropriação da *Pop Art* de forma crítica construiria uma pintura descontínua e aberta, possibilitando a participação do espectador.

Apesar das teorizações de Schenberg e de Cordeiro sobre o “novo realismo” no Brasil apresentarem semelhanças no que concerne à apropriação da realidade urbana, há diferenças marcantes entre eles. Enquanto o primeiro argumenta à luz dos conceitos marxistas e da idéia de um “novo humanismo”, o segundo prioriza sua produção em propostas de origem “concretas” e relacionadas à teoria da informação. Portanto, o “novo realismo” e a “nova figuração” não delinearão um agrupamento coeso de artistas, apesar da absorção de elementos das correntes internacionais já citadas.

Para Sérgio Ferro a historiografia de arte brasileira conta a “saga de alguns ‘avant-gardistas geniais’ deixando de lado o que mais contava então” (FERRO, 2011). Um



13. VINDE A NÓS (1965) | Técnica: alto relevo em gesso e tinta a óleo com moldura e base em chapa de ferro | Dimensão: 52,5 x 40 x 4,5 cm | Coleção: Amélia Império Hamburger | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

exemplo disto é o fato da participação de Flávio Império na exposição *Nova Objetividade* (1966), fazer com que se aproxime (na historiografia) sua produção aos conceitos estabelecidos por Hélio Oiticica. O que faria com que o primeiro estivesse ligado à produção historiográfica hegemônica e corrente. Nota-se em *Esquema geral da nova objetividade* a enumeração das características principais:

1. vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para apropriações coletivas e conseqüente abolição dos 'ismos' característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que poder ser englobada no conceito de 'arte pós-moderna' de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA, 2009, p.154).

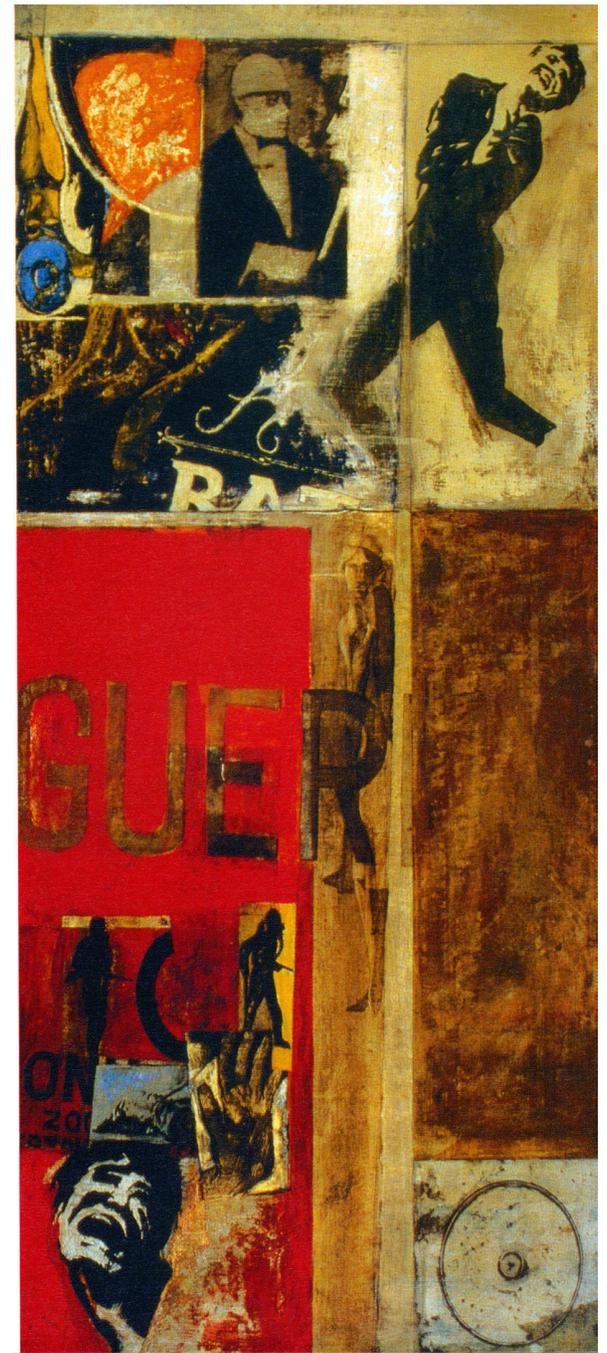
Oiticica afirma que sua formulação não remete a um movimento dogmático, nem esteticista, nem ao menos cria uma unidade de pensamento, caracterizada por juntar múltiplas tendências. Possivelmente, ao analisar isoladamente, haverá semelhanças discursivas entre propostas do *novo realismo* e da *nova objetividade* com a obra de Império. Mas como Ferro (2011), atentamos para a necessidade do estudo das particularidades, porque, mesmo que haja consonâncias é impossível colocar Império e Oiticica num mesmo bloco historiográfico.

Portanto, pode-se interpretar que a obra de artes plásticas de Império, dos anos 60, recebeu influências da *Pop Art* e do *Novo Realismo*, porém não houve a mera aplicação formal nem a afiliação a estas influências. O que fica evidente é um *humanismo* que afeta todos os aspectos da vida social e funde as dimensões individual, social e existencial. Se no texto *O novo realismo*, Schenberg (1965) observou que a decadência do sistema colonial-imperialista, decorrente do fim da Segunda Guerra, abalando por definitivo a hegemonia da cultura ocidental e da



14. MARCHADEIRA DAS FAMÍLIAS BEM PENSANTES (1965) | Técnica: Polimatérico s/ madeira | Dimensão: 40x39cm
Coleção: Carlos Lemos | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

15. COMO, JÁ (1965) | Técnica: Guache, PVA s/madeira |
Dimensão: 80x39cm | Coleção: Anna Francisca Lefèvre | Fonte:
KATZ; HAMBURGER, 1999.



técnica para dar lugar a uma expressão de simplicidade, na qual a “*pobreza artesanal*” carrega o objeto do peso cotidiano, são observadas então consonâncias entre a artista e o crítico. Império olha e incorpora em obra o interesse pelas coisas prosaicas do país, envolvendo-as com um discurso político e afetivo.

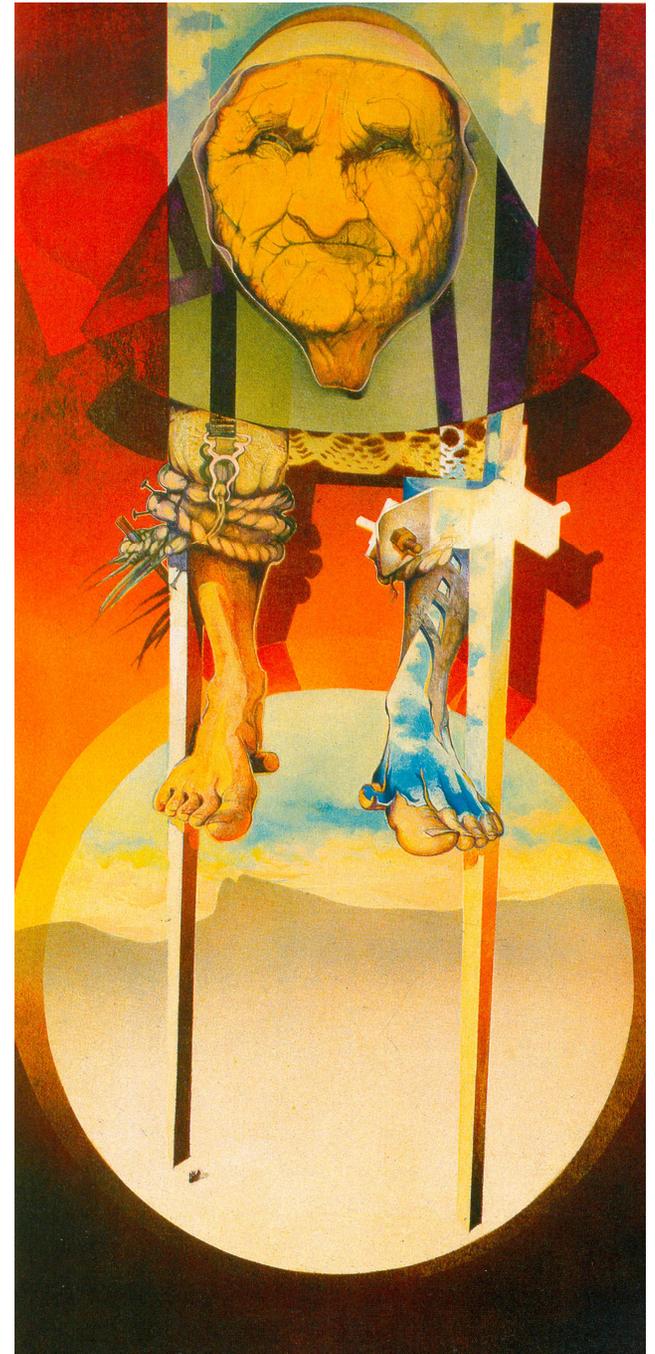
Nos anos 60 a necessidade de um discurso contundente frente à repressão política, a participação em grupos teatrais que buscavam a discussão sobre arte popular reverberam em obras de forte teor satírico, com tônica de crítica política e de denúncia frente à repressão militar e ao domínio do poder da economia imperialista no Brasil. Nas pinturas *OEA*, de 1965; *Vinde à Nós*, de 1965 (fig. 13); *Marchadeira das Famílias bem Pensantes*, de 1965 (fig. 14), *Como Já?* de 1965 (fig. 15); ou *Pena que ela seja uma puta*, de 1966, observa-se que a “*linguagem expressiva interfere na realidade da idéia, sua violência e crueza em um nível de pintura ‘real’ que faça sofrer, que seja um libelo, uma convocação para um eu coletivo, engajado em mil estilos desde que haja a eficiência na pergunta e na resposta*” (BONOMI, 1999, p.162). Império incorporou com força tanto a colagem de objetos (que tomam o lugar do desenho registrando com veemência suas intenções) como a moldura na obra combinando tendências construtivistas e expressionistas (BONOMI, 1999). No texto para o programa do espetáculo *Ópera dos Três Vinténs* (1964), Flávio Império afirma sua preferência pelo mundo real, com suas contradições e seus perigos, buscando compreender os significados de viver em “*tempos de guerra*” e de construir símbolos com estes significados.

A absorção de tendências construtivistas e expressionistas questionava a arte de cavalete, tradicionalmente considerada burguesa, buscando uma expressão da realidade sem o ilusionismo pictórico. Nas obras *Buxinho 1*, de 1973 (fig. 16) e *Para Lina*, de 1970-73, não há saída: a percepção formal é imediata. Elas trazem a insegurança ao espectador, abalando em seu plano particular. Em a *Velha*, de 1976



16. BUXINHO Nº1 (1973) | Técnica: Polimérico | Dimensões: 85x91,5x7cm (irregular) | Coleção: Paula Motta Saia | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999. Relação estabelecida com a figura 07 (p. 44).

17. s/d Descrição: A velha em pernas de pau (1976c.) | Técnica: Acrílico s/ tela | Dimensão: 110x49,8cm | Coleção: Walmor Chagas | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



evidencia-se o conteúdo de auto-flagelação. Esta obra mostra o transcorrer do tempo em um rosto devastado por linhas do tempo. No mesmo ano, Flávio Império revisitou o mesmo desenho em outro contexto: em *A Velha em pernas de Pau*, 1976 (fig. 17), a idéia dos “*velhos fantasmas que perambulam*” (IMPÉRIO, 1999, p. 117) usada em *Pano de Boca* (1976). Esta pintura mostra a senhora e suas rugas, que com a boca em linha contém a palavra. O contorno branco envolve o rosto, separa os planos, destaca a figura humana do firmamento. Os olhos profundos visam algo muito distante. Os pés se apóiam sobre pernas de pau de tênue contato com o solo. O céu aparece na perna esquerda, parte desta velha é transparente e a faz entrar em contato com o impalpável na parte do corpo usualmente ligada à terra. Uma velha que perambula com as pernas amarradas. O trabalho nos faz vagar aos nossos íntimos escombros, ao nosso não tocar diretamente no chão.



18. SÃO JOÃO (1974c.) | Técnica: Mista s/ tela | Dimensões: 70x70cm | Coleção: Henrique Magalhães | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

O afastamento de muitos de seus colegas devido a repressão militar, o contato com o *Living Theatre*, com Maria Betânia, com Fauzi Arap, com a prática de *yoga*, fazem com que Império passe a trabalhar mais como pintor do que como cenógrafo. Flávio Império passou a questionar fortemente a estrutura do *establishment* das artes, já não participava do circuito hegemônico de exposições de arte – como *Opinião 65* e *Propostas 65*. Na abertura da exposição *Volta à Figura – a década de 60*, (1979), posicionou-se frente à sociedade de consumo e à sedimentação de campos artísticos: “*A verdade não existe, o que existe são os seus interesses próprios e os interesses que o teu grupo defende [...]. Então uma coisa que era harmônica, contínua, organizada, sistematizada, como me ensinaram que era a sociedade, era uma bela de uma fantasia [...]*” (IMPÉRIO, 1979a, p.20) .

Nos anos de 1970, Flávio Império participou de exposições menores, muitas delas organizadas por ele. Realizou uma série de *exposições-festa*, negando as

exposições de galeria por seguirem padrões esquematizados, ditados pelos donos das mesmas, com uma espécie de marca registrada para que a arte possa ser comercializada e consumida. Criticando inclusive as *vernissages* destes espaços: “onde as pessoas só ficam de costas para as pinturas, bebendo, fazendo fofoca e interessadas com quem vão dormir naquela noite”. (IMPÉRIO, 1978b).

Para a inauguração do Centro de Estudos Macunaíma (1973) realizou a exposição *Festa de São João*, mostrando santos, pombas, bandeirinhas, telas encontradas na oficina, roupas. “Tudo isso regado a cafezinhos e bolo de fubá da Das Dores” (CERROTI, 2011, p. 36). Na exposição *Coisas e Loisas* (1978), Flávio Império transferiu o material de sua oficina de trabalho para o espaço expositivo. Ficavam a mostra os trabalhos relativos aos padroeiros da infância São João Menino e Cosme e Damião, festejados no mesmo mês de abertura da exposição. Havia espaços vazios, vãos que eram preenchidos ao longo do período de exposição. Ele tentou utilizar imagens que se desdobravam até um arquétipo. Representados em uma bandeira ou num estandarte utilizando diversas técnicas e suportes para que a pintura saísse do cavalete e tomasse o chão e o teto na conquista do espaço. Na matéria realizada por Erica Knapp, o artista confirma sua aproximação com a cultura popular:

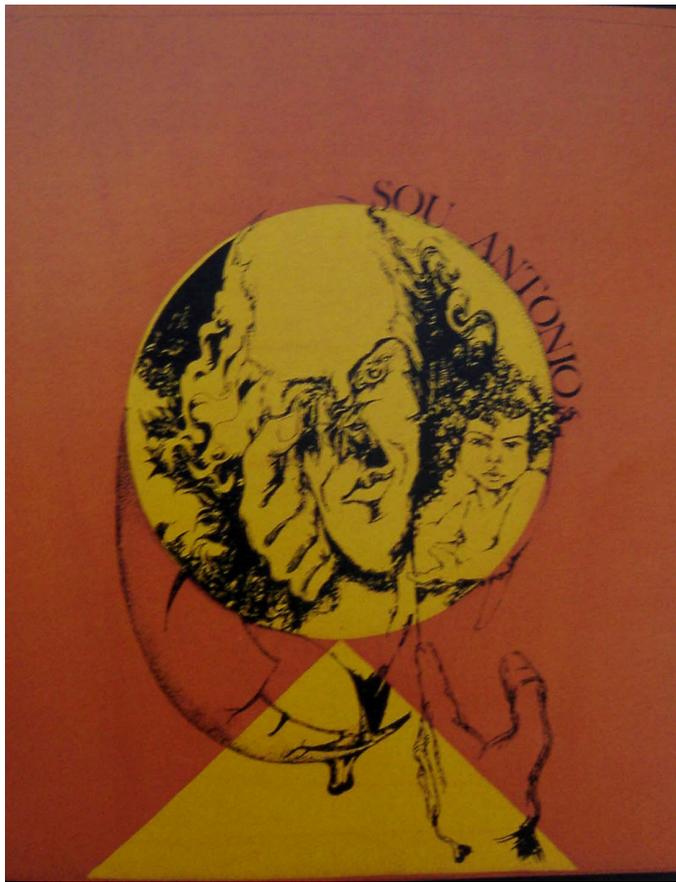
As conversas que eu tenho com as pessoas pelos barcos e navios do Rio Amazonas ou pelas rodoviárias do Acre e Rondônia vão me dando uma visão mais clara do que é o Brasil, bem diferente da visão heróica dos livros de história. Eu decidi que meu mestrado e doutorado seriam feitos tendo como fonte de informação as ruas e as praças. [Sobre o povo brasileiro] Ele é extremamente visual. É impressionante a inteligência construtiva do brasileiro que, com palha, taquara e terra, resolve todos os problemas de ‘design’ desde o chão até o teto, fogão utensílios de uso e com uma incrível habilidade técnica. (IMPÉRIO, 1978b).

Portanto, para ele a exposição deveria ser uma festa popular, um local de encontro. Como o ocorrido em *Sou Pedro, Sou João, Sou Antônio* (1973), com três

dias de fogueira e bolo de fubá ou como em *Alegres Pintores* (1977) que se transformou praticamente em um circo itinerante pelos teatros do bairro do Bexiga. Para o artista, as exposições perdiam o aspecto de arte de galeria ao ganhar um caráter íntimo. Porém, sem se desprender do aspecto crítico e político, ao questionar o próprio *establishment* da arte, ou ao apresentar (como apresentou em *Coisas e Loisas*, 1978) os documentários sobre as tecedeiras de Minas Gerais (1976) e *Pequena ilha chamada Sicília* (1975), ele mostrava que eram documentos de uma cultura que “*está sendo esvaçalhada pela cultura atual, que vem e devasta tudo o que havia anteriormente*” (IMPÉRIO, 1978b).

Para Império a pintura, em contraposição ao teatro, era uma atividade ligada ao discurso essencialmente coletivo, era um retorno para dentro de si. Mas um retorno para si sempre relacionado ao mundo cotidiano. O teatro o fez passar por uma infinidade de possibilidades de vida e de ideologia. O mergulho ao seu mundo interior, ocorrido segundo ele (1999) através do contato com o *Living Theatre*, e a *yoga*, fez com que se esmaecesse a tridimensionalidade fictícia do teatro político dos anos 1960 e seus personagens do drama social. Surgiram pinturas e artesanatos que retratavam figuras e imagens da vida cotidiana, com a forte exploração da cor e de suportes (fig. 18). A *Das Dores* (fig. 09 do capítulo 03), a bananeira, as folhas de coqueiros, os mangarás.

Assim, mostrou que a função social da arte pode impregnar os setores mais comuns da vida, aproximando-se das idéias de Jonh Ruskin e William Morris. Parece que Império compartilhava dos conceitos de Bardi e Motta sobre cultura popular. Na apropriação da realidade conferindo um novo uso ao objeto usado e gasto ou mesmo encontrado no lixo. Os móveis da casa da Aclimação (onde morava com alguns amigos) foram executados com restos de madeira de construção. Para a casa Império comprou apenas tambores de óleo que serviam



19. SOU ANTONIO (1972)|Técnica: serigrafia s/ tecido|
Dimensões: 84x64cm |Coleção: Maria Tereza Vargas | Fonte:
KATZ; HAMBURGER, 1999.



20. Bandeira de “Carne-seca”. | Fonte: Catálogo da exposição Itaú Cultural – Ocupação Flávio Império, 2011

Nota:

04. Tecidos refugos da indústria têxtil, com defeitos ou erros de estamparia ou manchados em decorrência da limpeza das máquinas, encontrados pela primeira vez por Império, na viagem à Recife (1978) vendidos a preços muito baratos no Mercado São José em tabuleiros, como os da carne-seca, usada na culinária.

como pés de bancos e mesa (CERROTI, 2011). O mesmo procedimento pode ser notado na utilização de tecidos de *Carne-Seca*⁴, refugos da indústria têxtil, numa crítica à sociedade de consumo, que descarta rapidamente os objetos usados. Essa apropriação e combinação seletiva de objetos é, ao mesmo tempo, uma atitude contestadora da sociedade da época, e um ato criativo, com resultados inesperados, oriundos da presença de materiais heterogêneos em uma nova intenção de uso.

Nos anos de 1970, Flávio Império explorou amplamente a serigrafia, que o encantou devido sua grande “aplicabilidade” (como afirmou Maria Cecília Cerroti, em seminário para a exposição *Ocupação Flávio Império*, 2011). Porém, observa-se que não costumava usá-la em sua característica “tradicional”, na capacidade de reproduzir o mesmo desenho em série (fig. 19). Usava sim a mesma matriz à luz de diferentes temas, suportes, formas, conteúdos, transparências, isto é, em diversos contextos. A técnica foi adotada no teatro, para cenários e figurinos, em cartazes e folhetos. A série *Menino do espetáculo Ponto de Luz* (1978) surgiu da realização do espetáculo teatral *Ponto de Luz* (1977). Nos retratos de *Das Dores* (fig. 09 do capítulo 03) e na série *Mangarás* valeu-se, também, da possibilidade de reprodução da mesma matriz, explorando temáticas distintas (GORNI, 2004).

As bandeiras de *Carne-Seca* (fig. 20 e 21) expressam o paradoxo de uma sociedade que teve um veloz e violento processo de industrialização, transformando brutalmente as condições de vida. Nestes experimentos de serigrafia, Flávio Império uniu o uso de uma técnica simples e sem mistérios, com desenhos sutis, contrastando-os à essência do suporte utilizado: tecidos, refugos da indústria têxtil, marcados e endurecidos pelo acaso da limpeza das máquinas e pelo erro de aplicação dos “*padrões*” de estamparia. As “bandeiras” possibilitam a

liberdade do vento, a leveza inexistente no “plano fixo” da pintura, pode ser arquitetura, teatro, carnaval é também a cortina da casa do sertão.

2.6. Arquitetura

A formação em arquitetura contribuiu para a atuação de Flávio Império nas outras linguagens artísticas em que trabalhou. Foram selecionadas apenas algumas obras a fim de compreender melhor o que ele levou da arquitetura e para as outras atividades e quais suas contribuições no panorama arquitetônico brasileiro. Antes mesmo de concluir sua graduação (1962), Império colaborou na execução do projeto da *Igreja da Vila Madalena* (1959) no escritório de Joaquim Guedes e realizou trabalhos com os amigos Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, formando o que hoje se denomina *Grupo Arquitetura Nova*⁵.

Para Humberto Pio Gruimarães (2006) esta denominação é uma forma de simplificar o problema da inserção da produção do *Grupo* na historiografia. A contraposição das seguintes citações evidencia a necessidade de aprofundamento dos estudos acadêmicos perante a magnitude dos trabalhos do trio e da repercussão de seus trabalhos tanto no contexto político-cultural de sua época, como nos anos posteriores:

A escolha da obra dos arquitetos Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império deve-se, justamente, pela radicalidade de suas propostas arquitetônicas e de seu envolvimento político, compromisso que eles levaram até o limite de suas experiências pessoais. [...] Parceria formada por um tipo especial de afinidade que os reuniu e que tornou possível identificá-los como grupo coeso (KOURY, 1999, p. 02).

Prefiro uma postura mais cautelosa nesse sentido [...]. Como único sobrevivente da tríade



21. Bandeira de “Carnê-seca”. | Fonte: Catálogo da exposição Itaú Cultural – Ocupação Flávio Império, 2011.

Nota:

05. O primeiro trabalho em conjunto data de 1961, quando se uniram para a participação no Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura da IV Bienal de Artes de São Paulo.

de arquitetos, Sérgio Ferro tem dado as cartas na interpretação daquele trabalho, sublinhando o caráter de “grupo” em depoimentos e textos [...]. O risco aqui é o de um novo enraizamento historiográfico: no afã de tirar da sombra aquela produção de arquitetura engessá-la num pacote fechado [...] Será interessante notar, por exemplo, que em entrevista de 1974 na qual Lefèvre faz um balanço de sua produção, até aquele momento, nenhuma menção é feita a Ferro ou Império [...] Do mesmo modo, que não se tem registro de depoimentos ou textos rememorando esse trabalho coletivo por parte de Império (GUIMARÃES, 2006, p.25).

Apesar de ser Sérgio Ferro quem “dá as cartas” na interpretação, não é possível afirmar que seus depoimentos e trabalhos enraízam a historiografia do *Grupo*. A pesquisa desenvolvida por Ana Koury (1999) não traz o “engessamento”, pelo contrário, mostra hiatos importantes, espaços que indicam a necessidade de estudo das particularidades de cada componente do *Grupo*.

Parte-se do princípio de que a parceria entre os três arquitetos existiu e é evidente sua fecundidade. Sempre no âmbito da crítica à política desenvolvimentista eles produziram cerca de 50 projetos e construíram cerca de 24⁶ em apenas uma década. A parceria nem sempre foi entre todos os três. Há projetos realizados em dupla e individualmente. A maior parte da produção foi realizada nos fundos da casa de Helena Fausto, mãe de Flávio Império, em uma edícula de doze metros quadrados, inicialmente usada como quarto de brinquedos e transformada em um “triplex”. Portanto, segundo Ferro (2011), o convívio ocorria desde o ponto mais elementar físico, a uma série de paradigmas comportamentais e políticos seguidos por eles, que devido a atividade de cada um, continha especificidades próprias.

Os anseios da *Arquitetura Nova* aproximavam-se daqueles propostos pela *Escola Paulista*, quando levada em conta a necessidade de engajamento entre a arte e a técnica. Porém, divergiam na medida em que a segunda considerava “o canteiro de obra como ponta de lança para o desenvolvimento esperado para o país” (KOURY, 2003,

p. 47). O *Grupo Arquitetura Nova* propôs uma outra relação no canteiro, que não depende propriamente do desenvolvimento das técnicas construtivas e industriais. Por isso, ao invés de propor uma arquitetura que dependesse de grandes aparatos técnicos e construtivos, eles partiram de materiais comuns, como tijolo, bloco e caibros recombinao-os, de modo a deixar claros os procedimentos utilizados. Esta didática foi além de deixar aparentes as etapas construtivas, tornando-se uma forma de emancipação política de todos os membros das equipes de produção envolvidas.

O planejamento e a racionalização estavam presentes para romper com as “*técnicas de dominação, indispensáveis sob o capital*” que “*impõem quase sempre a mistura, a confusão, o conflito entre elas [equipes de produção]. A sequência lógica e ordenada das equipes é perturbada, e a coerência interna de cada uma é corrompida*” (FERRO, 2003, p. 14). Portanto, tratava-se de uma arquitetura preocupada com o operário e com o usuário.

A *Poética da Economia* de Ferro e Lefèvre propunha uma poética que nascia do “*mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático*” (FERRO; LEFÈVRE, 1963), eliminando tudo o que era supérfluo. Usando apenas o indispensável. Guimarães (2006) aproxima a produção do *Grupo* aos preceitos modernos da *Baubaus* ou da *Doctrina de Estética Industrial* de Jacques Vienót (1953, apud, GUIMARÃES, 2006). Mas salientamos que o contexto moderno europeu é muito diverso do brasileiro. Se há raízes no modernismo europeu, estas estão desvinculadas, na medida em que são tomadas de forma crítica e política por Ferro, Lefèvre e Império.

As pesquisas anteriores (KOURY, 1999; ARANTES, 2002; GORNI, 2004; GUIMARÃES, 2006) mostram ligações da produção do *Grupo Arquitetura Nova* com o *miserabilismo*, e, conseqüentemente com *A Estética da Fome*⁷ (1965), de

06. Ana Paula Koury em seminário ocorrido no dia 03 de junho no Instituto Itaú Cultural, 2011.

07. *Eztetyka da Fome*, foi um texto encomendado para ser apresentado em janeiro de 1965 como forma de comunicação oral, para uma retrospectiva de cinema latino americano, numa homenagem ao Cinema Novo brasileiro em Gênova.

Glauber Rocha. No texto, o cineasta manifesta o desejo em produzir um cinema grosso, feio, sujo de denúncia da fome e da pobreza do país, em contraposição à indústria cinematográfica, considerando o *Cinema Novo* um fenômeno dos “*povos colonizados*”. Por isso, Glauber Rocha fez questão de opor-se a dois tipos de posicionamento presentes nas artes de sua época: a esterilidade e a histeria. A “*esterilidade*” na qual o artista plástico “*se castra em exercícios formais, que todavia, não atingem a plena posseção de suas formas*” (ROCHA, 1965), num sonho frustrado de universalização, muito visto no mundo “*oficial das artes*”. Por outro lado, a histeria, que surge de onde “*a indignação social provoca discursos flamejantes*” (ROCHA, 1965). Além disso Rocha destaca três sintomas: o anarquismo, a redução política de uma arte que “*faz má política por excesso de sectarismo*” (ROCHA, 1965), relacionando este tipo de arte a uma confusão entre arte de esquerda e arte revolucionária; e a “*procura de uma sistematização para a arte popular*” (ROCHA, 1965). Este sintoma foi considerado mais eficaz para o cineasta. Aqui nota-se uma possível crítica à produção cepecista. Sua conclusão é de que todos estes esforços eram frustrados porque não superavam a condição do Brasil como país colonizado, por isso também sua contraposição a um cinema em que aparecem casas bonitas, gente rica, em seus carros de luxo, que tem objetivos puramente industriais.

Neste sentido existe aproximação com a indigesta pintura de Flávio Império e com a *Pintura Nova*, proposta por Sérgio Ferro: “*a nossa pintura é grossa. Sua técnica tem o subdesenvolvimento do país - e esta adaptação não é defeito ou carência, mas posição*” (FERRO, 1967b, p. 98).

Já na produção arquitetônica há maiores consonâncias com a oposição do *Grupo Arquitetura Nova* aos meios de produção existentes no canteiro de obra. Ao observar sua fome e em resposta à condição de exploração do operário, o *Grupo* propôs uma nova forma de atuação, que não parte de um devir utópico e



22. Residência Simon Fausto, 1961. Fonte: GORNI, 2004.

23. Residência Juarez Lopes Brandão, 1968, em construção. |
Fonte: AAVV, 1997.

afastado, mas novamente de um dado real, apropriando-se dele em sua crítica. Com o existente tentaram, desembaraçar a manufatura da construção do peso da dominação do capital, criando condições de trabalho mais humanas. Outra relação evidente com o texto de Glauber Rocha é o fato de deixarem as instalações aparentes, de não revestirem as paredes, no sentido de negação de uma construção baseada na aparência e no consumo da arquitetura.

Na residência Simon Fausto, em Ubatuba (projeto de Flávio Império), de 1961, aparece a pesquisa de uma técnica ligada ao fazer artesanal (fig. 22). A construção em abóbada catalã, usada por Le Corbusier e Joaquim Guedes, de tijolo assentado sem cimento, forma vãos de três metros, criando uma “*densidade espacial*” para os espaços comuns e uma redução ao “*mínimo necessário*” para os espaços de uso privado. O aproveitamento da produção das olarias, da técnica de construção de assentamento de tijolo sobre armação de madeira (aplicado para o assentamento de paredes) e da mão-de-obra pouco especializada locais evidencia novamente o que foi chamado de apropriação do real. Isto é, Flávio Império não usou a “*precariedade*” local porque ela lhe dava gosto, mas porque ela existia e produzir sem ela seria criar meios artificiais e alienados de produção.

A residência Juarez Brandão Lopes, de 1968 (fig. 23), foi a última a ser concebida sob a parceria do *Grupo Arquitetura Nova*, com projeto de Império e Lefèvre. Eles utilizaram a estrutura em abóbada ainda de forma experimental. Ao analisar o conjunto da obra do *Grupo*, ao contrário dos outros projetos que dispunham uma única abóbada no sentido longitudinal do lote, este projeto é composto por duas abóbadas conjugadas e implantadas transversalmente no terreno. A proposta foi radicalizar a economia da construção (de alvenarias, estruturas e instalações aparentes), vislumbrando a possibilidade de aplicação de tais técnicas na construção de casas populares. A concepção espacial da casa foi

concebida por Império (GORN, 2004), havendo todo um senso de “teatralidade” espacial. O espaço central da sala e do mezanino organiza toda a distribuição interna, integrando os ambientes. A permeabilidade espacial não propõe a dissolução dos limites individuais, mas o encontro entre a esfera particular e a coletiva. O projeto arquitetônico previa uma revisão dos comportamentos e das relações da “família tradicional”. Neste sentido Flávio Império radicalizou, com a proposta (não executada) de fechar os vãos das portas apenas com cortinas, que remeteriam também aos fechamentos usados nas casas populares.

Na arquitetura proposta por Império, Lefèvre e Ferro há consonâncias com as correntes artísticas mundiais e com a elaboração teórica da *Poética da Economia*, da *Estética da separação* e com o *Miserabilismo*. Na perspectiva de busca pela “identidade nacional” e de questionamento ao “desenvolvimentismo”, esta postura expunha a miséria do país através de seus meios de produção. A inversão da lógica a respeito do “subdesenvolvimento” é um ponto nodal: considerando-se a miséria como produto direto do “desenvolvimento” e não algo “natural” ao atraso do país. Pode-se interpretar que, também na cenografia, Império explorou o *Miserabilismo* e a *Estética da Separação* através de três procedimentos básicos: o uso de materiais simples, a explicitação do processo construtivo, e a inclusão dos rastros deixados por quem produziu o trabalho (GORN, 2004). Deste modo Império desvela o *metier* artístico, aproximando-o do espectador comum.

Flávio Império se afastou progressivamente da produção arquitetônica. Isto aparece tanto na diminuição do número de obras e projetos ao longo do tempo, como em textos, que mostram sua incompatibilidade com a prática de uma arquitetura de “*prancheta*”. Textos que evidenciam não só que a prática profissional de arquitetura serve ao campo geral estabelecido pelo consumo capitalista, como também que mostram uma proposta de ensino que pretendia tirar o aluno da

passividade apreendida no ensino fundamental, como será visto a seguir.

2.7. Ensino

Flávio Império iniciou a atividade como docente em 1962. O seu posicionamento político o fez colocar a arte em função de um ideal de melhoria da vida social, numa noção de cidadania transformadora da sociedade, presente tanto no *Grupo Arquitetura Nova* (KOURY, 1999), como nas proposições de Vilanova Artigas (KOURY, 1999). Portanto, para ele a atuação do arquiteto não estava restrita ao cumprimento dos meandros burocráticos da profissão. O arquiteto deveria atuar como artista e como pensador da realidade social. A atividade de Império como professor estava embebida na discussão sobre os rumos do ensino e da atuação artística (fig. 24).

Marcelina Gorni (2004) dividiu a docência de Império em duas fases na FAU-USP. A primeira, que vai até 1968, associada à assistência à Renina Katz, na qual os ideais discutidos no escritório da Rua Marquês de Paranaguá, com os amigos Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro apareciam com mais força. E a segunda, que vai até 1976, ano de seu pedido de demissão, na qual houve a priorização aos exercícios de experimentação e de exploração dos sentidos, de exercícios de relaxamento, dialogando com o trabalho de preparação de atores, em particular das oficinas realizadas por Julian Beck, do *Living Theatre*, em visita ao Brasil em sua 1970.

Valendo-se desta experiência, Flávio Império propunha aos seus alunos exercícios práticos de percepção e sensorialização. O objetivo dos exercícios de



24. Fotografia de aula de Flávio Império, na FAU-USP. | Fonte: AAVV, 1997

relaxamento corporal, segundo Renina Katz (GORNI, 2004) eram preparar a musculatura e distensionar o momento de realização do desenho, colaborando para o resultado final do trabalho. Portanto, o maior objetivo era desbloquear as resistências mentais e físicas, através do corpo do aluno. Isto colaborava também com a diminuição do nível de tensão que os alunos viviam durante a ditadura.

Se para Império, o desenho era uma atitude física, ele deveria ser realizado com o corpo todo. No texto abaixo nota-se que Império trazia para a universidade algo que aprendera longe dela: para ele o ensino de programação visual (PV) não estaria limitado ao “*treino da percepção orientada para o projeto e da sensibilidade para a programação gráfica ou pictórica*” (Império. Caderno 5.8). Pelo contrário, afirma:

Meu processo pessoal de trabalho e pesquisa me levou para além da prancheta: para a ação direta, da manipulação do espaço e do movimento. Meu corpo abandonou a postura sedentária adquirida nos bancos escolares para empreender uma viagem de desbravamento das suas possibilidades de linguagem – manifestação, incorporando dinamicamente os materiais clássicos e os novos materiais que surgem pelo caminho. A respiração, o relaxamento muscular e mental, a expressão psico-física do movimento, o som aliado ao conhecimento anteriormente do desenho, da cor, das possibilidades de linguagem do plano, do espaço, do objeto, e da linguagem das palavras: o jogo dos personagens teatro-vida. Nessa nova constelação de elementos de linguagem, que não se limita à exprimir isoladamente a resultante super elaborada de uma forma específica de percepção: auditiva ou visual ou gestual, etc. Nasce dentro de mim uma necessidade de impulso cada vez mais forte de treino e experimentação, fora do alcance das aplicações estereotipadas. Nos campos do consumo profissionais. Daí as aulas, para mim, serem o próprio (ou um dos) campo de elaboração e pesquisa. (Flávio Império, Caderno 5.8)

Pode-se destacar sua persistência e garra em experimentar, explorando as possibilidades de linguagem que os “*campos de consumo profissionais*” não lhe permitiram. Neste sentido, a FAU-USP, naquele período, seria uma outra espécie de canteiro, um canteiro para o corpo experimentar. Mas Império, em suas

sucessivas tentativas de pesquisa e de ensino esbarrava em diversas dificuldades, entre elas a falta de uma sala-laboratório equipada, considerando este fato como *“a consequência de uma extrema depreciação causada pela improvisação maior que a indispensável”* (IMPÉRIO. Caderno 5.8) que limitava profundamente as possibilidades de sua proposta de ensino.

Outras dificuldades encontradas foram a *“falta de envolvimento real de aproximadamente 70% dos alunos no aprofundamento de sua experiência universitária de pesquisa”* (IMPÉRIO. Caderno, 5.8) e a irreflexão dos alunos diante da condição em que a universidade estava inserida *“onde deuses de cadeiras surgem dispersos no curso de seus estudos, mais como obstáculos a serem transpostos mecanicamente do que como fatores indispensáveis à sua formação”* (IMPÉRIO. Caderno, 5.8). Dificuldades que determinariam a falta de clareza do aluno em saber para que cada disciplina servia causava um *“alheamento [que] a meu ver decorre da falta de informações básicas que permite um mínimo de estruturação interna para opções mais profundas na montagem de seus cursos”* (IMPÉRIO. Caderno, 5.8). Estes textos, extraídos de seus cadernos de anotação revelam a consciência de Império sobre o papel do educador naquele período histórico.

No entanto, em depoimentos de ex-alunos de Império dados à Marcelina Gorni (2004), e também segundo palestrantes presentes no ciclo de seminários ocorridos no Instituto Itaú Cultural, em junho de 2011, o artista analisava os trabalhos de forma particular, tentando mostrar as potencialidades do aluno, não importando se os trabalhos estavam de acordo com os “cânones” que determinavam sua “qualidade”. Justamente quando o artista aprofundou a busca pelo auto-conhecimento, “radicalizou” seu método de ensino. Em sua atividade como docente, Gorni (2004) cita um grande número de ex-alunos que destacam o professor como figura de grande influência para sua formação.

As regras simbólicas de um domínio não podem ser consideradas como limitadoras, ao contrário, cada domínio pode expandir a sensibilidade e a habilidade da pessoa se relacionar com o mundo (CSIKSZENTMIHALY, 1996). Com o estudo de depoimentos desses ex-alunos de Flávio Império, nota-se concordâncias com este conceito. Ao introduzir o domínio artístico aos alunos o professor tinha o cuidado em dismantelar as pré-concepções relativas ao ofício. A partir da sensibilização espacial e da consciência corporal deixava-se de desenhar com a mão no plano horizontal da prancheta e passava-se a desenhar com o corpo todo. A motivação intrínseca dos alunos foi decorrente do entusiasmo e energia promovidos pelas aulas de Flávio Império. O questionamento crítico sobre o ensino acadêmico cativou os alunos, fato que os tornaram pessoas reflexivas e críticas sobre o pensar e o fazer.

À luz da Teoria Marxista percebe-se uma relação com as práticas das aulas de Império, ao considerar-se que o homem produz trabalho e com isto, reproduz sua existência na prática diária. Através da atuação na natureza se dá o trabalho humano e a evolução social: *“Ao retirar algo da natureza ou determinar um tipo de uso para alguma parte da natureza (inclusive o próprio corpo) pode ser considerado e é o que acontece na linguagem comum, uma apropriação que é, pois apenas um do aspecto do trabalho”* (HOBSBAWM, In: MARX, 1991, p. 65). Mas um aspecto fundamental, pois é nele que se funda o conceito de propriedade, que é a relação que o trabalhador tem com as condições objetivas de seu trabalho.

Neste sentido Império deu passos para um horizonte antropocêntrico de ensino no qual considerava o conhecimento corporal condição *sine qua non* para o trabalho artístico. Exercícios de sensibilização pressupõem a participação ativa do aluno. Por isso, Império questionou fortemente o padrão de ensino tradicional e o padrão de comportamento dos alunos ingressantes. Ele rompeu as convenções

procurando tirar da passividade os jovens advindos de uma estrutura familiar de classe média e opondo-se a uma forma de ensino na qual o professor detém o conhecimento e o aluno é mero receptáculo. Sua proposta era uma nova forma de mediação entre o artista-arquiteto, o objeto e o mundo. Assim, Império incentivava a conquista de uma condição de emancipação do aluno.

Sua crítica vinha tanto em relação com a instituição da ensino (FAU-USP), como em relação ao sistema de vida dos alunos, levando-o a escrever a seguinte anotação aos alunos do curso de Programação Visual, tentando compreender a passividade da turma elenca dois motivos: sua própria atividade, talvez “*excessiva*” como professor e o desmoronamento “*da capacidade de invenção ou simples manipulação de elementos de linguagem dos ‘alunos de hoje em dia...’ que recebem prontas milhares de informações de forma passiva – rua, tv, etc.*” (IMPÉRIO. Caderno 5.5). A causa desta falta de capacidade de invenção era, segundo ele, o fato dos alunos não terem sido treinados para a vida “*prática*”, mas para o consumo de informações em todos os níveis (objeto, imagem, etc). Com isso a produção cotidiana dos jovens de classe média afastava suas “*mãos-cabeça*” das atividades mais elementares deixando-os “*livres*” para “*curtir*” o consumo:

Sua única missão é se preparar para o futuro, e durante 15 ou 20 anos sua prática é de preparação para depois, nunca o aqui e agora integrado às suas necessidades mais elementares. Assim elitizada essa enorme camada da população urbana acaba por viver uma vida de consumo passivo de aulas pré-fabricadas de todos os gêneros, condensadas, apostiladas de forma a exigir o mínimo de participação ativa e da mesma natureza dos programas de TV ou revistas de divulgação. Nem a participação ativa na pesquisa de material, análise e discussão é critério para as escolas. Só para as escolas especiais. Reservados à “cultura” intelectual passam a ter todo tipo de preconceito e má vontade para a ação física direta e para a intervenção nos eventos à sua volta. Na faculdade depois de exercícios contínuos e mecânicos dos cursinhos preparatórios recebemos para trabalhar os restos desse naufrágio, vagando desarticulado segundo o vento e a maré, desesperançados de conseguir realizar sua própria vida, ou ávidos pelo diploma redentor. É no período de faculdade que vamos encontrar os estudantes com todas as suas crises

mais agudas: namoro a casamento, definição profissional, desligamento da casa paterna, individuação da vida privada e social. Alguns mais inventivos, por alguma razão não vieram nesse barco, andam pelas águas como Cristo com muita segurança. Outros, com bóias, são naufragos com esperanças (a maioria), e um último grupo, destroço dessa guerra de adaptação e condicionamento sócio-cultural, perambula sonâmbulo sem rumo. (IMPÉRIO. Caderno 5.5).

Qualquer semelhança com a atualidade não é mera coincidência, mas a comprovação de um diagnóstico correto e a consolidação, hoje, do ensino universitário como um bem a ser consumido como qualquer outro. Diante ora do ambiente de abandono e ausência, ora do aluno que “*vagueia pela rampa e acaba no bar completamente desorientado, alguns com claros sintomas de catatonia, com a mente dispersa por várias pequenas obrigações aleatórias tipo provas, trabalhos, fichamentos, listas de presença, pelo menos dez cadeiras diferentes, separadas e esvaziadas*” (IMPÉRIO. Caderno 5.8). Diante de alunos com a “*sensibilidade extremamente bloqueada*” e treinados para responder mecanicamente as tarefas que lhes eram dadas, e da estrutura burocrática da própria universidade, a proposta de ensino de Flávio Império ficava atravancada, culminando no pedido de demissão da FAUUSP em 1977.

O professor Flávio Motta deu um depoimento emocionado, ao lembrar as experiências dos alunos de Império, mostrando que no espaço amplo da Faculdade de Arquitetura, Império propunha um ensino que fundisse as dimensões entre o arquiteto e o artista, e que rompesse com a estrutura formal de ensino:

Eles abaixaram as calças, com a bunda de fora de costas e rebolando ‘nós somos cantores do rádio’. Isso fazia parte do trabalho, quem era o orientador da coisa? Era o Flávio. E aquilo foi um sucesso louco, para a juventude, que estava em busca do novo, de não repetir coisas antigas. Tinham professores e professoras que saíam da sala sem falar, mas era um protesto: ‘passar um filme desses, na frente da gente?’. Senhoras de vanguarda, leitoras de Marx e de outros ‘figuras’ revolucionárias de alcance internacional: ...e aqueles meninos, fazendo aquelas ‘bagunça’, lá? [...]. A escola tinha uma preocupação

com a 'desarquitetura', parece que 'acabaram com a arquitetura'. Acabaram. Quer dizer era ainda a sala de aula, [...] com vidrinho, professor no quadro negro [...]. Mas uma faculdade, aberta, arejada, convivendo, vendo todo mundo trabalhando. A nossa escola estava resgatando uma possibilidade de pensar o espaço e o tempo. [...] (MOTTA. In: TÉRMINO DO CURSO. Vídeo disponível em: <www.itaucultural.org/ocupação>. Acesso em: 12 set. 2011).

Impossível deixar de comentar a postura reacionária dos professores, que por temor ou preconceito, freavam a ruptura dos paradigmas estabelecidos. Assumindo uma postura que impedia a autonomia do aluno, negligenciando a liberdade de expressão e dificultando o pensamento de uma coletividade, Império tentava mostrar as possibilidades dentro do espaço da FAU e da produção de arquitetura. Considerava que a arquitetura não era só a construção erudita que ambiciona a permanência no tempo. Mas também a simples, da cultura cotidiana, da arquitetura vernacular, que por não ter a intenção da eternidade, torna-se provisória pelo uso e pela fragilidade material (terra, barro, palha, etc). Pois dentro da casa de concreto do “profissional” era possível realizar a seguinte experiência dos alunos:

uma casinha, assim, de bambu... E o pessoal: 'ai o que é isso? Isso é trabalho de arquitetura? [...] Agora essa coisa pobre, aí? Parece casa de caboclo.' Alguns professores com vergonha: 'Quem é o orientador?', 'É o Flávio Império'. Ele não estava presente naquela hora, mas eu estava. Portanto eu posso falar. Quando eu vi, tinha uma aluna, lá dentro da casa. Entrei pela portinha da casa. E ela estava lá... Daí eles aceitaram, movimentar tudo. Porque estava... Virou uma cadeia, uma cadeia que remetia a ideia do que estava havendo na política e na sociedade brasileira, que prendiam e matavam gente. E o Flávio Império foi chamado muitas vezes a dar pronunciamentos, ele não escondia certas coisas, levava com uma sabedoria, uma leveza de inteligência e respondia as questões. Então ele não foi bobo, ele falou assim: 'eu vou fazer uma coisa aqui, para mostrar uma generosidade de espaço que tem dentro da faculdade de arquitetura...' Ele e falou assim: 'eu vou pegar esse espaço aqui, que está parado, ... e vou fazer essa juventude...pelo menos manter eles juntos...' Porque para um professor é muito mais interessante vocês continuarem amigos entre vocês ...(MOTTA. In: TÉRMINO DO

CURSO. Vídeo disponível em: <www.itaucultural.org/ocupação>. Acesso em: 12 set. 2011).

Aqui o depoimento de Flávio Motta encontra os escritos de Império, ao declarar que a intenção de seu curso era:

encontrar ou criar condições nas quais os alunos sintam-se bem construindo seja lá o que for como se já, naquele momento, eles fossem arquitetos, isto é, como leigos que são, esquecessem que estão aprendendo. Assim, minha experiência de vida me ensina, a gente cria com as mãos-cabeça um rastro menos bloqueado, mais criativo e livre e creio mais verdadeiro, como os signos sonoros dos pássaros, dos gatos, signo arquitetônico do João de Barro, em particular, do jogo intuitivo que é a repetição arcaica do gesto de construir seja uma forma-cor seja um movimento-espço, seja um grosseiro-singelo e colorido enfeite de papel crepom. (IMPÉRIO. Caderno 5.8).

Distantes há mais de trinta anos desta experiência percebe-se como o ensino de arquitetura se sedimentou contra as intenções libertárias de Império para implantar uma educação que pode e deve ser consumida passivamente e manter os jovens arquitetos diante de seus computadores em escritórios tão assépticos e padronizados como a própria universidade-mercado. Resta a academia refletir o quanto esta experiência foi válida, e como ela pode ser inserida nos quadros do ensino artístico.

3. Preâmbulo: teatro e política em São Paulo

3.1. Teatro Brasileiro de Comédia

Para entender melhor a estética do espaço cênico proposto por Flávio Império há que se retomar ao contexto teatral de São Paulo dos anos de 1950. Fez-se o recorte a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (1948) pelo industrial Franco Zampari. Esta escolha está estreitamente relacionada ao grau de influência da companhia e porque sua criação permite entender sobre a formação da burguesia paulistana, que após a consolidação da industrialização, passa a exigir uma atuação mais efetiva dos setores culturais. A vinda de professores franceses para lecionar na Universidade de São Paulo, fez com que parte desta burguesia incipiente acessasse padrões e hábitos sociais diferentes possibilitando uma renovação no âmbito ideológico¹.

Com os avanços no ensino universitário, com os novos conceitos de urbanização², com o crescimento econômico e industrial, a arte e a cultura deveriam seguir seu devir do programa de crescimento, que alguns anos depois, tornou a capital paulista numa cidade hegemônica irradiadora de “cultura” em larga escala. Neste contexto insere-se a expansão do Departamento Municipal de Cultura criado por Mario de Andrade, a criação da Escola de Arte Dramática por Alfredo Mesquita, da Bienal de São Paulo e do Museu de Arte³ de concepção de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.

Após a reforma de uma garagem, Zampari inaugurou um teatro (1948)⁴ que servia inicialmente para apresentações amadoras, mas no ano seguinte deu continuidade ao seu plano de profissionalização com a contratação dos atores que se destacaram anteriormente. O teatro de palco italiano de grande profundidade, mas com pouca altura (fig 01) oferecia 365 lugares. Disponha de uma parte



01. PIP-PAF (1949) | Texto e direção: Abílio Pereira de Almeida
Local: TBC, SP | Na foto: Ruy Affonso, Glauco De Divites, Helenita Queirós Matoso, Mariana Freire, José Scatena, Madalena Nicol e Delmiro Gonçalves. No centro, de costas, Célia Biar
Acervo: Alfredo Mesquita | Fonte: MAGALDI; VARGAS, 2011.

Notas:

01. Como foi mostrado no capítulo 01.

02. As modificações urbanas não serão aprofundadas nesta dissertação, mas cabe ressaltar a importância deste estudo para o entendimento da dinâmica cultural do período em São

03. Localizado à Rua 7 de Abril, inaugurado em 1947.

04. O Teatro Brasileiro de Comédia localiza-se na Rua Major Diogo.

destinada à carpintaria e marcenaria; uma área para cenografia com as mesmas dimensões do palco; sala de luz e som, e outra sala com 50 lugares e demais equipamentos que a transformavam numa sala de teatro; oficina de costura; depósitos de materiais e demais instalações necessárias para manter dois elencos e duas montagens simultâneas.

Com toda esta infra-estrutura, em 1956, o TBC era uma grande empresa. Se por um lado Zampari fez questão de demonstrar em entrevista concedida em 1956⁵ as dificuldades financeiras em manter um teatro daquele porte, por outro, tirava *“partido publicitário, portanto econômico e ideológico, de seus feitos”* (MOSTAÇO, 1982, p. 17). Buscou sempre um requinte no palco, que *“retornava na bilheteria compensando os custos de uma ousadia”* (MOSTAÇO, 1982, p. 17). Dirigido para adular um público sedento por reconhecer no espaço da representação os padrões de usos e costumes de vida social luxuosa e prazerosa. Ao funcionar nos moldes rígidos de uma indústria (MAGALDI; VARGAS, 2001), o TBC criou um padrão de teatro da ilusão, cuja artificialidade e ostentação formal supriam ideologicamente o imaginário da burguesia da província. Flávio Império se alinhou às considerações feitas tanto por Magaldi⁶ como por Mostaço ao considerar que o teatro de palco italiano buscava uma identificação com o público *“pelo simulado da função dramática, pela identificação com as situações vividas pelos personagens”* (IMPÉRIO, caderno 5.5):



02. Teatro Municipal e Vale do Anhangabaú, 1914. Autor desconhecido. Obra dos jardins do plano Bouvard. Observa-se casas em demolição na Rua Formosa. | Fonte: TOLEDO, 2007.

Notas:

05. ZAMPARI, 1956, apud MOSTAÇO, 1982, p. 16.

06. Sábato Magaldi é importante teórico, crítico teatral e professor.

Esse anseio de reconstruir no espaço cênico o espaço ficcional do drama escrito encontrou na caixa mágica do chamado ‘teatro italiano’ seus elementos de linguagem mais adequados e lá se instalou durante mais de quatro séculos com tanto conforto para as exigências do espetáculo como para as exigências da platéia que acabou por fundir a própria noção de teatro com esse tipo de identificação ‘a italiana’ confundindo o fenômeno teatral com essa forma específica de manifestação. Reconhecida oficialmente como ‘manifestação cultural mais refinada’. (IMPÉRIO. Caderno 5.5).

Para Império o teatro de palco italiano era um símbolo da cultura “*oficial*” do ocidente. Conservava o privilégio da cultura com o uso de formas estabelecidas que se perpetuaram pelo tempo por serem consideradas perfeitas, “*mumificadas e protegidas oficialmente, essas manifestações do espírito humano perderam seu impulso vital transformaram-se em alegorias da própria impermeabilidade do poder constituído*” (IMPÉRIO. caderno 5.5). O teatro da “caixa preta” pode com os equipamentos de que dispõe alcançar mais elevado grau de “*realidade*” que se necessita para reproduzir um texto. Levando à ilusão e ao sonho.

No trecho acima, o artista discorre sobre o papel social dos teatros municipais (fig. 02), demonstra que dos apetrechos que conduzem a uma identificação através de um “realismo” aos aspectos exteriores e luxuosos destes espaços teatrais que emolduram as platéias mantem-se a elite em seus lugares privilegiados. Basta lembrar que historicamente, até o início do século XX, os edifícios têm formas de decoração diferentes para cada espaço da platéia, restando ao público com menor poder aquisitivo um espaço sem visibilidade, sem possibilidade de audição e pouco ornamentado. Pode-se com seu escrito fazer um paralelo com o TBC na medida em que este passa a representar esta cultura oficial da burguesia paulistana.



03. RALÉ (1951) de Máximo Górkí | Direção:Flamínio Bolloni Cerri | Local: TBC, SP |Na foto: Ziembinski, Maria della Costa, Carlos Vergueiro e Paulo Autran | Acervo: Maria Thereza Vargas| Fonte: MAGALDI; VARGAS, 2001.

Segundo Mostaço (1982), mesmo quando houve a encenação de *Ralé*, de Gorki ou *Mortos sem Sepultura*, de Sartre, houve a diluição dos conteúdos em opções de encenação que diminuíam as contradições do texto, destacando o melodrama (fig. 03). Mesmo, no que se considera “*fase brasileira do TBC*” (fig. 04), em encenações que se ambientavam em cortiços ou favelas havia uma forçada “*estilização do palco italiano*” (LIMA, 1999). Os breves aspectos destacados anteriormente permitiram que Mostaço fizesse a seguinte análise sobre a contribuição deste teatro à cena paulistana:

É próprio da burguesia gerar contradições muito acirradas entre o capital e o trabalho; como também é de sua natureza acobertar tais contradições com espessos véus ideológicos destinados a desfazer seu mal-estar. Se era duro o regime de trabalho imposto, a explicação vinha do necessário empenho e aplicação na formação de um teatro exigente do ponto de vista cultural; se os salários ficavam congelados mesmo em épocas de inflação, a razão era no necessário sacrifício em prol de um teatro sempre deficitário, mas com emprego garantido [...] Existiam, é claro, as compensações: o brilho individual, o narcisismo cultuado e alimentado, [...] a mística de uma vida dedicada à arte, sem preocupações com as contas do fim do mês. [...] O TBC vem, portanto, instituir uma prática teatral inteiramente renovada dentro dos hábitos do teatro brasileiro, especialmente para o público. É neste sentido que ganham força seu pioneirismo e espírito de iniciativa em alterar uma teoria e uma prática teatrais decididamente desconhecidas na cultura paulista, e brasileira, fixando padrões renovadores e irresistíveis aos olhos de uma época que, deslumbrada com suas conquistas, acreditava-se no olimpo. (MOSTAÇO, 1982, p. 18 e 19).



04. O PAGADOR DE PROMESSAS (1960) de Dias Gomes
Direção: Flávio Rangel | Cenografia e figurinos: Cyro del Nero
Local: TBC, SP | Na foto: no centro Leonardo Vilar e Nathalia Timberg | Fonte: MAGALDI; VARGAS, 2001.

Como foi destacado a burguesia paulistana via-se refletida nas encenações do TBC. Porém as contradições deste modelo renovador foram propulsoras de uma série de atividades teatrais. Dentre elas de um setor que não tinha as condições financeiras para produzir materialmente aos moldes da empresa de Zampari. Mas, que tinha a gana de fazer teatro.

3.2. Teatro de Arena: formação e ideologia

Por volta de 1951, houve a primeira menção documentada (MOSTAÇO, 1982) sobre a criação de um Teatro de Arena em um texto de Décio de Almeida Prado, Geraldo Martins e José Renato Pécora apresentado ao I Congresso Brasileiro de Teatro (no Rio de Janeiro e sob organização da Associação Brasileira de Críticos Teatrais). No plano internacional, no período entreguerras na Europa e nos Estados Unidos a discussão sobre a forma de representação teatral fez-se

presente na busca pelo entendimento das contradições entre o teatro e os meios de produção industrializados (como o cinema). No Brasil, destaca-se no texto de 1951, o interesse entre uma nova forma e o baixo custo para a produção de um espetáculo. O grupo de alunos formados na Escola de Arte Dramática e dirigidos por José Renato, estreou em 1953 a peça *Demorado Adens* (de Tennessee Williams), chegando a se apresentar no TBC com a etiqueta de “*vanguarda*”. Estava latente o desejo por uma nova forma de criação teatral que se distinguisse dos moldes tecevistas, formou-se a Companhia de Teatro de Arena em São Paulo, que sem sede fixa, apresentou *Esta noite é nossa* (de Stafford Dickens), em abril de 1953 no Museu de Arte Moderna (MAGALDI; VARGAS, 2001).

Com objetivos *revolucionários* o Arena queria levar o teatro para o público, em qualquer lugar que ele estivesse. Alterando o eixo de ida do público ao centro para assistir teatro. Isto indicava, sobretudo a alteração das relações palco-platéia para muito além da conformação espacial. No cerne das questões estabelecidas pelo grupo estavam as conseqüências estéticas e, portanto, ideológicas envolvidas. Mesmo que naquele momento, talvez não tivessem consciência plena das mensagens que o Teatro de Arena poderia transmitir. Mostaço (1982) mostra que havia preocupações imediatas nas concepções de trabalho do grupo, que centrava suas preocupações em torno da figura do ator (fig. 05), vê-se na citação uma contraposição direta aos padrões estabelecidos pelo TBC:



05. As modificações citadas Mostaço podem ser verificadas em várias fotografias das encenações do Arena. Na imagem: PINTADO DE ALEGRE (1961) de Flávio Migliaccio Direção: Augusto Boal | Produção e Local: Teatro de Arena, SP | Na foto: Flávio Migliaccio (Lando), Milton Gonçalves (Pileque), Altamiro Martins (Mário), Ângelo del Matto | Arquivo Teatro de Arena Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

O long-shot do teatro de palco italiano deveria ser substituído pelo close, os grandes gestos e máscaras exageradas dos atores das décadas de 20 e 30, por gestos miúdos e um aprofundamento interpretativo mais real, o detalhe a minúcia sobrepondo-se ao largo e ao eloquente, a multivisão da platéia obrigando o ator a representar continuamente e em eixo, pois que, como um objeto cubista, ele era percebido no todo e nas partes. [...] Estas conquistas não são evidentemente desprezíveis. Afinal, tratava-se de didatizar uma forma absolutamente nova não só dentro da relação palco/platéia tradicional como, de uma forma mais geral todo o hábito do público condicionado a uma leitura da esquerda para a

direita, ao espetáculo frontal (teatro e cinema), a isolar-se no escuro ensimesmado dentro da individualidade que a visão da platéia oposta na arena desnuda, acostumado à contemplação de uma caixa de surpresas (palco italiano) que a circularidade rompia tornando todos partícipes da ação, rompendo as distâncias invioláveis. (MOSTAÇO, 1982, p. 25).

Ora, se as intenções iniciais de Zampari na criação do TBC pareciam modestas ao querer adaptar um espaço para a apresentação de grupos amadores, por volta de 1953, o teatro, que nesta altura era profissional, continha outras características e diretrizes: a de uma companhia comandada com “*espírito empresarial*”, a transição de um padrão teatral de “*estilo italiano, com frisas, camarotes, galerias e anfiteatros, para uma pequena sala, adaptada, criando maior intimidade*” (MAGALDI; VARGAS, 2001, p.216) entre público-platéia, a existência de uma equipe fixa (composta de dezoito atores, quatro encenadores, um cenógrafo, onze auxiliares e treze funcionários), a colocação do encenador como responsável pela “*autoria*” do espetáculo, a elaboração de cenários e figurinos específicos para cada peça, deixando de lado a improvisação. Características que procuravam atender, em uma cidade sem teatros variados, uma platéia “*cosmopolita, afeita a acompanhar os sucessos de Paris ou da Broadway, mas que não via no pobre profissionalismo tradicional um espelho*” (MAGALDI; VARGAS, 2001, p.216) em que se refletisse.



06. UMA MULHER E TRÊS PALHAÇOS (1954) de Marcel Achard Direção: José Renato | Local: MAM, SP | Na foto: John Hebert, Eva Wilma, Jorge Fischer | Arquivo Multimeios / IDART
Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50Anos, 2004.

A historiografia de teatro tentou, com o decorrer do tempo, reduzir a importância do TBC ou julgar suas contribuições nocivas para o teatro brasileiro, pois “*ele representaria a imposição de uma cultura superior*” (MAGALDI; VARGAS, 2001, p.244). De fato se constituiu num padrão de renovação que colocava o teatro de São Paulo próximo aos teatros dos grandes centros metropolitanos. Mas, para Magaldi e Vargas (2001) os diretores estrangeiros que vieram a trabalhar no TBC nada mais fizeram do que usar no Brasil um processo de



07 e 08. Fachada do Teatro de Arena durante a temporada de A criação do mundo segundo Ary Toledo |Data: 1967 | Fonte: Arquivo de Multimeios / IDART| Interior do teatro de Arena durante a ocupação da Cia. Livre no segundo semestre de 2004 Desde a década de 1970 a planta do teatro tem formato de ferradura. Porém, para a comemoração dos 50 anos do teatro a arquiteta Simone Mina realiza uma homenagem modificando a planta para o formato original| Fotografia de Roberto Setton Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

trabalho que se desenvolveu e ganhou maturidade na Europa no final do século XIX.

Já no Teatro de Arena as intenções iniciais eram de realizar uma produção mais barata. Pretendia-se um TBC mais econômico pela estrutura espacial da sala e pela ausência de cenários elaborados. Inclusive a escolha do repertório se assemelhava a do TBC (MAGALDI; VARGAS, 2001). Portanto, nas primeiras encenações propostas pelo grupo ainda não existia a preocupação bem delineada sobre a sociedade de classes e a Teoria Marxista (MOSTAÇO, 1982; MOTA, 2008), seja na escolha das peças a serem encenadas, seja na seleção do público. Entre o *playbox*, resultante da experiência americana de Gilmore Brown e Margo Jones, como tentativa de implementação de uma nova forma teatral e as experiências russa de *Oklapov* (em *A Mãe e Otelo*) e alemã de *Leopold Jessner* (em *Hamlet, Otelo e Ricardo III*), havia uma diferença: uma *higienização* dos conteúdos ideológicos. A escolha da arena para os europeus determinava uma nova relação palco/platéia enquanto participação de um projeto contra a alienação que transformava o teatro em um local de embate de conscientização (MOSTAÇO, 1982).

Mais tarde, a partir da encenação de *Ratos e Homens* (1956) e da junção de participantes oriundos do Teatro Paulista do Estudante (TPE), vê-se encenações que visavam não só uma relação público-ator distinta da proposta pelo TBC, como o fortalecimento do discurso político em busca de um *teatro nacional*. Segundo Renato Ortiz (2006), os conceitos de *cultura alienada*, de *popular* e de *nacional* desenvolvidos por Boal e Guarnieri tiveram influência isebiana: “*Fala-se, assim, na necessidade de se implantar um ‘teatro nacional’ em contraposição a um ‘teatro alienado’ cujo modelo seria o Teatro Brasileiro de Comédia*” (ORTIZ, 2006, p.48). Esta influência será mais bem detalhada a seguir.

A aquisição da sede e a estréia das peças *Uma mulher e três palhaços* (1954) e *Escrever sobre mulheres* (1955) trouxeram dois aspectos fundamentais (fig. 06). O primeiro refere-se a fixação do grupo no centro da cidade de São Paulo, distanciando-o do *nomadismo* em busca do público (fig. 07 e 08). O segundo liga-se a um jogo metalinguístico entre o fazer do teatro e a vida cotidiana proposto pelas encenações. Na busca pelo *singelo* e pelo *bom gosto*, o Arena passou a ser um simulacro do TBC, cujo avanço formal e espacial não significava o aprofundamento político e ideológico nas encenações (MOSTAÇO, 1982, p.27). A *sedentarização* do grupo permitiu que o espaço fosse usado para outras atividades artísticas: apresentações de música, exposições de artes plásticas e para as *Sessões de Segundas-Feiras*, nas quais se apresentavam grupos amadores. Nestas sessões o Teatro Paulista do Estudante (TPE) passou a ocupar o teatro e posteriormente houve a entrada no Arena de alguns de seus componentes, entre eles estavam Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio e Vera Gertel⁷.

Em um texto do TPE enviado para II Festival de Teatro Amador (1956) apareceu a necessidade de uma postura política mais ativa perante a cultura e a sociedade, revelando-se o que futuramente tomaria o lugar central das discussões do Teatro de Arena. O desejo de uma arte que conscientizasse o público o levou à luta por condições mais igualitárias de vida.

A presença dos componentes do TPE representou para o Arena a chegada de uma juventude “*marcada pelas lutas nacionalistas, pela radicalização ideológica, pela percepção da política como atividade de todos praticavam, conscientes (ou não)*” (FILHO, 1974, apud MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 298). Com a vinda de Augusto Boal⁸ dos Estados Unidos, onde cursara dramaturgia e direção, e sua adesão ao Arena, houve uma mudança de rumos nas encenações. Em sua primeira direção, *Ratos e*

07. O acordo entre os grupos estabelecia uma série de atividades e de responsabilidades. O diretor artístico do novo “*Elenco permanente do Teatro de Arena*” era José Renato. Apesar da fusão os grupos mantiveram autonomia administrativa. (MOSTAÇO, 1982, p.28).

08. Para maiores detalhes da chegada de Augusto Boal e sua entrada no Teatro de Arena de São Paulo, consultar MAGALDI; VARGAS, 2001.

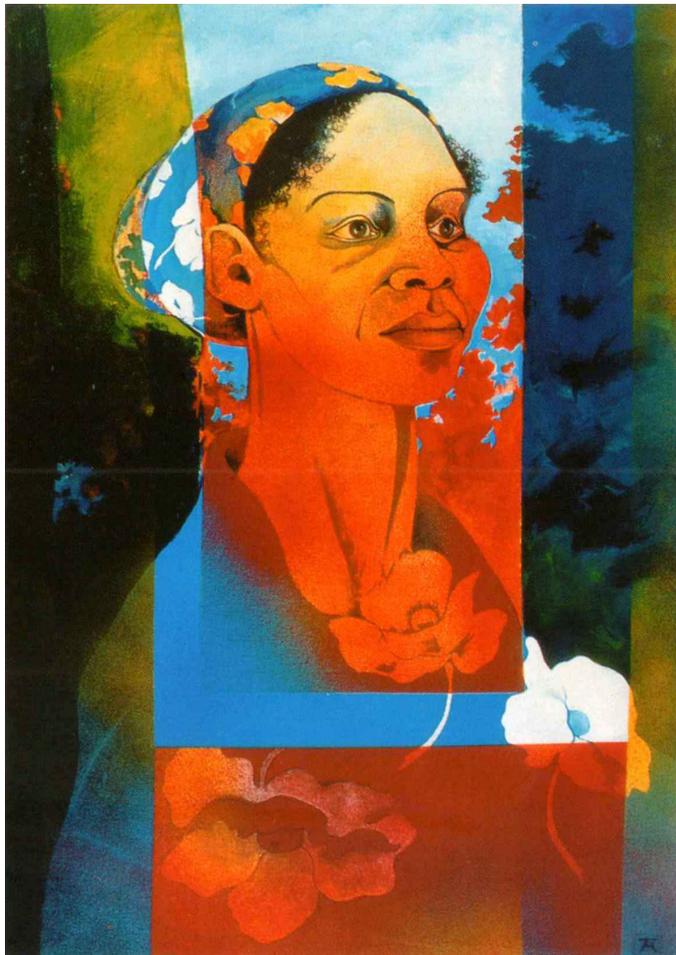
Homens (1956) o diretor fez uso do que chamou de “*realismo seletivo*”:

os detalhes essenciais dão a ideia de um todo. A encenação, toda ela, caracteriza-se por um despojamento absoluto, intencional e necessário. Não existem marcações arbitrariamente bonitas, pois estão todas psicologicamente justificadas. Em teatro de arena, mais talvez do que nos teatros de prosênio, o que tem mais importância são as relações humanas. O que importa mais é a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las. E isto implica em despojamento, em simplicidade, desde que se compreenda que simplicidade não é sinônimo de pobreza. (BOAL, 1977, apud MOSTAÇO, 1982, p. 30).

Talvez seja por estes motivos que Flávio Império afirme (citado por Amélia Hamburger⁹⁾, que seu jeito de ser tinha muito do Teatro de Arena. Não só pela proposta de um teatro, que, sem os elementos ilusionistas do teatro à italiana, aproxima o artista da platéia, destituindo-lhe o lugar privilegiado de detentor de um *mister*, mas pela própria dimensão humana da proposta. Os próprios métodos do Arena, de busca da compreensão dos tipos brasileiros e cotidianos também tiveram ressonância na obra de Império. Outra possível aproximação está no despojamento e na simplicidade que se explica inicialmente pelas condições exíguas para se trabalhar com teatro no Brasil, que fez com que se aprendesse a trabalhar com todo tipo de matéria, e que chegava a parecer uma espécie de improviso em alguns momentos. Império destaca em uma anotação de caderno:

Sempre que programei um trabalho acabei por fazer outro. Minha vida é uma sucessão de improvisos, na melhor das hipóteses, com alguma ordem interior. Não faço disso uma bandeira ou um calvário, mas reconheço minha incapacitação para tentar diferente, pois sempre que programo uma coisa acabo por fazer outra. (IMPÉRIO. Caderno 5.1-2).

Ao estudar o processo criativo vê-se que as ações criativas estão situadas em um dado contexto. Portanto, o improviso nasce das associações improváveis à priori, mas que demonstram uma possibilidade no momento da criação. As condições de produção pobres do teatro da Comunidade do Cristo Operário se



09. S/ título | Descrição: Das Dores | Técnica: acrílico s/ tela. Dimensão: 70 x 50 cm | Data: 1978c | Coleção: Mary Júlia e Olácio Dietzch | Fonte: Katz; Hamburger, 1999.

Nota:

09. Transcrição da palestra de Amélia Império Hamburger, ocorrida em 31 de agosto de 2004. In. Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

repetiam no Arena, sem o “reconhecimento” no teatro “profissional” da importância de uma infra-estrutura para o trabalho. Ao lembrar do processo, Flávio Império afirmou: “Trabalhávamos com ‘cuspe’ e transformávamos num golpe de mágica aquela caixinha em mil lugares e transportávamos a platéia por todas as situações dramáticas a que nossa imaginação nos levava.” (IMPÉRIO, 1999, p. 41). Logo, Império operou com limitações de recursos materiais e explorou o que havia de melhor em suas possibilidades.

Para Sérgio Ferro (2011) o procedimento de transposição de um material para um uso inesperado não era algo meramente formal ou uma busca pela pobreza por amá-la ou por ser maníaco por ela. Contudo, era um procedimento conceitual que partia não das condições materiais para realizar “grandes coisas”, mas das condições humanas envolvidas na produção. Portanto, em vez de lançar-se a um projeto com um alvo à frente, segundo Ferro (2011), sua geração tem a atitude inversa, retrospectiva¹⁰ de observar as condições materiais existentes e com elas modificar as relações de produção.

Diante de tudo isso, pode-se afirmar que Flávio Império criou com fortes restrições tanto de recursos materiais como de recursos humanos. Os obstáculos e as condições “inadequadas” foram superadas com criatividade e resistência. Na verdade foram as relações humanas, a reflexão e a crítica que impulsionaram o artista.

Por isso a “apropriação do real” ganha um horizonte amplo na obra de Império. A apropriação do que já existe não era um adendo ou algo que se realizasse no plano da forma¹¹, ao contrário era a base: “O real sempre criticado. O real sempre analisado. E o real, diante do qual, não se tratava simplesmente da solução mais imediata, mais prática, mais rápida, mas um tipo de solução que contivesse mais promessa de desenvolvimento.” (FERRO, 2011). Mesmo na pintura de Flávio Império isto pode

10. Nestes dois últimos parágrafos é possível realizar um paralelo com o conceito de *bricolage* de Claude Lèvi-Strauss (1997) e abordado nesta dissertação no capítulo 01.

11. Este tipo de procedimento foi amplamente utilizado no Construtivismo Russo (no início no século XX), no qual a “apropriação do real” ocorre através da incorporação de materiais baratos, para fugir da “ilusão” da representação, estabelecendo um discurso anti-elitista para o alcance do grande público.



10. ELES NÃO USAM BLACK-TIE (1958) de Gianfrancesco Guarnieri | Direção: José Renato | Local: Teatro de Arena, SP | Na imagem: Eugênio Kusnet (Otávio), Miriam Mehler (Maria) e Gianfrancesco Guarnieria (Tião) | Fotos: Hejo - Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos.

Nota:

12. De sua autoria, no Teatro Popular de Arte de Sandro e Maria Della Costa.

ser observado. A apropriação de uma realidade imediata: a Das Dores (fig. 09), as bananeiras do quintal de sua casa, para tratar de assuntos que ultrapassavam o cotidiano e transcendiam em signos e significados distintos. Flávio Império em diversos momentos incorporou na pintura de personagens da realidade, do cotidiano, das etnias que constituem o “*povo brasileiro*”. Expressando a liberdade artística perante os momentos mais duros da ditadura militar no Brasil.

As encenações posteriores de *Marido Magro, mulher chata* (de Augusto Boal, 1957); de *Enquanto eles forem felizes* (de Vernon Sylvaïne, 1957) dirigida por José Renato, na qual há volta aos padrões anteriores do Teatro de Arena; *Juno e o pavão* (de O’ Casey, 1957) dirigida por Boal que escolheu uma linha realista; e *Só o Faraó tem Alma* (de Silveira Sampaio, 1957) sob direção de José Renato não tiveram público suficiente (MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 290). Frente aos problemas de ordem econômica e política, o grupo cindiu-se em dois: aqueles vindos do TPE, que pretendiam estudar cada vez mais o teatro político e aqueles que estavam desde a época da fundação, que resistiam seguir o caminho proposto pelos jovens do TPE. Nesta crise decidiram encenar uma peça de Guarnieri (fig.10), principal ator da companhia no período, *Eles não Usam Black-Tie* (direção de José Renato, 1958), que logo se tornou grande sucesso de público, alterando em definitivo os rumos do Teatro de Arena. Tornando-se um marco na história do teatro brasileiro.

O texto segue uma linha realista e trata, embora inocentemente, de problemas urbanos e sociais, de relações de trabalho (MOSTAÇO, 1982). A importância desta encenação foi ter, pela primeira vez, o proletário como protagonista, sem as costumeiras adjetivações e diluições que acabavam por esmaecer a luta de classes. Como lembra Mostaço: “[os operários de Guarnieri] chegaram à cena dotados não só de um cenário, mas de uma psicologia, de uma ideologia e um



11. Capa do programa de Flávio Império para CHAPETUBA FUTEBOL CLUBE (1959) de Oduvaldo Vianna Filho | Direção de Augusto Boal | Local: Teatro de Arena, SP | Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

sentimento que os jogavam para dentro de um problema concretamente proletário: a greve.” (MOSTAÇO, 1982, p. 35). O diretor optou por soluções sóbrias e simples ao privilegiar os aspectos psicológicos e as características do texto. *Black-Tie* foi propulsora para a organização dos Seminários de dramaturgia, em abril de 1958, tendo as seguintes diretrizes:

I. *Prática; a) Técnica de dramaturgia; b) Análise e debate de peças; II. Teórica; a) problemas estéticos do teatro, b) características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) estudo da realidade artística e social brasileira; d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro; III. Burocrática; a) Seleção e encaminhamento das peças inscritas nos seminários; b) Divulgação de teses e resumos dos debates.* (MOSTAÇO, 1982, p. 33).

O afastamento de José Renato, que vai para a França ser assistente de direção do *Théâtre National Populaire*, e de Guarnieri, para participação da montagem de *Gimba*¹², tornou Boal o grande “agitador” dos trabalhos do Arena. Em março de 1959, encena-se a primeira peça fruto do Seminário: *Chapetuba Futebol Clube* (de Oduvaldo Vianna Filho) e em julho *Gente como a Gente* (de Roberto Freire), que ficou apenas dois meses em temporada. Ao final do ano estreou a *Farsa da Esposa Perfeita* de (Edy Lima). Momentaneamente o elenco se afastou para apresentar *Black-Tie*, *Chapetuba* (fig.11) e *Gente como a Gente* (cenografia e figurino de Flávio Império) no Teatro da Sociedade de Arte no Rio de Janeiro, que mais tarde se transformaria sede do grupo *Opinião*, as peças alcançaram um grande sucesso de público estendendo a temporada até 1960. O distanciamento do elenco não só fez emergirem contradições no Arena (amadurecidas nos anos seguintes), como também favoreceu uma parceria entre Boal e José Celso Martinez Corrêa para a produção de duas peças: *Fogo Frio*, de Benedito Rui Barbosa (em 1960, no Arena) com direção de Boal e assistência de direção de Zé Celso e a adaptação, em conjunto, de *A Engrenagem*, de Jean Paul Sartre, montada

no Oficina.

Em 1960 o Arena montou a peça de Boal que sintetizou as discussões de dois anos do Seminário: *Revolução da América do Sul*, sob direção de José Renato. Trazia forte influência de Bertold Brecht, ao misturar gêneros como o teatro de revista, circo, chanchada, farsa e canções. Com isso, Augusto Boal tentou representar diferentes características sociais, sem criar uma obrigatória interlocução ou interrelação entre elas. No ano de 1961 houve ainda a estréia de duas peças discutidas no Seminário: *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio e *O Testamento do Cangaceiro* de Francisco de Assis, ambas com cenografia e figurino de Império.

No texto para o programa de *Pintado de Alegre* (1961) Império afirma que seu trabalho seguiu uma linha de criação empírica, direcionada pelo texto, onde os elementos são utilizados a partir da necessidade interna dos personagens, aliados a ideia de usado e gasto “*uma muleta adaptada à cama sem pé, a flor cobre o remendo*” (IMPÉRIO, 1961) distanciando-se do limpo, do novo. Criou uma composição de linhas impressionistas no que concerne à “*fragmentação da cor, valorização dos detalhes em primeiro plano*” (IMPÉRIO, 1961) e na busca mais de uma atmosfera do que *do real*. Trouxe para a cena manifestações da vida urbana popular, não pelo que estas tivessem de “*folclore*”, mas pelo que carregavam de “*realidade expressiva*” da sociedade. Ao aproximar-se “[...] *ora das fardas, ora dos uniformes de futebol, ora dos cantos de sapateiros, dos balcões de bar, das casas de demolição, do sub-proletariado, da gente desempregada que dorme pela rua, do feirante, dos circos mabembes, das pinturas populares das carrocerias de caminhões [...]*” (IMPÉRIO, 1961) evidenciava um caráter *antropológico* de pesquisa. Apesar de não deixar explícito no texto, pode-se interpretar que há uma oposição ao “*folclore*”, como manifestação de uma “*herança estática e regressiva*” (BARDI, 1994, p. 37), considerando as manifestações populares urbanas uma



12. GENTE COMO A GENTE (1959) de Roberto Freire
Direção: Augusto Boal | Produção e Local: Teatro de Arena, SP
Na foto: Flávio Migliaccio (Wilson) e Riva Nimitz (Jandira)
Fonte: Arquivo Sociedade Cultural Flávio Império – Cd-Rom
Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

realidade expressiva, mostrava justamente um levantamento e uma visão fora dos moldes paternalistas.

Por motivos sentimentais Flávio Império considerava sua estréia no teatro profissional o trabalho de *Morte e Vida Severina*, 1960 (KATZ; HAMBURGER, 1999, p. 274). Porém, na verdade, a primeira cenografia profissional foi a de *Gente como a Gente* (1959). Segundo Augusto Boal, o cenógrafo criou cinco cenários modulados, no espaço do Teatro de Arena: “*Tudo era quadrado, reto, até os pregos da linba de ferro, ou eram cubos ou eram paralelepípedos, então tinham que aparecer.*” (BOAL, 2004). Portanto, houve uma dificuldade para criar a iluminação, por isso convidaram Zieminski, então considerado “*o grande mestre da luz*” no teatro para a concepção do plano de luz (fig.12 e 13).

No Teatro de Arena observa-se até o momento dois períodos. O primeiro, da fundação até a chegada de Boal, que corresponde à descoberta de uma forma de apresentação teatral, que não era nova na história do teatro, mas que trazia um novo sentido de relações pretendidas para com a platéia. Se considerado o Brasil de então, o próprio teatro era “*novo*”, quanto mais a forma de arena. Neste primeiro momento houve a tentativa de criação de um teatro cuja estética era *pobre e simples*, que procurava remodelar os padrões vigentes do TBC, sem se desligar dele, principalmente no que diz respeito à escolha de repertório. No segundo momento, a partir da chegada de Boal, estabelecia-se um *Projeto* na busca por uma estética específica, sem a criação dos simulacros da fase anterior. *Projeto* diretamente articulado com a realidade social e as escolhas políticas do grupo. Ou seja, a escolha de uma *estética* gerava uma *ética*, portanto um “*como dizer*” que levava as escolhas de “*o que dizer*” e para “*quem dizer*”. Segundo Augusto Boal:

Primeiro: a forma envergonhada que procurava fazer-se passar por palco convencional, mostrando estruturas de portas e janelas. Como imagem, arena era apenas um palco

pobre. Segundo: a arena toma consciência de ser uma forma autônoma e elege o despojamento absoluto – algumas palhas no chão dão a ideia de celeiro, um tijolo é uma parede, e o espetáculo se concentra na interpretação do ator. Terceiro: do despojamento nasce a cenografia própria dessa forma - o melhor exemplo foi o cenário de Flávio Império para O Filho do Cão. (BOAL, 1979, apud MOSTAÇO, 1982, p.42).

Mostaço atribui a autoria de todos os cenários frutos do Seminário de Dramaturgia à Flávio Império¹³. Porém, nem em seu currículo, nem nas fichas técnicas constam a participação de Império nas cenografias de *Chapetuba*, *Revolução na América do Sul* e *Farsa de Esposa Perfeita*. Seria necessário investigar o porquê desta atribuição e quais as fontes pesquisadas pelo autor. A atribuição pode ter sido pela influência do artista no processo, sem necessariamente significar sua autoria da concepção da imagem cênica. O trecho a seguir, sobre a busca coletiva do Arena, poderia dar uma pista para esta investigação: “*buscava-se uma interação de forma e conteúdo que adquirisse a plenitude de uma expressividade adulta e altamente comunicativa*” (MOSTAÇO, 1982, p.42). Pode-se acrescentar ainda o episódio contado por Paulo José na concepção do figurino de *A Mandrágora* (1962):

Então me deram o figurino, de A Mandrágora, e eu fiz. O Flávio Império, escondido, secretamente, vinha me ajudar, me dar uns palpites: ‘Bota isso aqui’. Os adereços ele ia fazendo e depois me entregava. Tinha uma bolsa [...] ele pegou um estribo de arreio, pegou uma bolsa de veludo vermelho e fez a bolsa. Ele ia fazendo e me dava aquele negócio pronto, meio escondido, porque ele não queria fazer esse figurino. Então eu ganhei o prêmio de melhor figurino do ano. (JOSÉ, 2004).

Voltando às escolhas estéticas pode-se perceber nos relatos posteriores uma clara opção pelo realismo. Porém, há discordâncias entre o tipo de realismo. Há depoimentos de atores como Zulmira Ribeiro Tavares e Flávio Migliaccio que afirmam haver no trabalho do Arena um realismo socialista, enquanto Guarnieri refuta a posição anterior afirmando que se tratava de um realismo crítico (MOSTAÇO, 1982). Nota-se também que nenhum dos dois realismos foi adotado

rigidamente pelas peças do Seminário de Dramaturgia. Entretanto, no *Projeto*, clarificado em artigo de Boal (datado de 1959), existe a sugestão de que o Teatro de Arena tinha o desejo de gerar um teatro popular no Brasil, estendendo-se, na busca pela realização de uma *cultura popular*. Assim não estaria o conceito de *popular* ligado ao número de pessoas que assistiam às peças, mas à chegada da classe operária ao teatro, que traria “*maior riqueza de ideias, impossíveis de serem solicitadas pela platéia burguesa*” (BOAL, 1961, apud MOSTAÇO, 1982, p. 45). Este projeto é reforçado no depoimento de Flávio Império: “*O Teatro de Arena queria ser popular, classe média, estudantes e, se possível, operário e camponês.*” (IMPÉRIO, 1999, p. 40).

As ideias tratadas no texto de Boal mostram um alinhamento ideológico com o *projeto desenvolvimentista*, engendrado nos anos do governo Juscelino Kubitschek, divulgado através dos estudos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), onde se encontravam as principais vertentes do pensamento político da época e nas teorizações do Partido Comunista Brasileiro (MOSTAÇO, 1982). Vale lembrar que em nenhum dos dois grupos (ISEB e PCB) havia unanimidade de posicionamento; por exemplo, no ISEB existiam desde estudos neo-positivistas até marxistas. Para Carlos Guilherme Mota (2008), analista da ideologia da cultura brasileira, dos posicionamentos do ISEB emerge a ideia de planejamento do projeto nacional e não de uma teoria de classes, o que permitiu o estabelecimento do princípio de aliança entre classes para o desenvolvimento social. Neste princípio cabia à burguesia subsidiar os meios pedagógicos e os instrumentos sociais para atendimento das diretrizes do projeto desenvolvimentista.

Evidencia-se neste ponto uma contradição: as propostas de Flávio Império iam contra ao plano desenvolvimentista. Segundo Ferro (2011) a geração anterior

a eles ligou-se estreitamente ao desenvolvimentismo, cujo centro político era uma primeira ação determinada por um projeto futuro realizado por grandes líderes (políticos, técnicos, intelectuais, artísticos, etc.). Então, após o desenvolvimento a sociedade poderia “*ser mais justa e dividir com todos seus frutos*” (FERRO, 2011), mas até lá o restante da sociedade deveria seguir as lideranças. Portanto, como afirmado, os procedimentos propostos por Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre eram praticamente opostos, pois tinham um caráter mais humanos e retrospectivo, isto é, não nasciam da necessidade de condições materiais ditadas pelo projeto e pela técnica. Ao invés de lançar um projeto “*lá na frente*”, segundo Ferro (2011), sua geração tinha a atitude inversa, de observar as condições materiais existentes no tempo presente, e com elas modificar as relações de produção. Contudo, isto não significa que a base material não fosse importante; mas não era “*como acreditavam os desenvolvimentistas, a condição sine qua non para uma sociedade menos injusta. Podemos, mesmo com equipamento precário, ter relações sociais realmente humanas, e mesmo [assim] fazer maravilhas*” (FERRO, 2011).

Quanto à produção cenográfica de Flávio Império percebe-se que há também um realismo relacionado ao observar os meios possíveis de execução de um trabalho, ao invés de esperar um desenvolvimento técnico ou uma condição material que a oriente. Aparece aqui uma contradição posta em face às opções realistas do Teatro de Arena. Império ao lembrar da experiência na Comunidade do Cristo Operário, discute inclusive este contexto das escolhas do grupo:

[O trabalho na Comunidade] Foi um dos períodos mais ricos da minha vida por permitir uma convivência bastante íntima e afetiva com setores da população que só vim a encontrar depois, nas filas de ônibus, nos bares, mas sem nenhuma possibilidade de convívio mais profundo no plano humano. Restrito à convivência de minha classe social, passei a integrar a equipe do Teatro de Arena, desde os tempos de Eles Não Usam Black-Tie. Contestei durante o tempo todo o realismo meio fotográfico, que era a base do trabalho dos laboratórios de dramaturgia e interpretação.” (IMPERIO, 1999, p. 40).



14. MORTE E VIDA SEVERINA (1960) de João Cabral de Melo Neto | Direção: Clemente Portella | Produção: Teatro Experimental Cacilda Becker, SP | Local: Teatro Natal, sala azul, SP | Na foto: Walmor Chagas (Severino) | Foto: Fredi Kleemann Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Se por um lado houve o distanciamento do convívio com “setores da população” que não pertenciam a sua classe social, por outro o despojamento presente nas primeiras encenações do Teatro da Comunidade Cristo Operário ganharam força na experiência com o Teatro de Arena. Vale lembrar características de duas peças: em *Pluft, o fantasminha* (1956) para mostrar um parque Flávio pegou um arame, vergou-o e prendeu-o à um sarrafo, desenhando no espaço um gradil. Atrás, com alguns bolões cheios de gás presos ao chão pôs flores no jardim. Para representar um passeio utilizou uma grande roda presa a um guidom e enquanto a atriz corria pelo palco, um contra-regra batia uma campainha dando ritmo e alegria; em *Rapto das Cebolinhas* (1957) valeu-se de pratos de papelão para mostrar girassóis e muita palha para o espantalho de roupa de losangos pretos e brancos e chapéu verde. Trabalhando de maneira artesanal, mas de um artesanal ligado ao material mais próximo, mais cotidiano, para “facilitar a compreensão das coisas” (VARGAS, 1997, p.59). Revelando, traços do inacabado, do informal, incluindo e recorrendo ao espectador para completar, com sua imaginação, os espaços da encenação.

A utilização de materiais simples e o desapego das grandes necessidades técnicas (procedimento que caracterizou as encenações do TBC) se repetiram na cenografia de *Morte e Vida Severina* (1960), sob direção de Clemente Portella, na qual, pode-se interpretar uma aproximação com os procedimentos explicados por Ferro (2011). A utilização no cenário, nos figurinos e nas expressivas máscaras, de tecidos de algodão e estopa engomados, trazia um tipo de realismo cuja estética ficava em aberto. O espaço do palco era organizado simetricamente e ao centro, no plano de fundo havia projeções de *slides* com imagens que remetiam à realidade cotidiana das pessoas marginalizadas. As fotografias na *Estação do Norte*

15. MORTE E VIDA SEVERINA (1960) de João Cabral de Melo Neto | Direção: Clemente Portella | Produção: Teatro Experimental Cacilda Becker, SP | Local: Teatro Natal, sala azul, SP | Na foto: Walmor Chagas (Severino), Queber Macedo, Assunta Perez, Dudú Barreto Leite, Solano Ribeiro, Benjamin Cattan Renato Bruno (coro) | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



mostram a chegada flagelada de migrantes à cidade, com o sonho da prosperidade. Império utilizou tecido de fardo de algodão modificado por tingimento e cola no espaço e nos figurinos para “dar a aspereza do couro e a dureza e a secura do Nordeste” (SAIA, 2005, p.109). As máscaras (fig. 14) definiam o próprio flagelo, para elas novamente utilizou materiais como papel e cola. O uso do tecido desta maneira criou um novo referente na linguagem teatral na medida em que trazia a condição humana dos Severinos.

Considera-se esta concepção cênica um exercício sobre o trânsito imagético de uma *cultura popular* e para um *teatro moderno* (fig. 15). Para tanto, não houve a busca de uma solução formal, mas um “*façer*” significativo que trouxesse o “*regionalismo*” de que trata o texto. Para Sérgio Ferro foi a confirmação de que era possível criar através de materiais simples e cotidianos:

Morte e Vida Severina foi para nós uma espécie de confirmação: materiais simples (saco de estopa engomado e amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi) transfigurados pela invenção lúcida convinham realmente mais ao nosso tempo que a contrafação dos modelos metropolitanos. A ousadia do desvio no uso habitual de coisas e materiais, propondo metáforas visuais e faz de conta real, abria picadas para nossa arquitetura (FERRO, 1997, p. 98).

Uma carga realista foi reforçada pela projeção no fundo do palco de fotografias de Benedito Lima de Toledo e Rubens Rodrigues dos Santos, que acrescidas ao uso dos materiais citados não gerou pela estética *miserabilista* no sentido de procurar um material pobre para se falar da miséria (fig. 16). Muito pelo contrário, a escolha do material criou sentidos e metáforas justapostos as fotos, um *miserabilismo* ligado à postura em relação ao material, ao posicionamento perante as condições de trabalho e ao compromisso didático da inclusão do espectador na obra (KOURY, 2003). Em depoimento, Império revisitou e criticou o trabalho, afirmando:

O cara de teatro daquele tempo, 1960, achava que a cabeça de quem faz tinha direito à existência. Então se mostrava, adorava um certo exibicionismo, semelhante ao professor universitário, que gosta de mostrar tudo o que sabe. Vaidade de saber, toda consumida nos anos 60, graças a Deus. O espetáculo, portanto, tinha muito de documentário informativo, como projeções de slides contendo dados sobre a imigração, sobre a chegada dos nordestinos à Estação do Norte, etc. O Nordeste para a cabeça do paulista era uma tragédia nacional, uma chaga. O resto do corpo nos parecia sadio. Hoje, que somos a maior cidade nordestina, sabemos que o país todo é uma chaga, mas nem por isso existe MORTE. (IMPÉRIO, 1999, p.48 e 58).

O realismo citado por Império também era uma proposta de Boal. Para o *realismo fotográfico* do Teatro de Arena (MOSTAÇO, 1982) era necessária uma dramaturgia adaptada à forma de arena, assim como uma interpretação que nela se realizasse adequadamente. Império (1999) prossegue esclarecendo, que o diretor procurava orientar o conteúdo formal a uma forma simples e direta, sem requintes, usando poucos recursos técnicos, além de trabalhar de forma realista a criação do personagem, retirando psicologismos e na busca pela análise e síntese das temáticas sociais. Foi inevitável, segundo Império, um regionalismo, afirmando que fizeram muita coisa “nordestina”, “gaúcha”, “carioca”, “mineira” e “baiana”. Apesar das diferenças políticas e ideológicas entre Augusto Boal e Flávio Império, pode-se afirmar que o segundo colaborou para a elaboração de um teatro que influenciou profundamente nas artes do país. Comprometendo-se na proposição não só de uma forma nova de representação, mas de uma *função social* para o teatro e para o público de teatro. De uma ligação íntima e inseparável entre arte e política.



16. MORTE E VIDA SEVERINA (1960) de João Cabral de Melo Neto | Direção: Clemente Portella | Produção: Teatro Experimental Cacilda Becker, SP | Local: Teatro Natal, sala azul, SP | Material para estudo e slides. Desembarque na Estação do Norte | Foto: Benedito Lima de Toledo | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

3.3. Na contraluz: Teatro Oficina

O contexto eufórico do final dos anos 50, decorrentes das transformações que marcaram o governo JK, possibilitou, além das mobilizações populares, uma movimentação cultural e artística. Porém, a rápida expansão urbana do Rio de Janeiro e de São Paulo foi alimentada pela especulação imobiliária que expulsou para a periferia o proletariado, propiciou inúmeros agravamentos nas condições de vida no espaço urbano (MOSTAÇO, 1982). Neste período em São Paulo, a jovem burguesia universitária frequentava bares no centro. Os trabalhos do Arena estimularam a formação de uma série de grupos, cuja formação era basicamente estudantil. Entre eles o que mais se destacou foi o Oficina.

Nascido em 1958, na Faculdade de Direito São Francisco, sob o apoio do *Centro Acadêmico XI de Agosto*, com o nome *A Oficina*. Os projetos de cunho existencialista embasaram os primeiros trabalhos do grupo. As pesquisas giravam entorno de Jean Paul Sartre, Albert Camus e Gabriel Marcel. As primeiras encenações foram *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles e *Vento Forte para Papagaio Subir*, de José Celso Martinez Corrêa, ambas sob direção de Amir Haddad (1958). As peças ficaram pouco tempo em cartaz, mas as obras imaturas estimularam o grupo à viagem teatral, além de terem conferido:

uma certa aura de desprezo pelo resto do teatro que se praticava então. Esta atitude e uma certa desconfiança alimentada pelos profissionais por aquele grupo empinado que saía do nada para a notoriedade fez nascer um certo menosprezo que reduzia a Oficina perante o consenso profissional a um grupo de 'intelectuais snobs'. (MOSTAÇO, 1982, p. 51)

A partir de 1960, começou a surgir no grupo o interesse pela profissionalização. A primeira atitude foi aceitar o convite de Augusto Boal para *Fogo Frio*, peça de Benedito Rui Barbosa. A união para este trabalho gerou discussões entre integrantes do Oficina, já que alguns se interessavam pelo *projeto nacionalista* do Arena, enquanto outros permaneciam *fiéis* aos princípios

formadores do Oficina. Não houve nesta tentativa um diálogo frutífero entre os grupos, isto porque os componentes do Arena opunham-se àqueles que estivessem fora do que denominavam “*teatro de esquerda e popular*”, que entendiam ser uma arte revolucionária (MOSTAÇO, 1982).

Realizou-se, no mesmo ano, mais uma parceria entre Augusto Boal e Zé Celso, a encenação de *A Engrenagem* (1960), adaptação para o teatro de um roteiro de cinema de Jean Paul Sartre. O trabalho em que Boal assumiu a direção (e Zé Celso a assistência de direção) teve o objetivo de recepcionar Simone Beauvoir e Sartre, além de ampliar os debates políticos. Na avaliação de Mostaço, a peça continha certa ingenuidade ao crer que os objetivos da arte transformariam o mundo:

A heroização, entretanto, estava em voga, ainda que cometesse certas injustiças históricas e deformasse certas interpretações da teoria revolucionária. De outro lado a frente nacionalista do PCB enfatizava o caráter anti-imperialista da revolução brasileira, o que levava nossos teatrólogos a tomarem uma tática política reformista por uma completa teoria revolucionária. Estas contradições entretanto, não eram percebidas na época, o que tornava a encenação uma plataforma aparentemente sólida de propósitos e posições políticas assumidas, em consonância com o pensamento da época. (MOSTAÇO, 1982, p.54).

Se por um lado a encenação foi “sólida de propósitos” por outro foi responsável pelo distanciamento ideológico entre o Oficina e o Arena e pela solidificação dos intuítos de profissionalização do grupo. Logrou alugar o Teatro dos Comediantes, fundando o Oficina, em 1961, com a peça *A Vid a Imprensa em Dólar*. Após campanha de arrecadação foi possível construir um novo teatro com projeto do arquiteto Joaquim Guedes. Um teatro *sandúche*, com duas platéias que se defrontavam, separadas pela cena (MOSTAÇO, 1982). Nas encenações do Oficina, a partir da criação da sede, é possível observar a radicalização do discurso teatral ao longo dos anos em oposição à cultura

hegemônica de esquerda.

No próximo capítulo são discutidas algumas cenografias de Flávio Império de modo elucidar as consonâncias entre as diferentes linguagens em que trabalhou e quais suas contribuições na renovação do espaço cênico no Brasil. São destacadas três características subjacentes à o trato artesanal, a imbricação entre a forma de produção e o produto final e a apropriação da realidade imediata na concepção da imagem cênica.

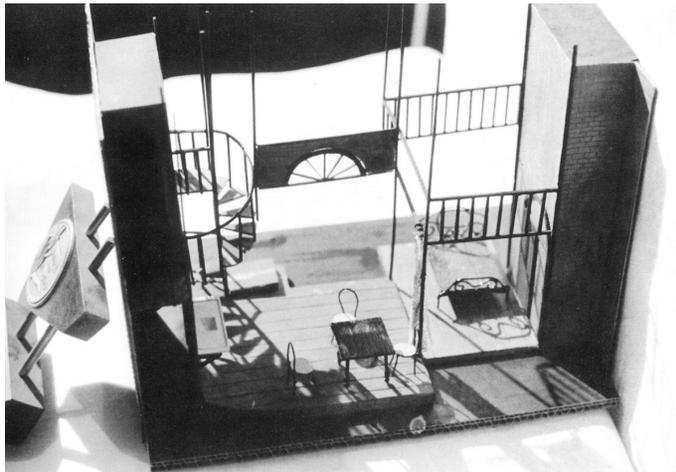
4. Percurso pelas cenografias de Flávio Império

4.1. Cenários divergentes

Neste capítulo será feito um percurso por algumas cenografias de Flávio Império, a fim de compreender melhor quais suas contribuições para a renovação do espaço cênico. O critério de seleção das peças foram a disponibilidade de maior número de documentos para consulta, assim como a sua relevância e destaque na Historiografia de Teatro justamente pela participação do artista. Inicialmente serão abordados dois cenários que divergem dos padrões políticos estabelecidos no capítulo anterior: *Um bonde chamado desejo* (1962) e *Depois da Queda* (1964).

Apesar de Flávio Império não ter participado das primeiras encenações nem do Teatro de Arena nem no Oficina, há vários momentos em que o artista questionou os trabalhos dos grupos revelando seu posicionamento político. Porém, em nenhum momento desta pesquisa encontrou-se de forma clara e direta, em algum escrito autográfico a fonte deste posicionamento. Sabe-se que não estava alinhado com a ideologia de esquerda do PCB. Tanto em depoimentos de participantes do Teatro de Arena¹, como na entrevista com Sérgio Ferro (2011) relata-se a ligação de Império ao Trotskismo, o que poderia explicar, em parte, sua postura crítica perante os grupos e principalmente sua liberdade de trânsito na criação artística, sem seguir estritamente os moldes determinados pelo partido.

Entre 1960 e 1964 foi um período em que se reforçou uma estrutura cultural de caráter participativo e popular. Quanto aos espetáculos teatrais há um *“painel incongruente, contraditório, partidário e, especialmente, feito de acirradas posturas ideológicas frente à realidade”*. A diversidade de grupos teatrais, de propostas dificulta o desenho de uma *“síntese em torno das propostas supraestruturais possíveis de serem*



01. UM BONDE CHAMADO DESEJO (1962) de Tennessee Williams | Direção: Augusto Boal | Produção e local: Teatro Oficina, SP | Maquete | Foto: Benedito Lima de Toledo/Arquivo SCFI | Fonte: Katz; Hamburger, 1999.

Notas:

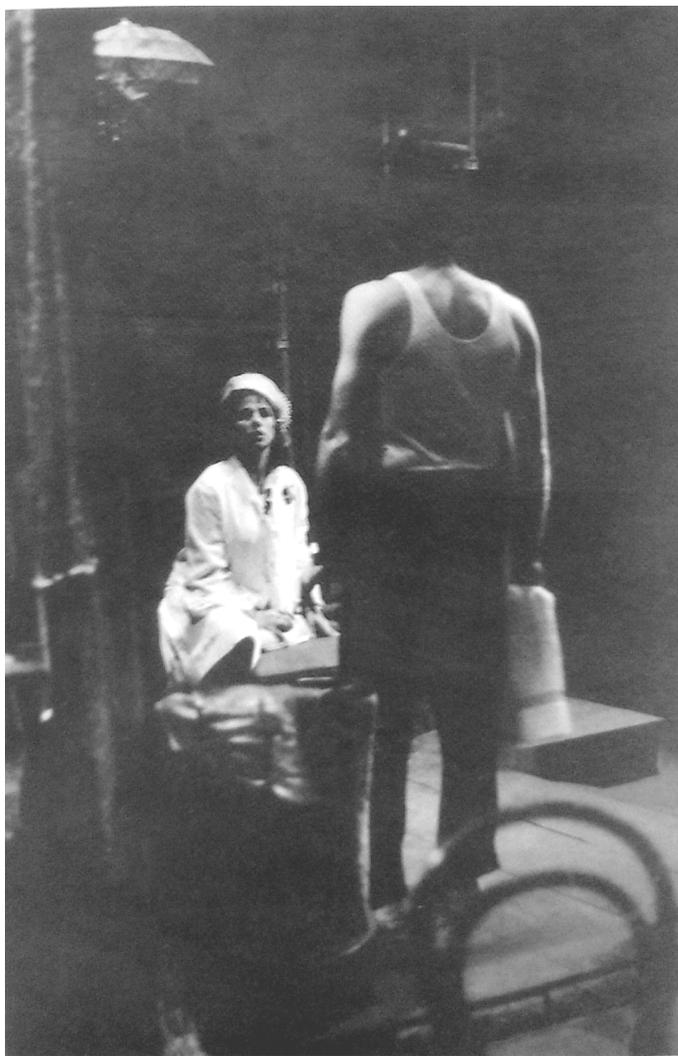
01. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

diferenciadas e explicadas” (MOSTAÇO, 1982, p. 57). Portanto, a análise das concepções cênicas de Império passa também por este problema.

Em 1962, estreou no teatro Oficina, *Um bonde chamado desejo* (fig. 01 e 02) de Tennessee Williams, sob direção de Augusto Boal. Segundo Mariângela Alves Lima (1999), neste trabalho esteve menos evidente a assinatura do cenógrafo em prol de uma subordinação ao texto e à direção. Mas, ao ler outros autores sobre o trabalho de Império, parece o contrário, sua presença ocorreu na convergência entre os ofícios envolvidos no teatro. O texto de Williams representa um universo prestes a desmoronar, relatou Sábato Magaldi, que ao entrar na platéia bilateral, imediatamente envolvia-se na ambientação proposta pelo autor: *“a atmosfera sensível e mórbida em que decorriam os conflitos de Blanche Dubois com o cunhado, até a heroína não suportar mais a pressão do meio”* (MAGALDI, 1997, p.49).

Império propôs um espaço que continha uma escada suspensa no ar, objetos decadentes colocados em cena com economia, tudo indicava a fragilidade. Seguiu as rubricas do texto, ao realizar um cenário em dois níveis: estes com estrutura tubular e com paredes de tijolo comum sem revestimento. Tudo estava contido ali, naquele mínimo espaço, inclusive o banheiro onde a personagem Blanche tomava seus banhos extremamente quentes. Gianni Ratto (1997) ainda descreve as escolhas do cenógrafo passaram pelo texto na medida em que a ambientação era em New Orleans, cidade com forte presença da arquitetura de ferro Art-Noveuau, sem se sujeitar servilmente ao período histórico da encenação. Mas re-criando uma interpretação de um dado momento. O cenógrafo caminhou pelo realismo crítico proposto por Boal. Houve a convergência entre texto, atuação, encenação e proposta visual, sem nenhum vetor por parte da cenografia e do figurino que se opusesse às diretrizes do texto:

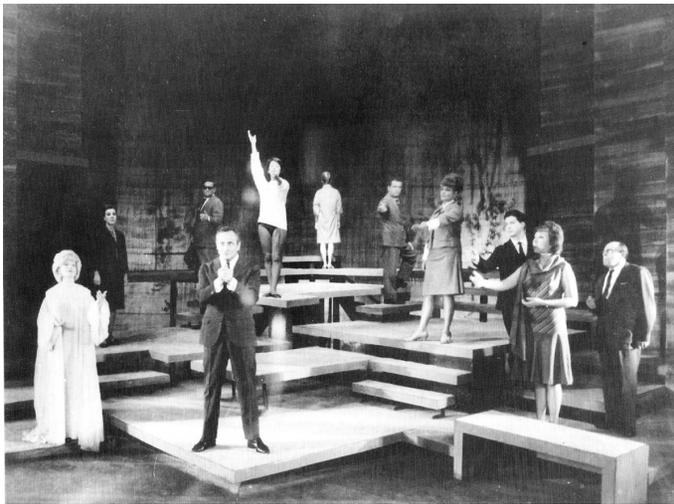
O ‘realismo crítico’ sugerido pela direção do espetáculo era aplicado às imagens: paredes,



02. UM BONDE CHAMADO DESEJO (1962) de Tennessee Williams | Direção: Augusto Boal | Produção e local: Teatro Oficina, SP | Na foto: Maria Fernanda (Blanche du Bois) e Mauro Mendonça (Stanley Kowaiski) | Foto: Benedito Lima de Toledo/Arquivo SCFI | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

bastas de ferro, móveis, roupas, objetos, procurando ampliar o conflito entre o urbano (Kowalski) e a fantasia rural de (Blanche Du Bois) através da cor, matéria e organização espacial. Os elementos de contraste ampliam o sentido do conflito. Procurou-se, através do contraste de cor e matéria, assim como da seleção de cada objeto, criar o universo visual de cada personagem em cada momento da ação como extensão do seu corpo, movimentação e ação dramática. [...] Foi uma experiência realista de grande densidade dramática, em que cada elemento ganhou a coerência que a tessitura do texto exigia, uma vez que ele próprio é extremamente coerente e com uma tessitura ímpar. (IMPÉRIO, 1999, p. 134).

Fora do eixo Arena-Oficina, em 1964, Império realizou com o diretor Flávio Rangel a cenografia para *Depois da Queda* (fig.03), feita em palco tradicional italiano, reforçando a poética e a dramaticidade do texto. No cenário, uma estruturação convergente de perspectiva “quase renascentista”, em planos abstratos de diferentes alturas, que sugeriam os ambientes da cena, delineando assim um afastamento do realismo. Esta concepção “renascentista”, do homem colocado no centro do universo, era uma consequência e não uma finalidade: “*A percepção do ‘eixo onde o personagem se colocava como elemento de ligação da narrativa’ é que estabelece um elo ideal com a Renascença, lá onde o homem encontra sua convergência universal, numa dimensão que transcende o cotidiano, transformando-o em mito*” (RATTO, 1997, p. 43).



03. DEPOIS DA QUEDA (1964) de Arthur Miller | Direção: Flávio Rangel | Produção: Teatro Popular de Arte | Local: Teatro Maria Della Costa, SP | Na foto: Maria Della Costa (Maggie), Paulo Autran (Quentin), Delmar Mancuso (Dan), Susy Arruda (Mãe), Carlos Garcia (Pai), Márcia Real (Louise), Ripoli Filho (Lou), Dina Stat (Felice), Elza Riani (Elsie) Fernando Baleroni (Mickey) Thereza Austregésilo (Holga) | Arquivo Paulo Autran – Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Nestes dois exemplos vê-se uma forte ligação de Império com a dramaturgia e com o espaço teatral no qual a peça seria apresentada. Trabalhando na convergência do fazer teatral enquanto linguagem artística de produção coletiva. Por isso no espaço fica expressa a unidade entre encenação, dramaturgia e imagem cênica, mesmo que não exista nestas encenações o teor ideológico usado no Arena e no Oficina.

4.2. Arena: busca por um teatro popular

As discussões entorno de Piscator, Brecht, Plekanov, Lukács do Seminário de Dramaturgia despertaram nos participantes do Arena uma série de contradições internas (MOSTAÇO, 1982). Inicialmente parte do grupo, na temporada de 1960 do Rio de Janeiro, propôs um elenco para a apresentação das peças em escolas, favelas e sindicatos. Este procedimento remetia a ideia de ir à busca do público e não esperar que este vá ao seu encontro, presente nos anos de formação do Arena, porém neste momento levariam ao público peças políticas². A ideia de elaboração de um núcleo de produção cultural e divulgação de peças de teatro de agitação e propaganda (*agítprop*), cujo objetivo principal era conscientizar e mobilizar a população em prol de uma transformação revolucionária, foi abraçada pela UNE e pelo ISEB, fundando-se (1961) o primeiro Centro Popular de Cultura³ (CPC) no Rio de Janeiro.

Para Oduvaldo Vianna Filho, o problema primordial do Arena era o fato deste não atingir “o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para seu trabalho” (FILHO, 1962, apud MOSTAÇO, 1982, p. 58). Ao levantar alguns depoimentos de antigos participantes do CPC, fica evidente não só as discordâncias teóricas entre eles⁴, como também a discussão entre qualidade artística e a capacidade de comunicação com o grande público:

Ficou patente um certo esquematismo na conceituação do trabalho artístico, na esperança de, com isto, alcançar o grande público. Sem levar em conta uma série de outros fatores que na verdade dificultavam a comunicação com o público dos sindicatos e das favelas. (GULLAR, 1980, apud MOSTAÇO, 1982, p. 62).

Além disso, houve uma certa generalização e a abstração do que seria “povo” e “popular”. Estes fatores geraram, apesar das intenções, a criação de “produtos

02. Vale lembrar que no período de formação sob a direção de Jose Renato havia a intenção de levar o teatro onde houvesse público, porém a escolha de repertório era política e esteticamente mais branda. Como foi observado no capítulo anterior.

03. A diretoria do CPC era formada por Oduvaldo Vianna Filho (escritor e trabalhador no Teatro de Arena), Leon Hirshman (vinculado ao Cinema Novo) e Carlos Estevam Martins (sociólogo). In: MOSTAÇO, 1982, p. 57.

04. Diferenças estas que não haverá espaço para discussão nesta dissertação. Para maiores detalhes consultar Entrevistas de ex-pecicistas prestadas à revista Ensaio, n° 3, Rio, Livraria Muro, 1980.

culturais muito duvidosos” (MOSTAÇO, 1982, p. 63).

Com o intuito de abarcar o “*povo*”, alguns integrantes se afastaram do teatro de Arena, cuja liderança ficou nas mãos de Boal e de Guarnieri. Mostaço (1982) afirma que na formação da nova diretoria estavam Paulo José e Flávio Império. Entre 1962 e 1964 inicia-se no teatro uma nova fase, denominada por Boal de “*nacionalização dos clássicos*”, representando um momento de aprofundamento das pesquisas estéticas e políticas nas propostas de encenação. Ao adotar textos pré-burgueses pretendia-se justamente mostrar os contornos ideológicos do capitalismo em seu nascimento. As encenações marcaram uma estética e “*uma preocupação com uma prática e uma teoria teatral voltada para a constituição de uma dramaturgia nova, respaldada em textos que tiveram a grandiosidade de permitir um exercício ideológico consequente enquanto praxis artística*” (MOSTAÇO, 1982, p. 65). Das peças realizadas deste período, Império participou de *O Melhor Juiz, o Rei* (1963), *Fuzis da Mãe Carrar* (1962) e a peça à “*nordestina*”, *O filho do Cão* (1964)⁵.



04. O MELHOR JUIZ, O REI (1963) de Lope de Vega
Direção: Augusto Boal | Local: Teatro de Arena | Na foto:
Gianfrancesco Guarnieri (Pelaio), Alexandre Radová (camponês),
Dina Sfát (camponesa), Arnaldo Weiss (carrasco), Abrahão Farc
(D. Nunho), João José Pompeo (D. Tello), Isabel Ribeiro
(Feliciano), Carlos Maurício Ferreira Lopes (soldado), Juca de
Oliveira (Sancho) e Joanna Fomm (Elvira) | Arquivo Multimeios
/ IDART | Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 anos, 2004.

Nota:

05. *O Melhor Juiz, o Rei* (de Lope de Vega, sob direção de Boal)
Fuzis da Mãe Carrar (de Bertold Brecht, direção de José Renato) e
O filho do Cão (de Gianfrancesco Guarnieri, direção de Boal). As
duas últimas peças integram-se neste quadro de “*nacionalização dos
clássicos*” pelo propósito de busca por um maior ligação entre
estética, teoria e prática teatral.

Em *O Melhor Juiz, o Rei* (fig. 04) foi adaptado o texto de Lope de Vega para que este entrasse em harmonia com o período da encenação, já que exaltava o “*indivíduo justo, que em suas mãos reúne todos os poderes: caridoso, bom impoluto. [...] Se para sua época, sua fabula se adequava, para a nossa e para o Brasil corria o grave risco de se transformar em texto reacionário.*” (MOSTAÇO, 1982, p. 68). Para tanto, o terceiro ato da peça que trata do camponês que move uma ação judicial contra um nobre é modificado. Entra ao final um outro camponês, amigo do processante, que disfarçado de rei, beneficia o colega, aplicando a justiça. Se Lucrécia, a noiva, representava em Lope de Vega, o poder, na adaptação ela conota as questões relativas a terra e a reforma agrária.

Em *Uma boa experiência*, texto de Império para o programa do espetáculo, o artista além de elucidar as escolhas para a concepção visual do espetáculo, traz a

luz uma série de ideias referentes a produção arquitetônica, teatral e artística. Inicia afirmando que a forma de produção arquitetônica e teatral diferencia-se substancialmente da realização nas artes plásticas, isto porque os parâmetros usados para optar por uma solução em arquitetura e em teatro são geralmente determinados pelos condicionantes: tempo, espaço e *“principalmente modo e preço da produção”*. O que faz necessariamente com que o artista se localize no *“âmbito das possibilidades reais do ‘instante histórico’ [...] e só depois de um pouco de maturidade começamos a entender esse parâmetro como criador e ampliador e não como redutor”*. (IMPÉRIO, 1963).

Observa-se a consonância com relação aos conceitos desenvolvidos por Sérgio Ferro (2011). Se considerada a questão da *“apropriação do real”* como um meio de possibilidade de ação a contrapelo dos procedimentos dos arquitetos modernos criticados pelo *Grupo Arquitetura Nova*. Prosseguindo nesta linha Império afirma que tanto na criação da linguagem visual teatral como na criação da arquitetura há uma íntima relação com as condicionantes sociais disponíveis, concluindo categoricamente:

Cabe-nos tomar esse conceito com a dinâmica que possa defini-lo, encarando essas condições como cambiantes, e nos colocamos no sentido da sua transformação. Não fora isso e concluiríamos impossível linguagem coerente com o pensamento atual, num país infra-desenvolvido (IMPÉRIO, 1963).

Outro aspecto importante é relativo ao artesanato. Segundo Império o fato de não *“contarmos com bons artesãos”* permitia por um lado a libertação *“dos apegos convencionais à tradição romântica da marca digital no objeto útil”* (IMPÉRIO, 1963). Por outro, sua falta era notável num contexto onde a industrialização não estava consolidada. Assim, justamente porque a maior parte da produção ainda se realiza por meios artesanais ou manufaturados, *“O treino do mecanismo de projetar com peças já prontas é mínimo e a falta de qualidade e a escassez das mesmas são tomadas como uma*

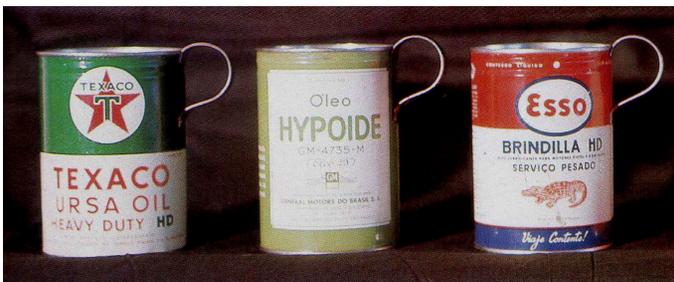
limitação absoluta [...]” (IMPÉRIO, 1963).

Se na linguagem teatral emprega-se constantemente o objeto pelo seu “atributo”, pelo seu símbolo, por aquilo que lhe é característico, é eficiente a aplicação de objetos prontos na imagem visual cênica. Mas, a falta de qualidade nos objetos prontos e de bons artesãos torna aquilo que poderia ser eficiente no tratamento da imagem cênica numa dificuldade. O artista continua o pensamento para justificar suas escolhas no teatro:

Se tomarmos um objeto qualquer, feito para um determinado fim, e juntarmos a ele outro, o que da reunião resulta nem sempre é uma soma. Muitas vezes, e é desses casos que tratamos, o resultado é um terceiro. Como na imagem cênica sempre é possível dominar-se o todo e as partes, o objeto isolado pode ter um sentido diferente do objeto no todo. (IMPÉRIO, 1963).

O texto deixa explícito um procedimento que Império explorará em praticamente toda sua carreira. Procedimento também explorado nas artes visuais desde o início do século XX, se levada em conta a aplicação de materiais não convencionais, destituídos da aura artística tradicional para dar à obra um outro resultado, uma outra leitura que não simplesmente a soma de materiais. A transposição de algo que era usado no plano bidimensional da arte plástica para o espaço cênico tridimensional em São Paulo é uma inovação efetivada por Flávio Império. Porém, além do valor de “inovação” que esta prática possa ter no teatro paulista, há um outro fator que deve ser avaliado, a partir do texto.

O artista, ao contrário das propostas do CPC, considera o artesanato dentro de um tempo-espaço em que seus artesãos estão inseridos historicamente, sem desconsiderá-los, e também sem esvaziar o sentido de sua produção por considerá-la “alienada”. Principalmente sem abstrair ou generalizar a produção artesanal. Isto lhe deu a possibilidade, de através de meios artesanais, reorganizar



05. Em cima bule feito de lata de manteiga salgada. Proveniência Feira de Santana, Bahia. Foto: Arquivo Lina Bo Bardi | Embaixo série de canecas feitas com latinhas de lubrificantes. Proveniência Feira de Santana, Bahia. Foto: Luiz Hossaka | Fonte: BARDI, 1994.

“objetos prontos” para o teatro. Como as latas de óleo transformadas em canecas ou bules (fig. 05) ou mesmo como a lamparina de lâmpada, presentes no livro *Tempos de Grossura* (BARDI, 1994). Flávio Império trabalhou sobre uma matéria existente, reorganizando seus atributos e enriquecendo os sentidos da imagem cênica. Neste sentido, Augusto Boal afirma que o cenógrafo trabalhava com sobras, com aquilo que se jogava no lixo: “Para a peça *O Melhor Juiz, o Rei* [...], ele transforma velhos tapetes e arreios de burro em roupas para nobre, um funil em armadura medieval e assim por diante” (BOAL, 1985).

A partir do procedimento acima citado, Flávio Império pôde explorar o conceito do “*neutro teatral*”, opondo-o ao “*máximo teatral*”. Império explica que em qualquer tipo de mensagem teatral – épica, naturalista, psicológica, etc. – parte-se sempre dos “*objetos reais*” e é por “*meio deles que se comunica*” (IMPÉRIO, 1963). Este fato relaciona-se ao que se considera a unidade de aproximação ou distanciamento no teatro, isto é, entende-se “*o ‘neutro’ como o mínimo desgaste, menor obstáculo, a identidade objeto-platéia*” (IMPÉRIO, 1963). Para exemplificar este conceito Império usa a imagem de uma cadeira comum em uma sala comum. Logo, o máximo é “*a estrutura abstrata da contradição das atribuições usuais*” (IMPÉRIO, 1963), ou seja, se a mesma cadeira do exemplo anterior estivesse debaixo de uma ponte. Em cena, vê-se que o artista aplicava estes conceitos dentro dos atributos que uma determinada sociedade e cultura davam aos objetos. Os conceitos desenvolvidos no texto de Império vão além da ideia de “*simplicidade*”, ou de “*pobrezza*” da imagem cênica, abrindo trilhas para o entendimento da exploração dos sentidos de um objeto em cena. Mais uma vez, observa-se ressonâncias que justificam e conceituam seus trabalhos anteriores, como por exemplo em *Morte e Vida Severina*.



06. O FILHO DO CÃO (1964) de Gianfrancesco Guarnieri
Direção: Paulo José | Produção e local: Teatro de Arena, SP
Na foto: Elenco da peça | Arquivo SCFI | Fonte: Cd-Rom
Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

O filho do Cão (1964) é sobre reforma agrária. Na peça estão presentes

retirantes nordestinos que, cercados pelas crenças e pela presença de Deus e do Diabo, “lutam pela permanência e posse da terra” (MOSTAÇO, 1982, p.69). O elenco era grande para as dimensões do Arena, o que levou Flávio Império a modificar o teatro, transformando-o em uma espécie de palco semi-elizabetano (MAGALDI, 1997). Este recurso permitiu-lhe realizar uma cenografia em diferentes níveis, e, através desta escolha, alcançar síntese e plasticidade (fig. 06). A direção de Paulo José enfatizou os “efeitos visuais do espetáculo” (MOSTAÇO, 1982, p.70). Segundo Mostaço (1982), a opção pelo tema permitiu uma aproximação com as condições da dura existência nordestina, o que possibilitou aos atores um outro tipo de abordagem dos métodos de interpretação adotados pelo grupo: os personagens não eram operários urbanos, portanto tinham outras motivações psicológicas e estavam envolvidos por um universo culturalmente distinto.

Os Fuzis da Mãe Carrar (1938), escrita sobre os impactos do bombardeio de Guernica, é uma peça que segue os padrões aristotélicos de dramaturgia. O que significa de forma reduzida, que a ação se passa em um local e em um tempo determinado. Neste caso, o tempo da Sra. Tereza Carrar assar um pão com sua última farinha disponível em sua casa. Sra. Carrar, mãe de dois filhos, teme a ida destes ao fronte de resistência contra os generais franquistas, na guerra civil espanhola. Perdera seu marido baleado em um enfrentamento e guarda seus fuzis em casa. Seu irmão, militante civil, Pedro Jáqueras vai ao seu encontro para convencê-la a dar os armamentos. Após crescentes discussões com as pessoas do vilarejo, chega o corpo de seu filho Juan, morto por aviões alemães enquanto pescava. Ao terminar o pão, a mãe Carrar está decidida não só a dar os armamentos como a ir com seu cunhado e com o filho José. Bertold Brecht deixa claro que, diante da guerra, manter a neutralidade é colaborar com os opressores.

A cenografia de Império (1962), sob direção de José Renato, traz os



07. OS FUZIS DA MÃE CARRAR (1962) de Bertold Brecht
Direção: José Renato | Produção e local: Teatro de Arena, SP
Na foto: Yvonete Vieira (Manuela), Lima Duarte (Pedro Jáqueras),
Dina Lisboa (Tereza Carrar) e Paulo José (José) | Arquivo Derly
Marques | Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.



08. OS FUZIS DA MÃE CARRAR (1962) – Desenhos Império no programa do espetáculo. Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

elementos básicos para a representação da peça dramática de Brecht, seguindo uma linha realista (fig. 07). Nas fotos consultadas não aparece a cruz católica, mas o diretor esclarece: esta estava localizada no desenho da planta do cenário (RENATO, 2004).

Sérgio Ferro lembra-se do processo de trabalho de Império de uma maneira que talvez ajude a elucidar sobre o processo criativo. Segundo o amigo, ao fazer uma cenografia o primeiro passo de Império era uma *“espécie de corrida geral em busca de sugestões, de coisas que ele encontrava aqui e ali para ir compondo pouco a pouco o mundo do cenário, das roupas, etc.”* (FERRO, 2011). Fazendo desenhos (fig. 08), por exemplo da Senhora Carrar em papel vegetal e ao *“lado reunia um monte de fotografias, recortes de jornal, revistas, e aparentemente às vezes sem relação imediata. Na cabeça dele, lá dentro, aquilo eram os elementos de formação, de sugestão. Coisa de todo tipo: pedaço de tecido, fotografia, objeto, tudo alimentava o trabalho do Flávio constantemente”* (FERRO, 2011). Havia por trás da composição dos personagens e do espaço uma documentação de coisas cotidianas, com simplicidade e precisão nos significados dos objetos e materiais utilizados.

Flávio Império (1985) afirma que com sua entrada no Teatro de Arena, passou-se a ter uma maior preocupação em busca de uma linguagem brasileira, em oposição ao que se realizava no TBC, que seguia uma linguagem “internacional”. Para isto, ele estudava o comportamento brasileiro e transferia este estudo para os elementos visuais do espetáculo (cenografias, figurinos e adereços), de maneira correspondente ao Seminário de Dramaturgia para com a literatura. Portanto, havia uma pesquisa de campo muito grande, frequentava todos os tipos de manifestações populares (candomblé, carnaval, etc.), tentando fazer um trabalho de documentação. Buscava compreender as características do comerciante, do estudante, dos políticos da época. Segundo ele, esta era uma

preocupação de caráter antropológico, no intento de um teatro que fosse a imagem que se tem da sociedade. Logo, era um processo de captar a realidade de uma forma e responder de maneira teatral.



09. OS FUZIS DE DONA TEREZA (1968) de Bertold Brecht
Direção: Flávio Império | Produção: TUSP | Local: Teatro Ruth Escobar, SP | Na foto: André Gouveia (José), Bety Chachamovitz (Tereza) | Foto: Victor Knoll – Arquivo SCFI
Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

4.3. Uma experiência radical Os Fuzis de Dona Tereza (1968)

Em 1968, Império dirigiu o mesmo texto de Brecht junto aos alunos do TUSP, sob o nome de *Os Fuzis de Dona Tereza*. Para a organização da exposição *Rever Espaços* (1983) diz que a peça viria em um carro alegórico, como aquela que puxou “para fora o máximo do meu conhecimento” (IMPÉRIO, 1999, p.70). Ainda sobre o trabalho, afirma:

A coisa de que mais gostava é que a peça tinha poucas páginas. [...]. Peça curta você lê e entende tudo, e é aquilo mesmo que você leu [...]. Ser curtinha permite a você ficar entretido com o tema básico. Dava para fazer como uma composição orquestral curta, concentrada, condensada, principalmente porque esta segunda montagem que eu dirigi era feita por estudantes que conseguiam, no máximo, uma voraz e rápida passeata. [...]. Qualquer estudante ou pequeno-burguês se cansa logo de qualquer assunto e quer mudar. Então a peça curta é o melhor remédio para males curtos [...] Focalizamos um determinado assunto, tratamos dele o melhor possível, mexendo no tema das mais variadas maneiras [...]. As matracas substituíam as falas das mães e das mulheres porque em meio à guerra todo mundo matraqueia e a fala da mãe é sempre um terror, um lamento de mater dolorosa. E foi em cima desse lamento que fiz o material ficar passeando. [...] Discurso doloroso de uma mãe que não quer ter nos braços o filho morto e mesmo assim isso vai acontecer. Na verdade, é um tema que mais ou menos trabalha em cima do inexorável do destino humano e onde o social engole a vontade particular. Por melhor que sejam as suas intenções, a vida ou a morte não dependem de você. (IMPÉRIO, 1999, p. 107).

Como foi afirmado, o texto de Brecht se passa na casa da Sra. Tereza

Carrar. As relações com o “fora” ocorrem através da janela, de onde pode ser vista a luz do barco de pesca do filho Juan e ouvido o som do rádio ligado pelos vizinhos, que transmite o discurso dos franquistas, e a porta pela qual entram os personagens: do padre, Sra. Perez (vizinha), de Manuela (namorada ativista de Juan) e Pedro. Nas fotografias (fig. 09) da encenação de 1968 observa-se uma grande cruz, que está na rubrica do texto, mas que na cena estava em um jogo de proporção no qual o objeto ganhou força perto da figura humana. Remetendo talvez a forte presença católica em São Paulo e as marchas organizadas pela Tradição Família e Propriedade. Sacos de estopa referiam-se a barricadas ou trincheiras, como se a casa fechada já não existisse. Não era mais possível conter-se nas quatro paredes. Além disso, o desenlace estava anunciado: o lugar de Tereza já era na trincheira, ela não tinha saída, nem proteção debaixo de seu teto. É importante destacar que houve, portanto o rompimento da “*quarta parede*” característica do teatro de palco italiano. De fato, a encenação de Império era um espetáculo “*fortemente gestual, antiilusionista e cujo final culminava no oferecimento de fuzis à platéia pelas várias atrizes que interpretavam a mãe*” (MOSTAÇO, 1982, p.119). Portanto, houve uma provocação à adesão à luta armada contra a ditadura que, em 1968, fortificou intensamente os instrumentos repressivos⁶. Contudo, segundo depoimentos de Sérgio Ferro (2011), é interessante observar que Império não adere à luta armada.

Do ponto de vista das escolhas da direção, um dos principais itens destacados pela crítica da época foi o deslocamento do foco do problema de Sra. Tereza – entregar ou não os fuzis à Pedro – para o coro. A escolha de Império transfere o foco do drama individual para a esfera coletiva (COSTA, 1997). Isto não quer dizer que o diretor tenha corrigido “*o desliz dramático do mestre alemão*” (ARANTES, 2002, p.64). Uma vez que ao ler o texto e ao pesquisar os porquês

06. Para melhor elucidação dos fatos vale lembrar que a peça estreou em 3 de maio de 1968 e que a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5) foi em 13 de dezembro de 1968.

do autor, nota-se que tinha plena consciência de suas escolhas artísticas. Portanto, considera-se que Brecht produziu a estrutura dramática com um fim determinado, e, portanto, não haveria erro a ser “*corrigido*” por Flávio Império.

Para nós, ao adaptar *Os Fuzis*, Império atualiza e contextualiza a peça de 1937 para a realidade adversa pela qual o Brasil passava. Na cenografia, apesar de usar recursos típicos do teatro épico, mostra Alberto D’Aversa que “*a coragem de Império se revela na impositação épica do espetáculo sobre cânones não ortodoxos, mas livremente aplicados [...] subverte o espetáculo para mais profundamente falar através do texto.*” (D’AVERSA, 1968, apud COSTA, 1997, p. 67).

4.4. Impulsos Revolucionários

O posicionamento contundente exemplificado no item anterior cria paralelos em relação à produção realizada, tanto no Arena como no Opinião. Para desenvolver a diferenciação precisa-se entender melhor a contextualização dos trabalhos dos grupos em questão. Depois do golpe militar as esquerdas esforçaram-se em suprimir as contradições levantadas anteriormente, ajustando suas forças contra o fascismo. Setores teatrais logo se mobilizaram para a criação de um “*modelo*” de arte de resistência.

Após a destruição do CPC (1964), alguns de seus integrantes se uniram para a formação de um grupo de arte de protesto, o Opinião, que, era o “*melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época*” (MOSTAÇO, 1982, p. 76). Não houve a formação de uma estrutura teatral sólida; as apresentações tinham um caráter de show musical.

A autoria era coletiva, assinada por três autores Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Os intérpretes das músicas, apoiados em suas personalidades, assumiam a figura de personagens. Nara Leão, quem primeiro usou a calça Lee e camiseta no palco “*carregava a ‘opinião’ do espetáculo: ‘se não tem carne eu compro um osso, se não tem água eu furo um poço, mas eu não mudo de opinião’*” (LEÃO, apud MOSTAÇO, 1982, p.77). Devido à Censura, as críticas políticas não eram muito claras.

A ação destes espetáculos pode ser comparada aos rituais religiosos, nos quais a mitologia interna é transmitida em códigos específicos, e implícita para os fiéis. Havia, portanto, a busca por uma identificação entre público e platéia, na qual ambos representavam o povo, seguindo o plano ideológico de arte *nacional-popular* do PCB⁷. Enquanto Boal dirigia Opinião no Rio de Janeiro, Guarnieri aglomerava o elenco do Arena para a criação de um espetáculo que se assemelhasse aos padrões do grupo carioca, mas com bases em uma situação dramática mais consistente: *Arena Conta Zumbi* (1965), o maior sucesso levado ao público pelo grupo paulistano.

Ao voltar para São Paulo, Boal desenvolveu o *sistema coringa*, no qual os atores vestem os personagens em cena, permitindo que cada ator atue em diversos papéis e situações. Na encenação havia projeções de mapas e fotos que pretendiam elucidar as questões tratadas pelo texto, na falta deste material de esclarecimento a narrativa era interrompida e anunciava-se a falta, “*o resultado assemelhava-se a um seminário universitário, uma dramatização feita pelos alunos da classe para os colegas*” (MOSTAÇO, 1982, p. 82). Como foi visto no capítulo anterior *Morte e Vida Severina* (1960) tinha esta característica de esclarecimento didático.

Em *Zumbi* destaca-se o maniqueísmo, no qual os negros são “*bons e alegres*” e os brancos “*desprezíveis e cruéis*”. Ao ler o texto pode-se notar que a tomada de

07. Para Marilena Chauí a unificação entre os conceitos “nacional” e “popular” elimina a necessidade de discussão das diferenças inerentes a cada termo. Sendo que o “popular” geralmente refere-se às camadas que não estão “no alto” da estrutura social, sendo vistas como aquelas que consomem uma cultura que não produziram. A união dissimula as diferenças internas destas camadas “populares” (CHAUÍ,1981). Por isso é uma operação ideológica que dissimula as diversidades.



10. ARENA CONTA ZUMBI (1965) de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri | Direção: Augusto Boal | Produção e local: Teatro de Arena, SP | Na foto: elenco | Fonte: Arquivo SCFI – Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

Notas:

08. Em comparação ao herói humilde de *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come* (1966), de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, do Teatro Opinião (MOSTAÇO, 1982, p.94).

consciência do colonizado, do explorado vem a partir da premissa em que “*é o escravo quem transforma o mundo pelo seu trabalho, ele é a mediação entre o senhor e mundo, o que lhe confere uma posição de dinamismo em contraposição à ociosidade do senhor. O escravo é a negação libertadora, está do lado da superação, da história*” (ORTIZ, 2006, p.58). Portanto, é a partir da ação no mundo que se chega a libertação.

Com *Arena Conta Zumbi* (fig. 10) se inaugurou na companhia os estudos a respeito do herói positivo, cujo ápice foi alcançado em *Arena Conta Tiradentes* (fig.11 e 12). Em um primeiro momento, *Opinião* e *Zumbi* foram fontes de identificação profunda entre público-plateia, na qual havia uma espécie de circuito fechado, uma catarse purificadora englobava os dois em uma espécie de “*ritual de protesto*” (MOSTAÇO, 1982, p.83). Em outro, a proposição de um herói positivo em *Tiradentes*, mostrando o herói revolucionário. Este buscava, por meio da propaganda, conclamar o público à uma atitude mais contundente⁸, no qual os personagens eram armados e combatentes por opção, fazendo notar a perspectiva da luta armada contra a ditadura, em contraposição às diretrizes mais ortodoxas do PCB (MOSTAÇO, 1982).

Em *Zumbi*, Flávio Império estava afastado do processo de criação, e, ao chegar, criticou o espetáculo. Evidencia-se na citação abaixo o que Mostaço (1982) afirma sobre a priorização da busca pela empatia entre público e plateia, como se os mesmos tipos de pessoas estivessem em ambos os lados:

Quando eu cheguei estava pronto. [...] Eu não participei do Zumbi. Eu só vi o espetáculo. Ainda estava cru, mas estava todo estruturado. E quando acabou eu morri de rir. Era uma coisa tão engraçada! Eu falei: 'Parece um bando de intelectuais, no tapete do pai, tomando uísque e conversando sobre o povo'. [...] Eu mexi um pouco na estrutura do teatro para o Zumbi. E resolvi revestir o chão com um tapete caro e bem felpudo, um tapete de náilon, inclusive brilhante. Uma coisa cafona de turco rico. Porque eu achava que os pais de todos nós eram turcos ricos. Era um tapete vermelho bem grande, que a gente até ganhou, e que forrava o palco inteiro. Era vermelho de propósito,

de brincadeira. A roupa de todos eles era uma roupa que a pequena burguesia usava para ir às universidades: calça Lee e blusa de cor. Se não me engano eles eram sete que cantavam, então eu peguei as sete cores do arco-íris, cada um ficou com uma cor, e a calça era uma calça de brim branca, uma calça Lee crua, não era branca. Ficou essa idéia de que a peça se passava como se fosse na sala de visitas de uma família burguesa e rica, contando a história do povo. (IMPÉRIO, 1985).



11 e 12. ARENA CONTA TIRADENTES (1967) de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri | Direção: Augusto Boal | Produção e local: Teatro de Arena, SP | Na fotos: Elenco contracenando | Foto: Derly Marques – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.

Notas:

09. Observa-se novamente a conexão com o texto *Uma Boa Experiência* (IMPÉRIO, 1963), abordado neste capítulo.

Antes do fechamento dos grupos de teatro, pelo acirramento da opressão do regime militar, o cenógrafo realizou mais um trabalho emblemático, que representou “o apogeu de uma forma teatral artística que não poderia consolidar-se sob a pressão cada vez mais forte do regime militar” (LIMA, 1999, p.31): *Arena conta Tiradentes* (1967). Segundo Lima (1999), a cenografia traduziu epicamente a realidade a ser comunicada, de forma urgente e clara, a partir de roupas simples, em preto e branco, com acessórios indicativos dos personagens e seus papéis sociais. Num trabalho em que Império utilizou códigos facilmente decodificados pela platéia⁹. Não existindo ambiguidades, a forma afirma o conteúdo da conscientização pretendida pela encenação. O espaço modificado com praticáveis tentava enaltecer a figura do herói. Se por um lado, a encenação trazia o herói social, como um homem só, mostrando que restavam poucas esperanças na capacidade e organização e resistência do povo (LIMA, 1999), por outro, era o auge da tentativa de revigorar a fé como num ritual cívico-moral ao “*tornar explícito o caminho da salvação, transubstanciar em cena uma morte e sua milagrosa geração espontânea em novos tiradentezinhos instalados na platéia, em tudo e por tudo o espetáculo continha as mesmas componentes religiosas de um auto-sacramental, de uma missa leiga*” (MOSTAÇO, 1982, p.94).

Estas encenações possibilitaram mais uma vez o exercício de síntese da imagem. Mesmo que Flávio Império não concordasse com algumas das decisões da encenação colaborou com o estabelecimento de um despojamento na escolha

dos materiais e da organização do espaço. Neste sentido não criou cenografias mas atmosferas cênicas, que envolviam fortemente o espectador.

4.5. Contrapontos: Teatro Oficina

Neste panorama, o Oficina recusava tanto “*propagandismo*” adotado pelo CPC como os estudos sobre o poder realizados no Arena, “*decide-se por um repertório realista mais próximo, formado inicialmente de contemporâneos americanos e, em seguida, de realistas russos, para consolidar sua atuação*” (MOSTAÇO, 1982, p. 58). Para o grupo parecia impossível não levar em conta o paradoxo existente entre os conteúdos teatrais adotados em cena e a relação com seu público:

Não é por ser erudito ou popular, metafísico ou panfletário, que o teatro atrai esta ou aquela espécie de público. [...] A composição do público é determinada por fatores de ordem social preexistentes [...] é o tipo de composição do público que acabará por determinar o [...] conteúdo do teatro (FORTES, apud MOSTAÇO, 1982, p. 71).

Em 1963 estreou *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, um marco para o aprofundamento técnico e artístico do grupo. O texto de 1902 mostra o desmantelamento da família pequeno-burguesa. O conflito da peça desdobra-se politicamente nos questionamentos sobre a relação teatro-sociedade.

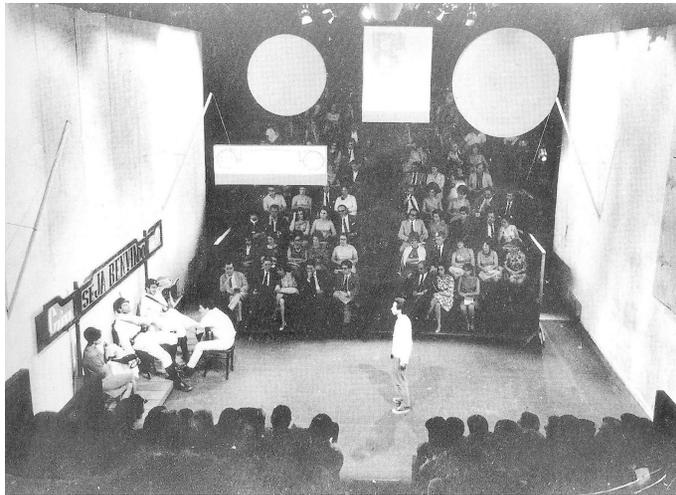
No ano de 1964, foi ao palco a peça de Max Frish, *Andorra* (fig. 13), que aborda uma fábula de revelação de algo secreto. A escolha do texto mostrou o posicionamento do Oficina perante os acontecimentos pós-1964. Observa-se no texto de Magaldi (1997): “[*Flávio Império*] Transformava a área do público em duas platéias convergentes, ficava no meio um palco retangular, em que deveriam movimentar-se os atores” (MAGALDI, 1997, p.49), podendo resultar na interpretação de que o

artista modificara o espaço arquitetônico para *Andorra*. Mas, esta composição espacial é resultado do projeto do arquiteto Joaquim Guedes.

Portanto, Império aproveitou novamente¹⁰ a arquitetura de duas platéias convergentes, para conceber a cenografia na qual o palco ficava o mais vazio possível, e nos corredores laterais corriam carrinhos, alterando os lugares da ação sem a interrupção da cena. Suspensos no teto, apareciam painéis em formas abstratas com imagens e textos iluminados internamente contendo “*uma carga semântica de comentários, embora sempre utilizadas como elemento ‘realista’ na cena: cartazes, anúncios, vitrais de igreja, etc.*” (IMPÉRIO, 1999, p.89). Assim, o espaço cênico dominava todo o espaço arquitetônico.

O estudo de cor realizado para o espetáculo reforçava o conteúdo do texto, utilizando, com sutis variações, basicamente o preto e o branco. Aproximando o uso da cor ao dualismo existente na encenação. Os invasores eram representados pelo preto. Tanto o branco como o preto significavam o preconceito, já o marrom e o azul estavam presentes em personagens de universo complexo e incoerente, que se deparam com o preconceito (preto ou branco) por todos os lados. A clareza e objetividade para a escolha da paleta de cores reverberavam na espacialidade onde ficava expresso que:

A cena fundamental para toda a peça é a Praça de Andorra. Trata-se duma praça meridional, em nada pitoresca, um tanto despida, branca, com poucas cores sob o céu dum azul sombrio. O palco tão vazio quanto possível. Um prospecto ao fundo indica ao espectador como ele deve imaginar Andorra. No palco fica apenas o indispensável para os atores. Todas as cenas que não se passam na Praça de Andorra são postas em primeiro plano. Não há cortinados entre as diferentes cenas uma unicamente transferência de luz para o primeiro plano. São desnecessárias quaisquer demonstrações de anti-ilusionismo, todavia espectador deve ser induzido a não esquecer que se encontra perante um símbolo o que, na verdade, acontece sempre no teatro. (IMPÉRIO, apud MAGALDI, 1997, p. 50).



13. ANDORRA (1964) de Max Frish | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção e local: Teatro Oficina, SP | Na foto: Beatriz Segall (Hidalga), Oswaldo de Abreu (Soldado), Berilo Faccio (Soldado), Claudio Marzo (Aprendiz), Renato Borghi (Andri) | Foto: Derly Marques – Arquivo Multimeios/IDART | Fonte: Katz; Hamburger, 1999.

Notas:

10. Já havia tomado partido da arquitetura para a concepção de *Um bonde chamado desejo* (1964).

Segundo Império (1999) a experiência de um teatro realista próximo ao épico de *Andorra* desembocou em *Os Inimigos* (de Máximo Gorki), concebido sob os mesmos princípios, e mais tarde em *Roda Viva* (de Chico Buarque). No texto de Gorki estão presentes personagens pertencentes a uma burguesia que não vive afastada completamente do povo. Mas, que se encontra apavorada pela contingência de uma revolução popular. Na tradução de Fernando Peixoto e de José Celso enfatiza-se a aproximação à realidade brasileira, ao mostrar o pacto burguesia-Estado para a contenção do proletariado (MOSTAÇO, 1982). Ao misturar elementos épicos e realistas, a encenação escolheu a narração dos fatos a partir da ótica burguesa, evidenciando, segundo Mostaço, a oposição do grupo perante a hegemonia cultural de esquerda, evidenciada nas propostas do teatros Arena e Opinião. Apesar dos três teatros dividirem o mesmo público, o Oficina escolhe pela não mistificação deste.

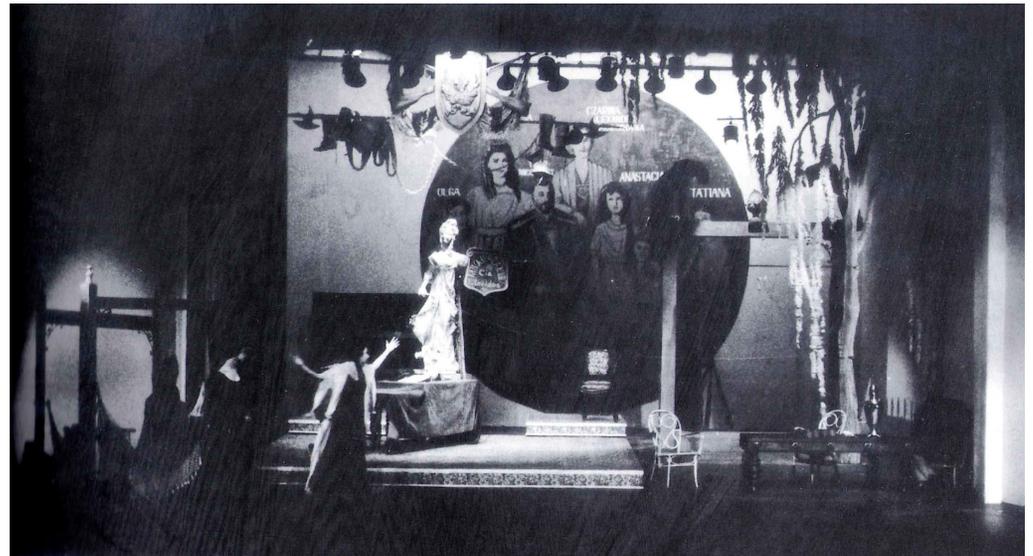
A estréia de *Os Inimigos*, em 22 de janeiro em 1966, no antigo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) sob direção de José Celso e tomou uma forte carga simbólica para o grupo, pois alguns meses após a estréia, o Teatro Oficina sofreu um incêndio. Assim o uso do TBC, ganhou o sentido de “*continuidade de trabalho*” (IMPÉRIO, 1999, p.116). Por ocasião desta ocupação, Império visitou a rouparia do teatro, que já era um “*fantasma*” do que existira nos anos 1950. Apesar de seguir as diretrizes gerais das espacialidades propostas por Gorki, Império apenas indicou os espaços internos e externos do texto sem construí-los de maneira realista naturalista, seja através do uso de praticáveis, seja através do grande tronco que rompe o espaço de piso a teto à direita da cena.

Império tirou partido mais uma vez da realidade imediata, ao utilizar de maneira crítica a tradição cenográfica. Como em trabalhos anteriores o espaço é “*aberto*”, impossibilitando a sugestão da “*quarta parede*”. Neste caso os

equipamentos cenotécnicos ficaram expostos e a divisão espacial era por meio de praticáveis. A utilização dos elementos cênicos do “*velho teatro*” e do painel pintado (fig. 14 e 15), representando a família imperial, fez um jogo sarcástico com a tradição (LIMA, 1999). Relacionava-se ao texto na medida em que designava a decadência de uma classe e conseqüentemente de uma estética:

E tudo empoeirado, aos pedaços, triste porque eram máscaras mortas, falecidas. Pensamos então em usar aquelas roupas em nossos laboratórios de interpretação a fim de que emprestassem vida a um personagem que analogicamente seria reconstruído em cima daquilo como matéria-prima de improvisação. Enquanto isso, fiz uma documentação fotográfica incrível tirada de revistas da época. Com uma coisa e outra fomos encontrando um roteiro arqueológico, não no sentido da reprodução, mas no sentido de ilusão possível da riqueza do czar em oposição à pobreza do soldado ou do general em relação à empregada, digamos assim. Porque o que estava acontecendo na Rússia era um movimento de classes e isso deveria ficar presente, embora ausente porque, afinal de contas estávamos na Rua Major Diogo. Esse processo que pôde contar com restos do Teatro Brasileiro de Comédia atingiu uma linguagem que em nenhum momento desapareceu o espaço que habitava. (IMPÉRIO, 1999, p.116).

Mais uma vez, nota-se as questões da “*apropriação do real*” e do trabalho de levantamento realizado por Império. A opulência do TBC foi a base para a concepção da cenografia e dos figurinos. Pode-se acrescentar a isto que aquilo que restara do TBC continha ainda a marca de um fazer artesanal rigoroso desenvolvido nos moldes europeus de uma companhia estável. Flávio Império, jamais produzira teatro assim. Em todas as produções até então, o que chamavam de roupa, por exemplo, era um depósito de trapos que eram reaproveitados em outras peças, enquanto no TBC, os figurinos feitos com ótimos tecidos e com uma mão de obra especializada eram mantidos com etiquetas com o nome dos personagens que vestiram (IMPÉRIO, 1999). Por isso, encenar *Os Inimigos* trouxe à tona, em várias escalas, a discussão sobre a morte, explorada por Gorki e também por Império frente às condições materiais que envolviam seu trabalho:



14 e 15. OS INIMIGOS (1966) de Máximo Gorki | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção: Teatro Oficina | Local: TBC, SP | Acima: elenco da peça | Abaixo: Célia Helena (Tatiana), Beatriz Segall (Kleopátra) | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



16. OS INIMIGOS (1966) de Máximo Gorki | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção: Teatro Oficina | Local: TBC, SP | Na foto: Beatriz Segall (Kleopátra) e ao fundo o painel citado na página anterior | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Liévchin – É que todos nós, senhorita, nos sentimos culpados diante de um morto, somos todos culpados...

Nádia – Mas sempre as pessoas morrem assim... e apesar disso a gente sempre fala baixo de qualquer morto.

Liévchin – Nós matamos todos, minha querida. Uns com balas, outros com palavras! Empurramos todos para a morte. E nem chegamos a perceber. Só quando empurramos um homem para o túmulo é que, enfim, compreendemos um pouco a nossa culpa, sentimos vergonha, o terror toma conta de nós empurrando, do mesmo jeito! já estamos preparados para a morte...

Nádia – Mas... isso é horrível.

Liévchin – Não, não é... Agora é horrível, mas, amanhã já passou. E os homens vão começar a se empurrar... Cai aquele que a gente empurra, todo mundo faz um minuto de silêncio, fica confuso, suspira, depois recomeça tudo de novo, do mesmo jeito. A mesma ignorância. Mas a senhorita não se sente culpada, não. Os mortos não incomodam a senhorita. A senhorita ainda pode falar diante deles em voz alta.

Tatiana – O que será preciso fazer para viver de outro jeito? O senhor sabe?

Liévchin – (misterioso) É preciso acabar com o dinheiro! ... É preciso enterrar o dinheiro! O dia que ele tiver desaparecido, para que uns se rebelarem contra os outros, pra que uns oprimirem os outros? (GORKI, 1966, p.55).

A despeito da morte, em 31 de maio de 1966 o Teatro Oficina foi incendiado. Para Flávio Império, o fogo era necessário para que se apagassem as impressões dramáticas e trágicas acumuladas no espaço arquitetônico. Como num corpo no qual se inscrevem “*tantas impressões ficando e fica tão impregnado de significados que ele, em si, começa a ter vida própria e seus usuários a determinar ou influir sobre a conduta, seu inconsciente, sua fantasia, sua capacidade de imaginar*” (IMPÉRIO, 1999, p. 46). Ele não falava baixo diante do morto, pelo contrário ria e considerava que não era uma morte propriamente dita: “*Eu ria de ver o antigo espaço descoberto e de repente o dentro virado fora e o céu sobre nossas cabeças ensolarando os escombros de pedaços de um mundo que só tinha conhecido a luz elétrica dos refletores*” (IMPÉRIO, 1999, p. 46). Como o TBC, o Oficina passa a cumprir um ciclo histórico, abrindo-se a possibilidade



17. O REI DA VELA (1968) de Oswald de Andrade | Direção: José Celso Martinez Corrêa | Local: Teatro Oficina, SP | Foto: Darcy Trigo / Abril Press | Fonte: ANDRADE, 1976.

Nota:

11. O grupo colocou-se “ao menos três tarefas [...]”: fazer a crítica das contradições da fantasmática frente de resistência instalada na cultura de esquerda do país; redescobrir a linha evolutiva da cultura brasileira iniciada no Modernismo de 22 e utilizando um de seus mais legítimos representantes, praticamente desconhecido das novas gerações pós-Estado Novo e literalmente abafado nas décadas de 50 e 60 em sua importância e conquistas; ser iniciador de um novo movimento estético denominado tropicalismo, destinado a revolucionar os padrões estéticos e políticos até então assentados”. (MOSTAÇO, 1982, p. 98).

12. Faz-se referência especificamente à peça *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come* (1966) de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, que traz um herói humilde, caboclo “cuja interferência política era sempre fortuita ou ocasional, quase involuntária.[...]”. (MOSTAÇO, 1982, p. 94).

de novas experimentações cênicas.

Flávio Império e Rodrigo Lefèvre realizaram a reforma do espaço incendiado, criando um teatro de palco italiano, no projeto: “*cimento e tijolos aparentes como uma fábrica, platéia inclinada, palco giratório e urdimento*” (EICHBAUER, 1997, p.53). Foi neste espaço que se encenou *O Rei da Vela* (1967), o texto de Oswald de Andrade recebeu a cenografia de Hélio Eichbauer (fig. 17). A cenografia e figurino ampliaram a tônica escolhida pelo diretor, sem ilusionismos, os três atos seguiam em diferentes estilos: o circo, a revista e a ópera (ANDRADE, 1976). A encenação de José Celso marcava mais uma vez a ruptura com os quadros ideológicos da *cultura de esquerda* ao criticar suas contradições¹¹:

O teatro não pode ser um instrumento de educação popular de transformação de mentalidades na base do bom menino. A única possibilidade é a deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofado, [...] (CORRÊA, 1968, apud MOSTAÇO, 1982, p.100).

Corrêa afirma que a única possibilidade de ação era aquela ligada a crueldade brasileira, de um teatro anárquico e grosso, porque não era possível um teatro de engrandecimento e mitificação da realidade, uma vez que não existia uma tradição e uma cultura revolucionária no Brasil, o encenador pretendia tratar da “*grossura da apatia em que vivemos*” e ainda coloca que Oswald de Andrade tinha uma proposição que era revolucionária: a eliminação de todos os limites e barreiras impostos pelos gêneros artísticos, a possibilidade de comunicação entre todos eles como uma experiência artística que vem para “*significar o mundo e as coisas*” enquanto experiência estética (CORRÊA, 1968, apud MOSTAÇO, 1982).

Seguindo estes objetivos, não foi abordado o proletário visto em Opinião¹², nem o povo heroicizado do Arena, nem a perspectiva burguesa do próprio Oficina de *Os Inimigos*. Enfatizando a perspectiva boêmia, *O Rei da Vela* foi um

marco que influenciou Caetano Veloso, na escrita de *Tropicália* como movimento artístico, que vinha inicialmente com a gana de revolucionar padrões estéticos e políticos estabelecidos (MOSTAÇO, 1982). Com esta encenação, o Oficina distanciou-se tanto da burguesia como das esquerdas estabelecidas, colocando-se em uma terceira via ao optar pela marginalidade.

O ano de 1968 foi marcado pela radicalização dos discursos teatrais destinados à mobilização política e à busca por estéticas de vanguarda. Boal dirigiu a *1ª Feira Paulista de Opinião*, colhendo opiniões não só entre escritores de teatro, mas entre artistas plásticos e músicos buscando traçar um painel do que a arte de esquerda pensava no período. Flávio Império dirigiu *Os Fuzis de Dona Tereza* e realizou a cenografia de *Roda Viva*.

Para compreender a cenografia de *Roda Viva* é necessário partir do princípio de que Flávio Império se empenhou em estudar esquemas espaciais em diversos momentos históricos. A análise estrutural das linguagens visuais e sonoras deu-lhe a possibilidade de decompor o diálogo dessas linguagens em signos semânticos e sintáticos, integrando-os ao quadro histórico, filosófico, social, político e psicológico propostos nas encenações em que participava.

A fábula de *Roda Viva* conta da vida de um cantor medíocre de música popular, que é manipulado por diversas esferas, entre elas pela indústria fonográfica e pela imprensa, transformando-o em ídolo. A morte do protagonista é também planejada e manipulada para que transformar Juju, sua esposa, na “*nova rainha da canção*”. Ao final José Celso o transformou o protagonista em “*um novo Prometeu que tem seu fígado devorado pelas macacas de auditório*” (MOSTAÇO, 1982, p.112). A massa é igualmente manipulada pela estrutura de consumo industrial e hipnotizada pelos meios de comunicação. Isto mostra que o encenador realizou uma crítica direta à sociedade de consumo. De forma agressiva, o texto de Chico

Buarque é recheado por “*palavrões, gestos obscenos, nus, um fígado cru devorado em cena a respingar sangue nas primeiras filas, uma cena de logo silêncio em que os atores fixavam um espectador olhando-o intensamente, uma passeata estudantil onde os atores jogavam-se literalmente sobre o público, etc.*” (MOSTAÇO, 1982, p.112), constituindo assim uma estética da porrada que tentava romper de vez com a serenidade vulgar da relação palco-platéia.

Se em *O Rei da Vela* a ação cênica estava contida no palco, em *Roda Viva* houve a mudança do local de representação para a platéia, sendo o palco destinado para o início e para o fim das cenas. O tema não é classe dominante ou a classe média, mas “*a massa popular magnetizada pelos meios de comunicação*” (LIMA, 1999, p.33). Se era impossível idealizar o povo, como nos anos 50 (LIMA, 1999), era necessário conhecê-lo, principalmente porque a encenação traduzia o culto ao ídolo *pop* em uma analogia à religiosidade popular (fig. 18 e 19). Fatos que levaram Flávio Império a pesquisar as mais diversas expressões religiosas populares, a fim de destacar signos devoção que pudessem ser transferidos à cenografia. Solicitou também que trabalhasse com os artesãos que realizavam as roupas do Chacrinha. Para Império a cenografia seguiu como se fosse uma:

mesinba de canto de sala, que vai desde as saletas da favela até os salões, onde está situado o aparelho de televisão. Só que cada espectador se via refletido, de algum modo, no personagem que estava em cena. Foi uma leitura mais sociológica, digamos assim, que comecei a fazer em cima dos personagens, criando um imaginário simbólico para cada um. (IMPÉRIO, 1999, p.109).

A televisão era o ícone da modernidade. A partir daí, Império desenhou uma passarela semelhante às de auditórios de programas de TV com uma “*superfície esbranquiçada, nas paredes e nos revestimentos do fundo do palco*” (LIMA, 1999, p.33). Criou assim, um espaço circundante onde a luz ofuscava o público,



18. RODA VIVA (1968) de Chico Buarque de Holanda | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção: Roberto Collossi Promoções Artísticas | Local: Teatro Santa Isabel, RJ | Na foto: Flávio São Tiago (Capeta), Paulo César Pereio (Mané) e coro Arquivo SCFI Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

impedindo a reflexão. A organização do espaço seguia a iconografia da religiosidade popular, mas os materiais empregados eram modernos remetendo aos programas de auditório. Na falta de mais documentos audiovisuais, foi possível observar na crítica de Marco Antônio Menezes a descrição e o apontamento das opções de concepção visual da cena:

A cortina já está aberta quando você chega: enormes rosas à esquerda, enorme garrafa de Coca-Cola à direita, enorme tela de TV no fundo, uma passarela branca avançando até metade da platéia. [...] O espetáculo não está somente no palco, o coro invade a platéia, conversa com ela, e o empresário pede um minuto de silêncio em homenagem ao ídolo: cada participante do coro olha fixamente um espectador [...] Tudo é caricatura do religioso no espetáculo, que, como atividade religiosa, se desenvolve em todo o teatro, palco, galerias, platéia [...]. Para criar o ídolo, ele é liturgicamente paramentado, peça por peça de seu ridículo traje prateado. [...] Ben Silver se encontra com a esposa coroado de espinhos, nu, como o Cristo. A tentativa de salvar o ídolo em decadência é encenada como uma procissão [...] E a primeira cena entre Benedito e sua mulher é uma caricatura da Visitação de Nossa Senhora. [...] Elementos cristãos, aliás, são misturados com rituais pagãos [...], até com rituais políticos (a foice-e-martelo no chapéu nordestino de Benedito Lampião). (MENEZES, 1968, p. 1.).



19. RODA VIVA (1968) de Chico Buarque de Holanda | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção: Roberto Collossi Promoções Artísticas | Local: Teatro Santa Isabel, RJ | Na foto: Heleno Prestes (Benedito), coro e público | Arquivo SCFI Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Após a temporada no Rio de Janeiro a peça estreou em São Paulo. Um fato que marcou a temporada de São Paulo foi a invasão pelo Comado de Caça aos Comunistas (CCC) no final do espetáculo do Teatro Galpão, localizado à Rua dos Ingleses, noticiada em 19 de julho de 1968: “invadido por cerca de vinte elementos armados de cassetetes, soco-ínglês sob as luvas, que espancaram os artistas, sobretudo as atrizes, depredaram todo o teatro, desde bancos, refletores, instrumentos e equipamentos elétricos até os camarins, onde as atrizes foram violentamente agredidas e seviciadas” (INVASÃO..., 1968). O rompimento com símbolos religiosos, com mitos e padrões da sociedade de consumo e do mercado cultural fez com que a encenação enfrentasse não só oposições da crítica, do público como o ato de extrema violência realizado pelo CCC. Estas contribuições originais de Flávio Império demonstraram sua

criatividade e comprovam o porquê é reconhecido como grande cenógrafo.

4.6. Rompimento entre arquitetura e espaço cênico

O trabalho de *Roda Viva* se insere num contexto de ruptura dos limites existentes entre o palco e a platéia. Para que possa ser mais bem compreendido haverá a discussão três trabalhos não realizados por Flávio Império que estão envoltos por esta questão: *Cemitério de Automóveis*, *O Balcão* e *Na Selva da Cidade*. Estes trabalhos, entre outros, seriam abordados por Flávio Império, em seu projeto de mestrado¹³, cujo objetivo principal era análise iconográfica do lugar teatral através da busca da tessitura existente entre edifício, espaço cênico e espetáculo.

Apesar da arquitetura e do teatro trabalharem sob a natureza dos espaços, considera-se que são dois campos distintos de expressão. Enquanto a primeira refere-se ao tempo da vivência, da recorrência do usuário, o segundo estabelece um tempo imaginário, conferido pela cumplicidade entre atores e espectadores, é um espaço dentro de outro espaço (CARON, 2004).

O projeto de pesquisa elaborado por Flávio Império levava em consideração estes fatores, ao subdividir as obras a serem analisadas em tipos de teatro, tipos de palco e tipos de relação entre espaço construído e cenografia. Foram selecionados alguns dos casos que seriam estudados por ele, para exemplificar esta questão: no Teatro de Arena levava em conta a possibilidade de platéia envolvente de *Os Fuzis da Mãe Carrar* (1962) e de uma parede lateral como rebatimento com platéia em ferradura visto em *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena*



20. CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS (1968) de Fernando Arrabal | Direção: Victor Garcia | Produção: Ruth Escobar e Wladimir P. Cardoso | Local: Teatro 13 de Maio, SP | Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: MAGALDI; VARGAS, 2001.

Nota:

13. O projeto data de 1984 para a Escola de Comunicação e Artes da USP, seria orientado por Sábato Magaldi. Consultado na Sociedade Cultural Flávio Império.



21. O BALCÃO (1968) de Jean Genet | Direção: Victor Garcia | Produção e Local: Teatro Ruth Escobar, SP | Área de atuação (espiral em tela metálica) e público ao fundo | Arquivo SEDOC J. B. Perillo | Fonte: GENET, 1976.

Conta Tiradentes (1967); no Teatro Oficina considerava as possibilidades de uma arena central com platéias rebatidas em *Um Bonde Chamado Desejo* (1964), de um espaço total com cenografia envolvendo o público de *Andorra* (1964), do cenário ringue de Lina Bo Bardi para *Na Selva das Cidades* (1969) e o palco giratório realizado após o incêndio em *O Rei da Vela* (1968), cenografia de Hélio Eichbauer; no Teatro Treze de Maio atentava para o espaço envolvente de *Cemitério de Automóveis* (1968), cenografia de Wladimir Cardoso e Victor Garcia e para a platéia frontal com espaço envolvente de *Pano de Boca* (1976); considerava também o rompimento da quarta parede em um teatro de palco à italiana de *Os Fuzis de Dona Tereza* (1968) e a transformação do espaço dentro do edifício típico à Italiana realizado em *O balcão* (1968), cenografia de Victor Garcia e Wladimir Pereira Cardoso.

A cenografia de *Cemitério de Automóveis* (1968) foi um divisor de águas provocador no sentido da experimentação do uso do espaço. Escolheu-se um galpão industrial para a encenação, onde a ação do espetáculo ocorria cercada por passarelas em três paredes. Ao fundo de um praticável central estava uma enorme massa de ferro-velho (fig.20) “sustentada por roldanas. A cenotécnica movia essa massa, provocando uma ruidosa fricção. Enquanto isso o espectador, cercado por todos os lados por áreas de representação, podia girar a cadeira e selecionar a cena que mais o atraísse, uma vez que havia acontecimentos simultâneos” (LIMA, 1999, p.34). Portanto, o espectador deveria selecionar o ponto de vista que mais lhe atraísse, rompendo com a ideia canônica de que o teatro deveria e poderia ser visto em sua totalidade.

Em *O Balcão* (1969), o diretor Victor Garcia mostrava um “labirinto de seres que espelham outros seres” (GENET, 1976, p. XIV), onde personagens responsáveis pela ordem estabelecida satisfazem suas fantasias secretas num bordel de luxo – *O Balcão* – enquanto uma revolução ameaça o Reino. Na encenação (fig. 21), o



22 e 23. NA SELVA DAS CIDADES (1969) de Bertold Brecht
 Direção: José Celso M. Corrêa | Local: Teatro Oficina, SP
 Acima: O ringue de boxe e lê-se ao fundo uma ironia ao slogan oficial: “São Paulo, a cidade que se humaniza” | Em baixo: Othon Bastos e Renato Borghi | Fonte: FERRAZ, 1993.

Nota:

14. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, 2011.

Teatro Ruth Escobar sofreu transformações em sua arquitetura, demoliram a platéia e o balcão do teatro (BERTUCCI, 2011) para abrigar o complexo cenário proposto por Wladimir Pereira: o *Balcão* composto por um imenso cone invertido de aproximadamente vinte metros de altura, realizado em estrutura metálica. Onde os espectadores entravam por cima e ficavam em volta do espaço central, no qual os atores flutuavam “no abismo do interior do cone, sustentados por elevadores transparentes de acrílico” ou eram “içados em compartimentos de metal, ou em cortas” ou percorriam, “uma imensa rampa também em espiral e [...] construída com a tela de arame” (GENET, 1976, p. XXII) que era da mesma matéria que envolvia a platéia. O público desde sua entrada estava na atmosfera do autor: “A sociedade, tal como vocês a constituem, eu a odeio. Eu sempre a odiei e vomitei. [...] Para sempre me fiz interprete dos dejetos humanos, dos resíduos que apodrecem nas prisões, debaixo das pontes, no fundo da fétida podridão das cidades” (GENET, 1976, p. V).

Num ambiente de destruição que Lina Bo Bardi compôs a espacialidade para a peça *Na Selva das Cidades* (1969). A cenografia exigiu a remodelação do espaço projetado por Império e Lefèvre, com a retirada das cadeiras e do palco giratório, abrindo o espaço, conferindo-lhe amplitude (fig. 22 e 23). Ao centro colocou um ringue de boxe expressando a violência, tema principal da encenação. Ao fim de cada cena, eram destruídos objetos de cena e elementos cenográficos¹⁴. Com rica carga expressiva, pode-se dizer que a encenação foi um exame de consciência de José Celso e do Oficina: “no revolver final dos resíduos do passado, erguidos pelo palco-solo que se desfazia em pedaços” (MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 324). Um outro viés de leitura é relativo a cisão do bairro do Bexiga por uma série de viadutos e avenidas que modificaram profundamente seu traçado. Foi neste contexto de devastação, não só urbana como política e social, que se inseriu a encenação, portanto a violência, a crueldade e a acidez ganharam força e ficaram

transparentes no artigo de José Celso para o programa do espetáculo:

hoje, minha classe ex-marginal de artistas tem tudo para uma vida digna e bonitinha [...] É o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: quebrar tudo, virar a mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir 10 anos de Oficina (60-71) que ameaça se transformar em instituição. Quebrar tudo e se preparar para aceitar o Desafio, que é agora e não foi em 64. (CORRÊA, 1969 apud MOSTAÇO, 1982, p. 130).

4.7. Pano de Boca:

O teatro paulista revisitado

Em *Pano de Boca* (1976) houve a retomada do tema da transição ou da morte, novamente, assim como o TBC servira com sua história e espaço para a encenação de *Os Inimigos*, a peça de autoria e direção de Fauzi Arap ganha a dimensão de re-ocupação de um espaço fechado e abandonado. Porém, agora o espaço ocupado era o Teatro Treze de Maio, que abrigara a desafiadora cenografia de Wladimir Cardoso e Victor Garcia em *Cemitério de Automóveis* (1968).

A temática central de *Pano de Boca* é a montagem de uma peça por um grupo teatral que tenta retomar suas atividades após um período sem trabalhar em conjunto. Apesar de não ser de maneira explícita o texto traz referências aos trabalhos do Oficina:

Um personagem [...] refere-se às antigas montagens do grupo; entre elas O Rei da Vela, Roda Viva; num outro momento 'aquela em que se jogava todo no lixo'. Um dos problemas [...] levantados para a desagregação do grupo [...] foi a passagem 'dos ciganos', numa clara alusão ao Living Theater (MOSTAÇO, 1982, p. 153).

O espetáculo é uma metalinguagem com o próprio fazer teatral. Em um primeiro plano Arap apresenta dois personagens inacabados de um autor no

processo de criação deles mesmos, e a relação entre eles e seu criador. No segundo plano há o tratamento realista da cena mostrando um grupo de atores à espera do diretor (que não chega) na tentativa de “organizar a reabertura de um teatro alugado por eles, mas que se encontra fechado há já algum tempo” (ARAP, 1975). No terceiro plano, Magra, personagem atriz, “conversa com alguém sobre os acontecimentos recentes que motivaram a desintegração do grupo” (ARAP, 1975).

Há vários elementos que mostram a desintegração do teatro, trazendo uma referência à história do teatro paulista dos anos 1960, mais ou menos ao meio do segundo ato, Magra fala: “Então, os mais fortes de nós propuseram uma espécie de destruição, de auto-destruição que foi acompanhada pelos outros. Acho que muito da confusão nasceu daí. É que alguns de nós não tinham experimentado o gosto de ser, e já eram convidados a experimentar o não ser” (ARAP, 1975). Na fala seguinte afirma categórica: “A presença dos ciganos desencadeou uma série de transformações não previstas nem cogitadas... porque todo e qualquer grupo anterior existia como uma unidade alienadora de cada um, de cada indivíduo que o compunha. Era uma prisão recíproca [...]” (ARAP, 1975). Nestes trechos parece ser a voz dissonante do autor em relação ao Arena e ao Oficina que toma conta da cena.



24. PANO DE BOCA (1976) de Fauzi Arap | Direção: Fauzi Arap Produção: Bene Mendes | Local: Teatro 13 de Maio, SP | Na foto: Ademar Rodrigues (Pedro), Joao Signorelli (Marco), Clemente Viscaino (Tarso) | Foto: Djalma Limongi Batista | Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Flávio Império propôs uma arena emergindo da terra e uma série de materiais, todos recolhidos de escolas de samba ou de outros teatros, que envolviam tanto o público como os atores (fig. 24 e 25). A ideia era mostrar um velho teatro “reaberto acima dos escombros”. Fazendo auto-referência não só ao conteúdo do texto, mas à própria história de desagregação dos grupos teatrais. Afirmando que isto era mais uma “verdade do que uma ficção” na qual a situação proposta pelo texto e pelo espaço passou a ser “uma espécie de documento do documento” (IMPÉRIO, 1999, p.117). Portanto,

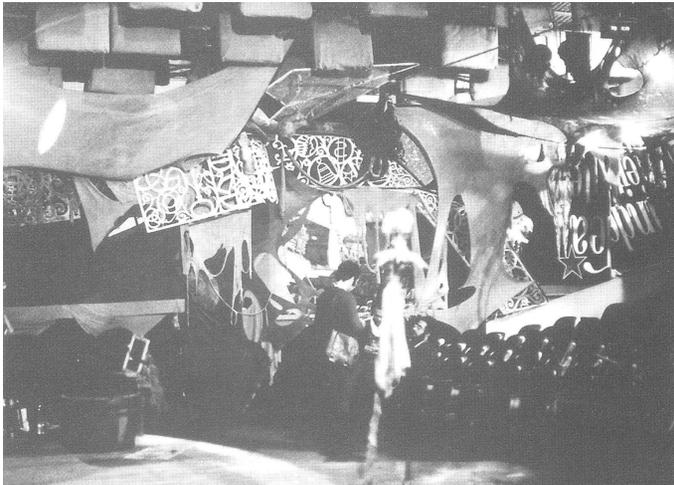
O teatro de palco acabou. Já faz tempo que esses fantasmas perambulam entre velhos

pedaços de cenário espalhados por todo o galpão, vestindo roupas velhas e de vários estilos, numa história louca e fragmentada da nossa imagem-memória. O galpão do Teatro Treze de Maio conteria os registros mais marcantes desse binquedo-arte que foi o teatro que, como o circo, teve seu tempo social. Refletir sobre o anacronismo do palco (ilusão dramática da vida) exige que se reúnam ‘ao vivo’ os restos mortais dos depósitos do Teatro Municipal e de outros teatros, roupas das velhas rouparias e objetos dos velhos porões empoeirados. Feito da reunião desse tipo de lixo, o lugar da ação passa a incluir poltronas, corredores e públicos em comunhão. O público, esse virá espontaneamente completar o reencontro, colocando-se ordenadamente entre os escombros, como de costume. (IMPÉRIO, 1999, p. 117 e 227).

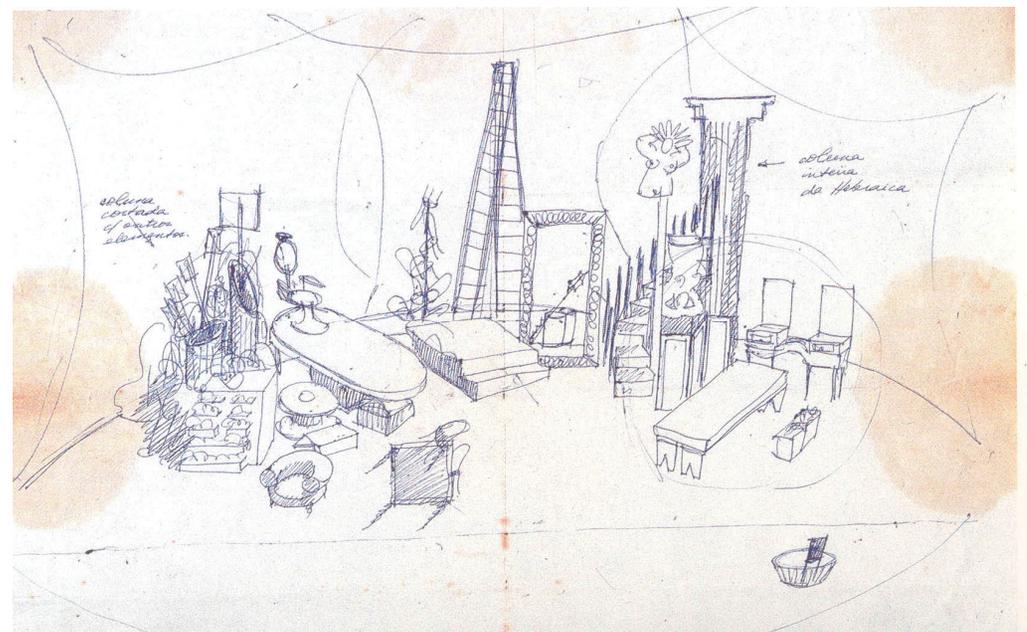
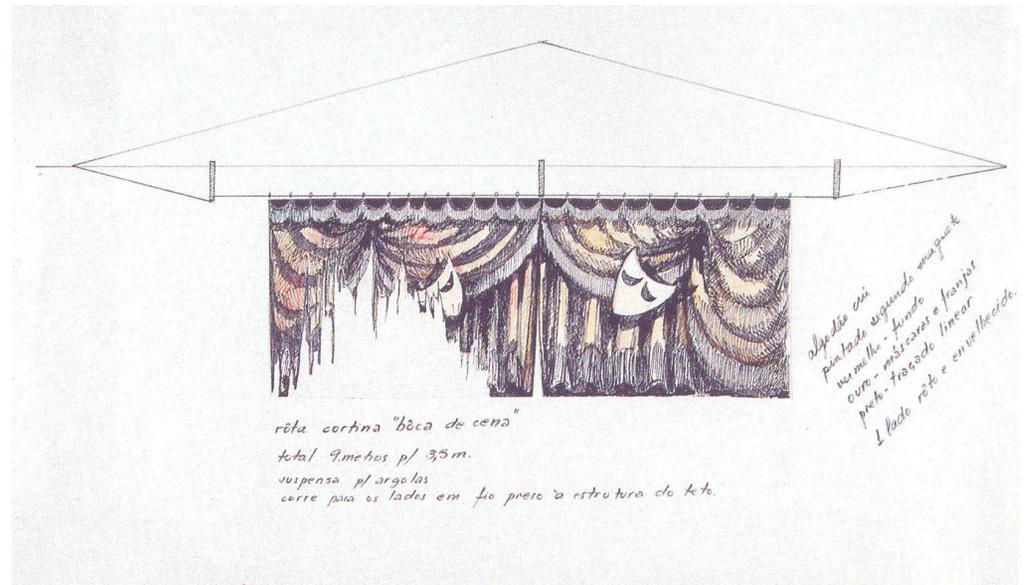
Neste trabalho considera-se que há a retomada do conceito de *apropriação do real*, ou seja, em vistas a uma dada circunstância, a uma dada realidade material, dirige-se a linha condutora do pensamento sobre um projeto. Isto quer dizer que o projeto não é preestabelecido pelo trabalho de “*leitura de mesa*” e por um “*desenho de prancheta*”, mas que ele parte de um dado-fato real, material (fig. 26 e 27). Mas, como afirmou Sérgio Ferro (2011), é um real sempre analisado, criticado. Império extrapolou o recurso bastante usado nas cenografias anteriores, mas que agora com a reutilização de materiais ganhava nova força.

O espetáculo tratou da reflexão de uma trajetória artística, lançando luz sobre os próprios trabalhadores de teatro na medida em que explorou o espaço do galpão com registros teatrais que explorou o espaço do galpão com registros teatrais que tratavam do anacronismo entre ilusão, dramática, vida real e a memória. A iluminação da peça rompia os contornos dos objetos tornando o espaço ao mesmo tempo roto e acolhedor (LIMA, 1999).

Como nas cenografias estudadas no item anterior, desintegrava-se o limite palco-platéia. O espaço arquitetônico do galpão era transformado em um *assemblage* elevado ao espaço tridimensional. Mas estes limites não estavam em todo rompidos, lê-se no texto de Império não só a análise de uma situação vigente



25. PANO DE BOCA (1976) de Fauzi Arap | Direção: Fauzi Arap Produção: Bene Mendes | Local: Teatro 13 de Maio, SP Na foto: platéia vista da cena | Foto: Djalma Limongi Batista Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



26 e 27. PANO DE BOCA (1976) de Fauzi Arap | Direção: Fauzi Arap Produção: Bene Mendes | Local: Teatro 13 de Maio, SP | Desenhos do projeto para o cenário | Arquivo SCFI | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

na produção de teatro em São Paulo, como também uma crítica com relação ao público, que ao ir ao espetáculo permanece “ordenadamente” sobre os restos de outrem e mantendo seu “costume” secular. Com isto, traz outra dimensão para a peça de Fauzi Arap: mesmo quando o teatro pediu ao público um posicionamento enérgico¹⁵, a tomada ou não de uma atitude não foi capaz de modificar a contingência das forças militares e imperialistas. Permanecendo na posição passiva que lhe coube durante séculos da história do teatro de elite.



28. Flávio Império em banca de jornal na Av. Ipiranga – em frente ao Teatro de Arena – ao lado das obra *Pena que ela seja uma puta* e *Made in USA* | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Nota:

15. Faz-se referência aos trabalhos dos anos de 1960, abordados nesta dissertação.

4.8. Cultura de Resistência

Os conflitos mundiais e a conjuntura nacional após 1968, com a instituição do AI-5, impediram a continuidade do ideal de síntese entre a expressão artística e a clareza conceitual de um ideário político (LIMA, 1999). Aos moldes, por exemplo, de alguns trabalhos realizados por Império, tanto no Arena como no Oficina, ou mesmo nos *Fuzis de Dona Tereza* (1968), e que pode ser percebido inclusive em pinturas como *Pena que ela seja uma puta...*(fig.28). O ativismo político direto ou convocatório deu lugar a um sentimento de frustração. Contrapondo este contexto ao texto de Império (1964), pode-se imaginar qual a necessidade de resistência dos anos de 1970, quando o regime militar no Brasil fechou o cerco às liberdades de expressão:

Somos os filhos de uma geração forte que lutou entre si para definir e realizar o mundo do nosso tempo. Recebemos de herança um pacote, muito bem embrulhado para presente. Dentro dele uma pomba branca e uma granada. Recusamos os dois. Preferimos o próprio mundo e suas contradições reais. Preferimos o perigo da realidade. 'Vivemos num tempo de guerra'. Em tempos de guerras não se dá presentes, nem há tempo para adorar símbolos esvaziados. Queremos saber e aos poucos descobrimos os significados da guerra.

Construímos os nossos próprios símbolos a partir desses significados... (IMPÉRIO, 1964).

O medo e as incertezas decorrentes do endurecimento militar “*colaboraram*” para uma mudança do discurso artístico. Na mudança compulsória do teor da obra, a luta e o discurso ideológico já não poderiam aparecer explicitamente como nos anos anteriores. Flávio Império, segundo Marcelina Gorni (2004), passou por uma alteração de visão perante a sociedade, os seus costumes e tradições. Relacionando esta fase de sua obra à *contracultura*. Para compreender melhor o que isto significa, volta-se ao prefácio de Alfredo Bosi para o livro de Guilherme Mota (2008).

Segundo Alfredo Bosi (1977) a partir de 1970, o pensamento da intelectualidade brasileira visava à busca pelo entendimento do espaço plural, no qual as classes dominantes se estabeleceram. Os estudos deixaram “*para trás os dualismos fáceis com a sua passagem do ‘mal’ ao ‘bem’, isto é, do tradicional ao moderno, do religioso ao profano, do artesanal ao mecânico*” mostrando “*antes o convívio das contradições dentro de um sistema amplo, inclusivo, neocolonial, capitalista.*” (BOSI, 1977, p. 42).

É possível observar nos trabalho de Império, mesmo nos anos 60, uma oposição à leitura dualista de mundo, como foi evidenciado ao longo desta dissertação. Mas a partir das análises dos textos de cadernos de anotações e da concatenação com as obras, pode-se interpretar, como Mariângela Alves Lima (1999), que Império compreendia que cada modo de produção indicava uma origem e um uso de uma classe social, o que fato que está diretamente relacionado com a colocação de Bosi, no que diz respeito às contradições de sociedade brasileira moderna. Para o Bosi este posicionamento da intelectualidade não se trata de uma negação aos estudos dos anos anteriores, nem de um retorno,

mas de uma resposta ao projeto “*pseudo-racional*” que levou a à consolidação de um capitalismo tardio no Brasil (BOSI, 1977).

Outro ponto destacado por Bosi é o interesse dos estudiosos pelas formas religiosas vistas não mais como “*resíduos*’ de uma mentalidade atrasada e bárbara, mas como estímulos poderosos à vida em comum, saídas grupais do desespero e da opressão sem falar em sua qualidade de fontes poéticas e musicais inexauríveis” (BOSI, 1977, p. 42). Aqui vê-se a ligação tanto com os escritos de Império, como com a exposição *Repasos* tratados no primeiro capítulo¹⁶. Há também ligação dos estudos de Império relacionados a textos de Carl G. Jung, Lèvi-Straus e Marshall McLuhan, que culminaram no projeto de pesquisa¹⁷ *Arquétipos Básicos do Inconsciente Coletivo na Comunicação de Massas* (1972). Em cujo relatório de atividades apresentava obras sobre comunicação: quadros onde aparecem os temas da iconografia religiosa do Brasil (1972-74), o filme *Santuário de N. S. Aparecida*, (dirigido por Djalma Batista), e a concepção de espetáculo baseado em poesias em colaboração com Walmor Chagas e com o Prof. Dr. Paulo Hecker Filho.

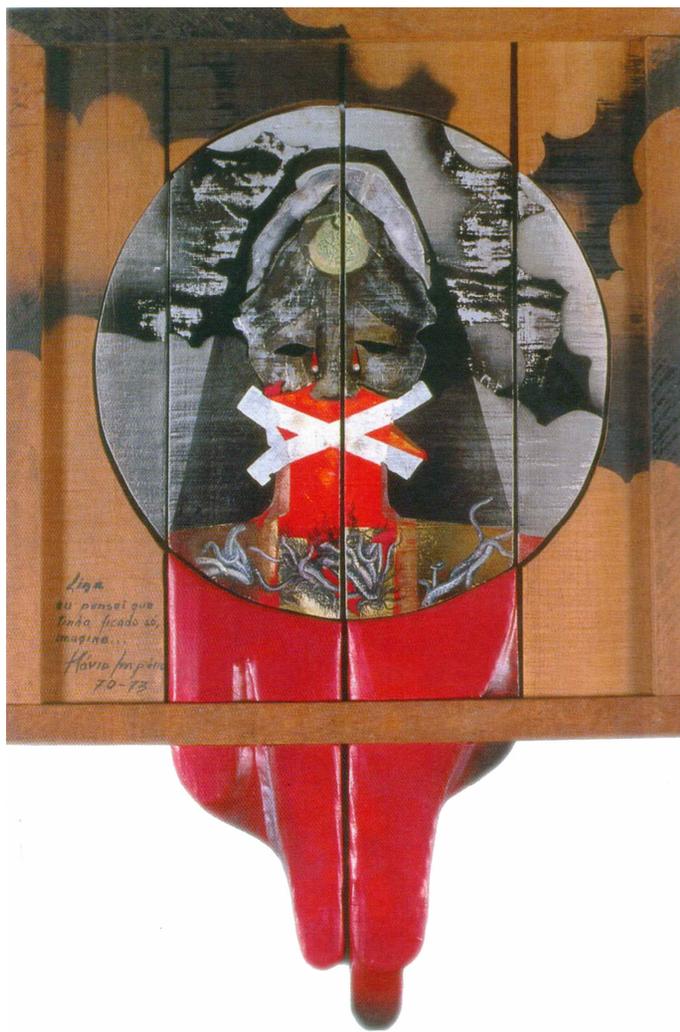
Pelos motivos expressos acima e pelas análises realizadas nos capítulos anteriores, prefere-se, neste trabalho, o conceito de “*resistência*” elucidado no texto de Alfredo Bosi:

A antipsiquiatria será apenas um fruto menor, mas sintomático, desse contexto mental que se define, às vezes impropriamente, como “contracultura”. Contracultura seria, a rigor, neobarbárie, violência programada, excitação artificial dos instintos, estímulo a condutas sado-masoquistas, crime. Mas as formas de pensamento nasceram [nos anos de 1970] no coração sofrido dos que resistiram como podem à barbárie requintada do capitalismo tardio. São, portanto, cultura de resistência, e não contracultura. (BOSI, 1977, p. 42-43).

Negando-se a aceitar a confrontação armada (FERRO, 2011), Império recolheu-se em seu atelier. Afasta-se. Em suas viagens pelo interior do país encontrou

16. Lê-se como “cultura de resistência”, neste trabalho, também o filme Pequena Ilha Chamada Sicília, no qual Império mostra a implantação de empreendimentos imobiliários no bairro do Bexiga em São Paulo.

17. Apresentado a FAU-USP.



29. S/ título | Descrição: para Lina | Técnica: polimaterico.
Dimensão: 89,4 x 59,7 x 4,3 cm | Data: 1970-1973 | Coleção:
MASP | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

por um lado uma forma irracional de “*progredir*”, por outro as soluções de um “*povo vazado pela opressão*” (IMPÉRIO, 1978a) da implantação rápida e violenta de um sistema que “*destrói a natureza e ameaça os valores de dignidade e de solidariedade familiar e vicinal do pobre dando-lhe, em troca, laços de dependência econômica mais apertados*” (BOSI, 1977, p. 43).

Império viu gradativamente seus colegas de arquitetura, de teatro, de vida obrigados ao êxodo. Continuou lecionando, pintando e produzindo cenografias de forma mais isolada e esporádica. Entre 1971 e 1973 pintou um quadro para Lina Bo Bardi (fig. 29), no qual aparece a frase: “*Lina, pensei que tinha ficado só, imagina...*”. É inevitável uma percepção apenas formal desta obra (BONOMI, 1999). Sobre um céu cinza escuro, com nuvens está uma figura humana que traz algo de cadavérico no contorno da ossatura dos olhos. Estes são negros, sem escleras, sem pupilas. Portanto, nos olhos não há a incidência da luz. Deles saem duas grandes gotas vermelho-sangue. A boca tomada por uma mancha vermelha perde seus contornos, e principalmente a possibilidade de falar, pois um censurador “X” impõe-se no plano. Porém, fora da circunferência na qual esta inscrita a figura sai algo. Pode ser uma mancha de sangue que ultrapassa o contorno da moldura. E ao mesmo tempo pode remeter a uma grande língua, que apesar de todos os limites tenebrosos não se contém no quadro, sai de sua moldura em busca de um outro devir.

Ainda no contexto de cultura de resistência pode-se apresentar duas cenografias *Réveillon* (1975) e *Patética* (1980). Mas antes é necessário ressaltar que após o esfacelamento dos grupos teatrais, os temas principais teatrais da cena paulistana, dos anos 1970, já não eram a burguesia ou a luta de classes, mas a complacência da classe média, que permitiu e apoiou o golpe de 1964 (LIMA, 1999).

Porém, *Réveillon*, de Flávio Márcio, além de mostrar a decadência da estrutura familiar desta classe média leva a pensar sobre os muitos desesperos da vida na metrópole: a solidão, “o medo em encarar a verdade e, ao mesmo tempo a impossibilidade de conviver indefinidamente com a mentira” (MICHALSKI, In: MÁRCIO, 1981). Com diálogos sincopados, o dramaturgo encaminha as ações das personagens para situações que por beirarem o absurdo fazem correspondência profunda com a realidade.

Flávio Márcio trata de homens comuns e suas impossibilidades, a mãe e o pai fingem não saber de onde vem o dinheiro que sustenta a casa: a prostituição da filha Janete. As personagens não conseguem encontrar significados para sua existência, ao final a preparação para a festa de Réveillon é a preparação para a morte. A única saída para a mãe, o pai e a filha é o suicídio. Em uma declaração o autor afirma: “Os que viram Réveillon, são classe média também e estão morrendo sem perceber, estão dando um tiro na cabeça, pulando da janela porque não conseguem enfrentar nada. Porque é difícil você se defrontar com suas emoções mais íntimas” (MÁRCIO, apud, MAGALDI, 1981).

A peça passa-se, na maior parte tempo, na sala da família pequena burguesa, que é arrumada por Adélia (mãe) e Janete (filha), enquanto o pai, Murilo, escreve sua autobiografia. A ação na sala é cortada por momentos de *flash back* em que Janete aparece com o namorado Fernando. As cenas seguem o ritmo ágil dos diálogos costumeiros, mesmo quando o pai decide ler sua biografia, mãe e filha continuam a conversa, ignorando a importância do trabalho do pai. Ao ritmo do diálogo o autor acrescenta o constante soar de um relógio. As personagens parecem falar, ouvir, mas não escutar o que as outras dizem.

O texto foi primeiramente encenado no Rio de Janeiro (1974). No ano seguinte foi montado com outra equipe em São Paulo e recebeu a cenografia e o



30. RÉVEILLON (1975) de Flávio Márcio | Direção: Paulo José
Produção: Duarte Franco Promoções Ltda. | Local: Teatro Anchieta, SP | Na foto: Yara Amaral (Adélia) e Mário Prata (Guima) | Foto: Djalma Limongi Batista | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



31 e 32. RÉVEILLON (1975) de Flávio Márcio | Direção: Paulo José | Produção: Duarte Franco Promoções Ltda. | Local: Teatro Anchieta, SP | Objetos de cena piano e escrivaninha de Murilo | Foto: Djalma Limongi Batista | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Nota:

18. Paulo José, em depoimento. No site Ocupação Itaú Cultural Disponível em: <www.itaucultural.org.br/ocupacao>. Artista Flávio Império, seção “Multidão”. Acesso em: 28 abr. 2012.

figurino de Flávio Império. Esta produção foi realizada por Regina Duarte, incomodada em ser, num sorriso, a “namoradinha do Brasil”. A atriz e o diretor Paulo José estavam interessados em destruir esta imagem. Paulo José precisou se afastar dos ensaios por uma semana, pois seu pai sofrera um acidente. Ao voltar, Império havia proposto um cenário que consistia basicamente em um painel ao fundo com o sorriso de Renina Duarte e seis espantalhos dependurados. No final do espetáculo Regina Duarte (Janete) estaria em um balanço e ao se balançar bateria contra o fundo suicidando-se em seu próprio sorriso. Porém, para Paulo José, fazia parte do texto a linguagem realista, de uma atmosfera pequeno burguesa – uma sala comum, com piso de *parquet* - e após discussões e argumentações convenceu Flávio Império a realizar uma cenografia realista¹⁸.

O cenário continha tudo o necessário para Paulo José, mas era articulado de uma maneira orgânica, definida por Império (fig. 30 até 33). Mas no espaço cênico havia indicações de uma desordem ameaçadora. Elementos típicos da sala da época como o piano, o lustre, a escrivaninha, as toalhinhas e rendinhas sobre os móveis. Muitas quinquilharias, aliados a presença do piso recém lançado no mercado (escolha analisada no capítulo 2), que imitava taco de madeira encerado de brilho intenso contrastante com jornal opaco que encapava algumas paredes e colocado em algumas pilhas espalhadas pela casa. Os elementos resultavam numa composição espacial de um acúmulo perturbador. Ao fundo, o *skyline* da grande metrópole foi construído com caixas de ovos.

No texto de Império (1975) para o programa do espetáculo não faz referências sobre as escolhas da imagem cênica, mas sobre o teatro enquanto obra coletiva, portanto determinada por uma série de fatores. O dramaturgo, o diretor, os atores, os cenotécnicos¹⁹, sonoplastas enfim, todo o conjunto de trabalhadores envolvidos no *metier* teatral trazem consigo um repertório, uma capacidade e um

discurso artístico que embasam sua atuação. Porém, ao se agregarem criam uma outra substância que já não é a que carregam individualmente²⁰. É então que algumas concepções perdem força enquanto outras ganham luz. Ainda sobre a peça o cenógrafo, em outro texto escreve:

Deve haver, no palco, um respeito pela ótica da fantasia e que é exigida pelo espectador, e isso eu aprendi com o cenógrafo Svodoba quando ele veio a São Paulo. 'Me conta da dramaturgia de vocês. Por acaso dizem dos operários, ou sobre a sociedade de hoje' – eu perguntei. 'Imagina' – ele respondeu. Todo o tempo que o operário está trabalhando na fábrica, está consciente. Vai ao teatro esperando o outro lado da gangorra, que é exatamente ver o outro lado da realidade através da fantasia, para um possível contra-balanço. Foi aí que entendi que tudo aquilo que no Brasil diziam ser alienação, na Europa era função da arte, o destino da arte, quer dizer, vendo a realidade, você suspira pelo prazer estético e alivia a dor do mundo. [...]. Eu só sei que quem paga para ver um espetáculo, quem me sustenta adora sair do teatro aliviado, detesta sair pesado. Quem gosta de sair pesado é uma pequena parcela da intelectualidade que, em geral, pede ingressos de graça porque não tem dinheiro para pagar. Não me agrada ver uma pessoa sair do teatro dizendo: 'Graças a Deus que o céu tem estrelas e que estou respirando um clima que é ameno'. E afinal de contas São Paulo não é só esse frio e chuva, e a vida é muito melhor do que aquelas coisas que aconteceram na cena. (IMPÉRIO, 1999, p.100).

19. Vale lembrar que neste trabalho, como em outros Flávio Império contou com a colaboração do cenotécnico Arquimedes Ribeiro, muito reconhecido por seu trabalho no campo teatral. Seria importante levantar nas fichas técnicas quais foram exatamente estas cenografias e como se dava a relação entre os dois artistas.

20. Para este trabalho Flávio Império pediu que Djalma Limongi Batista fotografe o processo: “*Seria uma documentação do dia –a-dia do trabalho visual do espetáculo. Há fotos de Paulo José ensaiando, os atores Sérgio Mambenti e Yara Amaral, ensaios com objetos que íamos catando no Hospital do Câncer, o Arquimedes Ribeiro que era o cenotecnico constituindo o cenário.*” (IMPÉRIO, 1999, p. 101).

21. Para o trabalho *Três contribuições ao teatro brasileiro: TBC, Arena e Oficina*, do programa de Pos-Graduação em Artes, da Escola de Comunicação e Artes – ECA-USP, sob orientação do Prof. Sábato Magaldi. (In: KATZ; HAMBURGER, 1999)

Se a leitura da obra de Flávio Império fosse realizada de maneira cronológica dir-se-ia que esta tomada de consciência ocorreu pós-1960. Pois os trabalhos daqueles anos continham um sentido de conscientização e de orientação do público muito distintos desta citação. Mas ao pesquisar a entrevista, de 1975, dada à pesquisadora Fernanda Perracini Milani (In: KATZ; HAMBURGER, 1999)²¹, encontra-se sobre Boal e José Celso alguns princípios de aproximação com a citação acima: “*A racionalidade dialética do Boal logo se evidenciou como uma prisão sistemática às energias contraditórias e anárquicas do Zé. [...] Apesar de gostar muito de Zé Celso tenho certa dificuldade de trabalhar com ele*”. (IMPÉRIO, 1975, p.45).

33. RÉVEILLON (1975) de Flávio Márcio | Direção: Paulo José
Produção: Duarte Franco Promoções Ltda. | Local: Teatro
Anchieta, SP | Na foto: cenário | Foto: Djalma Limongi Batista
Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.





34. Projeto de cenário | Natureza: Pintura Técnica: Acrílico s/ tela | Dimensão: 80 x 50 cm | Data: 1980 | Coleção: Celso Nunes | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Sobre as relações teatro-realidade afirma que se para José Celso tudo era muito dramático para Império as relações eram diferentes: *“Me envolvo menos no drama. [...] A gente tem um pouco do que está escrito nas peças, mas não tudo. E a gente pode preservar isso que sobra. [...] É preciso estabelecer uma certa clareza porque, no teatro, o conflito é ficção e na vida real, é a realidade”* (IMPÉRIO, 1975, p.45). Portanto, os símbolos usados na ficção para representar o conflito não teriam o mesmo peso se transpostos para a realidade, que para Império era menos complicada, mais simples. Em um texto sobre *Patética*, Império (1999) afirma ainda, provavelmente fazendo referência ao teatro dos anos 60: *“Ir ao teatro para ouvir um debate, um esclarecimento... eu não tenho mais saco! Nunca gostei desse mecanismo doutrinário, mesmo quando todos acreditavam nele e a aceitação disso era unânime à minha volta. Saí do Arena por desfastio”* (IMPÉRIO, 1983, p.68). Aqui, esclarece o motivo da saída do Arena: o tédio em fazer um teatro de caráter *“doutrinário”*, justamente por ver a realidade de outra forma.

Ainda sobre este trabalho há um texto, de um caderno de anotação, onde é possível encontrar sua crítica ao sistema de reprodução teatral. Afirma que os meios modernos de comunicação tem o objetivo de conservar a audiência passiva frente aos receptores da mensagem. Prossegue:

O teatro convencional, embora nada tenha a ver com os meios de comunicação de massa, estratifica mecanismos de comunicação e criou também entre o palco e a platéia uma relação fixa onde o atuante é a maior, quando não a única fonte de comunicação e a platéia é mera receptora. Esse tipo de teatro, desenvolveu no capitalismo seus mecanismos mais precisos de constituição: divisão social da produção ligada à especialização de funções; contratos de trabalho individuais por tarefa aliado à concorrência de mão-de-obra nas diversas áreas, promoção do produto através da super-valorização dos indivíduos contratados aliado ao mecanismo copiado do “star system” hollywoodiano; e mais modestamente, mobilização de um capital de culto que permita reunir o número de “profissionais especializados” numa montagem e o lançamento publicitário através de matéria paga pelos meios de comunicação de massa, rádio, tv, jornais, revistas aliado à

necessidade de lucro ou pelo menos, retorno de capital investido e pagamento de todas as despesas. (IMPÉRIO. Caderno 5-7).



35. PATÉTICA (1980) de João Ribeiro Chaves Neto | Direção: Celso Nunes | Produção: 7 CN Produção Artísticas | Local: Auditório Augusta, SP | Na foto: Orlando de Oliveira (Policial) Foto: Ruth Amorim Toledo – Arquivo Multimeios IDART Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Nota:

22. Como foi verificado na discussão sobre o texto *Uma boa experiência*, 1963, realizado para o programa do espetáculo *O Melhor Juiz, O Rei*.

Nota-se na junção destas falas que Flávio Império pista sobre o posicionamento político e artístico perante os encenadores com quem trabalhou. E também perante as condições de seu trabalho, inserido na lógica de reprodução do lucro na sociedade capitalista. Quanto aos encenadores observa-se que mesmo que fosse contrário ao discurso escolhido por este ou aquele grupo, Império partia do princípio do teatro como obra coletiva, cujas determinações são muito distintas das determinações nas artes plásticas²². Portanto, colaborou na composição da imagem cênica de um discurso com o qual muitas vezes era dissonante, sem deixar de mostrar a marca de seu trabalho e a sua crítica. Por isso, é interessante estudar a obra de Império na integração entre cenografia e pintura, onde pode se expressar individualmente, mas sempre em relação ao mundo.

A cenografia de *Patética* (1980) surge justamente de uma pintura (fig.34), quando estava mais interessado em pintar que em fazer teatro. Sinteticamente a peça transcorre em três esferas: um circo que está prestes a fechar, um casal de judeus que foge do nazismo e o filho deste casal, Glauco, jornalista, cineasta e ativista político. Perseguido e “suicidado” pela ditadura. Fazendo alusão ao caso do jornalista Vladimir Herzog (fig. 35), encontrado morto, supostamente enforcado nas dependências do Centro de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). O autor traz à cena interrogatórios e tortura:

Homem de botas – (A mão direita sobre uma chave elétrica) Como é? Vai falar ou não?...Olha aqui, amizade, sou bom no negócio. E não tô afim de perder tempo. [...] Tá bem. Ok. Você é quem manda. (Encarando o público) Vocês aí podem começar! (Principia a ser ouvida a palavra VERDADE de forma sincopada e sucessiva. Em estranha gravação. Cujo som aumenta de volume à medida que crescem as batidas de instrumentos de madeira sobre latas ocas) Diz. Diz aí, juden filho da puta! (Aciona a chave. [...])

[Na sequência de cena a Mãe e a Mulher de estão em um tribunal com o 2º Homem (um oficial)]

Mulher – Ele sabe de tudo! Em detalhes. Este tribunal não foi aberto para apurar coisa nenhuma. É uma farsa. O que eles querem é uma história. Bem articulada! Que é pra venderem ao povo... Uma imagem boa deles mesmos.[...]

[A cena prossegue e o 2º homem pede a mãe de Glauco suas considerações finais.]

Mãe – É muito pouco o que tenho para falar. [...] Eu tenho recebido muitos telefonemas. Anônimos. Me ameaçando de deportação. Esclareço que não tenho medo. [...] Nós viemos para cá acreditando que isto era melhor. [...] Posso estar enganada até. Mas me parece que o mundo de vocês é muito parecido com aquele de onde eu vim[...]” (NETO, 1978).

Nas declarações de Flávio Império sobre o trabalho observa-se uma oposição à determinação racional para a leitura de um espetáculo, afirma: “*Noto uma coisa que me desagrada em seus espetáculos [referindo-se a Celso Nunes]: é que tudo é em preto e branco e, quando entra cor, é com sentido puramente simbólico, nunca sensorial, sensual*” (IMPÉRIO, 1999, p.60). Para Império a cor estava ligada à sensação, enquanto a forma e o desenho à razão²³, portanto seria preferível a “*difusão das sensações no teatro*” que a clareza racional no estabelecimento de uma mensagem, por isso preferia o arco-íris, “*que não é absolutamente nada. É a imagem virtual da decomposição da luz branca. Só porque choveu e fez sol ao mesmo tempo*” (IMPÉRIO, 1999, p.60). Como se no teatro pudesse haver algo inexplicavelmente mágico e sem sentido, distanciando-se da ideia de didatismo tão explorada nos anos 60²⁴. Fez (fig. 36 e 37) então a parte do circo e das cores, enquanto que Celso Nunes ficou responsável pelo “racional no espetáculo”, confirmando o que foi dito sobre a dificuldade em ver seus colegas e amigos exilados ou mortos pela ditadura:

Assisti tudo aquilo com muita dificuldade, principalmente a cena da tortura, que não quis nem ler. Fui só assistir. Não gosto de usar o teatro fazer esse tipo de coisa. São coisas feitas em outros lugares, e eu acho que não vale a pena evocar. Já é demais que existam. As outras coisas são evocativas: é a natureza, é a vida, é a cor, é a capacidade

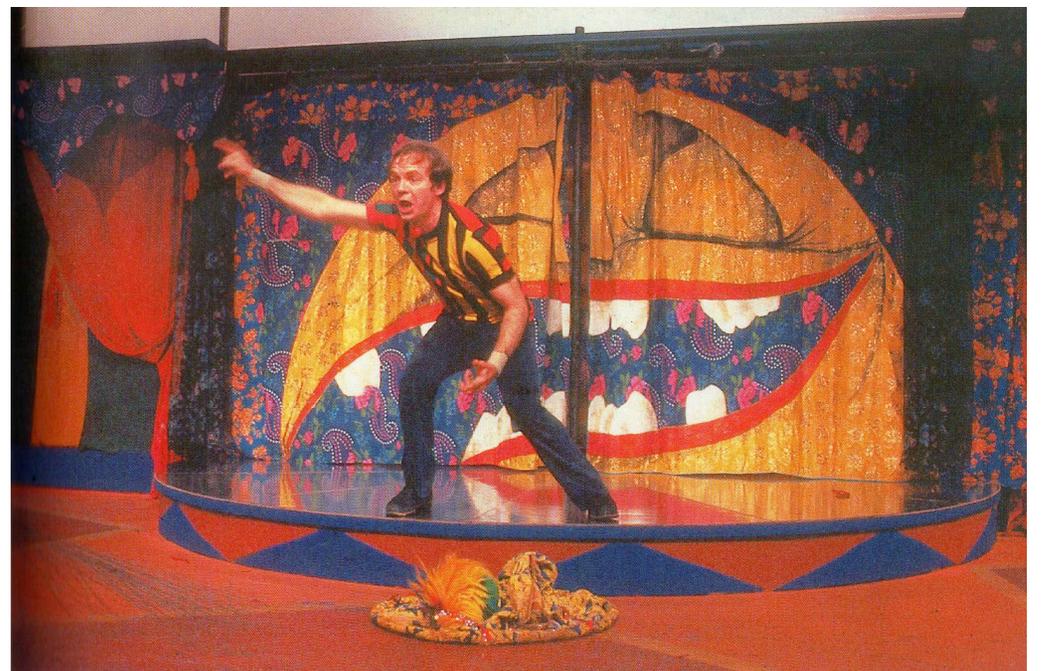
23. No filme FLÁVIO IMPÉRIO EM TEMPO. Direção: Cão Hamburger e Ramiro Benedetti. Ano: 1997. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/ocupacao> Acesso em: 10 mai. 2012.

24. Como evidenciado na análise sobre *Morte e Vida Severina* (1960) e presente no texto de Império sobre a peça. (In: HATZ; HAMBURGER, 1999, p.49 e 58).



36 e 37. PATÉTICA (1980) de João Ribeiro Chaves Neto
Direção: Celso Nunes | Produção: 7 CN Produção Artísticas
Local: Auditório Augusta, SP | Acima: Antonio Petrin (Hans) e
Lilian Lemmertz (Ana) no andar superior | Abaixo: Veicente
Tuttoilmondo (Valdeir) | Foto: Ruth Amorim Toledo – Arquivo
Multimeios IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Importante notar na imagem de cima que o parapeito tubular
metálico remete ao barco no qual fogem da Europa. Uma
solução simples onde não se faz necessário mostrar todo o barco
para que o espectador possa imaginar a viagem dos personagens.



de ver, de distinguir o brilho do opaco, a capacidade de distinguir o agressivo do suave. [...] Existe para todas as épocas, uma espécie determinada de sonho para os que estão dormindo e de realidade para quando acordam. Quando você consegue, ainda que pela mascarada, aproximar o momento de repouso do momento da vida tanto melhor. Então, que se durma acordado no teatro! Acho melhor que do que chamar a atenção para a vida. (IMPÉRIO, 1983, p.68).

4.9. Espaços Evocativos

Como observado no item anterior os temas principais teatrais da cena paulistana nos anos 1970 foram a complacência da classe média, que permitiu e apoiou o golpe de 1964. Valendo-se de dramaturgia realista cabia, naquele momento, o exame do homem comum. Portanto, é uma dramaturgia que necessita da clausura da “caixa preta”, atenuando os recursos narrativos frente ao tratamento realista da encenação (LIMA, 1999).

Um caminho explorado nas cenografias de Flávio Império neste momento foi o da recusa da “*história imediata e um mergulho na casualidade mais profunda*” (LIMA, 1999, p.32), tendo por tema o “imaginário” com o qual se identificará, sem distanciar-se em definitivo da investigação social, empreendida nos anos anteriores. Neste período, sob influência do Living Theatre e de Fauzi Arap, mergulhará em uma metafísica individual resultando em muita pintura e pouca cenografia:

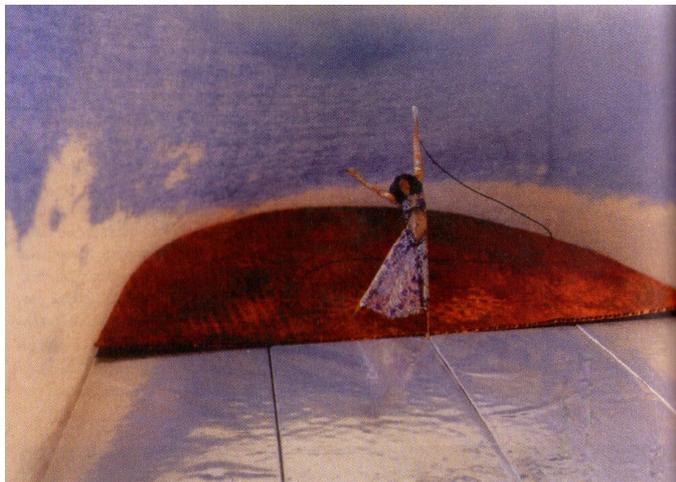
Meti a cara em vários terreiros, me coloquei muito tempo de pai-de-santo, a ioga procurando acompanhar os meus mortos sumidos e consumidos com as guerras do mundo. Acho que pus os pés no fundo, onde está São Pedro, mas morri de medo embora ache tudo divino e maravilhoso. Encontrei meu transe trançado de pavor. E vi, juro que vi, embora tenha esquecido, coisas tão estranhas que, ao voltar para o lado de cá, estranhei muito o meu mundo, que nunca tinha encarado bem de frente. Acho que fiquei louco, ou loucos são todos aqueles que se dizem normais. Durante algum tempo, fiquei recolhido, pintando o que sentia e aos poucos fui sendo trazido de volta ao convívio dos mortais,

iguais a mim, bem comportadamente representando seus pequenos papéis no teatro do mundo. Procuro me orientar o melhor possível entre meus pares, fingindo não ver óbvio e sentindo cada vez mais próximo o limite provável da insensatez. (IMPÉRIO, 1983, p.47).

Através desta experiência pode questionar, por meio da pintura, o *establishment* da arte ao propor exposições fora do circuito de galerias e ao realizar as serigrafias em bandeiras de carne-seca. Na cenografia os tecidos ganharam leveza nos panejamentos para os espetáculos musicais dirigidos por Fauzi Arap. Remetendo ao horizonte abstrato de conceitos poéticos evocando os estratos profundos da psique e de natureza atemporal. Expressavam a abstração e o aspecto volátil da poesia do diretor, desprendendo a cenografia da concretude real e histórica (LIMA, 1999).

A parceria entre Flávio Império e Fauzi Arap criou cenografias ímpares, porque assumiram que o cenógrafo não era apenas cenógrafo, mas autor, conseqüentemente o diretor e o autor também não detêm a totalidade da concepção cênica. Isto pode ser evidenciado no espaço do show *Pássaro da manhã* (fig. 38), de 1977²⁵, com roteiro e direção de Fauzi Arap onde Flávio Império levou às últimas conseqüências a espacialização com tecido de meia-malha, tingido em tons de azul, para evocar *o translúcido e o céu* envolvendo, num fundo infinito, a cantora e a platéia (SAIA, 2005).

Ainda tratando de espaços “*evocativos*” vê-se Império não se cativou pelo minimalismo cênico, muito usado na primeira metade de 1980, e cuja maior expressão se encontra nas encenações de Antunes Filho. Os trabalhos realizados neste período apresentaram maior consistência na afirmação da pluralidade característica da cultura brasileira. Traço evidenciado nas encenações realizadas para o SESI, segundo Lima (1999), onde pode exercitar a transposição das



38. PÁSSARO DA MANHÃ (1977) - Show de Maria Bethânia
Roteiro e direção: Fauzi Arap | Produção: Maria Bethânia |
Local: Teatro da Praia, RJ | Maquete para o cenário | Acervo
Flávio Império | Reprodução fotográfica: Renato Cury | Fonte:
Catálogo da Exposição Ocupação Flávio Império, 2011.

Nota:

25. Show de Maria Bethânia, foi realizado para a inauguração do Teatro da Praia do Rio de Janeiro. Flávio Império realizou ao todo sete trabalhos com a cantora.

“investigações sobre o modo de produção e as formas de representacionais” (LIMA, 1999, p.38) existentes no país. Império para estes trabalhos fez amplo uso de seu repertório iconográfico, que iam desde a arquitetura até as máscaras usadas no “teatro popular nordestino” (LIMA, 1999, p.38). *Chiquinha Gonzaga* (1983) foi um ótimo exemplo para clarificar a fala de Mariângela Alves Lima, Império propôs um final era uma alegoria inventando um carnaval (fig. 39).

Em *Othello* (1982), Flávio Império precisou exercitar o poder de síntese. A produção do espetáculo pretendia viajar pelo país com o cenário em uma perua. Era uma cenografia para espaço alternativo com qualquer situação espacial: circo, estádio, concha acústica, palco italiano, ginásio, etc. O projeto realizado foi consequência das cenografias realizadas para a dança, onde o espaço é do bailarino. Portanto, era necessária uma “limpeza” de elementos na conquista do espaço do movimento. O espetáculo estreou no Teatro Cultura Artística, segundo Iacov Hillel (HILLEL, apud SAIA, 2005, p. 131) e a cenografia nasceu juntamente com a concepção de iluminação. Era um palco de dança limitado por um piso dourado em uma área de catorze metros por doze metros. As tonalidades dominantes eram o laranja-dourado da atmosfera africana. Esta cenografia desmistifica a forma de concepção de grandes produções teatrais, ao construir uma ideia e não um cenário. Império explorou as possibilidades materiais, desde a utilização de materiais e técnicas populares (como o macramê) e até a criação de planos com a cor-luz que explora na pintura, através de panos. É possível afirmar que nessas “cenografias evocativas” Império pode com mais organicidade entremear a pintura e a concepção espacial.



39. CHIQUINHA GONZAGA – Ó ABRE ALAS (1983) de Maria Adelaide Amaral, baseado em argumento de Edinha Diniz | Direção: Osmar Rodrigues Cruz | Produção e local: Teatro popular do SESI | Na foto: Regina Braga (Chiquinha Gonzaga) e coro | Foto: João Caldas – Arquivo Multimeios IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

Finaliza-se neste ponto o percurso pelas cenografias de Flávio Império. Para a seleção das obras analisadas não visou traçar um panorama de cada uma das cenografias, mas vislumbrar pontos sobre o processo de criação do artista. E

quais estes pontos reverberavam nas outras linguagens em que atuou. Com os elementos tratados neste capítulo pode-se concluir que se o artista foi reconhecido como “renovador do espaço cênico”. Isto se deve tanto à sua compreensão do teatro enquanto obra coletiva, como à interrelação entre os campos artísticos em que atuou.

Este trabalho se propôs a investigar as relações entre os escritos autográficos de Flávio Império e sua obra, que abrange artes visuais, cenografia, arquitetura e docência. Para tanto, foram analisados principalmente os escritos, contidos em seus cadernos de anotações, presentes na Sociedade Cultural Flávio Império. A articulação do material de pesquisa foi realizada à partir das perspectivas iniciadas por Ana Paula Koury (1999), Pedro Arantes (2002), Marcelina Gorni (2004) e Paula Cristina Motta Saia (2005). Com objetivos de criar uma base de dados sobre o material autográfico, de compreender a motivação e o contexto histórico cultural em que a obra foi produzida. Através de uma abordagem sobre o processo de criação do artista, a partir da teoria dos sistemas desenvolvida por Mihaly Csikszentmihalyi (1997). O que permitiu observar a existência de consonâncias entre as diversas áreas em que o artista atuou. Entre elas nos debruçamos para o trato artesanal, a imbricação entre a forma de produção e o produto final e a apropriação da realidade imediata na concepção da imagem artística.

No âmbito das ideologias, das referências filosóficas e sociológicas pelo qual Flávio Império passou, foi difícil um profundo entendimento sobre seu posicionamento frente aos conceitos de *cultura nacional* e *cultura popular*. Porém, por meio dos estudos de Guilherme Mota (2008), Renato Ortiz (2006) e Eunice Durham (2004), foi possível lançar algumas pistas. Inicialmente vale lembrar que Império pertenceu a um grupo que atentou para as discrepâncias da modernização brasileira, rompendo radicalmente com a política desenvolvimentista. Como demonstraram Koury (1999) e Arantes (2002) a

atuação do *Grupo Arquitetura Nova*, composto por Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro liga-se a um período em que o Partido Comunista Brasileiro já não aglomerava um grande setor da esquerda marxista. Uma vez que a concepção da superação do subdesenvolvimento, através de *etapas* de desenvolvimento e da proposta de uma política de aliança com a burguesia, veio à derrocada com o Golpe Militar de 1964. Porém antes do Golpe já era possível notar que o desenvolvimentismo continha não só uma série de contradições, como não seria capaz de estabelecer relações mais humanas na produção da arquitetura.

Observou-se que a influência do ISEB na esfera cultural foi profunda, apesar de não conter um posicionamento unânime sobre a sociedade brasileira dentre os intelectuais que dele fizeram parte (MOTA, 2008). Mas, alguns pensamentos serviram como matriz de conceitos sociais e políticos que foram propagados pela sociedade. Passando a compor formas de apreensão e compreensão da realidade brasileira que influíram tanto em movimentos artísticos e políticos, como o Movimento de Cultura Popular no Recife e os Centros Populares de Cultura da UNE (CPC). No Teatro de Arena e no CPC foram considerados os conceitos de “*transplantação cultural*” e de “*cultura alienada*” (ORTIZ, 2006). Com diferentes e fundamentais nuances houve a preocupação no estabelecimento de uma *arte nacional e popular*. Na expectativa de que um novo homem nascesse das cinzas do homem colonizado e alienado. Estes grupos seguiram a tônica geral dos estudos da intelectualidade ao criarem uma perspectiva de que a igualdade social só poderia ser alcançada se houvesse lideranças intelectuais definidoras das ações de transformação. Neste ponto de fuga o *fazer popular* foi por vezes, observado de forma esquemática e distanciada.

Neste sentido, vê-se a voz dissonante de Flávio Império com relação aos

grupos em que atuou. Ao invés de negar o conteúdo da produção cultural para a afirmação de uma possível arte revolucionária (como fez Carlos Estevam Martins no CPC), Império partia da observação e do registro das manifestações populares, tentando reconhecer alguns sistemas simbólicos organizadores da cultura. A partir daí, criou um arsenal instrumental para a transformação do que vira no cotidiano em imagem artística, procedimento que demos o nome de *“apropriação do real”*. O conceito permitiu que fosse construída a trajetória do processo de criação, nas diferentes áreas de sua atuação e o percurso por algumas de suas cenografias. Porém, para a análise do processo criativo foram abordados mais dois autores, a saber.

Por um lado Csikszentmihaly (1996) propõe para análise da criatividade o “modelo de sistemas”. Composto primeiramente pelo domínio, o conjunto de regras simbólicas e de procedimentos para atuação em determinada área do conhecimento compartilhado por uma comunidade. O segundo componente é o campo, que inclui os indivíduos que atuam como “guardiões” do domínio, isto é, aqueles que julgam e criticam os trabalhos, que legitimam, reconhecem e preservam o trabalho de um determinado artista. E finalmente, é considerada a esfera individual, na qual a pessoa que usa um sistema de símbolos de um domínio e desenvolve uma nova maneira de trabalhá-lo, conduzindo ao reconhecimento do campo.

Por outro os estudos de Pierre Bourdieu (2003) mostram que o “campo” não é uma totalidade única, íntegra e integradora de uma cultura comum, mas um conjunto de relações que não podiam ser ligadas a uma única lógica social. Portanto, para cada espaço há um campo (econômico, cultural, político, etc.), com um sistema de forças. Sendo assim, a capacidade de trabalho humano relaciona-se de forma visceral a esse jogo de relações, podendo-se inferir que o

desenvolvimento e julgamento da criatividade participam deste complexo jogo. O que nos permitiu compreender melhor porque Flávio Império é amplamente reconhecido pela Historiografia do Teatro como “*renovador do espaço cênico*”, enquanto seu trabalho nas outras áreas foi “desaparecendo” da escrita da História da Arte.

Houve nas cenografias de Império uma preocupação constante entre o modo de produção e o produto artístico. De uma forma em que o produto artístico refletia e deixava expresso o modo como foi produzido, como foi concebido. Em suas cenografias existia um diálogo crítico entre texto, direção e direção de arte. Ao juntar objetos de origens heterogêneas (industriais, manufaturados e artesanais) o artista deixou impresso não só a própria origem, mas também o uso de classe de cada objeto (LIMA, 1999). Ele mostrava a pré-história da cena, incorporando criticamente a história dos elementos existentes na própria cena. A junção entre elementos heteróclitos evidencia uma inovação desenvolvida nos palcos brasileiros por Império, num período em que muitos já percebiam a impossibilidade de crescer “*cinquenta anos em cinco*” sem passar por cima das inúmeras consequências culturais e sociais que esta forma de progredir representou. Talvez por isso, o trato artesanal sempre latente em suas concepções cênicas. Não nos referimos ao artesanal requintado, mas aquele ligado ao material mais próximo, fácil de ser encontrado. Na escolha dos materiais deixava claro sua origem, o uso de determinada classe social, e, por conseguinte, uma forma de produção.

Tratava-se de um fazer ligado ao resíduo presente em todo modo de produção. Esta absorção dos materiais mais próximos e comuns (VARGAS, 1997), pode aproximar o trabalho de Império ao conceito de *bricoleur* desenvolvido por Levi-Strauss (1997). Como demonstra o antropólogo os

elementos utilizados pelo *bricoleur* têm particularidades que representam um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais (de vir a ser, de devir). O *bricoleur* utiliza uma coleção de resíduos humanos, permitindo que se fale não só com as coisas, mas através das coisas. O procedimento ganha, sentidos e significados diferentes na obra de Flávio Império, seja na colagem de objetos à tela, seja na resemantização de materiais no teatro, seja produção de bandeiras em tecidos de Carne-Seca.

Outro traço marcante na produção do artista é o desenho, como ato de reflexão, meio de expressão para organização das idéias, do espaço físico e da sensibilidade. O desenho em sua obra é estruturador de tensões e movimentos, e também a linha geral do pensamento sobre a imagem, marcando intenções expressivas. A partir dele foram criadas imagens poéticas, destituídas de adjetivações, de ornamentos supérfluos ou metáforas fáceis. Logo, o desenho expressa um pensamento crítico evidenciado na obra. Neste sentido observa-se que ora no plano bidimensional, ora no tridimensional, o desenho não é um ato mecânico; entre outros motivos porque Império se apropriava da realidade imediata para a concepção de suas obras. Portanto, para Império, o desenho não representou o desígnio de Artigas, ao contrário, era uma forma de olhar o real, localizar problemas, dificuldades, contradições e de criar a partir delas.

Na arquitetura proposta por Império, Lefèvre e Ferro há consonâncias com as correntes artísticas mundiais e com a elaboração teórica da *Poética da Economia*, da *Estética da separação* e com o *Miserabilismo*, na perspectiva de busca pela “identidade nacional” e de questionamento ao “desenvolvimentismo”. Esta postura expunha a miséria do país através de seus meios de produção. Já na cenografia de Império é possível interpretar que, também houve a exploração do *Miserabilismo* e a *Estética da Separação* através de três procedimentos básicos: o uso

de materiais simples, a explicitação do processo construtivo, e a inclusão dos rastros deixados por quem produziu o trabalho. Desvelando o *metier* artístico e aproximando a arte do espectador comum.

Flávio Império iniciou a atividade como docente em 1962. O seu posicionamento político o fez colocar a arte em função de um ideal de melhoria da vida social, numa noção de cidadania transformadora da sociedade, presente tanto no Grupo Arquitetura Nova, como nas proposições de Vilanova Artigas. Portanto, para ele a atuação do arquiteto não estava restrita ao cumprimento dos meandros burocráticos da profissão. O arquiteto deveria atuar como artista e como pensador da realidade social. A atividade de Império como professor estava embebida na discussão sobre os rumos do ensino e da atuação artística. Desse modo, Império propôs aos seus alunos exercícios práticos de percepção e sensorialização. Cujo objetivo eram preparar a musculatura e distensionar o momento de realização do desenho, colaborando para o resultado final do trabalho, ou seja, desbloquear as resistências mentais e físicas, através do corpo do aluno.

A proposta de ensino de Império mostrava que as regras simbólicas de um domínio não podem ser consideradas como limitadoras, ao contrário, cada domínio pode expandir a sensibilidade e a habilidade da pessoa se relacionar com o mundo. Ao introduzir o domínio artístico aos alunos o professor tinha o cuidado em dismantelar as pré-concepções relativas ao ofício. A partir da sensibilização espacial e da consciência corporal, fazendo com que se desenhasse não com a mão, mas com o corpo todo.

À luz da Teoria Marxista percebeu-se a seguinte relação com as práticas das aulas de Império. Ao considerar que o homem produz trabalho e com isto, reproduz sua existência na prática diária. Através da atuação na natureza se dá o

trabalho humano e a evolução social (MARX, 1991). Neste sentido Império deu passos para um horizonte antropocêntrico de ensino no qual considerava o conhecimento corporal, condição *sine qua non* para o trabalho artístico. Com grande consciência, tirou seus alunos da passividade e da subserviência do ensino burocrático. Com procedimentos claros e firmes, devolveu aos alunos a possibilidade de serem proprietários do próprio corpo e conseqüentemente de sua produção.

Nossa trajetória e pequena contribuição para esta reflexão sobre a obra de Flávio Império termina por aqui. Cientes de que este é apenas um começo para a compreensão das relações entre os distintas linguagens em que Flávio Império se expressou. Com este percurso não pretendemos enraizar ou estancar possíveis verdades sobre o artista, mas abrir sendas para a discussão, aprofundamento e questionamento dos conceitos aqui tratados.

1.1. Sobre Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro
 AAVV. **Flávio Império em cena**. Catálogo da exposição. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC, 1997.
 AAVV. **Ocupação Flávio Império**. Catálogo da exposição. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2011.
 ACRÓPOLE. Número especial sobre o grupo, com textos de Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre. São Paulo, n.319, jul.1965
 ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
 BONOMI, Maria.. **Flávio Império, pintor e artista plástico** In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império. (Org). **Flávio Império**. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999, p. 159-170.
 CERROTI, Maria Cecília. **Tecidos ao Vento**. In: AAVV. **Ocupação Flávio Império**. Catálogo da exposição. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2011, p.36.
 COSTA, Iná Camargo. **Um enredo para Flávio Império**. In: AAVV. **Flávio Império em cena**. Catálogo da exposição. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC, 1997, p. 61-70.
 DOURADO, Guilherme M. **Preservando a obra de Flávio Império**. Revista Projeto n.179, out. 1984.

_____. **Flávio Império, a alegria de criar**. Revista Projeto n.80, out. 1985.
 _____. **Flávio Império, da arte de opinião à cenografia-curinga**. O Globo, 11 set. 1985.
 _____. **Flávio Império, a sobrevivência de uma vida em obras**. Revista Projeto n.121, mai.1989.
 _____. **Evento celebra a arte multicolorida de Flávio Império**. Jornal da Tarde, 07 jul. 1997.
 EICHBAUER, Hélio. In: AAVV. **Flávio Império em cena**. Catálogo da exposição. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC, 1997, p.53.
 FERRO, Sérgio. **Pintura Nova**. In: Jornal da Exposição Propostas 65. Dezembro de 1965. São Paulo, Arquivos Multimeios, Centro Cultural São Paulo.
 _____. **Vale Tudo**. In: Jornal da Exposição Propostas 65. Dezembro de 1965. São Paulo, Arquivos Multimeios, Centro Cultural São Paulo.
 _____. **Arquitetura Nova**. Teoria e prática, São Paulo, n. 1, 1967a.
 _____. **Os limites da denúncia**. Arte em Revista – Anos 60, São Paulo, n. 1, jan./mar. 1979. Publicada pela primeira vez no jornal Rex Time, São Paulo, n. 4, 1967b.

_____. **O canteiro e o desenho.** São Paulo: Projeto, 2.ed., 1982.

_____. **Futuro Anterior.** Catálogo da exposição no MASP. São Paulo, Nobel, 1989.

_____. **Flávio Império Arquiteto.** In: AAVV. **Flávio Império em cena.** Catálogo da exposição. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC, 1997. p. 98-99.

_____. **Entrevista à Andreas Guimarães, Felipe Contier e Livia Loureiro.** São Paulo, 02 de junho de 2011. Publicado pelo portal: www.vitruvius.com.br Em anexo nesta dissertação.

FERRO, Sérgio; LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. **Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação.** In: Encontros GFAU 63, São Paulo: GFAU, 1963.

GORNI, Marcelina. **Flávio Império: arquiteto e professor.** São Carlos, 2004. Dissertação de mestrado da Escola de Engenharia de São Carlos da USP.

GUIMARÃES, Humberto Pio. **Rodrigo Brotero Lefèvre: a construção da utopia.** São Carlos, 2006. Dissertação de mestrado da Escola de Engenharia de São Carlos da USP.

IMPÉRIO, Flávio. **Escritos dos cadernos de anotação.** Diversas datas. Acervo Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

_____. **Pintado de Alegre.** Texto para o programa do espetáculo. Teatro de Arena, São Paulo, 1961. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.

_____. **Uma boa experiência.** Texto para o programa do espetáculo O Melhor Juiz, o Rei. Teatro de Arena, São Paulo, 1963. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.

_____. **Ópera dos três vinténs.** Texto para o programa do espetáculo. Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1964.

_____. **Reveillon.** Texto para o programa do espetáculo. Teatro Anchieta, São Paulo, 1975. Consultado na SCFI.

_____. **Carta a Amélia Império Hamburger,** 25 jan. 1978a. Acervo da Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

_____. In: KNAPP, Erica. **A festa popular de Flávio Império.** Folha de São Paulo, 14 set. 1978b.

_____. **Transcrição de depoimento de artistas participantes da exposição durante a coletiva para a exposição: “Volta à Figura- Década de 60”.** Museu Lasar Segall, São Paulo, 21 jun. 1979a. Cópia do Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria da Cultura de São Paulo.

_____. **Catálogo para a exposição individual na Galeria Seta,** São Paulo, 1979b. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império.** Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999, p. 258-259.

_____. **Transcrição de entrevista a Margo Milleret, 1985.** Entrevista realizada para elaboração do mestrado Teatro Arena and the Development of Brazil’s National Theater. Universidade do Texas, 1986. Cujo áudio foi apresentado na

palestra de Amélia Império Hamburger, ocorrida no dia 31 de agosto de 2004. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.

_____. **Depoimentos.** In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império.** Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999, p.40-138.

_____. **Escritos.** In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império.** Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999, p.257.

KATZ, Renina. **Um breve perfil de Flávio Império.** In: AAVV. **Flávio Império em cena.** Catálogo de exposição no SESC Pompéia. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC 1997.

_____. **Entrevista a pesquisadora Marcelina Gorni.** In: GORNI, Marcelina. **Flávio Império: arquiteto e professor.** São Carlos, 2004. Dissertação de mestrado da Escola de Engenharia de São Carlos da USP, p. 124-148.

KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império.** Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999.

KNAPP, Erica. **A festa popular de Flávio Império.** In: Folha de São Paulo, 14/09/1978.

KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova.** São Carlos, 1999. Dissertação de mestrado da Escola de Engenharia de São Carlos da USP.

_____. **Grupo Arquitetura Nova – Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro.** São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo FAPESP, 2003.

LIMA, Mariângela Alves. **Flávio Império e a Cenografia do Teatro Brasileiro.** KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império.** Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999, p.17-38.

RATTO, Gianni. **Flávio Império, um homem de teatro.** In: AAVV. **Flávio Império em cena.** Catálogo da exposição. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC, 1997, p. 41-47.

SAIA, Paula Cristina Motta. **Flávio Império e a renovação do espaço cênico.** São Paulo, 2005. Dissertação de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura – Universidade Presbiteriana Mackenzie.

1.2. Criatividade e processo criativo

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creativity: flow and the psychology of discovery and invention.** New York, Harper Perennial, 1996.

LUBART, Todd. **Psicologia da Criatividade.** Porto Alegre: Artmed Editora, 2007.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

STERNBERG, Robert (Ed.). **Handbook of Creativity.** New York: Cambridge University Press, 1999.

TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. **Projeto, criatividade e metáfora**. Arquteturarevista, vol 5, nº 2:92. Jul/dez 2009.

1.3. Contexto histórico, econômico e sócio-cultural.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

BOSI, Alfredo. **Um testemunho do presente**. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p.35-50.

BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da USP: Zouk., 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia, o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Moderna, 1981.

DRUHAM, Eunice Ribeiro. **A dinâmica da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HOBBSAWM, Eric J. **Introdução**. In: MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: editora Loyola, 2010.

LÈVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1997.

MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de Família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

1.4. Arte e arquitetura

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccenini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações, fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para que? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Marco Antonio Pasquilini e BUENO, Gruilherme. **O retorno ao documento: estratégia da história da arte**. Comunicado para o XXIX Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2009.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. São Paulo, 1995. Tese de doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi – Pontos sobre o Brasil, 1994.

BARDI, Pietro Maria. **Carta a Edmar de Almeida**. São Paulo, 1975. Localizada na biblioteca do MASP em São Paulo.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: Obras escolhidas. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

CORDEIRO, Waldemar. **Realismo ao nível da cultura de massa**. In: Propostas 65. São Paulo: FAAP, 1965.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

FRAMPTON, Keneth. **História crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1987.

KLINTOWITZ, Jacob. **Edmar e suas criativas tecedeiras**. Artigo editado no jornal Estado de São Paulo na sexta-feira, 12 de outubro de 1975, localizado na biblioteca do MASP em São Paulo.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edusp, 1979.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MENEZES, Marco Antônio de. **Roda Viva, de Francisco Buarque de Holanda**. Jornal da Tarde, São Paulo, 2 fev. 1968. Divirta-se, p. 1

MOTTA, Flávio. **A Arte e a vida urbana no Brasil**. In: BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi – Pontos sobre o Brasil, 1994, p.57.

OTTICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60 – 70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. São Carlos, 1999. Dissertação de mestrado da Escola de Engenharia de São Carlos da USP.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ROCHA, Glauber. **Estética da Fome**. In: Pierre, Sylvie. **Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Campinas: Papyrus, 1996, p. 124-130.

SCHENBERG, Mário. **Cinco Pintores Arquitetos**, 1966. In: AAVV. **Flávio Império em cena**. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC, 1997.

_____. **Um Novo Realismo**, S/d. Centro Maário Schenberg. Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP. Disponível em: <www.eca.usp.br> Acesso em: 12 ago. 2011.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1999.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. São Paulo: Cosac Naif, Duas Cidades, 2007.

ZEIN, Ruth Verde. **A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70**. Periódico mensal publicado pelo site Vitruvius. Aquitexto, setembro de 2006. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos> Acessado em: 21 jul. 2009.

1.5. Teatro e espaço cênico

ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ARAP, Fauzi. **Pano de Boca**. Acervo de textos teatrais do Instituto de Artes – UNICAMP, 1975.

BERTUCCI, Pati. **O Balcão de Victor Garcia**. Texto publicado em 16/07/2011 no site L'espacedu débat. Disponível em: <<http://lespaced.blogspot.com.br/2011/07/transgressoes-teatro-e-circunstancia.html>>. Acesso em: 01 mai. 2012.

BRECHT, Bertold. **Teatro Completo**. Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Diário de Trabalho**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança** (40 anos de experiências teatrais 1946-1987). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BOAL, Augusto. **Flávio Império, da Arte de Opinião até à cenografia coringa**. O Globo, Rio de Janeiro, 11 set. 1985 – 2º caderno, p. 3.

_____. **Transcrição de depoimento dado em 15 de setembro de 2004**. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.

BUENO, Luciana. **Muito além da caixa cênica. A realização cenográfica na cidade de São Paulo**. São Paulo, 2007. Dissertação de mestrado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

CARON, Jorge O. **Território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral**. São Carlos, 1994. Tese de Doutorado da Escola de Engenharia de São Carlos da USP.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. **Na Selva das Cidades**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=451&lst_palavras=&cd_idioma=28555>. Acesso em: 26 ago. 2011.

INVASÃO DO TEATRO GALPÃO. Folha de São Paulo, sexta-feira, 19 de julho de 1968. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm>. Acessado em 21 de agosto de 2011.

GENET, Jean. **O balcão**. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GORKI, Maximo. **Os Inimigos**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1966.

JOSÉ, Paulo. **Transcrição de depoimento dado em 06 de outubro de 2004.** In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.

MAGALDI, Sábato. **Flávio Império: uma solução para cada cenografia.** In: AAVV. **Flávio Império em cena.** Catálogo da exposição. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC, 1997, p. 49-52.

_____. **Prefácio.** In: MÁRCIO, Flávio. **Família à Moda da Casa.** Rio de Janeiro: Espaço Produções Artísticas, 1981. MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de Teatro em São Paulo (1875-1974).** São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MÁRCIO, FLÁVIO. **Família À Moda da Casa.** Rio de Janeiro: Espaço Produções Artísticas, 1981.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. Um interpretação da Cultura de Esquerda.** São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NETO, João Ribeiro Chaves. **Patética.** Acervo de textos teatrais Instituto de Artes – UNICAMP, 1978.

RATTO, Gianni. **Antitratado da cenografia: variações sobre o mesmo tema.** São Paulo: Editora SENAC, 2001

RENATO, José. **Transcrição de depoimento dado em 04 de agosto de 2004.** In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos.

Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.

VARGAS, Maria Thereza. **Texto para o catálogo da exposição.** In: AAVV. **Flávio Império em cena.** Catálogo da exposição. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império/SESC, 1997, p. 59.

1.6. Eventos

SEMINÁRIOS PARA EXPOSIÇÃO OCUPAÇÃO FLÁVIO IMPÉRIO, no Instituto Itaú Cultural, 2011, São Paulo.

1.7. Filmes

COLHE, CARDA, FIA, URDE, TECE. Filme de Flávio Império. Disponível na Sociedade Cultural Flávio Império.

FLÁVIO IMPÉRIO EM TEMPO. Direção: Cão Hamburger e Ramiro Benedetti. 1997. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/ocupaca> Acesso em: 10 mai. 2012.

HAMBURGER, Amélia Império. In: CRÍTICA E AÇÃO NO MUNDO. Vídeo disponível em: <www.itaucultural.org/ocupação>. Acesso em: 12 set. 2011.

_____. In: ESTADO DE FUSÃO. Vídeo disponível em: <www.itaucultural.org/ocupação>. Acesso em: 12 set. 2011.

JOSÉ, Paulo. In: RÉVEILLON. Vídeo disponível em: <www.itaucultural.org/ocupação>. Acesso em: 12 set. 2011

MOTTA, Flávio. In: TÉRMINO DO CURSO. Vídeo disponível em: <www.itaucultural.org/ocupação>. Acesso em: 12 set. 2011.

A partir da leitura dos cadernos de anotação de Flávio Império iniciou-se a digitalização daqueles que seriam usados nesta dissertação. O material digital elaborado pela autora desta pesquisa foi deixado à disposição na Sociedade Cultural Flávio Império. O nome dos arquivos seguiu a numeração dos cadernos, para que houvesse facilidade em acessar o objeto material através da imagem digital. As transcrições foram realizadas, na maioria, por meio da visualização das imagens digitais. Algumas idas ao acervo do artista foram necessárias para retirar dúvidas de compreensão e de grafia de alguns termos. Mesmo assim as dúvidas não se esgotaram, deixamo-las presentes entre colchetes. Aqui estão expostos apenas dos conteúdos dos diários diretamente citados ou abordados para a elaboração desta pesquisa.

Caderno 5.1 -1

Arquivos 002 até 007

Espetaculidade [palavra indecifrável]

1. Como ver um anúncio de propaganda de arquitetura
2. Como receber um anúncio com propaganda de arquitetura
3. Como ser encaminhado a querer comprar...
4. O que.
 - Como a propaganda ajuda você a gostar de certas coisas
 - Como você ajuda a propaganda a querer alguma coisa

- Como a propaganda te leva a agir
- Como você leva a propaganda a agir
- Como são os signos (elementos de linguagem) que favorecem a comunicação de certas idéias
- Quais são os signos que você recebe mais diretamente (com mais impacto)
- Quais os signos que serviriam para você
- Organizar uma propaganda do ‘tipo padrão’ do conjunto que você examinou
- Você tem alguma coisa a ver com o ‘tipo padrão’?
- Ele corresponde a algum ‘lugar’ (arquitetura, ambiência, etc) que você frequenta?
- Como você ‘contaria para o (a) seu (sua) namorado (a) sobre o ‘tipo padrão’. Imagine que para isso você poderia contar com papéis, papelões, panos, tintas, etc.
- Se a (o) seu (sua) namorada (o) não é o seu melhor público, o que mais o estimula e aplaude, o que você está fazendo com ele (a)?
- Faça uma ‘propaganda’ de você mesmo. Com isso sua alma estará sendo negociada, comprada ou não pela (o), sua (o) namorada (o), pois não é ela a alma do ‘negócio’...

Caderno 5.1-2

Arquivos 001 ao 019

Cheguei a Cuiabá dia 2 de novembro. Devia orientar a organização do espaço de uma casa pequena, a ser utilizada como loja de roupas fora de série e talvez serigrafias e outras ‘curiosidades’ levadas das capitais mais centrais, São Paulo e Rio de Janeiro para a capital de Mato Grosso. Ficaria 3 ou 4 dias procurando fixar os traçados gerais dessa ocupação. Já tinha uma idéia da cidade. Um ano antes estivera em Campo Grande, Corumbá e Cuiabá em viagem curiosa pelo estado do qual fazia uma imagem quase fantástica: um dos confins, florestas, animais e índios, onde o Brasil acaba. Com alguma literatura mal feita no asfalto de São Paulo, formei uma estranha moldura para o norte e para o oeste do Brasil, mergulhada numa úmida, densa, gigantesca floresta tropical. [parte incompreensível e rasurada, na qual é possível ler apenas: índios, seringueiras, pobres, doentes e esparsos] O Mato Grosso, signo verbal, tinha para mim, tradução literal na paisagem inventada. As duas viagens, por trem e por asfalto foram surpresa. Talvez mais algumas sejam necessárias para desfazer por completo essa fantasia. No lugar de floresta só encontrei ‘serrado’ queimado e muito derrubado. No lugar da extrema umidade, um calor duro e seco. Quarenta e dois graus sem brisa nem garoa. Não havendo animais por onde andei a não ser nas reservas do parque da CODEMAT. Minha fantasia zoológica foi deslocada para a região do pantanal matogrossense do qual até agora só ouvi falar. As onças, tamanduás, da CODEMAT, entre grades de galinheiro, foram uma decepção. Grande parte do Mato Grosso já não tem sua flora e

fauna originais. Esse mal jeito de São Paulo ‘progredir’ se alastrou além fronteiras, de enfiada, acabando (n)a estrada de ferro, asfalto e sacudindo entre poeira nos limites mal alimentados com a Bolívia. Ai o ‘progresso’ e a ‘civilização’ são categorias míticas, bem servidas por Coca-Cola, provável elemento básico de unidade territorial. Ser de São Paulo na fronteira da Bolívia, ser um Alice Cooper no Anhembi, ou um inglês no Império. Passei algumas horas em Puerto Soares, assistindo a um desfile de comemoração da independência da Bolívia. O chofer da perua que me levou até lá, um corumbense que fazia ‘lotação’ foi me contando coisas: falou dos ‘carros alegóricos’ que iam desfilar nas ruas principais e a minha desinformação sobre a América Latina e minha fantasia se completavam. Em minha mente mitômana uma multidão de índios com seus penachos coloridos dançam e cantam carregando imensas alegorias exóticas. Acho que não ouvi mais o chofer porque minha imaginação e minha ansiedade de participar de um grande ritual popular latino-americano encheram meu coração de entusiasmo. Só me lembro de ter voltado à realidade quando fomos forçados a parar atrás de um carro-preto-chapa-branca onde duas senhoras muito penteadas e vestidas a rigor oficial conversavam entre colares de pérola, resguardadas pelos vidros ‘rayban’. Dois senhores razoavelmente aflitos de camisa-colarinho-abotoadura, paletós nas mãos esperavam suarentos e muito barrigudos que seu chofer-terno-de-linho-branco acabasse de trocar um pneu. Era o prefeito de Corumbá que estavam atrasados para o palanque oficial do desfile boliviano. Muito sorridente o chofer a ser convencido que

seus préstimos eram desnecessários e continuamos viagem. As ruas principais de Puerto Soares tinham sido aplainadas com máquinas e pessoal da Prefeitura de Corumbá especialmente enviados para o preparo das festividades, e o senhor prefeito era personagem central aguardado para a respectiva homenagem de conagração de fronteiras. Eu já tinha dado várias voltas na praça principal, assombrado com a desolada primeira paisagem hispano-americano que via, quando o carro-preto-chapa-branca chegou ao palanque e a agitação denunciava que o desfile iria começar. A população da cidade estava nas ruas. Parecia pouca gente. Os autofalantes pararam de tocar discos de músicas internacionais pra dar lugar ao som de uma banda que tocava marchas militares como as nossas fanfarras de colégio. Duas alas de jovens, velhos e crianças carregando luzeiros com velas avançaram pela rua principal pouco iluminada. Era a primeira parte do desfile, lembrava procissão de semana santa do interior do Brasil. De vez em quando todos gritavam brados comemorativos à independência em coro mucho macho. Em seguida surgiram caminhões do exército, em cujas carrocerias iriam desfilas as tão anunciadas alegorias. Era difícil acreditar no que via. Eu fiquei meio paralisado diante de tanta ilusão. De um lado, um culto ingênuo à civilização industrial desfilavam as alegorias emblemáticas: a energia, 'o petróleo': seduzidos pelo desenvolvimento que fatalmente ela traria: escolas, 'hospitais', casas e outro a minha folclórica antevisão provavelmente escolares. Todos os 'figurantes', vestidos de médicos e enfermeiras fingiam operar um doente deitado numa

cama de ferro, ocupando a carroceria de 'Hospitais', um quadro-negro que perigava desabar sobre a assistência, um garoto de óculos, guarda pó e ponteiro, indicava operações algébricas mal escritas a giz para seus 'alunos' bem comportadamente sentados em carteiras alinhadas sobre o caminhão 'Escolas'. Uma 'torre de petróleo' em ripas de madeira era defendida por soldados armados com metralhadoras modernas em uniformes de guerra, e uma enorme maquete de papelão mostrava uma usina hidro-elétrica como um presépio de natal. A banda encerrava o desfile que circulou várias vezes em torno da praça, emendando fim com o começo numa ciranda muito perfilada ao passar pelo palanque oficial e um tanto inibida e debochada no resto da caminhada entre o resto da população que sobrava para assistir. Era uma festa, embora boliviana, ficou como um marco da região. Mato Grosso tem muito desse civismo. As praças de Cuiabá são recheadas de bustos oficiais e o único edifício que se poderia considerar 'moderno' como projeto de edificação é o palácio além [Trecho indecifrável] do governador. Os demais edifícios novos são replicas da arquitetura vulgar e de consumo de São Paulo e Rio. A viagem São Paulo, Minas, Goiás, Mato Grosso, feita de automóvel permitiu uma visão bem mais detalhada dessa progressiva 'descivilização' ao se passar do estado mais rico da União para um oeste cada vez mais desprovido de equipamentos agrícolas ou urbanos, até se chegar a Cuiabá, onde talvez nenhum construtor de gabarito tenha aportado desde os tempos do descobrimento. Sua arquitetura do colonial, sua arquitetura neo-clássica e sua arquitetura contemporânea são

extremamente precárias, se comparadas às das regiões do centro e principalmente do leste. Todos os ‘momentos’ da arquitetura brasileira tem seus exemplos correspondentes na cidade, mas a se realizar sempre de forma grosseira evidenciando a tentação da moda e gosto desamparada da infra estrutura geradora. Ou se quisermos compreender melhor, esse ‘grosseiro’ expressa uma interação bastante viva de uma infra estrutura tradicional procurando absorver como pode, as informações mal chegadas dos centros irradiadores da moda e do modo de produção. São Paulo e Rio, ou quem sabe mesmo Paris e Londres, sem o projeto, a técnica, a mão de obra correspondentes.

A casa que me foi dada para trabalhar fica numa rua bastante central e embora totalmente construída para residências já conta com uns vinte por cento de adaptações para comércio. O centro comercial de Cuiabá se expande violentamente suas ruas bastante estreitas e de calçamento muitas delas, ainda de pedras, vão sendo ocupadas às pressas sem nenhuma regulamentação por uma avalanche de automóveis e de núcleos comerciais.

Cheguei nessa segunda vez, às vésperas de eleição e Cuiabá parecia preparada para uma guerra urbana [mas ainda restam dúvidas] cheia de valas, de terra e pedras, abertos para esgoto, calçamento e outros serviços, feito às pressas para mostrar uma prefeitura laboriosa. Era extremamente penoso trafegar pelo centro semi destruído debaixo daquele calor.

Cuiabá é uma cidade sem plano diretor, pequena e mal traçada onde um surto de riqueza começa a transformá-la numa São Paulo em miniatura.

A cor predominante é a da terra, da poeira que levanta com o [Trecho incompreensível]. Sempre se construiu muito pouco e até hoje os tijolos de adobe são o material mais procurado. Existe uma extrema precariedade de materiais para construção. Todo o material é importado de São Paulo por imensas lojas que lembram supermercados, onde os preços são altíssimos. Lá vão se encontrar, por exemplo, madeira aparelhada para comparar. Toda madeira da cidade é recolhida por duas madeireiras bastante modestas que vendem madeira barata que só sob encomenda seriam aparelhadas em marcenarias também modestas se não tivessem abarrotadas de trabalho. Você compra a madeira na madeireira, transporta até o marceneiro, e/ou lixa em casa.

O 642 da Rua Candido Masiano tinha um traçado padrão de muitas casas construídas no fim do século XIX em Cuiabá e grande parte das casas brasileiras.

Arquivo 021 – Desenho

Ganhou um arranjo de fachada mais “moderna”. Cortaram o beiral e construíram um frontão. Mudaram portas e janelas da frente. Colocaram forro na sala.

Estava ‘maquiada’ para aluguel quando a conheci. Aos poucos nasceu a idéia de casa-quadro-loja-moda, isto é, desenvolver a maquiagem até transformá-la em mascarada.

Arquivo 022

Os 3 ou 4 dias que eu havia reservado para fazer o traçado de aproveitamento transformaram-se em 22 dias de trabalho contínuo onde desempenhei toas as funções que o serviço ia sugerindo:

- arquiteto
- designer
- pintor de parede lisa, de painel, de faixa de propaganda
- programador visual em todos os níveis
- marceneiro
- carpinteiro
- ajudante de pedreiro
- carregador
- comprador de material
- costureiro
- eletricista

Arquivos 023 e 024

Incluindo o trabalho de montagem da exposição de serigrafias de Cláudio Tozzi que eu tinha levado comigo para a abertura da casa-quadro-loja-moda. Um dia, não sei bem se de calor ou cansaço, eu me vi sentado no chão rodeado de poeira, bambus, panos, tintas e pincéis com a cabeça apoiada na mão, sozinho, achando que ia desandar num choro de auto-piedade, mãos machucadas, calejadas e moídas de trabalhar [Há dúvidas neste trecho], amarrar, riscar, esfregar, carregar e tantos verbos quantos possam executar a mão

humana. Foi quando me lembrei da gente do Coxipó, um rio e bairro de Cuiabá, e acabei tendo um acesso de riso nervoso. Era tresloucura querer mudar o mundo com as mãos, em 20 dias enquanto as gentes do lugar faziam bem pouco por dia. Com aquele calor, o corpo e a cabeça só agüentam trabalhar um quase nada e muito devagar. De outro modo corre-se o risco de morrer de pressão baixa como me sentia ameaçado.

Outro capítulo: As gentes do Coxipó

Arquivos 025 e 026

Coxipó da ponte

pra dentro do Mato Grosso

onde o verde é espesso

da folhagem das mangueiras

de mangas

de muitas delas

dependuradas

No Coxipó mora gente

meio índio

meio a gente

- como se o índio fosse

menos gente [Há dúvidas neste trecho]

muito bonitas

de cara, cor e corpo

Ao ar livre comem

acocoradas no chão.

Casa
toda de barro
Chão, parede e cobertor
- folhas de coco palmeiras –
em roda dos brincos
da princesa-natureza
laranja-amarelo-limão
fazem de tudo em casa,
pescam, cozinham barro e comida
potes de água e barro
assados em forno de pão.
Muitos enfeites de mesa
São felizes? Ah se são!

Arquivos 027 ao 035

A BR-070 corta o Rio Coxipó num bairro da periferia de Cuiabá perto da Cidade Universitária, chamado Coxipó da ponte. Ali tem boas praias no ‘verão’, como é chamada a estação mais seca (‘inverno’ a estação das chuvas) onde muita gente vem tomar banho de rio entre batidas e cantorias das lavadeiras da região. Mais pra fora da cidade, também a beira rio, ficam os clubes granfinos de ‘arrojados’ projetos de concreto, pistas de dança e dezenas de mesas-restaurantes. Conjuntos de música popular da região ensaiam quase todas as tardes criando um clima especial para o setor do rio mais procurado pelos banhistas que se distribuem pela margem-praia com uma copacabana-sertaneja.

Vários setores da população se encontram ai bastante descontraídos, desfilando com a mesma simplicidade, num sofisticado biquíni ou um maio soutien ‘De Nilus’ ou ainda um vestido comum que acaba molhado com os mergulhos e brincadeiras. Velhos, crianças e moços procuram a corrente do rio, nos lugares mais rasos, para fugir ao calor sufocante.

As cheias, e as vazantes se sucedem. A correnteza arrasta galhos e terra rio abaixo, a erosão come violenta as barrancas mais desprotegidas pelo desmatamento progressivo e alguns esgotos apontam diretamente para o rio despejando displicentemente. Sendo tudo isso muito normal para os cuiabanos, as gentes se divertem muito, penduradas nos galhos mais baixos das árvores deixando a corrente lamber os corpos suspensos-soltos, ou mergulhando dos barrancos de terra. Uma possível previsão centralizadora da região é coisa muito distante.

Mais abaixo encontre São Gonçalo do Coxipó lugar mais de barrancos que praias, com gentes muito especiais. Pescadores de rio, moradores antigos da região, fazedores de barro e de rede de pesca e cerâmica de barro cozido.

Pele escura, gente bonita, parecidos com índios, passam de pai pra filho a arte de pescar e da mãe pra filha a arte de trabalhar o barro e queimá-lo em fornos de tijolos. Potes de água, vasos, enfeitados com pintura e relevos bastante característicos e de produção padronizada e tradicional. Alguns padrões antropomorfizados e grande variedade de pequenos bonecos, onde o esquema formal das figuras se repetem entorno de caracterizações bastante

imaginosa sobre os personagens típicos atuais: jogadores de futebol, os músicos das bandas, o casal dançando, além de uma fauna que lembra figuras de presépio, tatus, bodes, burro, cachorros, etc. Enquanto o nível técnico das peças grandes de uso doméstico são de acabamento e realização bastante cuidada, essas figuras pequenas tem um acabamento rústico concentrando-se a atenção no acúmulo de detalhes. A pintura em qualquer das peças é feita posterior à queima com tinta esmalte industrial.

As famílias vivem pais e filhos em casas próximas, constituindo-se em grupos de alto grau de parentesco.

As atividades produtivas convivem com o lazer e a vida familiar sem nenhuma separação. Amassar o barro, cuidar da horta, queimar os potes, cozinhar, comer, conversar e pescar receber o comprador de potes são ações interligadas.

Dentro de casa: pau-a-pique, telha ou folha de coqueiro, chão de terra; sala, quarto cozinha aberta para terreiro, os pouco móveis e [trecho incompreensível] convivem com os potes queimados ou por queimar numa ordem talvez centenária [ainda há dúvidas].

Encontra-se um pouco dessa cerâmica 6ª feira da semana, no centro de Cuiabá ou no mercado central. Toda casa dos barrancos do Coxipó ou do Cuiabá usam esse tipo de objeto e por isso são muito baratos. Na cidade usa-se produto industrializado e importado principalmente de São Paulo.

Muito cuiabano desconhece a origem dessa cerâmica que ficou bastante incorporada no meu trabalho, como produto cultural do

lugar. O uso cotidiano dessa cerâmica é prática exclusiva de um grupo social.

Nos meus banhos no Coxipó e nos passeios a São Gonçalo fiquei cativado por aquele jeito de viver uma vida que ocorre [ainda há dúvidas] como o rio. Muito pobres, comparados com as gentes da cidade, me mostravam com grande cortesia a simplicidade de seus pertences (objetos, muitos deles com quase 100 anos) não mais que necessários para proteger seus corpos e suas roupas. Calmos e lentos, achando sempre muito tempo para conversar. Sempre na sombra, vivem num equilíbrio com a água do rio, o sol e os frutos de tanta mangueira que manga sobra demais em seus jardins bem cuidados de flores muito coloridas e ervas de chá.

Existe ainda em Cuiabá uma parte da população que não demonstra pela sua forma de vida, muita preocupação com o progresso que se avizinha. Sem luz nem rádio, o som é o da natureza ou do trabalho. Pela estrada-beira-rio passam alguns carros, caminhantes e caminhões das fazendas e chácaras mais distantes. Em São Gonçalo não existe ainda o bar de beira de estrada permanece [há dúvidas ainda] alguma coisa de arcaico nessa forma de vida.

Arquivo 037 ao 049

N. S. do Coxipó

Tenho só duas mãos. Na maioria dos meus trabalhos elas se mostraram eficientes, mas insuficientes Sempre tive de contar com outras tantas traquejadas que me ajudassem no lido com madeira,

pintura, panos etc. Trabalhar em parceria com marceneiros, pintores, costureiras, pedreiros, eletricitas, me é coisa familiar. Dessa vez, em Cuiabá, o projeto da casa-quadro-loja-moda ia crescendo dentro de mim e a minha volta as mãos fazedoras iam se escasseando. Tinha 20 dias para concretizar um trabalho que se abria e se desdobrava em muitas possibilidades a cada passo que dava. Sempre de muito fácil e simples realização, a linguagem ia se articulando e enriquecendo em cada canto que ouvia, tronco que achava, gente eu conhecia, passeio que dava abria-se uma ótima oportunidade de criar uma arquitetura-cenografia, palco para a vida cotidiana de quem recebe gente a procura da roupa-sonho.

Nada de primeira necessidade, pelo contrário, o supérfluo, o luxo para o ócio ou para o desfile dos encontros sociais: o uniforme elegante do status.

O espaço arquitetônico original era feito para abrigar uma vida quase austera. O espaço a ser criado poderia ser o contrário, um convite à ilusão onde você se encontra diante da projeção de eu personagem, imaginação-imagem-em-ação: a roupa ao nível da fantasia do teatro.

[parte rasurada: Sujeita aos mecanismos vigentes da publicidade da moda (imposta em resposta aos impulsos elegantes dos grandes centros geradores desse tipo de cultura: Londres-Paris e seu sucedâneo caseiro São Paulo-Rio)].

Cuiabá importa a moda como os demais produtos de consumo.

A loja-moda-casa-quadro seria um palco para essas transações integrando paredes, objetos, roupas etc. como num sonho em que

ambiência é tão significativa quanto as situações. Chamada “barra de saia” essa opereta vienense de fim de século; em ar de art-nouveau sem estilo, um hino apologético ao glamour gerado pela ilusão narcisista que outros grupos sociais geram e alimentam em períodos de fartura. Como os “loucos anos vinte”. Recém saída da roda de carroça, a jovem Cuiabá-rica passeia em alta velocidade em carros modernos, lustrosos e improdutivos, como deuses alourados e queimados de sol, repetindo aventuras vividas nas férias em Ipanema ou nas lojas da Augusta, super-heróis de foto ou tele novelas.

Queria preparar o espaço cênico para esse super musical-caboclo. Não tinha quase dinheiro e muito poucos ajudantes.

Foi quando me dei conta que os santos são protetores de todos nós; anjos louros das lanchas-a-motor do Santo Antônio do Leveger [há dúvidas] (um Parati ribeirinho Rio-Cuiabá), caboclos de São Gonçalo do Coxipó, gentes da estrada e ruas de Cuiabá e do mundo. Estavam todos sob o mesmo palco-mundo. Pedi proteção a todos os Santos e fui procurar minha amiga de São Gonçalo. Por todo Brasil que ando, encontro esse universo religioso latente que lastreia minha formação infantil. [trecho indecifrável]. Cheguei e fui logo perguntando se ela me faria uma imagem tão grande quanto seu maior pote, do santo de sua maior devoção. Ela baqueou, de começo, mas sorriu confiante e me prometeu prá uma semana depois, cozido e pintado.

Por minha parte preparei o lugar e a paisagem, o apoio, a luz e o fundo. Não sabia que santo seria, mas comecei pedir seu auxílio

cada que alguma dificuldade grande me aparecia. Se eu chegasse ao fim seria mesmo um milagre... Sem exagero, passei a trabalhar quase em transe, muitas horas seguidas, principalmente pela manhã e à noite (quando o calor era mais brando) no próprio local e à tarde, sem sair de casa, pequenos artesanatos complementares: dos caramujos do rio uma cabeleira para uma máscara de plástico, de papelão e buza [ainda há dúvidas] do quintal os 3 reis magos, em serigrafia o logotipo em bandeirolas de pano, etc.

Minhas mãos doíam nos músculos e nos ossos, o trabalho me envolvia acordado e dormindo. Descansava brincando com as crianças da casa onde morava, ensinando brincar batalha naval, tomando lições de geografia, história e português para os exames finais e aprendendo com eles que nada tem mesmo nenhuma importância a não ser viver tudo com muita intensidade, e brincar nas águas do coxipó quando o calor ameaçava enlouquecer de vez todo mundo.

Uma tarde voltei para ver como ia meu santo de barro. Dei de cara com uma incrível réplica de N. S. da Aparecida, santa paulista de nascimento naturalizada muito cuiabana. Quase chorei de alegria e batizamos na hora de N. S. do Coxipó. Todo o povo do lugar encheu a casa pra ver a santa, tão grande e tão santa nunca feita por aquelas mãos.

Não quis levá-la naquele dia. Paguei e parti recompensado da canseira, com vontade de cantar e contar pra todo mundo que no Coxipó vivia uma gente santa e trabalhadeira como só lá!

Voltei num crepúsculo com minha super 8. Queria registrar tudo e todos como eram. Nessa hora choveu e fez sol e em algum lugar acima de nossas cabeças devia ter um arco íris.

Voltei a São Gonçalo muita vezes. A última com um nó na garganta daqueles que selam um profundo e imenso a amor por este mundo de Deus.

Arquivo 059

Sempre que programei um trabalho acabei por fazer outro.

Minha vida é uma sucessão de improvisos, na melhor das hipóteses, com alguma ordem interior.

Não faço disso uma bandeira ou um calvário, mas reconheço minha incapacitação para tentar diferente, pois sempre que programo uma coisa acabo por fazer outra.

Caderno 5.1-3

Arquivos 002 ao 005

A cor relevo

Rosa – violeta

Verde-cinza

(no crepúsculo só existem entre cores)

Verde escuro

Verde marrom

Só nos primeiros planos o verde vem para os amarelos [esquema: 1º plano verdes amarelos – violeta luz infinito] o mais atrás é luz

violeta clara subindo para azul. Recortes nítidos de contornos contrastados chegando da atmosfera violeta para o resto da luz do dia (verdes e amarelos).

Existem mil relevos dentro das formas nítidas de cada recorte.

Cada plano recortado tem seu lugar no espaço revelado para um tom ou cor. Todo o relevo que ele contém permanece dentro desse tom ou cor.

A estrutura da forma que revela a profundidade não é perspectiva mas por recorte e sucessão de planos interrompidos [desenho esquema].

Estou no continente que se define no “horizonte” como plano 1.

Estou à “cavaleiro”.

Tenho a sensação que o espaço físico do chão se define por uma semi esfera completada para outra semi esfera espaço “céu” (sobre mim) [esquema].

A semi-esfera de luz sobre a minha cabeça vem do infinito (em frente de mim) para o infinito (sobre mim). Essa sensação é contida pela variação cromática tonal [esquema].

Arquivos 021 ao 030

Eu já andava bastante assustado com o que via pelo Centro de Estudos Macunaíma, e o showciti confirmou várias das minhas dúvidas. A exaltação do espontaneísmo sem fronteiras levantado como bandeira e o tarefismo caseiro artesanal e ou braçal como metodologia, estão por colocar a produção desse centro no rol das “besteiras que assolam o país”. A ausência de critérios de avaliação

acabam por nivelar a produção dos trabalhos pelo mais imediato e fácil, pela média barata dos mais “ativos” que, não são necessariamente os mais interessantes. O pequeno “brilho” das improvisações apressadas acabam por barrar as possibilidades dos que trabalham lentamente corpo, som, ou qualquer linguagem; única maneira real de qualquer indivíduo, por mais maravilhoso que seja, se apropriar dos elementos de linguagem necessários à sua comunicação mais profunda.

A aversão ao trabalho sistemático, programado com um mínimo de bases científicas, a super valorização da emotividade e da desinibição feita aos trancos, a hipervalorização do improvisado sobre elementos banais, acaba por sugerir, na melhor das hipóteses, alguns caminhos, mas dispensa qualquer tentativa de percorrê-los.

O showciti, para mim, foi o atestado de óbito dessa maneira cega de agir.

Calcado do artesanato mais pueril e convencional o trabalho poderia ser visto como elemento aglutinador das atividades de um conjunto de pessoas, em princípio inexperientes, desde a armação das cenas até o resultado global, posto no espaço (lugar físico, sonoro, luminoso, etc) e em contato com o público, sem “direção” centralizada ou individualizada, com participação somente dos integrantes do grupo.

Entretanto, para mim, ficou evidente uma entidade abstrata chamada “Macunaíma”, ou um já modismo, macunaimismo, como leme orientador e norteador dos critérios (mesmo que não expressos) contido na evidente seleção do material exposto.

Essa “direção” sem diretor, essa “orientação” sem orientador, esse “sentimento” que aglutinou as mentes, os “gostos” e as vontades, e fez aceitar-se esse ou aquele elemento como produto do grupo acabou por ter um significado próprio permite ao grupo se “ver” e se “sentir” e decidir como grupo. O showciti é um bom termômetro do C.E.M. Ele declara-se criativo e livre, em busca do novo. Supõe-se desinibido e desreprimido como resultado dos cursos que fez com essa intenção.

Deixando livre a imaginação entre grandes horas a fio ao trabalho (basta contar o número de borboletas suspensas no teto) acreditando-se criado da peste [há dúvidas ainda] que o afligia – a carece empedemida [há dúvidas ainda] da classe média transformado num homem apto a levar o teatro as massas, tendo como única barreira uma intra-estrutura paternalista do estado à qual reclama acesso (cena do showciti). Qual a temperatura desse termômetro?

Medindo-se pelo resultado “teatral” do show, o termômetro deve ser quebrado de frio.

Uma semana antes houve um acontecimento no mesmo centro de estudos, transformado em salão de recepção para festa de casamento, para o qual o mesmo grupo reunido montou a ambientação. Uma avalanche de rosas e pombas de cartolina e papel crepom anunciavam para quem tivesse alguma dúvida de que aquela era uma festa de casamento. Soube que quando ficou pronto, chegou-se a suspeitar que o deboche pudesse ter ficado evidente demais. Aconteceu, entretanto, que os convidados, tinham

se reunido para se divertir e comeram e dançaram muito alegremente, incorporando a “decoreção” no clima festivo do encontro. O “teatro da vida”, no caso, contava com atuantes muito vitais, que tinham passado noites acordados fazendo comidas ótimas com o pouco que ganham e contavam, antes de mais nada com seus corpos treinados por séculos de cultura negra na dança e no movimento. A festa foi o baile e as comidas e uma transa louca de comunicação, vibração e força vital. O convencionalismo de casamento bem comportado, ficou soterrado por aquela noiva largando a maior brasa com seu vestido branco, chapéu e tudo... redimindo as flores e laçarotes de toda má fé devolvendo ao ambiente o real sentido de festa e participação, de integração coletiva de espírito e de corpo que uma celebração coletiva, de origem tribal sempre teve e de onde o teatro vem, sempre como consequência decadente.

Caderno 5.4

Outubro de 1967

Arquivos 002 ao 005 - Roteiro

Prólogo

1ª parte: a crucificação.

De frente pra platéia alguém é crucificado e lá fica, ainda vivo. (o ator sai e fica a cruz de vez em quando vai surgir (outro ator lá.)

2ª parte: são joão no deserto anuncia a vinda do Cristo.

3ª parte: pilatos lava as mãos

4ª parte: Herodes manda matar as crianças nascidas naquele tempo.

5ª parte: a flagelação.

6ª parte: flagelado, Cristo ressuscita Lazaro.

Ler um oratório chamado Via Sacra.

A ressurreição é feita para o urdimento de um ator qualquer que não seja cristo anterior.

O nascimento de cristo é criação coletiva

Via Sacra o ressuscitar de lazaro – temas para exercício de invenção da cena

O 1º roteiro só dá uma idéia de montagem para se criar uma estrutura dramática de contraponto

Sudário e cena familiar

morte

S. Jose marceneiro

Cristo Ajudante

Nossa Senhora dona de casa

[Chave nos três itens] – gente do povo

Povo de hoje

No deserto de s. João, por exemplo surgiu gente com roupas e objetos que transformem o lugar num pedaço de Ipanema ou Leblon, ou Santos, ou Praia Grande, com rádio, aviãozinho de propaganda, muito guarda sol, etc. [puxa seta] Para não ficar igual Bob Wilson pode ser uma fila de ônibus no meio de muito automóvel ou uma cena só de automóveis, sem nenhuma pessoa!

Não transformar em comédia

Alterar o ritmo e incluir um clima paralelo (sinal de duas barras) à ação com música por exemplo de roberto carlos: jesus cristo

[Desenho e anotações]:

Pele de camelo vestido [...]

Evangelho segundo S. Tomé (Humberto Rohden)

Alice Bailey (sobre a vida de cristo interpretada como mote da iniciação

[Croquis de “mapa”]

Arquivo 007

Nos tempos que correm, artigo exposto assim não acha nenhum comprador.

“Quem liquida é por que já nada vale...”

E passam sonâmbulos e distantes sem prestar atenção (sem tensão e só muito tensos e reservados é que se ligam)

Não quero mais me liquidar. Assim não liquidarei ninguém.

Arquivo 008

Meu tronco está encharcado de água e gordura.

Queria secá-lo para retomar o movimento livre dos músculos, sem sobrecarga na coluna de minha mente que tem pavor dessa situação.

kanio [há dúvidas ainda] é um saco.!

Preciso achar uma forma que seja menos autoritária sobre os meus maus hábitos. Senão nunca serei como eu quero.

Caderno 5.5

Arquivos 004 ao 012

Aos alunos de PV optativa com Flávio Império:

1. não me parece “necessário” chegar-se a um “espetáculo”
2. não me parece “necessário” um projeto “monstro” com 5 projetores no saguão para toda FAU, etc.
3. não me parece necessário ser ambicioso demais, nem com a gente mesmo nem com ninguém.
4. nosso curso entra hoje no seu último mês: 4 semanas de 8 aulas. Agosto, setembro e outubro eu assumi a orientação de todos os trabalhos. Mas nosso curso é prática de comunicação, e até agora quem praticou mais fui eu.

Dois coisas concorrem para a passividade da turma: 1ª a minha “atividade” talvez excessiva, 2ª a natural desmoralização da capacidade de invenção ou simples manipulação de elementos de linguagem dos “alunos de hoje em dia...” que recebem prontas milhares de informações de forma passiva – rua, tv, etc.

Sua capacidade de trabalho não é treinada para a vida prática, mas para a passividade do consumo de informações ao nível do objeto ou ao nível da imagem ou etc.

Qual a produção possível de uma criança até sua maioridade (da classe média para cima) se ela tem empregados, mãe e pai etc para realizar todos os atos reais de seu cotidiano. Desde o acordar até o adormecer, sua realização dentro do cotidiano, a afasta do fazer com as mãos-cabeça suas necessidades elementares. Com “casa, comida e roupa lavada” a criança adolescente fica reservada a “curtição” do som, imagem, objetos para consumo.

Sua única missão é se preparar para o futuro, e durante 15 ou 20 anos sua prática é de preparação para depois, nunca o aqui e agora integrado às suas necessidades mais elementares. Assim elitizada essa enorme camada da população urbana acaba por viver uma vida de consumo passivo de aulas pré-fabricadas de todos os gêneros, condensadas, apostiladas de forma a exigir o mínimo de participação ativa e da mesma natureza dos programas de TV ou revistas de divulgação. Nem a participação ativa na pesquisa de material análise e discussão é critério para as escolas. Só para as escolas especiais. Reservados à “cultura” intelectual passam a ter todo tipo de preconceito e má vontade para a ação física direta e para a intervenção nos eventos à sua volta.

Na faculdade depois de exercícios contínuos e mecânicos dos cursinhos preparatórios recebemos para trabalhar os restos desse naufrágio, vagando desarticulado segundo o vento e a maré, desesperançados de conseguir realizar sua própria vida, ou ávidos pelo diploma redentor.

É no período de faculdade que vamos encontrar os estudantes com todas as suas crises mais agudas: namoro a casamento, definição profissional, desligamento da casa paterna, individuação da vida privada e social.

Alguns mais inventivos, por alguma razão não vieram nesse barco, andam pelas águas como Cristo com muita segurança.

Outros, com bóias, são naufragos com esperanças (a maioria), e um último grupo, destroço dessa guerra de adaptação e condicionamento sócio-cultural, perambula sonâmbulo sem rumo.

Arquivos 033 ao 044 [Folhas numeradas em ordem invertida, ou seja, o começo desta transcrição está no arquivo 044]

Preciso fazer um trabalho,

De precisão,

De abordagem,

Sem ter, para mim, nenhuma

Abordagem precisa

Como fazer?

A janela “a quarta parede” o teatro comportado entre quatro paredes, procura a empatia pela extrema semelhança, pelo simulado da função dramática, pela identificação com as situações vividas pelos personagens na tessitura do drama. Esse anseio de reconstruir no espaço cênico o espaço ficcional do drama escrito encontrou na caixa mágica do chamado “teatro italiano” seus elementos de linguagem mais adequados e lá se instalou durante mais de quatro séculos com tanto conforto para as exigências do espetáculo como para as exigências da platéia que acabou por fundir a própria noção de teatro com esse tipo de identificação “a italiana” confundindo o fenômeno teatral com essa forma específica de manifestação. Reconhecida oficialmente como “manifestação cultural mais refinada”. Pretendia ser a reunião quando não união da pintura e escultura (cenografia), dança, canto, música sinfônica, música de câmara, óperas, teatro dramático, etc. num só modelo de organização do espaço que passou a ser símbolo mesmo da cultura

oficial de todo o ocidente, disputando nos grandes centros urbanos lugar de destaque equivalente ao palácio do governo e à catedral, dentro da mesma ordem de grandeza e de riqueza que esses conjuntos arquitetônicos ganharam em casa região, e com as mesmas características estilísticas com que foram traçados os modelos oficiais de cada época. Os teatros municipais eram o símbolo máximo do status cultural dos centros urbanos, que por mais de um século preservam formas específicas e cristalizadas de linguagem impostas, como imutáveis e veneradas, como perfeitas. Mumificadas e protegidas oficialmente, essas manifestações do espírito humano perderam seu impulso vital transformaram-se em alegorias da própria impermeabilidade do poder constituído. Avesso a mudanças. Especializadas em repetir momentos de criação de um passado suficientemente distante para poder interferir na ordem atual das coisas, a não ser como neutralizantes e calmantes. Essas formas específicas de linguagem: o balé clássico, a sinfonia para músicas clássicas, as óperas clássicas, etc, são uma espécie de universo divino onde só os eleitos, como [há dúvidas] se manifestam.

A “caixa mágica” permite a realização de todos os sonhos, desde o surgimento do carro dos deuses entre-nuvens e raios de luz até o máximo de “realidade” do palácio, da casa burguesa, do albergue noturno, das florestas, ruas e lagos de cisnes. Equipados de complexos sistemas mecânicos de roldanas, cordas, contra pesos e alavancas, a “magia dessa caixa esta apta a transportar a platéia semi-adormecida pelo mundo da fantasia”.

Com equipamentos eletrônicos e elétricos os sucedâneos modernos tornam ainda mais incríveis esses vôos.

Quanto mais imóvel a platéia, mais fácil se torna seu transporte onírico. Confortavelmente instalados em estofados, o público é disposto alinhado de forma a todos se voltarem naturalmente para o grande foco de interesse, as cortinas da boca de cena, solenemente suspensas por molduras trabalhadas com alegorias em relevo, iluminadas por centenas de velas e depois lâmpadas. Os veludos e dourados envolvem a elite elegante com solenidade cenográfica que extrapola o palco e emoldura as famílias nos camarotes, nas frisas [há dúvidas], pelas galerias, corredores, salões, e escadarias de seus palácios e mansões. O espetáculo da platéia para a platéia intercala e ponteia o espetáculo do palco que muitas vezes serve de pretexto para os encontros sociais, políticos e amorosos, e fornece material para as conversações elegantes.

Essa “arte” oficial era e ainda é extensão da propriedade das elites, disposto na platéia segundo o posicionamento na escala social, o emolduramento de cada escalão, em formas de decoração e de posição relativa no espaço obedece a esta ordenação. Quanto mais bem situado na escala social mais bem situado na platéia, não só em termos de visão e audição do espetáculo do palco, como também com relação ao espetáculo que se passa platéia. Quanto pior situado na escala social, pior situado no espaço arquitetônico. As galerias, em geral, são cegas e surdas, tanto no que [?] diga respeito ao palco como para o resto do público, com entrada e escadarias separadas evidentemente pouco guarnecidas.

Essa distribuição por classe e por setor começa pelo preço dos ingressos e termina na grande comédia intitulada democracia onde todos representam iguais direitos de disputar dos bens sociais e culturais, reunidos cada um debaixo do mesmo teto desde que observe seu devido lugar.

Nesse teto comunitário, em geral representando o olimpo, onde as musas e os deuses dançam, empunham liras e trombetas, escrevem ainda com penas de pato num limbo assexuado.

Caderno 5.6

Arquivo 005

Estou tentando pintar, mas por enquanto estrago tudo só sai esboços. Talvez hoje, seja o dia dos esboços, né!

Arquivo 008

Eu quero chegar a usar o pincel como o lápis: livre

Detesto usar o pincel como uma vassoura que varre áreas bem definidas pelos lados e pelos cantos de um “projeto”.

Como a voz e o movimento quero o pincel livre e solto

E consigo pouco

Alguém me disse

Além de tudo,

Que a revista isto é

Escreveu sobre o que viu

Arquivo 009 e 010

Na seta das coisas que ando sempre pintando, e pergunta estatelada: porque você muda tanto de assunto? E de modo de proceder, técnica [?], etc.

Eu fiquei pensando

Sou dos que respeitam críticas. Ouvei. Entendi. Completa e perfeitamente.

Trabalhando e pensando, e curtindo, descubro o óbvio:

- Será que ainda devo me apresentar?

- Faz vinte anos que me entrevistam

- Não bastaria?

- Claro que não no Brasil todo mundo é desinformado.

- É, mas acontece que sou formado...

- É isso aí, bicho? Você sentado na tua cadeira não vai me conhecer nem me entender nunca. Problema meu?

Concordo que as nossas posições sejam bastante complicadas: a sua, de crítico, e a minha de artista.

Caderno 5.7

Arquivo 009

- Noções elementares sobre mensuração do espaço unidade metro.

- Espaço – Sala – metrificada (fita gomada chão, paredes, teto)

- Exercícios: A – o corpo

1. reconhecimento do passo – pé-pé, passo normal, passo de corrida

2. corpo em pé – braços abertos

- corpo sentado

- corpo deitado

N1 – exercícios a partir do próprio corpo e o de um outro

B – 2 Corpos

1. intervalos entre 2 corpos

2. diferenças entre 2 corpos

3. corpo “médio” - 1.70m (mais ou menos) altura

4. examinar o “modulor” de Le Corbusier

C- Corpos e diferentes funções (ação simples, ação de trabalho)

1. espaçamento e dimensionamento

2. Funções: sentar, passar, trabalhar (diferentes trabalhos), etc.

D – Grupos: 3,4,5,6 etc.

- Metrificação de funções simples.

Por exemplo: em círculo de mãos esticadas

em círculo ombro a ombro

em círculo deitado pé/pé

em círculo deitado

Etc

Em triângulo, quadrado e outras formas geométricas

- exame dos esquemas em planta e suas possibilidades espaciais

E – organização dos espaços diferentes com materiais

E1 – fios, superfícies (panos, papelões), planos, etc

[2]

E2 – cadeiras, bancos, mesas, etc.

F- Desenho de observação desses estudos (E)

G- Pequenas estruturas a partir dos materiais F sobre os estudos E
G não é o ponto de chegada dos exercícios anteriores, mas simplesmente uma extensão (quase extrapolação) que me parece útil.

H- jogos:

I (pode ser dado em primeiro lugar, antes do A

{Círculos 0.50 de raio / Quadrados 1.00 de lado } cores

Organizar varias estruturacoes a partir das superficies

Examinar o que ocorre com as cores no espaço

II: jogo das desproporções: Gulliver, Alice

- Pedir 1 sala para o Nestor (se possível 2 contíguas)

- Pedir equipamentos: pinos no teto, gravador, planos de madeira com tecido branco

Material comum: papéis, cola, tesouras, maquiagem, papel canson [?] colorido ou (e) cartolina para colorir

Arquivo 018

1º Janeiro 1971

É de manhã 7hs. O céu está branco e com ar de velho. Aliás, tudo me parece que já está onde está há séculos. É muito recente essa sedução do homem pelo novo, pelo original. Dizem que o velho e o comum fizeram lentamente as milhares de histórias do homem na terra.

‘gi’ me that old time religion’

Existe realmente o novo? A Sutra [há dúvidas] me perguntou outro dia, com ‘aquele ar’ de refrão decorado em sacristia. Por causa dessa minha mania de interpretar ‘o ar’ de tudo e de todos eu nem pensei sobre esse jargão, a minha outra mania de novo, da criação (e não criatividade) sempre me empurrou para fora do padrão, e realmente me espanto com os que me consideram ‘hare krishna’ porque faço yoga: me espanto com as brincadeiras “adventista, né!” quando começo uma desintoxicação física e largo o cigarro e o café talvez por uns tempos. As pessoas devem supor que cada vez mais eu queira fazer papel de puro, quando na verdade cada vez eu me sinto mais inexorável, sórdido, impuro.

Não convivo quase com ninguém, sou cada vez menos ‘informado’ e tem muita gente que me acredita na crista onda!

‘a minha religião não tem adptos,
isso seria a destruição da pouca verdade
que eu consegui unir dentro de mim.’

Todo esse tempo que eu me sei, precisei que me amassem. Hoje, no fundo de mim, preferia que me ignorassem. Que não tivessem juízo sobre mim. Que não me analisassem. Que quando me vissem não lhes ocorresse critérios nem valores. Isso porque eu gostaria infinitamente de não julgar, de não analisar nem estabelecer critérios para a convivência. Se eu conseguir isso estaria sendo menos vulnerável e mais eu.

hoje é feriado dentro de mim.

como se tudo tivesse parado, esperando, esperado, muito desesperado.

Arquivo 022

- Relaxamento com som
- Associação em 5 da semana passada
- Discutir o trabalho feito, examinar as dificuldades, trocar o modelo pelo “lidar emergencial” (ou caso de continuar), recomeçar o trabalho procurando estabelecer relação com o ou os grupos que sentiu maior afinidade (o que não significa semelhança)
- Os grupos que não tiverem interesse em continuar trabalhando no tema - relaxamento em detalhe em grupos de 2
- Às 4hs projeção do material das aulas anteriores

-
- relaxamento com som (teatro) 60-70 pessoas
 - mentalização do “eu” e seu entorno afetivo mais próximo, quarto, roupa, objetos pessoais, etc.
 - realização do auto-retrato

-
- suspensão dos trabalhos práticos
 - aula de exposição e discussão sobre o trabalho em grupo = participar x assistir
 - recolhimento dos folhetos questionatórios.

Arquivo 023

Teatro

- Abertura – áudio –kicht
 - relaxamento com som
 - mentalização de folha – cor
 - seleção dos grupos de cor
 - sensorialização, movimento, e espaço interação de cores – som
 - cada um traz um pedaço de cor de casa – papel celofane
- 2º dia
- projeção dos três primeiros trabalhos
 - grupos de cor
 - relaxamento com som
 - mentalização dos matizes e valores da cor. Bolha colorida variar luz – branco – preto
 - distribuição de celofane para grupos de cor
 - painéis coloridos nos vidros da janela
 - panos – recorte e painel / escolha de 1
 - panos – recorte e painel com cores pontilhadas escolha de 1

Ar

Arquivo 025

- Com panos
- reconhecimento
 - circulo de cor
 - fragmentação de cada cor
 - jogos:

análogos (círculo)
contrastes (diagométrais)
trocar de cores – misturar
formas x círculos de cor jogos dos contrastes
[Esquema – grupos de cor]

Arquivo 026

“Festa no terreiro de Yemanjá”, “Festa no terreiro de Ogum”,
“Festa no terreiro do preto velho”
- Um grupo de jovens de música “pop-rural”, fogueira, quentão,
pipoca e bolo de fubá ajudaram a criar 3 dias de comunhão entre as
3000 pessoas que estiveram por lá.
- O acontecimento foi documentado esquematicamente em super-8
pela equipe de colaboradores
- a arquiteta Cecília Cerroti colaborou no setor A, na organização
do espaço e na execução do filme super-8 . Sem sua colaboração
espontânea não teria sido possível a realização do projeto.

Arquivo 027

B

- Parte desse material foi publicado na revista planeta em junho de
1973 (xérox)
- exposição de pintores com material de 1971 a 1973

C

- Trabalho realizado de março a junho de 1971

- experimentação de “objetos” suspensos por fios, montados em
bambu e tecido elástico industrial
- utilização de material natural: cumbucas, cuias, corda, flores de
cedro, etc.
- utilização de artesanato popular: ex-votos, esculturas em madeira
de balsa (pássaros)
títulos, dimensões, (xérox de alguns projetos)
d- Organização do espaço de exposição-festa: reunindo toda a
produção A B e C num prédio escola em grandes salões e nos
pátios e entrada.
Tema da festa: “Sou João, sou Pedro, sou Antonio, ...”
- Utilização do material A como forro de teto, bandeiras suspensas
por bambu, etc.
- utilização do material B como elementos de organização do
espaço ligado aos rituais de umbanda.

Arquivo 028 A e B

TP 1

I – Exposição-festa – Sou João, sou Pedro, sou Antonio até o raiar
do sol

A. Trabalho realizado de janeiro a junho de 74

- Experimentação direta das possibilidades de impressa de serigrafia
em tecido, plástico, madeira, vários tipos de papel (técnica
convencional).
- utilização de algumas matrizes em varias articulações de imagem e
várias impressões em cores num mesmo campo visual.

- utilização dessas experiências em tecido para utilização de padronagens especiais, articuladas com estamperia nova
- desenho especial de roupas para aplicação desses processo
- execução de várias peças: saias-bandeira
túnicas-bandeira

B. Trabalhos realizados de 1971-1974

- pinturas em suporte de madeira com montagem em trilhos de metal
- técnica mista: tinta acrílica sobre base plástica; esmalte (aerógrafo), ecoline, colagem (em algum detalhe)
: título e dimensões

Arquivo 029

TP II - Casa-cenário-loja-moda-quadro

- Local Cuiabá – Mato Grosso – Rua Candido Mariano
- Tema: organizar o espaço original previsto para residência (construção convencional do começo do século) para nova utilização – loja de móveis / pequena galeria de serigrafia
- situação: o projeto deveri ser realizável pelo grupo de amigos que solicitaram minha colaboração. Não contaríamos com nenhum serviço especializado. As nossas próprias “habilidades” seriam as mãos-de-obra para a sua realização
- material empregado:
. artesanato local: vasos e peças de cerâmica

- . disponibilidade local: bambu, velhas peças de carros de boi e carroças, palha, folha de coqueiro, tinta esmalte comum, caiação, etc.

Arquivo 030

- Duração do trabalho – novembro 1979
- Documentação – filme super 8
- Anotações relatório: “Descobrimdo Cuiabá, através de trabalho”

Arquivo 031 e 032

TP III

- Filme documentário – super 8 – duração 40 min
- “Colhe, carda, urde, tece”
- Trabalho de tecelagem artesanal - região de Uberlândia, triangulo mineiro.
- Em colaboração com Edmar de Almeida, artista pintor e tecelão, que realiza pesquisa na área e trabalho em estreita colaboração com as velhas tecedeiras da região.
- o interesse desse trabalho se liga ao fato da indústria têxtil ter absorvido praticamente toda a produção de tecidos, através de equipamentos cada vez mais automáticos, condenando ao total desaparecimento o emprego da técnica artesanal tradicional. Já condenados, nos tempos coloniais por decreto da rainha (texto da proibição de teares manuais na colônia em anexo) o trabalho em tear manual no Brasil, ficou reservado a requintada prática para

consumo de luxo nos grandes centros urbanos, como peças únicas, originais e “artísticas”.

A região do triângulo mineiro é um dos últimos redutos onde se encontra sua prática como em períodos históricos anteriores, integrados no universo do cotidiano das “mulheres tecedeiras” que fazem colchas para cama e outras peças de uso pessoal e para consumo local, e sobrevivem da venda dessas peças para uso corriqueiro, criando seus panos e galinhas, cuidando da horta e criando os filhos. O tear é armado para tecer e desarmado na época da colheita, cardação, fiação e tingimento do fio. O equipamento usado convive com os demais equipamentos da casa. O universo das velhas tecedeiras não comporta oficinas e nem sua vida privada permite separar esse tipo de trabalho das demais tarefas cotidianas. É completamente estranho para elas trabalhar fora de sua casa.

Essa técnica que foi passada de mãe para filha não encontra sucessoras interessadas. Daí a imagem de “velhas tecedeiras” e a hipótese de uma das últimas gerações, senão a última a usar tais técnicas.

- Edmar de Almeida, mineiro do triângulo, prepara uma exposição de peças fiadas e tingidas e tecidos com as técnicas arcaicas de artesanato popular. Trabalha em estreita colaboração com as tecedeiras da sua região e pesquisa os vários processos de tingimento artesanal, fixação da cor e repassos tradicionais.

- A arquiteta Lina Bardi e eu organizamos a montagem dessa exposição para o MAM de São Paulo, agosto de 75. Para essa

exposição realizei esse filme-documentário que procura captar o essencial do ambiente onde esse trabalho é realizado. A paisagem natural, os serrados, os sítios muito mineiros, as colchas como equipamento usual, o trabalho das tecedeiras é a primeira parte. O trabalho de preparação dos tecidos de Edmar de Almeida, o trabalho conjunto com D. Maria, com Nega, e as 60 tecedeiras que ele conhece, conversa horas, e vai reunindo material para sua pesquisa. A vida do sítio da família do Edmar, seu pai, sua mãe (também tecedeira) os casarões abandonados no meio dos pastos, as porteiras, as avenças, as capelinhas de santos que ponteam a paisagem mineira.

Arquivo 035 e 036

TP IV

- Cenografia para a peça “Reveillon”
- Autor Flávio Márcio
- Diretor Paulo José
- Teatro Anchieta
- Trabalho realizado – março, abril 1975
- Afastado do teatro “dramático” desde 1971, resolvi realizar, outra vez, um trabalho convencional de teatro dramático para voltar a enfrentar o processo de criação-comunicação com um público receptor maior que nas experiências realizadas entre 71-75, restritos a pequenos grupos, seja através de cursos-acontecimentos, seja através de festas-acontecimentos.

Os canais modernos de comunicação que permitem atingir grandes massas de audiência, por sua vez limitam o tipo de interferência de elemento agente.

Conserva a audiência em atitude passiva de receptores da mensagem sem possibilidade de interferência maior no processo de comunicação.

O teatro convencional, embora nada tenha a ver com os meios de comunicação de massa, estratifica mecanismos de comunicação e criou também entre o palco e a platéia uma relação fixa onde o atuante é a maior, quando não a única fonte de comunicação e a platéia é mera receptora. Esse tipo de teatro, desenvolveu no capitalismo seus mecanismos mais precisos de constituição: divisão social da produção ligada à especialização de funções; contratos de trabalho individuais por tarefa aliado à concorrência de mão-de-obra nas diversas áreas, promoção do produto através da supervalorização dos indivíduos contratados aliado ao mecanismo copiado do “star sistem” holywoodiano; e mais modestamente, mobilização de um capital de culto que permita reunir o número de “profissionais especializados” numa montagem e o lançamento publicitário através de matéria paga pelos meios de comunicação de massa, radio, tv, jornais, revistas aliado à necessidade de lucro ou pelo menos, retorno de capital investido e pagamento de todas as despesas.

Todos esses fatores acabaram por determinar um tipo de “espetáculo” – em primeiro lugar, repetível infinitas vezes para possibilitar o retorno do capital investido.

- inteiramente acabado (como produto final) para criar a imagem publicitária necessária à divulgação;

- completamente definido como mais um objeto posto à venda para consumo;

- altamente gratificante e de fácil consumo para ampliar ao máximo a área de consumo a ser atingida

- no caso do Brasil atual – inteiramente desprovido de caráter político ou de crítica social muito aguda par não incorrer em riscos com a censura vigente os vultosos investimentos financeiros.

Qualquer rompimento de uma estrutura fechada de narração, de relacionamento atuante-espectador enfraqueceria a maneira atual de manipulação do produto final através dos meios de divulgação para consumo ou do severo controle sobre seus conteúdos.

Os atuantes são promovidos a super-stars e verve como elemento de catalise básico para a faixa de público que se identifica com a “imagem” criada para ele pelos mecanismos publicitários. O “super-star” é o ator-cantor-músico-objeto. Aquele que se aproxime mais de um conteúdo congelado como o sabor de uma cerveja – sabor esse já conhecido e esperado. Quando procurada, uma lata de cerveja, não deve ser original ou informativa, ao contrário, deve ser comodamente redundante e principalmente, reconfortante.

A especialização de funções profissionais parciais dentro do espetáculo parte do princípio de que existe uma mecânica estrutural que define o “teatro” como produto complexo para o qual a divisão do trabalho de realização permite o desmembramento em

áreas de atuação bem delimitadas e definidas tão interdependentes quanto as partes tecnicamente interligadas numa linha de montagem de fabricação de um produto industrial.

Separa-se então: o texto, o atuante, a indumentária, a cenografia, o som, a iluminação; e cada uma dessas partes conta com outras subdivisões internas.

Caderno 5.8

Arquivo 009 que vai para o arquivo 007

O aspecto fundamental (d) do meu curso, isto é, da série de aulas que me cabem é simples: encontrar ou criar condições nas quais os alunos sintam-se bem construindo seja lá o que for como se já, naquele momento, eles fossem arquitetos, isto é, como leigos que são, esquecessem que estão aprendendo. Assim, minha experiência de vida me ensina, a gente cria com as mãos-cabeça um rastro menos bloqueado, mais criativo e livre e creio mais verdadeiro, como os signos sonoros dos pássaros, dos gatos, signo arquitetônico do João de Barro, em particular, do jogo intuitivo que é a repetição arcaica do gesto de construir seja uma forma-cor seja um movimento-espço, seja um grosseiro-singelo e colorido enfeite de papel crepom.

Arquivo 010 – esquema de organização do espaço da sala de aula

Arquivo 011

Como a arquitetura é na prática no seu environment mais próximo: quarto, sala, escritório, etc. e mais amplamente na sua cidade e região; com seus problemas de tráfego, comércio, preços; ficando

na “boa morada” que é a imaginação; porque ele sofre muito (a sensibilidade também é especializada [há dúvidas neste trecho] e isso lhe faz mal; isto é; mal a seu corpo.

Em primeiro lugar trate bem a seu próprio corpo.

SE possível, perceberás melhor o que fazer com ele, para ele, e para os demais.

Arquivo 012

Esquema de organização da sala de aula

Arquivo 013

Mesmo que isto se transforme na sua maneira de viver, o arquiteto não deve se surpreender quando verificar que ele é simplesmente um leigo que mora na casa que consegue morar, onde consegue morar, e, a meu ver, deve se esforçar para sentir-se muito bem, com isso, ou pelo menos ser indiferente.

Quem se especializa e se aprofunda só num setor da arquitetura que é o do projeto de prancheta, numa sala comum ou bem construída de um escritório moderno não pode se indispor existencialmente [...].

Arquivo 014 - lista de compras

Arquivo 015

Os cursos de PV em geral se limitam ao treino da percepção orientada para o projeto e da sensibilidade para a programação gráfica ou pictórica.

Meu processo pessoal de trabalho e pesquisa me levou para além da prancheta: para a ação direta, da manipulação do espaço e do movimento. Meu corpo abandonou a postura sedentária adquirida

nos bancos escolares para empreender uma viagem de desbravamento das suas possibilidades de linguagem – manifestação, incorporando dinamicamente os materiais clássicos e os novos materiais que surgem pelo caminho. A respiração, o relaxamento muscular e mental, a expressão psico-física do movimento, o som aliado ao conhecimento anteriormente

Arquivo 016-desenho

Arquivo 017

do desenho, da cor, das possibilidades de linguagem do plano, do espaço, do objeto, e da linguagem das palavras: o jogo dos personagens teatro-vida.

Nessa nova constelação de elementos de linguagem, que não se limita à exprimir isoladamente a resultante super elaborada de uma forma específica de percepção: auditiva ou visual ou gestual, etc.

Nasce dentro de mim uma necessidade de impulso cada vez mais forte de treino e experimentação, fora do alcance das aplicações estereotipadas. Nos campos do consumo profissionais. Daí as aulas, para mim, serem o próprio (ou um dos) campo de elaboração e pesquisa.

As dificuldades que venho encontrando nesta escola para um razoável rendimento poderiam ser resumidas a 3 fatores mais abrangentes:

1. Falta de uma “sala-laboratório” relativamente equipada para o trabalho. A consequência de uma extrema depreciação causada pela improvisação maior que a indispensável [há dúvidas neste trecho], extrema limitação de meios, etc.

2. Falta de envolvimento real de aproximadamente 70% dos alunos no aprofundamento de sua experiência universitária de pesquisa.

Arquivo 019 ao 022

Uma alarmante leviandade individual diante da situação existente, onde deuses de cadeiras surgem dispersas no curso de seus estudos, mais como obstáculos a serem transpostos mecanicamente do que como fatores indispensáveis à sua formação. Daí uma grande falta de clareza de para que serve cada uma delas em particular. Esse alheamento a meu ver decorre da falta de informações básicas que permite um mínimo de estruturação interna para opções mais profundas na montagem de seus cursos.

Nesse clima geral de abandono e ausência, sem veículos de comunicação interna e troca de informações básicas, cada aluno vagueia pela rampa e acaba no BAR completamente desorientado, alguns com claros sintomas de catatonia, com a mente dispersa por várias pequenas obrigações aleatórias tipo provas, trabalhos, fichamentos, listas de presença, pelo menos dez cadeiras diferentes, separadas e esvaziadas. O trabalho proposto pela minha cadeira, nesse clima, sofre o embate de todos esses fatores já que pretende trabalhar a sensibilidade e a percepção. Várias manifestações no nível inconsciente deixam claro o quadro quase patológico em que os alunos mergulham; sensibilidade extremamente bloqueada e sua capacidade de resposta sintética reprimida. O treino básico de sua personalidade, já antes do vestibular se limita a respostas mecânicas

e estereotipadas e mui pouco criativas. Diante do jogo burocratizado e fragmentado do meu curso.

Anotações pessoais sem os arquivos digitais - Anotações do caderno 5.8

Demonstrar que todo leigo é doutor e todo doutor será sempre um leigo diante de Deus, da natureza e de seus semelhantes. E que

sempre deverá estar aprendendo para poder encontrar qualquer função melhor, isto é: cada ação da mão humana seja cada vez mais amena, singela, simples e verdadeira porque necessária ao bem de todos os seus vivos e mortos. Que cada rastro que deixamos na nossa história seja um rastro harmonia com o cosmos. Que cada signo que criamos seja uma indicação da sabedoria de cada um, de sua verdade mais profunda.

Anexo 2 – Flávio Império e as múltiplas facetas de um projeto brasileiro por Sérgio Ferro

Entrevista realizada por Andeas Guimarães, Felipe Contier e Livia Loureiro no dia 02 de junho de 2011. Publicada no portal: www.vitruvius.com.br

Resumo

Sérgio Ferro fala de como a atuação de Flávio Império (1935-1985) em diversos campos artísticos foi complexa ao tratar de sua formação, influências e contribuições para as artes no Brasil, sem deixar de lado os dilemas enfrentados juntos no campo da arquitetura. A entrevista foi realizada no dia 02 de junho, em São Paulo, pelos pesquisadores Andreas Guimaraes, Felipe Contier e Livia Loureiro.

1. Introdução

Encontramos Sérgio Ferro no dia 02 de junho de 2011, quando esteve no Brasil para falar na “Ocupação Flávio Império”, organizada pelo Instituto Itaú Cultural, sobre a vida e obra de Flávio Império (1935-1985). A entrevista aqui apresentada, não seguiu uma ordem preestabelecida de perguntas, sendo direcionada pelas pesquisas dos entrevistadores. Gostaríamos de agradecer Sérgio pelo afeto com que nos recebeu ao tentar elucidar questões de profunda relevância para as artes no Brasil.

Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro foram amigos e companheiros de trabalho desde a graduação na FAU-USP, quando

começaram uma complexa parceria que incluía atuações individuais e coletivas, durante cerca de dez anos. Numa edícula compartilhada nos fundos da casa de Helena Fausto, mãe de Império, o atelier dos três amigos acabou se tornando ponto de encontro de intelectuais e artistas. A história das ideias e trabalhos desenvolvidos pelo Grupo Arquitetura Nova, como ficou conhecido, emergiu após amplo trabalho de pesquisa de Ana Paula Koury (1999; 2003), que abriu caminho para uma série de pesquisas contundentes sobre o impacto do grupo na arte, na arquitetura e no pensamento brasileiros.

Flávio Império (1935-1985) foi arquiteto, professor, cenógrafo, pintor, desenhista, figurinista, entre tantas outras de suas facetas. A atuação em diversas linguagens artísticas é uma de suas características mais marcantes. Com esta produção múltipla teve seus olhos e sentidos voltados para o povo brasileiro dele aprendendo não só o fazer com as mãos, as expressões do artesanato, mas a forma de vida e suas relações com o espaço que vive. Viajou pelo interior do país registrou em escritos, vídeos, imagens e pinturas muitas destas vivências. Encarnou, desde o começo de sua carreira, a possibilidade de cruzamento entre sua história pessoal e a de seu tempo. Desde o período escolar o desenho, o teatro e a música estiveram presentes. Em 1956, mesmo

ano em que começa a estudar na FAU-USP e na Escola de Artesanato do MAM-SP, à convite de Maria Thereza Vargas, iniciou o trabalho teatral na direção e criação dos cenários e figurinos com o grupo infantil da “escolinha de arte” dirigida por Sabatina Gervásio e Cynira Stocco na Comunidade de Trabalho Cristo Operário e orientada pelo frei João B. P. dos Santos, junto à Capelinha do Vergueiro em São Paulo, que tinha jardim projetado por Roberto Burle Marx e murais de Alfredo Volpi.

A partir de 1960 começou a realizar cenografias profissionalmente. Trabalhou com importantes diretores entre 1960 e 1980 na concepção espacial para espetáculos de teatro, dança e música. É portanto, predominantemente reconhecido como “cenógrafo”. De fato sua atuação foi determinante para a renovação do espaço cênico no Brasil, determinante para a criação de uma estética não ilusionista da cena. Porém, é impossível esquecer que, entre as cenografias, há um profundo trabalho artístico no plano bidimensional (pintura, gravura, desenho, etc.) e um profundo pensamento político e crítico à sua realidade. A entrevista aqui apresentada foca estas inter-relações entre diferentes campos, permitindo uma visada especial para o pensamento de Sérgio Ferro.

2. Conceituações preliminares

Lívia Loureiro: Como se dava a apropriação do real na obra do Flávio? Quando vemos panoramicamente a obra dele, existia uma questão conceitual de apropriação do real, só que por outro lado

qual é a conexão entre a obra e a teoria? E é sobre isso que eu gostaria que você falasse um pouco.

Sérgio Ferro: Deixa eu dizer uma coisa enquanto não esqueço, porque minha memória de velho está progressivamente desaparecendo. O Flávio tinha uma espécie de diálogo sem palavras com um cenógrafo, acho que era polonês, como é que era isso?

LL: Svodoba.

SF: Svodoba, não é? Era uma espécie de correspondente imaginário do Flávio. O Svodoba chegou até a ver trabalhos do Flávio, gostou, admirou, etc. Bom, vamos lá.

LL: Percebo que existe uma ruptura que o Flávio faz na cenografia que muita gente afirma que é devido ao teatro épico brechtiano, mas eu acho que esta apropriação do real está presente ao longo de toda a obra dele. Primeiro gostaria que você falasse um pouco de como era o convívio de vocês e, posteriormente, essa compreensão mais teórica.

SF: O nosso convívio era total e mesmo obrigatoriamente total. A maior parte de nosso trabalho foi feito no fundo da casa dele, num atelier que tinha 2x3 metros, sei lá, minúsculo. E obrigatoriamente nós convivíamos literalmente uns sobre os outros. Desde o nível físico mais elementar à uma grande comunidade de atitudes, etc. Apesar de cada atividade do Flávio ter suas especificidades – teatro, pintura, arquitetura, etc. – especificidades, aliás, bem marcada, bem acentuada, existia uma espécie paradigma, de comportamento comum nestas três atividades. Eu vou avançar um pouco no que vou dizer amanhã [“Ocupação Flávio Império”].

A geração que nos precede era fundamentalmente desenvolvimentista. Há alguma coisa no futuro que o desenvolvimentismo quer aparentemente atingir. A partir daí recuamos para hoje e fazemos projetos para atingi-la. Espontaneamente é assim que pensamos o projeto. Toda a questão está em saber como determinar esta coisa – e quem o fará.

O modernismo está ligado profundamente com o desenvolvimentismo, cujo miolo político é o seguinte: depois deste desenvolvimento, a sociedade poderá ser mais justa e dividir com todos seus frutos. Mas enquanto não chegarmos lá, temos que proceder de outro modo. Grandes lideranças, políticas, técnicas, intelectuais, arquiteturais, artísticas, etc., propõem como chegar lá – e o resto da sociedade deve segui-los.

Nossa geração não crê mais no desenvolvimentismo. Já tinha a experiência de seu fracasso no Brasil. E, sobretudo, o exemplo do Vietnam: a nação menos desenvolvida do mundo é capaz de enfrentar a mais desenvolvida – e não só enfrentar como ganhar a guerra. Para nós, a questão decisiva é menos ter condições materiais para fazer grandes coisas, mas condições sociais mais humanas, relações de produção mais igualitárias, etc. Não que a base material não tenha importância – mas não é de maneira nenhuma, como acreditavam os desenvolvimentistas, a condição sine qua non para uma sociedade menos injusta. Podemos, mesmo com equipamento precário, ter relações sociais realmente humanas, e mesmo fazer maravilhas.

Nossa geração prefere então um procedimento quase oposto ao do desenvolvimentismo. Em vez de jogar um alvo ideal lá na frente (o “desígnio” de Artigas), ver em volta de nós, localizar problemas, contradições, etc., e tentar, com os meios atuais (e não meios hipotéticos, futuros, imaginários) propor alternativas. Como, com o disponível já, mas alterando o mais possível as relações de produção concretamente, poderíamos começar a responder à demanda social objetiva. Ou seja: a injustiça atual não é resultado de falta de meios materiais. Poderíamos ter relações de igualdade social mesmo sem os meios materiais ideais.

Felipe Contier: Sérgio, isso que você está falando, a gente sabe que teve um recebimento por parte de quem ouviu vocês, das gerações seguintes, e muitas vezes foi interpretado como projetos alternativos ao poder central, à via do Estado. O quanto essa resposta ao desenvolvimentismo é alternativa ou interna ao Estado? SF: O que é uma alternativa? Diante de um problema, temos duas soluções possíveis. Podemos então escolher uma ou outra. Não creio que, no quadro discutido, havia alternativa. O desenvolvimentismo é vicioso, sob vários aspectos. Por exemplo: você só pode por como meta o que parece meta aos olhos de hoje. As utopias são projeções do hoje com algumas correções, etc., e que raramente a história confirma.

FC: E a perspectiva profissional, como quadro técnico? O Flávio trabalhou no escritório do Guedes...

SF: Eu também trabalhei um mês com o Guedes. Só. Única vez que trabalhei como empregado de alguém. Mas nós trabalhamos

muito com os governos nas escolas, com a Mayumi, por exemplo. Não havia nenhuma hostilidade. Ao contrário, frequentemente eram nossos melhores clientes. Não discutiam a cor da parede, “se o paletó vai rasgar no concreto armado”, esse tipo de frescura. Eram muito mais abertos. Ao contrário, a Mayumi, favorecia certas coisas que a gente propunha. Eu me lembro, o fato de aclarar todos corpos de produção – pedreiro, marceneiro – destacar tudo bem claramente, era um pedido deles. As crianças não gostam de acender um negócio aqui e aparecer uma luz lá. Eles não entendem. Isto é misterioso. Fica na cabeça deles como uma obscuridade. Eles preferem acender aqui e ver o tubinho que vai chegar na lâmpada. Ai eles compreendem. A maneira de passar de um espaço para outro, cuidar da transição, não fazer uma ruptura muito violenta, coisas desse tipo. Era a Mayumi que nos pedia coisas que estavam no sentido de nossa crítica.

Voltando à sua questão, a consideração do real não é um adendo, não é um acaso, não é uma muleta. Ao contrário, ela é a base. O real sempre criticado. O real sempre analisado. E o real, diante do qual, não se tratava simplesmente da solução mais imediata, mais prática, mais rápida, mas um tipo de solução que contivesse mais promessa de desenvolvimento. A pintura do Flávio é típica: o quintal dele, a “das Dores”, aquela realidade imediata, próxima dele, é o primeiro alimento do seu trabalho. E eu me lembro que no teatro também. (É um campo que eu infelizmente conheço bem menos. O Rodrigo chegou a fazer cenário com o Flávio, eu nunca. Acompanhava, ia e via, mas uma coisa é ver de fora e outra coisa é

ver de dentro). Quando tinha um cenário para fazer, a primeira atividade dele era uma espécie de corrida geral em busca de sugestões, de coisas que ele encontrava aqui e ali para ir compondo pouco a pouco o mundo do cenário, das roupas, etc. Fazia aqueles desenhinhos da “Senhora Carrar”, aqueles papeizinhos vegetais que conhecemos hoje, desenhos lindos. Ao lado reunia um monte de fotografias, recortes de jornal, revistas, e aparentemente às vezes sem relação imediata. Na cabeça dele, lá dentro, aquilo eram os elementos de formação, de sugestão. Coisa de todo tipo: pedaço de tecido, fotografia, objeto, tudo alimentava o trabalho do Flávio constantemente. Era sempre assim: na parede, um monte de coisas coladas para cada personagem, para cada tipo de intervenção que ele ia fazer e informações de todo tipo. E lá no fim sempre um desenhinho. Não de uma maneira mecânica, não se tratava de uma dedução matemática. Mas todos aqueles personagens, todos aqueles desenhos, por trás deles há uma enorme documentação de coisas próximas do dia a dia, da “Folha” de hoje, etc.

LL: Ele afirma em uma entrevista com a Margo Milleret, que ele fazia uma espécie de levantamento antropológico, ele fala nestes termos, para compor os cenários e o figurino. É mais ou menos isso que você está falando.

SF: Exato. Sem contar – eu não participava, mas sei – que, no Arena, não havia divisão do trabalho. Havia depois: o Boal dirigia, o Guarnieri representava com o Paulo José e o Flávio fazia toda a parte visual do espetáculo. Mas, quando eles começavam o trabalho discutiam livremente de tudo. Não tinha: “eu faço cenário, você faz

a direção, você faz...”. Havia realmente um trabalho de equipe primeiro, uma troca muito grande. O Arena realmente era uma coletividade, cada um com a sua personalidade.

LL: Você tem lembrança de como foi o “Morte e vida Severina”?

SF: Tenho. Do Vergueiro, né? Foi uma das primeiras vezes que fui acompanhar o Flávio no teatro para ver como ele trabalhava. Lembro de uma ceninha quase emblemática do Flávio e ao mesmo tempo, de como passávamos a experiência de um campo para outro. Não era uma passagem formal: “olha que bonitinho, isso aqui na pintura, eu posso usar no cenário ou na arquitetura”, mas de comportamento. Eu lembro do cenário pobre, sem recurso nenhum. O Flávio, uma certa hora, tinha que por uma nuvenzinha num céu azul. Pegou uma folha de papel manteiga, amassou, e alfinetou. A nuvenzinha ficou linda lá. É ao mesmo tempo um ato elementar, no grau zero, um gesto que consiste em desviar um material do uso normal: papel de projeto para a nuvem. Não é um material miserabilista, porque papel manteiga naquele período só arquiteto utilizava. Não se trata de: “vamos ser pobres, pobres, pobres, maníacos de amar a pobreza pela pobreza”. Espécie de transformação de um material com um uso inesperado para este mesmo material. [A montagem de Morte e Vida Severina da qual Flávio Império participou como cenógrafo e figurinista foi uma produção do Teatro Experimental Cacilda Becker, com direção de Clemente Portella e estreou em 3 de novembro de 1960, no Teatro Natal (sala Azul) em São Paulo.]

Logo depois ele começou a fazer as máscaras do “Morte e vida Severina” e o procedimento era mais ou menos o mesmo: há papel manteiga, material até sofisticado de arquiteto lá dentro. Mas, sempre a mesma maneira de proceder: pegar o material disponível e ver como ele pode ser alterado, transformado, modificado, para um outro uso. Desde a experienciuzinha do Vergueiro, nós começamos a discutir a mesma coisa em arquitetura.

A discussão sobre o teatro épico foi enorme, complicadíssima, um tema efervescente, quente. Sobre isso você deveria conversar muito mais com o Roberto Schwarz do que comigo. Partiam do Brecht, evidentemente, mas rapidamente eles começaram a diferenciar, no sentido que mais tarde se transformou no teatro popular do Boal, no teatro pobre do Boal. Não é exatamente a mesma coisa o teatro épico e o teatro pobre do Boal. Mas já naquele período, mesmo que o Boal não tivesse ainda formulado, teorizado perfeitamente, estavam indo um pouco mais neste caminho. Havia um outro lado da discussão não exatamente sobre o teatro épico, mas ligado à ele. No período do “Arena conta Zumbi”, “Arena conta Tiradentes”, etc., houve um grande debate no qual participou o Anatol Rosenfeld (vocês devem talvez conhecer, os escritos dele são fundamentais). O Anatol nunca fez teatro praticamente, mas era uma espécie de consciência crítica do Arena. Animou sobretudo a discussão sobre o herói positivo, o pouco valor teatral do herói positivo.

Pode não parecer, mas estamos muito próximo do que falamos ainda há pouco: o herói positivo é o desígnio do arquiteto no

teatro. Ao mesmo tempo, as peças mais curtas do Arena, eram peças críticas. “Eles não usam Black Tie” mergulha no real e se afasta dele, rejeita, critica de vários modos, etc.

3. Influências nas artes plásticas.

Lívia Loureiro: Até que ponto o “Novo Realismo” influenciou a obra de vocês?

Sérgio Ferro: Você fala de qual “Novo Realismo”?

LL: Do “Novo Realismo Francês”.

SF: Mas na pintura, nas artes plásticas?

LL: Na pintura, nas artes plásticas.

SF: Mais ou menos, são movimentos praticamente contemporâneos. O nosso aqui e o deles lá. Havia evidentemente um clima global, mundial, neste sentido a utilização da “coisa”, da “coisa” como tal se encontra, no teatro ou na arquitetura, pouco importa. O movimento, digamos, que mais influenciou, e influenciou a todos, foi a “Pop Art Americana”, do Rauschenberg, e do Jaspers Johns. Eles foram de uma certa maneira, os pioneiros. Talvez não em data, porque sempre você pode encontrar alguém que dez anos antes fez coisa semelhante, mas no sentido de impacto mundial. Nesse período, dos anos 50 e 60, o Departamento de Estado adotou uma política cultural muito eficaz. A União Soviética estava naquela imbecilidade do “Realismo Socialista” ainda e os americanos adotaram uma política muito sábia que foi apoiar francamente, com todos os meios possíveis, as manifestações artísticas mais díspares nos Estados Unidos, desde

que: primeiro, não tivessem uma dimensão política muito evidente; e segundo lugar, pudessem ser apresentadas como documentos de liberdade. Deveriam ser as mais diversas, as mais díspares. Ao mesmo tempo que eles, por exemplo, financiavam o Rauschenberg, o Johns, financiavam também o Serra, financiavam também os minimalistas, etc. Não havia uma “estética” do Departamento de Estado, ou uma corrente, mas ao contrário, a linha deles era financiar, favorecer e promover qualquer movimento, qualquer tendência desde de que aparecesse como manifestação de liberdade individual – “cada um faz o que quer” – e que não tivesse um conteúdo político muito escuso.

LL: Mas vocês absorvem isso de uma maneira crítica?

SF: Nós absorvemos esta tendência reintroduzindo a política. Essa foi nossa diferença – estávamos sob a ditadura. Uma diferença relativa. Boa parte da intelectualidade americana antes da guerra de 39-45 era de esquerda, com muitos trotskistas. O Trotski estava no México, era fácil visitá-lo. Gottlieb e vários outros pintores militavam muito. Durante a guerra, há uma despolitização da arte americana – e promoção sistemática da arte despolitizada pelo Departamento de Estado dos EUA. O prêmio do Rauschenberg em 1964, na Bienal de Veneza, coroou esta política cultural. Mas isso não significa que os pop americanos sejam historicamente os pioneiros da nova tendência. Pierre Restany, o porta voz dos neorrealistas franceses, diz que não são. Mas isso pouco importa. Sob o ponto de vista da repercussão, Rauschenberg e Jasper Johns são os iniciadores.

LL: Outra dúvida, já no Brasil, com relação aos conceitos desenvolvidos pelo Mário Schenberg, pelo Waldemar Cordeiro e por você na Pintura Nova. Se você pudesse fazer uma panorâmica, diferenciando os três e se conseguir colocar o Flávio nessa trajetória, seria interessante.

SF: Fico perplexo diante das versões atuais sobre aquele período. O que me lembro tem pouca correspondência com o que tenho lido. Sem dúvida os concretistas e neoconcretistas foram artistas importantes e sérios. Mas ao lado dele havia montes de outros, igualmente importantes e sérios. Naquele tempo, ao contrário, eles eram considerados “chato-boys”. O mundo em luta, e eles ocupados com quadrinhos e bichos móveis. Eram quase decepcionantes. Aliás, o mesmo acontecia com Caetano. Hoje tem uma estatura e volume, mas não tinha na época. Muito mais presentes e contundentes eram Chico, Edu Lobo, Vandrê. Mas pouco a pouco o balanço muda de lado e fica parecendo que os mais destacados sempre foram o Caetano, Gil e Bethânia.

O mesmo ocorre com as artes plásticas. A maioria ativa e suas várias correntes foram desaparecendo do cenário nas descrições sucessivas daquela história – por razões sérias, não por acaso, o que não quer dizer que há bandidos entre nós. A permanência dos concretos e neoconcretos deve muito à sua tenacidade na comunicação. Os Campos, Haroldo e Augusto, e o Ferreira Gullar foram e são incansáveis na promoção deste movimento. E faziam muito bem. O Wesley, o Fajardo, o Baravelli, começaram a ir no mesmo caminho mas não foram tão persistentes. Muitos não

cuidaram da autopromoção e foram sumindo. Simplifico, é evidente, mas fico com a impressão, diante das atuais versões deste período, de uma variante das fotos do Soviet supremo: a borracha passa e sai um, depois outro, sobram poucos.

Não era assim então. Mario Schenberg, Waldemar Cordeiro, Lina Bardi e eu vivíamos colaborando, às vezes brigando, mas juntos. Eram os quatro que estavam na liderança. Com o Schenberg eu participei de inúmeros júris. Júris muito injustos, porque antes de ver a obra a gente queria saber quem estava passando mais dificuldade. Uma assistência social dos artistas plásticos. Lina também estava constantemente lá. Organizamos as “Propostas”, equivalente do “Opinião” do Rio – abertas a todas as correntes contestatórias, sem hierarquias. Não havia estrelas brilhantes solitárias com corte acompanhando. O que importava era cantar a liberdade da arte, toda ela, face à ditadura. O que hoje nos é contado – a saga de alguns “avant-guardistas” geniais – deixa de lado o que mais contava então.

Um dos que foi sumindo é o Flávio. É verdade que ele não era fácil. No tempo em que todos corriam atrás do sucesso, ele encarregou sua vizinha lá do Bixiga como “galerista”. Hoje não tem o reconhecimento que merece – apesar do empenho de sua família. Mas vejam o que ocorreu ontem [abertura da “Ocupação Flávio Império” no Itaú Cultural]: a alegria e a participação geral no atelier de serigrafia. É o Flávio: procura de técnica e linguagem ao alcance de todos – o que não diminui em nada a qualidade do que faz. Tem bons antepassados: segundo Mallarmé, este era o projeto de Manet.

Flávio fez isso em tudo que tocou e que não devemos separar: teatro, ensino cenografia, arquitetura e pintura. Não conheço outro artista brasileiro tão coerente no seu espalhamento criativo.

LL: Isso é um traço marcante na obra do Flávio.

SF: E também no teatro. É uma atitude que segue a injunção de Benjamin – e que aplicávamos tanto em arquitetura como na pintura e no ensino. Cada obra ou aula tem que mostrar claramente o que é, mas também como veio a ser. Benjamin afirma que o autor deve ser também um produtor, ensinar a produzir. O prédio da FAU-USP é um modelo disso. Estruturalmente corretíssimo, mas Artigas não hesita em didatizar o desenho, exagerar um pouquinho aqui ou ali. Não por formalismo, mas para explicitar com maior clareza os princípios que o orientam.

Em todo trabalho, Flávio procede assim. Em pintura, também o canteiro do quadro permanece no quadro.

LL: Você poderia falar mais sobre essa questão do canteiro no quadro?

SF: A história do quadro tem que estar no quadro. Como ele veio a ser, como ele nasceu, como se desenvolveu. Não só no sentido que as várias etapas da produção têm que deixar algum vestígio, alguma marca. Mesmo que desapareça a produção, a leitura dessa produção deve ser fácil. Mesmo que não deixe todas as pistas, todas as pegadas, todas as etapas, deverá sempre ser possível, com um olhar simples, sem recorrer à mistérios geniais, dramas psicológicos, saber como aquilo foi produzido.

Felipe Contier: O Flávio Motta, em pintura, que é uma referência para você...

SF: Para Flávio Império também.

FC: ...O que o Flávio Império pegou do Flávio Motta?

SF: O Flávio, em especial, pegou duas coisas, eu uma só. O Flávio Motta era um professor genial. Desorganizado – acho que ele nunca planejou uma aula do começo ao fim –, mas um gênio da palavra. De uma sensibilidade literalmente doentia. Ele nos ensinava história da arte com uma regra básica sempre: nós estudávamos Cézanne, por exemplo, e depois a gente ia para o museu e descascava o Cézanne. Desde aquelas análises mais clássicas, decompor as retinhas, as curvinhas, análise das cores, até tentar forçar a barra, exagerar, diminuir, transformar, etc. Ele repetia, eu já falei mil vezes, aquela frase do Mao bem conhecida: “pra conhecer a pera, precisamos estudar, ler, mas uma hora precisamos comê-la”, senão, não vamos saber nunca se é a pera ou a maçã. É a mesma coisa em história da arte. Isso ele fazia, o Flávio Motta, e não só conosco, todos os alunos passaram por esse método: ler, estudar, analisar, mas num momento dado ir enfrentar a obra diretamente.

FC: o Flávio Império fez análise de quadro como você faz, de pintar copiando?

SF: Fez sim. Só que, sobretudo na Europa, como eu lá não podia ser arquiteto, não podia ser nada, então eu fui muito mais pra pintura. Lá eu transformei isso em método de pesquisa para o laboratório Dessin/Chantier. Eu fazia pintura para o laboratório, e

me acostumei. Falando de maneirismo eu faço pintura maneirista, falando de barroco eu faço pintura barroca, falando de Van Gogh e faço a pintura do Van Gogh, etc. Eu acho que como método, para mim, sempre foi essencial como historiador. Aí a minha pintura fica realmente esquisita, porque o que é que faz aquele bonequinho todo maneirado, aquela menininha, aquela bundinha, o pezinho, num tempo em que a pintura normalmente faz outra coisa? A minha pintura faz parte do meu trabalho teórico. Claro que depois eu transformo o quadro e vendo. Eu tenho que viver.

FC: Para o Flávio Império isso nunca foi um método?

SF: Não. Ele nunca usou isso como método. Porque o Flávio nunca fez esse trabalho de laboratório teórico. Mas o Flávio Império pegou um outro aspecto do Flávio Motta, que eu acho importantíssimo: proximidade com as coisas, com o povo, com simplicidade e uma grande ironia, uma grande alegria. O Flávio, Flávio Motta, vê delicadeza, sensibilidade, no menor gesto do povo. Me lembro de uma aula que ele deu sobre cartão postal. O cara que chega aqui na rodoviária, desembarca do pau de arara, demorou três meses para chegar aqui, e quer dizer para a mulher... Não sabe escrever, não tem nada; então ele compra aquele cartão postal com coração fazendo bing bing, dizendo “te amo querida”, “sou seu para sempre” e manda pra mulher. Esse cartão muda nessa hora. Não é mais aquela coisa kitsch, vulgar, idiota, não é mais o mesmo cartão, de jeito nenhum. Ele entra num outro circuito, ele está carregado. E o Flávio, o Império depois do Motta, faz muito isso. O Flávio pega um cacho de banana e já começa a ver o universo lá

dentro. Eu sou incapaz de fazer isso. Ele tem essa empatia com o dado elementar, com o dado fundamental. E muita ironia também. O Flávio representou o Brasil em uma Bienal, não me lembro mais, na América Latina: fez uma série de quadro lindos. Era o período mais agudo da guerra do Vietnã. Pegou joguinho de soldado de chumbo e gravou lindamente no gesso, depois fez um contramolde, um relevo extraordinário. Eram quadros assim: a estátua da liberdade meio caricata e o nome do quadro é “Pena que ela seja uma puta”. Depois fez generais, cujas medalhinhas eram rodinhas de relógio, lindos. Ele tinha essa capacidade ao mesmo tempo de detournér, desviar o objeto de seu emprego normal, e sempre essa ironia que o Flávio Motta também mantém.

O Flávio Motta tem um trabalho, que um dia vai ser descoberto. Todo dia faz um diário. Sistemático. Só que é um diário desenhado, não é um diário escrito. E segundo o dia, segundo o que acontece, segundo o que ele quer dizer, ele passa da grafia do Steinberg, por exemplo, no dia seguinte, em função das coisas, à do Goya, no terceiro dia, Rembrandt. Extraordinário o diário visual do Flávio Motta! É fantástico, porque ele faz isso há trinta anos, todo o dia.

Além disso o Flávio Império e o Flávio Motta participaram em muitas manifestações juntos, de arte. Os dois, o Flávio Império e o Flávio Motta, iam para a Av. Brasil, não sei onde, com as bandeiras que pintavam. Eu nunca conseguia fazer isso, ia morrer de vergonha, me esconder debaixo do bueiro.

4. Sobre o envolvimento político de Flávio Império

Felipe Contier: Qual era o envolvimento do Flávio Império com a militância? A gente sabe mais de você e do Rodrigo, mas qual era a postura do Flávio Império?

Sérgio Ferro: Ele estava também. O Flávio não participava do mesmo grupo que nós. Era mais ligado aos trotskistas.

FC: Ele não era dos mesmos grupos? Não participou da ALN [Ação Libertadora Nacional] ou da VPR [Vanguarda Popular Revolucionária]?

SF: Não. Mas ele militava junto com os trotskistas. Atividade grande e militância mesmo, não. Era só adesão de simpatia. Ele pertencia à IV Internacional. Só que os trotskistas nessa altura não adotaram as mesmas posições que o grupo mais ligado ao pessoal que rompeu com o PC [Partido Comunista], do Marighela e os outros. Eles não eram pró luta armada. De jeito nenhum...

FC: Mas isso não causava um tensionamento entre você o Rodrigo e o Flávio?

SF: Não, não. Da mesma maneira que havia uma certa semelhança entre nós, que invertíamos o projeto em arquitetura, nós na política fizemos mais ou menos a mesma coisa. O mais importante não era a revolução futura, se era socialista partidária, se era anarquista redonda, não é o programa lá na frente. O fundamental é a atividade hoje. O que está precisando ser feito agora, etc., etc. Isso, em termos bem pedantes, representa uma passagem da moral kantiana para a dialética hegeliana. O Kant é o filósofo do “deve ser”. “Tal coisa deve ser assim”, e a gente pode passar a vida lutando para esse “deve ser”, sabendo que nunca vamos chegar lá.

Isso o pessoal desenvolvimentista nunca conta. Eles ficam na moral do dever ser e esquecem de afirmar e dizer com Kant que nunca a gente vai chegar lá, que é uma tarefa infinita. No Hegel, a única maneira de avançar é pela negação. É pela negação determinada de alguma coisa, “eu não quero mais aquela coisa, eu a nego, eu a rejeito”, isso é que faz avançar. De uma certa maneira a gente anda de costas, sem predeterminar, sem preestabelecer a figura futura. O que vai construindo essa figura futura é a série das negações concretas do real na sua frente. Pode dar com os burros n’água? Muitas vezes pode. Mas ao mesmo tempo é a única maneira deixar o futuro para o futuro – um futuro aberto, não um futuro congelado por um projeto. O método do Hegel é isso. Chega lá, mas não por projeto – projeto sartriano –, chega lá por rejeição, por rejecto. São duas atitudes bem diferentes, com consequências metodológicas, práticas, morais bem diferentes.

FC: E como o Flávio lidava com o movimento Tropicalista? Ele tinha uma simpatia maior do que você?

SF: Tinha.

FC: Por causa da abertura de novos meios de expressão?

SF: Sim. O Flávio trabalhou com eles. Fez vários shows com os Doces Bárbaros, “Carcará”, etc. Hoje o Tropicalismo também foi reconstruído. O tropicalismo tinha esse lado “sem nada no bolso”, “sem lenço e sem documento”, mas tinha também um lado agressivo, um lado político muito grande. O que eu falei ainda há pouco sobre o Departamento de Estado na política, depois que deu muito certo com os Estados Unidos, todos os países ocidentais

adotaram a mesma linha, inclusive o Brasil. Inclusive a França. Oficialmente, pouco a pouco, no conjunto da cultura, vai havendo despolitização. O momento de despolitização da arte foi muito intenso. A política está voltando agora, com as novas gerações, com as novas manifestações de arte, mais marginais. Mas durante muito tempo foi se apagando, foi se retirando, aquilo que na verdade era o sangue da coisa, o nervo da coisa – essa participação na realidade política e social.

LL: E a Lina você observa que influenciou o trabalho do Flávio em que aspecto?

SF: Flávio trabalhou com a Lina em diversas ocasiões. Havia entre eles muita coisa em comum. Por exemplo, uma atitude semelhante diante da cultura popular – que ela e o Pietro Maria Bardi resumiram na belíssima exposição sobre a mão do povo brasileiro. Não uma fascinação pela pobreza ou coisa do gênero, mas atenção e respeito pelas criações populares. Na casa dela um Goya coabitava com uma carranca do Rio São Francisco. Quando Lina veio para o Brasil, no fim dos anos 1950, já tinha um envolvimento na Itália com uma espécie de regionalismo cultural popular, com valorização do modo de fazer do povo de determinada região. Isto, deturpado, desemboca no mur diplomatique do Le Corbusier – uma das táticas que ele tinha para ser aceito com sua arquitetura agressiva era procurar um elemento bem característico do local e por no meio do projeto. Quando chegou aqui Lina radicalizou sua atitude. Daí seu design híbrido, fortíssimo. Por exemplo, uma cadeira com estrutura atual, bem concebida segundo o

conhecimento técnico mais desenvolvido e assento de chitinha de mercado em vez de plástico ou couro.

Nesse tempo, todos éramos marcados também pelo CPCs [Centros Populares de Cultura], um forte movimento que procurava aliar o pensamento político progressista de esquerda com a cultura popular. Uma aproximação dos intelectuais com o povo, que recorria à linguagem visual e literária híbrida, semelhante à proposta pela Lina.

LL: Mas vocês participaram diretamente dos CPCs?

SF: Não. Diretamente não, mas tava ali. Nós nos embrenhávamos no meio disso nesse período. O Flávio eu não sei. Só o conheci quando entrei na faculdade de arquitetura. Ele estava um ano na frente, mas por causa do teatro, do cenário, ele perdeu um ano e aí veio pra nossa turma. Não porque era mau aluno não. Ele era tão solicitado pelos cenários que não teve tempo de fazer o curso normal.

FC: Vocês fizeram disciplinas juntos?

SF: A partir do segundo ano, eu acho, nós éramos da mesma classe, fizemos todas as disciplinas juntos.

FC: Os trabalhos?

SF: Tudo. Tudo juntos. Ficou uma relação realmente muito estreita. Nem ele, nem o Rodrigo, nem eu tínhamos ideia de quem tinha feito o que. Isso nunca nos preocupou.

LL: Isso na arquitetura?

SF: Na arquitetura.

LL: Vocês pintaram juntos?

SF: Não. Fiz obras em comum com o Flávio Motta, à quatro mãos. Mas com o Flávio não. Se bem que ele estava pintando ali e eu aqui. Fatalmente passava alguma coisa para o outro. Nunca chegamos a fazer obras juntos.

LL: E a Renina Katz? Como era esse convívio?

SF: A Renina era excelente. Sempre havia muito respeito, porque ela era professora nossa. Não havia a mesma espontaneidade, a mesma liberdade, mas a Renina era um encanto, aberta. Ela vinha de um período muito difícil, porque ela era ligada ao partido e o partido criticava as gravuras dela na ponta do lápis. Era um horror: “isso está errado”, “isso não pode”, “modifica isso”, etc. E quando ela via os alunos dela, mais abertos, o Flávio, um provocador, ela adorava. Era tudo que ela queria era ser e tinha sido de uma certa maneira castrado por essa participação no partidão.

5. Docência e perspectivas profissionais

Lívia Loureiro: A atividade de docente do Flávio se difere muito na FAU. Foi de certa maneira muito radical na FAU e não sei se na FAAP [Fundação Álvares Penteado] ele assumia as mesmas posturas como professor. Você pode falar um pouco sobre isso?

Sérgio Ferro: Nós três viramos professores, hoje uma coisa inimaginável, no ano seguinte à nossa saída da escola. Nós nos formamos em 1961 e começamos a ser professores em 1962. Os três na mesma turma, na FAU. Mas cada um em uma cadeira diferente. Eu com o Flávio Motta, o Rodrigo com o Nestor e o Flávio com a Renina. Mas depois, ao mesmo tempo, nós éramos

professores da FAAP, da escola de Tiradentes, depois fundamos juntos a escola de Santos, então houve sempre uma grande comunhão.

FC: E a escola de Brasília? Eu nunca entendi sua participação na UNB [Universidade Nacional de Brasília].

SF: Não, Brasília foi diferente. Foi fechada pela ditadura uma época e depois foi reaberta. E quando foi reaberta uma boa parte do antigo corpo de professores estava dispersa. Então pediram à alguns professores, assim, metidos a besta, como eu, que fossem lá falar de arquitetura e dar uma espécie de... não de programa propriamente dito, mas uma espécie de visão de arquitetura para orientar novas proposições. Eu fui lá fazer isso. Durou pouco tempo.

FC: E o Flávio não foi?

SF: Não.

LL: E em Santos? O Flávio foi?

SF: Foi. Na FAAP ele dava aula no primeiro e segundo anos e eu dava no terceiro e quarto. Nós tínhamos feito uma divisão do trabalho, dessa vez bem programada. Primeiro e segundo ano ele destruía os preconceitos dos alunos. Ele era bastante agressivo e os meninos saíam de lá em pedaços. E eu no terceiro ano era o bacana, devia pegar os caquinhos que ele me entregava, os cacos das pessoas, e rejunta-los. Funcionou bem.

FC: No debate da perspectiva profissional sobre o papel do arquiteto e do artista, o quê dessa opinião é de grupo e o quê cada um de vocês pensava diferente? Em relação à perspectiva de

vanguarda ou técnica, por exemplo, quais eram as nuances da posição do Flávio?

SF: Nenhum de nós, nem mesmo o Rodrigo até então, tinha uma visão profissional, à la IAB. Sou arquiteto, carteira assinada...

FC: O Rodrigo não?

SF: Até então. O Rodrigo depois teve que fazer isso quando saiu da prisão, mas nenhum de nós tinha essa visão profissionalizante. Nem como pintor, nem como gente do teatro.

FC: Nem como arquiteto?

SF: Não. Cada um de nós tinha suas especificidades. Nossa característica primeira era poder circular de campo em campo, não como amadores, porque não éramos. Por outro lado estávamos sempre num núcleo, da pintura, do teatro, etc., mas sem aquela espécie de fascinação monogâmica com cada um desses métiers.

FC: Ou seja, não são especialistas?

SF: Éramos.

FC: Especialistas em diversas especialidades?

SF: Isso mesmo. Não éramos marginais no sentido de “faço um pouco de pintura, um pouco disso ou daquilo”. Em cada área de nossa atividade, estávamos no centro. Estudantes ainda, almoçávamos todo dia no IAB, sentávamos com o Artigas ou o Paulinho, pro exemplo. Arquitetos de calça curta mas metidos a besta. Idem em pintura: o Flávio representou o Brasil numa Bienal e eu, ao mesmo tempo, era conselheiro Ciccillo na Bienal e ensinava no MASP [Museu de Arte de São Paulo]. Participamos na direção das melhores e mais avançadas revistas da época, “A parte”

e “Teoria e Prática”. O Flávio ganhava todos os prêmios de cenografia. Tínhamos uns 26 anos quando a mais importante revista de arquitetura dedicou um número especial à nós. Desculpem a falta de modéstia, mas quero mostrar que nem éramos marginais, nem endeusávamos cada um desses métiers. Isto foi nossa força e nossa fraqueza. Nossa força na medida em que nos permitiu uma produção crítica em cada uma destas atividades e nossa fraqueza por não termos sido adotados por nenhum destes campos. Na exposição “50 anos da FAU” o Flávio foi apresentado como homem de teatro, eu figuro como pintor e o Rodrigo foi excluído.

FC: Se a Arquitetura Nova existe como um movimento, como um grupo, na sua atuação como um todo, não se restringindo a arquitetura, que perspectiva você acha que propõe em termos de atuação?

SF: Primeiro: não se trata de ilustrar ou dar forma ao sonho lá longe. Toda pirueta técnica, gratuita, para fazer extravagância em nome do progresso das forças produtivas, é ridícula. Ao contrário, aproveitar os meios existentes criticamente. A abóboda, por exemplo, não foi adotada por nós para fazer bonito. A questão para nós era: “qual é a cobertura mais racional tecnicamente, em termos de custo, de cálculo, do canteiro, etc.?” Como estrutura, a abóboda é perfeita. Pode ser executada facilmente, sem risco para o operário. Utiliza pouco concreto, portanto diminui o risco de silicose; as vigotas são leves, etc. Nosso objetivo era combater essa história, que ainda vinga, de desenvolver primeiro a técnica e

somente depois distribuir casa, equipamento, etc. Temos o necessário para começar hoje a dar respostas às necessidades sociais elementares. Falta a transformação política. Nós não fizemos, mas a geração da Ermínia e do Nabil conseguiu fazer.

FC: Mas conseguiu porque foram, em parte, disputar o Estado.

SF: Lógico.

FC: Mas e o seu grupo?

SF: Não se esqueça que ao lado disso nós fazíamos política também, nós queríamos o Estado.

FC: Essa era a perspectiva?

SF: Não dá para desligar a atuação política nossa e o que fazíamos em arquitetura. Não é “eu faço arquitetura e também política”. Não é assim. É, “eu faço arquitetura e portanto...”, pois a arquitetura que queremos fazer é tal, e portanto nós temos também que ser políticos.

FC: Mas não política partidária, de disputar...

SF: Não. Se quiser, em termos vagos, há que fazer a revolução, senão não fazemos nada.

FC: Isso é diferente do que fez a geração da Ermínia, que foram para o partido, disputar eleição, disputar cargo, ser quadro técnico.

SF: Sim.

FC: Na verdade a pergunta é qual a perspectiva nesses termos? Porque vocês conseguem essa autonomia que vocês tiveram, de mudar de ângulo, mudar de posição, estar aqui, mas não estar, estar no centro das questões, mas ser excêntrico, em grande parte porque vocês não estão no Estado ou em nenhuma empresa.

SF: Exatamente.

FC: É individual, arquiteto profissional liberal, com seu cliente. Mas o cliente é também fugaz, ora tem ora não tem. Há uma precariedade nessa perspectiva que é difícil de se converter em sistema, em política.

SF: Muito, muito grande. Ao meu tempo, como a gente fazia várias coisas, a gente ganhava uma merdinha como professor, uma merdinha como arquiteto, uma merdinha escrevendo, e juntando essas merdinhas dava pra sobreviver. Mas não era nenhuma perspectiva gloriosa de carreira. Em todas nossas atividades, dando tudo certo, chegaria uma hora em que encontraríamos um muro. Dai pra frente seria necessário mudar a zorra do jogo.

FC: Aconteceu isso de certa forma, por que o Rodrigo foi pra Hidroservice, você foi pra universidade, passou a ter um salário, e o Flávio?

SF: O Flávio tinha uma vantagem: era o único solteiro de nós três, e ele podia fazer muito mais sacrifícios do que nós. Porque uma coisa é fazer sacrifício na sua pele e outra é fazer na pele do filho ou da mulher. Então eu e o Rodrigo tivemos que, de uma certa maneira, entrar.

FC: É muito curioso, pois fica ambíguo. É uma posição muito outsider...

SF: Mas ao mesmo tempo, não esqueça que estávamos vivendo sob a ditadura. Não adianta a gente entrar nessa briga na ditadura, seja como for, porque não há nenhuma possibilidade de realizar nada...

6. FAU

Lívia Loureiro: Como que o Flávio se insere no contexto da contracultura?

Sérgio Ferro: O Flávio era um provocador nato, constante. Realmente seria difícil encontrar alguma coisa que o Flávio tomasse como valor sagrado, a não ser a fidelidade à mãe, à Amelinha [irmã de Império]. Ele adorava provocar. Uma vez o Artigas nos deu um projeto pra fazer: a embaixada da União Soviética em Cuba – não havia tema mais Partidão do que esse na época. Todo mundo ficou meio sem jeito ao fazer esse projeto. O Flávio foi o único que teve coragem. Ele fez um projeto, da URSS em Cuba, em Art Nouveau. Todo mundo ficava morrendo de medo do Artigas, que era um semideus. Ele apresentou, não teve receio. O Artigas tirou de letra, deu uma aula genial sobre o Art Nouveau e disse pro Flávio “faça o projeto agora”, e o Flávio fez o projeto da embaixada da URSS em Cuba. Disso vocês se livraram.

LL: Então a aula do Artigas foi sobre o Art Nouveau?

SF: Não era bem aula, porque naquele tempo ficávamos na prancheta trabalhando e ele passava, com o Paulinho, comentando. Quando chegou na mesa do Flávio, todo mundo liga a antena, vê que o velho tá falando alguma coisa, vem, cerca, fica perto. Escola da FAU naquele período era genial. Pouquíssimos alunos, nossa turma tinha 28-30, dos quais uns 10 nunca iam, não sei porque, e os professores eram o Artigas, o Paulinho, o Maitrejean, o Millan.

Felipe Contier: Qual era o papel do Millan na escola nesse momento?

SF: O Millan era uma figura essencial. E ao contrário do Guedes ou do Paulinho, que gostavam do desafio técnico – o projeto do Paulinho para o Clube Paulistano é típico, bem ousado tecnicamente –, o Millan era muito mais equilibrado, muito mais pé no chão. Nesse sentido nos ajudou muito, de certa maneira mais do que o Paulinho, neste sentido. Com o Millan discutíamos detalhe de viga, detalhe de aplicação, não era só o geral, o partido, mas detalhes mínimos.

FC: E o Millan nessa época tinha uma obra mais consagrada do que o Artigas.

SF: Não, o Artigas já era uma espécie de... Você diz publicamente?

FC: Ele ainda não tinha grandes projetos.

SF: Não, publicamente não, mas o Artigas, ao mesmo tempo, era o criador. O Artigas, sem exagerar, criou a arquitetura em São Paulo. Ele cria a escola de arquitetura, cria o programa da escola de arquitetura, cria uma coisa fora da politécnica com autônoma, funda o IAB, faz uma arquitetura completamente dele, autêntica. Artigas é um monstrinho... que eu admiro enormemente.

FC: Mas era ele e outros. Tinha muita gente envolvida na elaboração da FAU, e a obra dele só vai ganhar uma cara muito diferenciada um pouco mais pra frente.

SF: Na época em que nós o conhecemos, ele já era o Artigas.

FC: Mas era só uma casinha ou outra.

SF: Era uma casinha, mas era exemplar, paradigmática, com uma força teórica gigantesca. O Artigas tinha uma autoridade moral e intelectual que nenhum outro tinha. É óbvio que tinha a rigidez do partidão, era um pouquinho autoritário.

FC: O Millan já tinha uma inserção pública mais desenvolvida? Ele era mais bem visto, bem conceituado nos ambientes fora da FAU?

SF: Tinha, mas se você for nesse sentido, o Botti e o Miguel Forte, eram muito mais conhecidos. O Kneese de Mello, o Rino, todos esses arquitetos eram muito mais conhecidos, tinham muito mais obras que o Artigas. O Artigas tinha uma obra reduzidíssima, mesmo considerando até o fim.

7. Teatro e cenografia

Lívia Loureiro: Você comentou que vocês assistiam às peças que o Flávio fez a cenografia, como que isso repercutia em você?

Sérgio Ferro: Era gozado por que a gente tinha visto aquilo nascer lá no escritório. A trajetória era basicamente sempre a mesma. Escolhida a peça, o Flávio começava a recolher coisas e pregar pela parede. Depois começava a elaborar os personagens e o cenário. Na última etapa fazia a maquete do cenário e praticamente sumia do escritório por dez ou vinte dias, num ritmo crescente. Nos primeiros dias ele desaparecia pouco, mas voltava no fim da tarde; quanto faltava uma semana para o início da peça ele sumia, só voltava no último dia a meia hora da inauguração, imundo, sem dormir há cinco dias, com a mão toda arreventada. Então, íamos ver: uma maravilha! Para nós na arquitetura aquela aula de

densidade no cenário era importantíssima. O Flávio com meio metro quadrado fazia uma casa, um banheiro, uma cozinha, tudo! Meio metro quadro de cenário. Isso entrou um pouco na nossa arquitetura. Eu cheguei a fazer uma casa para um tio meu onde o pobre do meu primo caiu na desgraça de crescer mais de um metro e oitenta e não havia lugar para o pé dele na cama.

LL: Vocês iam mais no Arena ou no Oficina?

SF: Arena, Oficina e, antes, o Vergueiro.

LL: O Flávio, apesar de trabalhar tanto com o Zé Celso e com o Boal, de certa forma tem essa marca intensa no trabalho dele, com essa colocação sempre muito crítica, inclusive perante a direção. Isso é evidente, mas até que ponto ele conseguia influenciar na direção do espetáculo?

SF: Conseguia.

LL: Tanto com o Boal quanto com o Zé?

SF: Eu acho que conseguia sim. Eu não assistia. No Arena eu sei que era sistemático: quando eles iam fazer sei lá que peça, começavam por uma reunião entre eles pra ver se fariam assim ou assado. Eu acho que ele tinham mais facilidade para trabalhar com o Zé do que com o Boal, mas não tenho nenhum argumento concreto. A sensação que ficou em mim quando ele falava dos dois, é que era mais fácil com o Zé do que com o Boal.

8. Considerações Finais

Lívia Loureiro: Gostaria que você falasse um pouco sobre as principais contribuições de Flávio Império para as artes visuais?

Sérgio Ferro: Já mencionei uma das principais características da pintura do Flávio: seu recurso à linguagem, à técnica popular.

Outra constante é a alegria na produção. Não é autor traumatizado, carregado de dramas noturnos. Isso pode parecer bobagem, mas creio que é fundamental. Na tradição da esquerda devemos esta ideia a William Morris: é o requisito número um da arte livre.

Em consequência destes dois fatores – o recurso à linguagem popular e a alegria produtiva –, Flávio desenvolveu muito a dimensão decorativa de sua obra. Este termo, geralmente pejorativo, para mim é uma virtude e não um defeito. A essência da arte popular, ainda diz William Morris, é decorativa. Representa o momento em que o gesto técnico produtivo correto se lança além si mesmo, no autocontentamento de sua justeza. É o caso do pilar da FAUUSP do Artigas. A poética do bom trabalho. Em sua aulas, o Flávio, quanto mais envelhecia (envelhecia? Coitado, nunca ficou velho), quanto mais avançava, mais ele insistia nessa parte lúdica, prazerosa.

Sob o ponto de vista da forma, creio que não há nada na pintura que possa ser transferido para a arquitetura. Acho pueris e mesmo ridículas as incartadas de Van Doesburg, por exemplo. Mas o que pode e deve servir como exemplo é a experiência do trabalho livre – e, assim mesmo, somente no plano das generalidades. O artesanato da pintura é muito diferente da manufatura da construção. O trabalho livre em arquitetura terá implicações muito maiores, como sugerem os mutirões autogeridos. Flávio e nós,

Rodrigo e eu, nunca transportamos nada da pintura para a arquitetura – a não ser nesta consideração de um outro trabalho.

LL: Então, nesse sentido, ele passa menos pela utilização de uma poética miserabilista?

SF: Nunca procuramos uma poética miserabilista, mas uma estética da simplicidade, uma estética dos meios de produção disponíveis. E ao mesmo tempo, se você quiser, não muito sofisticados na pintura e na arquitetura, se possível. É lógico que quando você faz um hospital, uma barragem, obra necessita uma tecnologia específica, complicada, a questão é outra. Mas em geral na casinha, na habitação e etc., você pode utilizar coisas mais simples que todo mundo poderia saber fazer, dispor.

LL: Nesse sentido então a reutilização de materiais ou re-singularização de materiais não passa pelo caráter formal?

SF: Não. Aliás uma regra que nós tínhamos e que foi fundamental pra trabalharmos juntos: o argumento “é bonito” ou “é feio” nunca poderia ser utilizado. Cada um tem seu bonito e seu feio. Quando você faz o necessário, chega uma hora que o necessário adquire uma expressão própria, e aí sim a necessidade permite ir além dela, se expandir, bordar. É outra coisa. O bonito e o feio já estão preconcebidos, já está prontinho na cabeça.

Andréas Guimarães: Mas essa criação que se valia do simples, do popular, sugeriria um movimento de volta. Como se dava a apropriação disso tudo?

SF: O Flávio mais do que todos nós. O Rodrigo fazia isso com a técnica. A grande contribuição do Rodrigo é que o Rodrigo era um

técnico, um excelente técnico. O maluco, inventou um teorema de divisibilidade por treze, que não existia nessa época. O Rodrigo primava pela apropriação de técnicas populares, analisava livro técnico de torneira, cano, etc.

FC: É impressionante nos desenhos técnicos de vocês, o nível de detalhamento.

SF: É total.

FC: E os códigos também.

SF: Também.

FC: Não é nada anárquico.

SF: Não, não. Portanto havia esse acolhimento do material disponível. E, teoricamente, esperávamos que isso se transformaria numa linguagem comum, muito mais facilmente do que se transpusesse de paraquedas o ideal qualquer e quisesse impor de um lugar ao outro.

Não sei se você leu o trabalho do Rodrigo sobre o canteiro experimental. Ali está bem posto essa troca entre o recebido e o que se pretende criar. Não se trata de fornecer, dar, ensinar. Sua proposta é muito ligada ao Paulo Freire, aquela coisa da educação pela própria dinâmica da coisa. Educação da gente, não só do outro, educação coletiva, no processo de fazer. Esse trabalho do Rodrigo não está publicado, infelizmente. Distanciamento brechtiano: o que tem cara de ser exclusivamente técnico, toda essa maneira de pensar poderia ajudar a vocês a ver teatro e a pintura do Flávio. Por que essa lógica atravessa tudo.

LL: O Paulo Freire influenciou na pedagogia do Flávio?

SF: Do Rodrigo muito, do Flávio menos.

FC: O Flávio lia os textos teóricos que vocês liam, ele fazia parte?

SF: Menos. Ele era muito mais ocupado do que nós, mas lia sim e a gente discutia tudo isso. Quando eu digo no livrinho, que o livro é dos três, que está no meu nome por razões do período, é verdade, não é fantasia, nem homenagem póstuma boba.

O que mais me faz pena nisso tudo, mas vocês todos estão ajudando a corrigir, é que a passagem de um campo de atividade para o outro, que constituía para nós uma parte essencial do que estávamos fazendo (não se deixar prender por uma especialização, por uma divisão social do trabalho imposta: o arquiteto, o fotógrafo, o pintor), não é bem visto pela história. A única coisa que o Marx anuncia do futuro, paraíso socialista, é isso: o sujeito de manhã pode ser jogador de futebol, de tarde pintor e de noite ser crítico. Não se prender, não se empobrecer, com a filiação à um só domínio, isso sem nunca perder a necessidade de aprofundar cada atividade ao máximo possível. Essa relação entre o aprofundamento e ao mesmo tempo a não cegueira do excesso de localização. Isso eu acho nossa mais bonitinha contribuição. Foi muito difícil, não vou entrar em detalhes, mas não parava em atividades profissionais, ia bem além disso. Mas é outro campo, outro debate.

FC: Sérgio, muito obrigado.

SF: Imagina, obrigado vocês.