

HELIO EICHBAUER E LINA BO BARDI



Artífices que constroem a Arte e edificam a Cidade



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
PPGAC - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas
Doutorado

HELIO EICHBAUER E LINA BO BARDI

Artífices que constroem a Arte e edificam a Cidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal Estado do Rio de Janeiro, inserido na linha de pesquisa Processos e métodos da criação cênica, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Doutor.

Regilan Deusamar Barbosa Pereira

Linha de pesquisa: Processos e Métodos da Criação Cênica.

Orientadora: Prof^a. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

Rio de Janeiro

Abril 2018

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P436 Pereira, Regilan Deusamar Barbosa
HELIO EICHBAUER E LINA BO BARDI: Artífices que
constroem a Arte e edificam a Cidade / Regilan
Deusamar Barbosa Pereira. -- Rio de Janeiro, 2018.
241f.

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2018.

1. Arte e Educação. 2. Helio Eichbauer. 3. Lina
Bo Bardi. 4. Figurino. 5. Cidade. I. Lima, Evelyn
Furquim Werneck, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“HÉLIO EICHBAUER E LINA BOBARDI.
ARTÍFICES QUE CONSTROEM A ARTE E EDIFICAM A CIDADE.”**

por

REGILAN DEUSAMAR BARBOSA PEREIRA

Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima (Orientadora)

Prof.ª. Dra. Maria Cristina Volpi (UFRJ)

Prof.ª. Dra. Niuxa Dias Drago (UFRJ)

Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva (UNIRIO)

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: APROVADA COM LOUVOR

Rio de Janeiro, RJ, em 02 de abril de 2018.

Aos meus pais, Dr. Ermenegildo e Dona Zezé.
Com vocês aprendi a mais bela lição: a Virtude do Amor

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Pai e à Mãe celestiais que amorosamente iluminaram minha estrada e permitiram a realização desta tese: minha esperança de contribuição a tempos mais justos.

Meus irmãos Ricardo, Rogério e Robson, obrigada! Cada um de vocês, de diferentes maneiras, fortaleceu meus passos em direção à realização profissional.

Muito obrigada querida Professora Evelyn, que com a perspicácia e a dedicação de excepcional Professora me conduziu a esta feliz trajetória acadêmica.

Professor Eichbauer, por favor receba meu devotado estudo como reconhecimento de seu Próspero talento na Arte e na Docência: legado para importantes pesquisas. Consigo aprendi e aprendo a amar meu trabalho e meu compromisso com a humanidade. Muito obrigada!

Querida amiga Deise Lucidi, sua amizade foi fundamental para aprimorar os estudos apresentados nesta tese, pois seus relatos no setor de confecção do vestuário me impulsionaram a repensar minha profissão como figurinista. Muito obrigada!

Às Profissionais da Costura, que atenciosamente relataram suas experiências e contribuíram para meu trabalho como figurinista, meu agradecimento com estima e respeito.

Agradeço com grande satisfação aos Professores Adilson Florentino, Maria Cristina Volpi, Niuxa Drago, Paulo Merisio por aceitarem contribuir com esta pesquisa.

À arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que amou o Brasil e os brasileiros fervorosamente, meu MUITO OBRIGADA!

O respeito pelo trabalho manual foi uma das chaves do Despertar Jônico, centrado em Samos, entre os sexto e quarto séculos A.C. (...) a Jônia foi o local onde nasceu a ciência.

A chave para a revolução foi a mão. Alguns dos brilhantes pensadores jônicos eram filhos de marinheiros, fazendeiros e tecelões. Estavam acostumados a labutar e a escolher, o que não acontecia com os sacerdotes e escribas de outras nações, os quais, criados na opulência, relutavam em sujar as mãos.

Carl Sagan

RESUMO

A metodologia hermenêutica desenvolvida pelo filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, assim como os estudos empreendidos pelo antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro com relação à formação étnica e cultural do Brasil e suas respectivas questões, conferiram fundamentação aos estudos sobre a ação conjunta da arquiteta Lina Bo Bardi com o cenógrafo Helio Eichbauer no campo da arte e da docência. A partir da análise do legado destes dois artistas à arte como instrumento de expressão e conhecimento crítico integrado à cidade e seus habitantes, foi realizado um estudo de caso no município de São Gonçalo, no Rio de Janeiro, no qual foi verificada a potencialidade que a veste tem tanto na condição de figurino quanto na condição de traje cotidiano em conferir conhecimento e autocrítica a respeito das condições de trabalho no setor de confecção do vestuário, expressão cultural e artística de uma determinada localidade.

ABSTRACT

The hermeneutical methodology developed by the German philosopher Hans-Georg Gadamer, as well as the studies undertaken by the Brazilian anthropologist Darcy Ribeiro in relation to the ethnic and cultural formation of Brazil and their respective issues supported the studies on the joint action of the architect Lina Bo Bardi with the set designer Helio Eichbauer in the field of art and teaching. From the analysis of the legacy of these two artists to art as an instrument of expression and critical knowledge integrated to the city and its inhabitants, a study was carried out in the city of São Gonçalo, in Rio de Janeiro, in which the potentiality of the dress was verified as much in the condition of costume as in the condition of daily suit in conferring knowledge and self-critique with respect to the conditions of work in the sectors of garment making, cultural and artistic expression of a certain locality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 – Helio Eichbauer com os alunos do curso de cenografia da EBA, p. 46.
- Fig. 2 – Helio Eichbauer e projeto cenográfico para a ópera *A flauta mágica* 2005, p. 47.
- Fig. 3 – Painel pictórico para a ópera *A flauta mágica*, p. 47.
- Fig. 4 – “A mão trabalhando fez o Homem.”, p. 51.
- Fig. 5 – Quadro de aula da EBA, década de 1970, p. 54.
- Fig. 6 – Estudo para caminhão de exposições itinerantes, p. 55.
- Fig. 7 – Helio Eichbauer analisa as realizações no *espaço vivo* - EBA-UFRJ, p.59.
- Fig. 8 – Aula na Escola de Belas Artes da UFRJ, 1975-76, p. 60.
- Fig. 9 – Figuras tecidas e pintadas em *REPASSOS. Exposição Documento 1975*. Museu de Arte de São Paulo, 1975, p.61.
- Fig. 10 – Alunos apresentam seus trabalhos na Escola de Belas Artes da UFRJ, 1975-76, p. 62.
- Fig. 11 – Helio Eichbauer. Exposição *EAV 75.79 – Horizonte de eventos*, p.63.
- Fig. 12 – Aula de Helio Eichbauer na *Oficina Pluridimensional*, p. 63.
- Fig. 13 – Escola Carneiro Ribeiro, p.67.
- Fig. 14 – Eichbauer à frente da exposição *EAV 75.79 – um horizonte de eventos*, p. 70.
- Fig. 15 – Ilustração de Lina Bo Bardi que apresenta o Circo Piolin no vão livre do MASP em 1972, p. 72.
- Fig. 16 – Circo Piolin no vão livre do MASP em 1972, p. 73.
- Fig. 17 - *REPASSOS. Exposição Documento 1975*, p. 76.
- Fig. 18 - “Flor de Mandacaru”, publicada no livro *Tempos de grossura: o design no impasse*, p. 79.
- Fig. 19 – “Flor de Mandacaru” no projeto de Lina Bardi para a peça *Ubu – Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, 1985, p. 79.
- Fig. 20 – Belvedere da Sé – Salvador, Bahia 1986, p. 79.
- Fig. 21 – Quadro escrito por Helio Eichbauer. Escola de Belas Artes – 1975-1976, p.80.
- Fig. 22 – Foto da exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959, p. 81.

- Fig. 23 – Foto da exposição *Nordeste*, Solar do Unhão, 1963, Salvador, p. 83.
- Fig. 24 – Cartaz para divulgação da exposição *Bahia no Ibirapuera*, 1959, p. 88.
- Fig. 25 - Foto de página jornalística apresentada na exposição *O jardim da oposição*, 19 de junho a 30 de agosto de 2009, p.95.
- Fig. 26 - Colcha de retalhos. Brejo da Madre Deus, Pernambuco, p.97.
- Fig. 27 – *Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul*, Piet Mondrian, 1921, p. 97.
- Fig. 28 - Proposta de Exposição e palestras por Lina Bo Bardi para a Escola de Artes Visuais com o título: *Design brasileiro no impasse e pré-artesanato*, p. 100.
- Fig. 29 – Canecas provenientes de Feira de Santana, Bahia, p. 102.
- Fig. 30 – *Campbell's soup cans*, desenho de Andy Warhol, 1962, p. 102.
- Fig. 31 – Alunos em exercício na *Oficina do corpo*, 1975, p. 105.
- Fig. 32 – *Oficina do Corpo* no Jardim da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1976, p.105.
- Fig. 33 – Helio Eichbauer. Aula conferida no jardim da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, por ocasião da *Oficina do Corpo*, 1976, p. 106.
- Fig. 34 – *Homem vitruviano*, Leonardo da Vinci, 1490, p. 107.
- Fig. 35 – *Figure in space with plane geometry and spacial delineations*, Oskar Schlemmer, 1921, p. 107.
- Fig. 36 – Desenho de Helio Eichbauer para o programa da peça *A tempestade*, de William Shakespeare, Parque Lage, Rio de Janeiro, 1982, p. 107.
- Fig. 37 – Desenho esquemático dos painéis criados por Helio Eichbauer para a exposição *EAV 75.79 Um horizonte de eventos*, p. 117.
- Fig. 38 – Painel para a *Exposição EAV 75-79, Um horizonte de eventos*, 2014, p. 118.
- Fig. 39 – Painel para a *Exposição EAV 75-79, Um horizonte de eventos*, 2014, p. 119.
- Fig. 40 – Painel para a *Exposição EAV 75-79, Um horizonte de eventos*, 2014, p. 120.
- Fig. 41 – Painel para a *Exposição EAV 75.79, Um horizonte de eventos*, 2014, p. 121.
- Fig. 42 – Figura de um cangaceiro a trajar as típicas vestes dos bandoleiros do sertão brasileiro, p. 127.

- Fig. 43 – Interpretação das sofríveis condições da população empobrecida no Brasil a clamar, através da fé, pela misericórdia divina, p. 127.
- Fig. 44 – Escola municipal e ônibus escolar, p. 132.
- Fig. 45 – Grafite *Baile Charme Eu Amo São Gonçalo*, p. 133.
- Fig. 46 – Mapa da região metropolitana leste do Rio de Janeiro, p. 135.
- Fig. 47 – Apresentação da peça *Ubuntu sou o que sou pelo que somos*, p. 141.
- Fig. 48 – Vista lateral da Igreja Católica São Pedro de Alcântara no município de São Gonçalo, abril de 2011, p. 143.
- Fig. 49 – Vista lateral da Igreja Católica São Pedro de Alcântara no município de São Gonçalo, abril de 2014, p. 143.
- Fig. 50 – *Baile Charme Eu Amo São Gonçalo* no Centro Cultural Joaquim Lavoura, p. 145.
- Fig. 51 – Foto da 3ª edição do evento anual *SG CYPHER*, p. 145.
- Fig. 52 – Ator Reinaldo Dutra do *Coletivo Mundé*, p. 146.
- Fig. 53 – *Presente para Iemanjá*. 146.
- Fig. 54 - Vista da Baía da Guanabara a partir da Praia das Pedrinhas, p. 147.
- Fig. 55 – Manguezal próximo à Praia das Pedrinhas, p. 147.
- Fig. 56 – Rio Alcântara, p. 148.
- Fig. 57 – Igreja Matriz de São Gonçalo, p. 148.
- Fig. 58 – Fazenda Colubandê, p. 149.
- Fig. 59 – *Monumento à Liberdade*, Praça de Nova Cidade, p. 149.
- Fig. 60 – Placa que apresenta o *Monumento à Liberdade*, p. 149.
- Fig. 61 – Foto do *Monumento à liberdade* vandalizado, p. 150.
- Fig. 62– Foto de residência no bairro do Mutondo, p. 150.
- Fig. 63 – Foto de residência no bairro do Mutondo, p. 151.
- Fig. 64 – Palco provisório no pátio da Igreja Matriz de São Gonçalo, p. 153.
- Fig. 65 – Ator que interpreta o santo São Gonçalo, p. 153.
- Fig. 66 – Representação. Santos são homenageados, p. 154.

Fig. 67 – Mapa das atividades econômicas de cada distrito de São Gonçalo, p. 164.

Fig. 68 – Reprodução em xícara da pintura que retrata o 1º Colégio em São Gonçalo, Aldridge College em 1916, p. 166.

Fig. 69 – Informação sobre a pintura que retrata o 1º Colégio em São Gonçalo, Aldridge College em 1916, p. 166.

Fig. 70 – Boneca artesanal, p. 167.

Fig. 71 – Moda feminina. São Gonçalo, março de 2018, p. 170.

Fig. 72 – *Rua da feira* no município de São Gonçalo, p. 171.

Fig. 73 – Vestidos em tecidos estampados, listrados, com saias franzidas, p. 172.

Fig. 74 – Veste de matriz africana, p. 173.

Fig. 75 – Veste de matriz africana, p. 173.

Fig. 76 – Veste de matriz africana na técnica do *tye-die*, p. 173.

Fig. 77 – Vestidos vendidos em feira interiorana de Pernambuco, p. 196.

Fig. 78 – Crianças se apresentam em procissão no bairro Ponta Negra em Natal, Rio Grande do Norte, 2017, p. 196.

Fig. 79 – Foto de modelo com vestido estampado, p. 199.

Fig. 80 – Foto da *corrida industrial*. Sala de costura do *ateliê-escola Traje Viril*, p. 206.

Fig. 81 – Foto de atrizes com figurinos na apresentação de *Impressionismo: uma visão de mundo*, p. 207.

Fig. 82 – Apresentação de *Ô seu Gonçalo!* No Espaço Carequinha, p. 208.

Fig. 83 – Foto do acervo do ateliê, p. 210.

Fig. 84 – Foto do estandarte *Teatro Carequinha*, p. 213.

Fig. 85 – Acabamentos dos estandartes, p. 214.

Fig. 86 – Moldes para base de blusa feminina, p. 223.

Fig. 87 – Interior da capela da Fazenda Colubandê, p. 223.

Fig. 88 – Fachada da capela da Fazenda Colubandê, p. 223.

- Fig. 89 – Moldes para base de blusa masculina, p. 224.
- Fig. 90 – Terno futurista, criação de Giacomo Balla, p. 225.
- Fig. 91 – *Mário de Andrade I*, pintura de Anita Malfatti, p. 225.
- Fig. 92 – Vestido *Atená-Maria Quitéria*, p. 227.
- Fig. 93 – Camisa *Hamlet*, p. 227.
- Fig. 94 – Foto da performance nas ruas de Praga, p. 228.
- Fig. 95 – Tecido em malha jacquard *Gonçalves Dias*, p. 228.
- Fig. 96 – Tecido em malha jacquard *Mário de Andrade*, p. 228.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – p. 136.

Quadro 2 – p. 136.

SUMÁRIO

Apresentação

18

Introdução

27

PARTE I – SAPIENS – O Discurso

39

Capítulo 1 – Considerações a partir da seleção de assertivas de Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*

41

Capítulo 2 – Por uma estratégia entre as artes e as ciências humanas, a colaboração de Darcy Ribeiro

71

Capítulo 3 – Estratégias para construção do espaço público vivo a partir do encontro profissional entre Eichbauer e Bo Bardi

89

3.1 – Helio Eichbauer – *Homo Faber suae quisque fortunae*

108

PARÊNTESES: ARTE, ÉTICA E TÉCNICA

122

PARTE II – FABER – A cidade

130

A cidade construída pelo artífice e sob o olhar do *Scholar Box* ↔ *Caixa Escolar*

132

PARTE III – LUDENS – Traje Viril

157

Capítulo 1 – O laboratório do traje entre as vestes populares e a cidade

159

Capítulo 2 – *Performance Design*, uma costura performativa entre a vivência da práxis e a formulação intelectualizada

179

Capítulo 3 – LINA BO BARDI – Arte e dignidade do trabalho. Estudo da vestimenta como expressão de cultura

193

Capítulo 4 – O *Homo Ludens* entre o ateliê-escola, o Laboratório do Traje e o *Traje Viril*

204

4.1 – Binômio: *Figurinista- Professora*

221

4.2 – No ateliê Traje Viril, a reunião entre o Artista-Artífice e a Figurinista-Professora

226

CONCLUSÃO

230

BIBLIOGRAFIA

235

PARTE I SAPIENS	PARTE II FABER	PARTE III LUDENS
PENSAMENTO O Discurso	CONSTRUÇÃO A Cidade	JOGO O Figurino
<p><i>“Eu sinto saudades do futuro”</i>¹</p> <p>Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades²</p>	 <p><i>Operário semeando cultura no Brasil –</i> Gravura de Carlos Oswald</p>	<p>Trabalhar como artesão rigorosamente por tempos mais justos³</p>

¹ “[...] nós estamos em épocas muito difíceis. E quando você fala em futuro, eu *sinto saudades do futuro*... Uma frase escrita no ateliê da arquiteta Lina Bardi, com quem eu trabalhei nos cursos do Parque Lage, que foram elaborados com ela. Na sala de arquitetura dela tinha a seguinte frase: ‘*Saudades do futuro*’, uma licença poética da relatividade do tempo.” EICHBAUER, Helio in: CHRONOS. *Helio Eichbauer*. Publicação Cultural da UNIRIO, 2006, p. 122.

² BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*, 1994, p. 21

³ EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: Impressões de viagem, caminhos de criação*. 2013, p. 112.

APRESENTAÇÃO

As contribuições no campo da docência e das artes oferecidas pelo cenógrafo Helio Eichbauer para o aprimoramento da formação humana e artística de heterogêneo grupo de estudantes na década de 1970 e, paralelamente, os esforços da arquiteta Lina Bo Bardi entre o final da década de 1950 até início dos anos de 1980 com o objetivo de promover a expressão autóctone do ser brasileiro, motivaram-me a desenvolver estes estudos ao longo de quase quatro anos de pesquisa doutoral.

Esta expressão autóctone - que na verdade não se traduz em uma expressão única - mas sim em ações multiformes constituídas pela formação étnica da nação brasileira (africana, indígena e portuguesa) impeliu-me a indagar sobre a parceria entre Helio e Lina para construção de um curso de artes em meados da década de 1970, na então recém-criada Escola de Artes Visuais do Parque Lage, sob a direção do artista plástico Rubens Gerchman.

A postura política e a formulação de uma estratégia a respeito da Arte e da Educação emergiram à maneira de uma atuação fundamentada pela ética, condizente com amplos estudos na área de humanidades e com minha vivência na cidade de São Gonçalo, cidade natal na região metropolitana do Rio de Janeiro, que ao fim destas quase duas décadas do século XXI enfrenta graves problemas, entraves que dificultam a livre fruição entre Arte, Educação e Cultura.

Certamente, em relação ao Brasil, tais problemas não são exclusividades dos gonçalenses, mas não é possível, enquanto aquela que pesquisa as realizações de artistas que se empenharam na formação e expressão artística dos mais variados grupos sociais, como Eichbauer e Bo Bardi, alienar-se dos problemas educacionais, que restringem o acesso à Arte e à Cultura e conseqüentemente embrutecem a vida de crianças, jovens e adultos das proximidades, das vizinhanças, do berço natalino, e que os mantêm ignorantes da própria história, memória e cultura.

O objetivo, portanto, é ponderar, a partir dos estudos sobre as realizações de Lina e Helio, novos métodos de trabalho e de relações profissionais no setor de figurinos e confecção da veste de acordo com as características culturais regionais da cidade. Esta conexão entre a veste e a

cidade nasceu do apaixonado interesse pela confecção do traje, que demandou à autora desta tese a superação das dificuldades iniciais em dominar tanto o manuseio da máquina de costura, que possui diversos tipos e especificidades quanto aprender a desenhar os moldes, parte técnica certamente, mas essencialmente criativa, que permite fazer da veste uma realização artística unida ao conhecimento dos volumes do corpo humano. A tarefa de confecção da veste seria possível sem enveredar pelo domínio técnico da construção, conseqüentemente contar com as sábias profissionais da costura para a execução, mas o interesse em ver o vestido, ou saia, ou corpete, inicialmente projetado em desenho, finalmente materializado pelas próprias mãos, à maneira de uma experiência alquímica, na qual os tecidos, aviamentos e até mesmo materiais não têxteis sofrem a transformação e manifestam uma nova existência estruturada, foi o grande desafio, a inquirir a respeito da capacidade de aprendizado em relação às máquinas e à matemática que envolve o desenho do molde. Justamente o desbravar deste universo permitiu a compreensão de que os materiais reagem à doutrinação que lhes é infligida. O desafio tornou-se ainda maior! Aprender que tecido plano e malha demandam diferentes modelagens, mas principalmente entender que o que começou no desenho está fadado a transformações ao longo da execução. Ter compreendido tal mutação durante o processo de aprendizagem fez a autora admirar sensivelmente as profissionais que com maestria delineiam corpos com as mais variadas formas criativas. Certamente é uma grande satisfação conversar com estas profissionais e compartilhar os conhecimentos técnicos: *pensei em cortar esta saia em tafetá no fio enviesado porque vai garantir um volume exuberante, e o corpete em recorte princesa necessitará de barbatanas para dar estrutura rígida á área da cintura. O bojo irá compor o decote coração.* Muitas aulas de corte, de costura e modelagem foram necessárias para aquisição de vocabulário e compreensão técnica dos meios de confecção da veste. Obviamente este aprendizado não se esgota. Ele se enriquece com o outro, aquele ou aquela que veste e revela satisfação ou decepção com traje feito sob medida, ou seja, a veste diz respeito à uma arte técnica e à humanidade de corpos e desejos, a respeito destes não se trata de objetivo mercadológico, mas sim expressão cultural e pensamento criativo

vinculados à herança familiar, regional, étnica, por isso o vínculo entre a veste e a cidade, pois é possível ver na expressão de cada comunidade, os valores locais e até mesmo características geográficas, tais como ampla disponibilidade de luvas, toucas, cachecóis em lojas existentes nas regiões do sul do Brasil, por exemplo, onde o inverno é mais rigoroso ou numerosa quantidade de lojas que vendem moda praia em cidades balneárias como o Rio de Janeiro. Porém é importante observar a expressão que se traduz na veste independente das tendências do mercado da moda, pois existe um drible que a população faz à imposição de produtos industrializados que tendem a formatar uma aparência homogênea para as classes populares. Portanto, não é o diferencial de uma marca que confere distinção individualizada, pois não se trata de exprimir valor através de veículos da moda, mas sim a expressão autóctone, portanto dos próprios valores, os quais dizem respeito à coletividade de homens e mulheres de uma determinada região, como por exemplo, o gosto pelos vestidos de ampla saia franzida que as senhoras de origem interiorana nordestina apreciam utilizar.

A compreensão de que a confecção da veste permite aquisição de conhecimentos amplos não somente técnicos e criativos, mas também culturais, históricos e críticos da sociedade, colaborou para a formulação estratégica no campo da Educação, pois se considera o quadro de deficiência no setor público educacional brasileiro. A própria escola, enquanto instituição de ensino precisa ser revista, quiçá auxiliada por novas conformações: o *ateliê-escola* é uma possibilidade a ser considerada, tal como concluímos comprovando a hipótese da tese na qual as proposições de Eichbauer e Bo Bardi no campo das artes e da educação fizeram emergir os *Museus-Escola* e o *Cenógrafo-Professor*, confiantes de que tais colaborações proporcionam o desenvolvimento das aptidões próprias da miscigenação brasileira e de acordo com o discurso de Lina, que assumidamente defendeu a valorização das expressões culturais e artísticas originadas no seio popular.

De acordo com as considerações do sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman:

[...] as artes são as unidades avançadas da cultura – engajadas em batalhas de reconhecimento cujo propósito é explorar, pavimentar e

mapear as estradas que a cultura humana pode (ou não) seguir. ('A arte não representa uma existência melhor, mas uma existência alternativa', disse Joseph Brodsky. 'Não é uma tentativa para escapar à realidade, mas o oposto, uma tentativa de animá-la.')

Os artistas são adversários ou concorrentes nas tarefas que os gerentes desejam monopolizar.⁴

Ao estudar o discurso intrínseco às atividades no campo da arte e da docência, promovidos por Lina e Helio, a intenção é a de, a partir do legado de pensamento, das indagações e reflexões, proporcionar uma contribuição para as artes e cultura no município gonçalense⁵, fortalecendo desta maneira, a conexão entre as considerações artísticas e as demandas cidadinas.

Helio Eichbauer, ao reunir em sua expressão a figura de um *Cenógrafo-Professor*, criou concomitantemente um espaço de diálogo, ação e criação, e esta sua originalidade fez brotar nesta pesquisa considerações a respeito desta reunião entre a qualificação profissional e a docência, embasadas pelo compromisso ético pertinente às especificidades profissionais, daí surgiu a parte III desta tese, que trata da criação no campo do figurino e das relações profissionais que esta área compreende, as quais podem ser constantemente fertilizadas com vistas ao compartilhamento de saberes. Concluiu-se que tal conjunção empreende o aprimoramento intelectual e de relações humanas entre todos os envolvidos no processo.

Em ambos os discursos, do cenógrafo e da arquiteta, verificaram-se considerações éticas singulares e estrategistas, as quais conectam práticas artísticas e demandas cidadinas. É considerado, portanto, o fato de que estes dois artistas uniram esforços em tempos de ditadura militar por terem atitudes similares em relação ao compromisso que o artista tem com a sociedade na qual reside. Lina Bo Bardi teceu importantes reflexões a respeito das relações de trabalho no campo das artes, tratou das relações profissionais no campo da arquitetura ao considerar a importância de dirigir a construção no próprio canteiro de obras. Suas palavras atestam uma importante atitude profissional que se destaca como fundamental para o desenvolvimento do processo construtivo em geral:

⁴ BAUMAN, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Trad. Alexandre Werneck, 2011, p. 201.

⁵ "Como... a visão de uma sociedade melhor poderia significar em si e por si mesma, e motivar uma ação sistemática." SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Trad. Lygia Araujo Watanabe – 1ª ed. 2014, p. 46.

Monto um escritório específico para cada obra, em meio ao próprio canteiro onde se realizam os trabalhos. (...) A gente enfrenta os problemas e está junto do cenário para qual se destinaram os desenhos, projetos e toda a concepção.⁶

Os hábitos comportamentais das sociedades contemporâneas têm expressado uma tendência individualista em níveis prejudiciais. De fato Richard Sennett, em seu livro *O declínio do homem público*, publicado na década de 1970 e que abrange uma pesquisa histórica a respeito do declínio deste espaço de relações sociais desde finais do século XIX, ratifica o clamor de Lina Bo Bardi para que profissionais e estudantes no campo das artes não deixem de agir num espaço de intermédio entre a classe artística e os trabalhadores técnicos e artesanais que sucumbem perante a força incontestavelmente maior do mercado das artes e das indústrias. Justamente o poder ditatorial se encontra na base de muitos problemas de violência e de depressão enfrentados pelas sociedades atuais. Daí o estímulo verificável no discurso de Lina e Helio a favor de um espaço de trabalho que tenha como um dos objetivos investir em atividades profissionais colaborativas, o qual se faz com o intento de uma realização profissional mais equilibrada ao menos na pequena esfera de atuação onde estas atividades possam ser empreendidas.

Portanto, a observação deste compromisso com um conteúdo relevante para uma agregadora dinâmica citadina e social, manifesto por meio da atividade profissional, concorreu para o recorte que esta pesquisa faz na biografia artística do Helio e da Lina, que abrange diferentes áreas de atuação, do design e arquitetura à cenografia e figurinos, cujo exemplo legado foi o de atuação conjunta, de aprendizado mútuo, que reuniu habilidades diversas para que todos os envolvidos tivessem a oportunidade de aprender e expressar suas criações artísticas em espaços de reciprocidade entre a identidade coletiva e as expressões individuais.

Há treze anos exerce atividades como figurinista e ao longo desta pesquisa o pensar e o fazer trajes para o teatro e para filmes de curta metragem naturalmente se constituiu das questões e correntes de pensamento verificadas nos estudos da tese. Sob esta ótica minhas realizações enquanto figurinista e pesquisadora da obra de Bo Bardi e Eichbauer foram apresentadas

⁶ BARDI, *apud* ESPINDOLA, 1982, p.7.

em congressos acadêmicos nacionais e internacionais, nos quais tive a oportunidade de ouvir pareceres de outros professores e alunos mestrandos e doutorandos.

Destas realizações no campo do figurino aliadas à pesquisa acadêmica frutificou um exercício de experiência laboratorial que reúne prática artística à docência. Esta experiência nasceu de uma demanda local, da observação de que entre os profissionais da costura no município de São Gonçalo existe a carência de conhecimentos teóricos e artísticos, o que dificulta consideravelmente a prestação do serviço, daí a necessidade da formação de um espaço de trabalho no âmbito da criação e execução de figurinos que denominei como *ateliê-escola*. Este termo derivou dos estudos do educador Rubem Alves, a respeito de um sistema educacional que reúne arte, ética e aprendizado⁷. Porém, é importante destacar que os fundamentos desta tese derivaram dos estudos a respeito dos conteúdos e conceitos desenvolvidos por Lina Bardi em relação à expressão popular, e das práticas no campo da docência realizadas por Eichbauer as quais envolviam o espaço do ateliê no âmbito da pintura, maquetes, artes cênicas. Na base dessas conexões se encontra as relações humanas, uma acentuada preocupação com a ética no contexto das relações artísticas e profissionais. Estas verificações nas atuações deste cenógrafo e desta arquiteta trouxeram à tona um olhar crítico sobre as relações profissionais no campo do figurino, mais precisamente uma avaliação crítica a respeito do campo de relações profissionais entre aqueles ou aquelas que pensam o projeto de figurino e a equipe de execução, conforme os clamores de Lina Bardi a destacar a responsabilidade de artistas, designers, pesquisadores em relação às realizações artísticas e artesanais de grupamentos sociais carentes, que mesmo na condição de sofrível pobreza material, não deixa de expressar as próprias singularidades artísticas.

Lina afirmava com fervor que era preciso não somente reconhecer o alto valor artístico dessas realizações originadas nas camadas populares empobrecidas brasileiras, mas era imprescindível conectar a universidade aos artistas e artesãos das camadas populares. Desta demanda imperiosa de

⁷ ALVES, Rubem. *A escola com que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir*. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2001.

Bardi, um olhar acurado sobre a realidade dos profissionais no campo da costura ampliou-se e constatou o quanto, ao longo do século XX, um sistema industrial de exploração subtraiu da força de trabalho das profissionais da costura o exercício criativo desta profissão, subtraiu inclusive, a autonomia financeira que tinham tais profissionais, a sujeitar estes artífices ao restrito trabalho de operação de máquinas, com a finalidade de produção em escala. Este processo de mutilação do trabalho imposto por confecções do vestuário acontece até os atuais dias no município de São Gonçalo, cidade que desenvolveu uma considerável cadeia têxtil que se estende da confecção de roupas ao comércio no ramo do vestuário.

Como é possível, portanto, estudar as realizações profissionais de Bo Bardi e Eichbauer no campo da docência, tecer considerações críticas, e não observar o próprio campo de atuação profissional? Tal apreciação poderia não constar na escrita da tese, porém se fazer valer exclusivamente no terreno da atuação profissional, no entanto, trazer estas considerações à escrita de tese, conforme o que se constata nesta pesquisa como legado profissional e de docência do Helio e da Lina, pode configurar um passo além do que foi visto na revisão bibliográfica destes dois artistas, cujas pesquisas apresentam-nos importantes ações empreendidas pelos mesmos nos campos da arte, educação e cultura, sem, no entanto, trazer à baila propostas de continuidade das ideias e projetos sugeridos pelas atuações profissionais de ambos os artistas e professores.

Em discursos de ambos, que ficaram registrados, e que em parte serão estudados nos capítulos dois e três da primeira parte, orientações e conselhos profissionais foram dados. Considero que apresentar um estudo de caso a partir dessas orientações que foram legadas é uma operação coerente com a frase de Lina Bo Bardi, que Helio Eichbauer, em 2006, catorze anos após a morte de Lina, tornou a repetir e que se encontra reproduzida na apresentação desta tese: “Eu sinto saudades do futuro”.

O exercício da profissão de figurinista que exerço ao longo destas quase duas décadas do século XXI se deu pelas vias artesanais, de grande apreço tanto pela modelagem, corte e costura quanto dedicação aos estudos, realizações e experimentos em estamparia em tecidos de algodão e sintéticos

e tecelagem em malha. E embora em tais práticas predomine o fabrico manual, houve ocasiões de realizações no setor industrial, as quais permitiram uma análise breve a respeito do sistema mecanizado. Justamente esta interface entre a produção artesanal e a industrial, bem como o fato de residir no município de São Gonçalo, região metropolitana do estado do Rio de Janeiro, município que abriga considerável número de pequenas confecções de roupas que adotam o sistema fabril mecanizado, promoveram o mote de interesse sobre o qual a tese se debruça, ou seja, a atuação dos artistas Eichbauer e Bo Bardi, respectivamente o artista com formação embasada pelo trabalho de ateliê e a artista defensora de um trabalho colaborativo entre a arte e o artesanato, entre a universidade e a sapiência popular.

Traje Viril, capítulo que integra a parte III, portanto, resultou da verificação na prática de realizações artísticas embasadas pelo objetivo de cooperação social, insistentemente promovido por Lina Bardi. Portanto, se Eichbauer e Bo Bardi legaram para a História da Arquitetura e do Teatro no Brasil exemplos autorais de comprometimento com a sociedade como, na contemporaneidade, nós, profissionais das artes, podemos levar adiante este compromisso que nos foi legado? Certamente a resposta não é única, mas esta pesquisa apresentará a experiência que foi vivenciada ao longo destes quase quatro anos de estudos, debatida em congressos de pós-graduação no Brasil e em alguns países estrangeiros e que conseqüentemente, colaboraram para o aprimoramento desta consciência a respeito do legado artístico de dois grandes apreciadores da expressão humana no âmbito das artes: por um lado Lina e sua descendência artística, proveniente de uma Itália ressentida pela sofrível experiência das duas grandes guerras. Justamente por tal vivência, buscava como arquiteta fugir às ilusões geradas pelo mundo das novas tecnologias que levaram ao belicismo, para então contribuir para a construção de sociedades mais humanizadas e na mesma direção o Helio, à maneira de um neo-humanista, que aprendeu seu ofício de acordo com os requintes de um artífice, um projetista que fez do seu esquadro, “escudo de cavaleiro”, e da mesma maneira que Lina, em busca da construção de espaços nos quais os valores humanos estivessem em destaque, expressões de arte e filosofia.

Através da teoria e práxis aqui apresentadas, alcançadas ao longo da

graduação e pós-graduação em universidade pública federal, pretendo fazer jus ao juramento feito ao término da formação de Licenciatura em Artes⁸. Os estudos promovidos por Hans-Georg Gadamer ratificam esta afirmação pessoal, a favor de uma participação direta do pesquisador na matéria de estudo abordada⁹.

⁸ “Prometo que, na medida das minhas forças, concorrerei para tornar minha profissão cada vez mais digna, exercendo-a dentro dos rigorosos preceitos da Ética. Dela não me servirei para fins desonestos e farei tudo que me for possível pelo engrandecimento moral e material da minha pátria, o Brasil.”

⁹ “A separação do sujeito conhecedor em relação ao objeto da investigação, marca registrada do procedimento das ciências naturais, não é adequada à situação das ciências humanas e sociais, pois estas últimas tratam de problemas dos quais o cientista, ele mesmo, faz parte e não consegue distanciar-se... é impossível discutir questões sociais sem reconhecer que fazemos parte do todo social tematizado.” In: FLICKINGER, Hans-Georg. *Gadamer & a Educação*, 2014, p. 20 e 21.

INTRODUÇÃO

Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer – 1975-1979

Por que Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi empreenderam um curso de arte juntos, em meados da década de 1970, na recém-formada Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro? Por que essa união profissional entre a arquiteta e o cenógrafo configura um importante processo de trabalho capaz de fornecer úteis ferramentas às artes na contemporaneidade?

Em 1994, o Instituto Lina Bo Bardi lançou o livro *Tempos de grossura: o design no impasse*. Este livro, de acordo com a nota prévia publicada por Marcelo Suzuki, foi preparado por Lina em princípios da década de 1980 a respeito dos estudos que ela iniciara entre finais da década de 1950 e início dos anos 1960, quando se mudou para a Bahia. De acordo com Marcelo Carvalho Ferraz em *Lina Bo Bardi*, a mudança de endereço se deu a convite do Governador Juracy Magalhães, que permitiu que Lina instalasse em 1959 o Museu de Arte Moderna da Bahia no *foyer* do antigo Teatro Castro Alves, destruído por um incêndio. Os anos de residência no nordeste baiano permitiram a aproximação de Lina com a produção cultural e artesanal daquele estado. Porém, de acordo com o prefácio de Renato Anelli para o livro *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*, de autoria de Juliano Pereira, o interesse de Bo Bardi pela expressão criativa e artística oriunda das camadas populares teria nascido durante sua formação universitária, na Itália. No entanto, conforme os estudos de Pereira, ao se deparar com o contexto social, econômico e cultural nordestino em finais dos anos 1950, Lina teria adaptado suas considerações originais a respeito das formas de expressão oriundas da classe popular à realidade daquele Brasil de então, complexo nas diversidades e contradições entre as diferentes regiões.

Os estudos de Pereira atentam, inclusive, para as atividades de Lina no Brasil à frente da edição da revista *Habitat*, na qual a arquiteta expressou seu pensamento. Nas publicações desta revista ela já chamava a atenção para a expressão nata das populações rurais do norte do Brasil, ao produzirem as próprias moradias, móveis e utensílios. A partir, portanto, de um contato mais

imediatamente com a expressividade artística popular¹⁰ nordestina, concomitante ao estreitamento de relações com a Universidade da Bahia, por intermédio de Martim Gonçalves - diretor e então professor da Escola de Teatro desta mesma universidade -, Lina intentou uma identidade que integrasse o design brasileiro, de acordo com trabalhos e estudos na parceria entre o Museu de Arte Moderna da Bahia, naquele período sob sua direção, a Universidade da Bahia e os artífices populares. Contrariamente, porém, sua declaração nos anos oitenta a respeito destes estudos e objetivos foi pessimista. Lina interrompeu os trabalhos em 1981, dizendo: “Não adianta, tudo isso vai cair no vazio¹¹”. A partir destas primeiras observações a respeito das ações profissionais de Bo Bardi, compreende-se que existe um discurso a favor da expressão da arte popular no Brasil que, por ocasião da formação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, coadunou-se com o ponto de vista de Helio Eichbauer a respeito das artes no Brasil, conforme estes estudos demonstrarão.

Considera-se que, a caminhar nesta mesma estrada a favor do encontro com um Brasil de livre expressão naqueles tempos de ditadura militar, estava também Helio Eichbauer. De fato, naquele período, a liberdade de atitudes estava entre os desejos mais almejados pela classe artística brasileira. E Lina Bardi ao indicar a Paulo Afonso Grisolli, então diretor-geral do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, Rubens Gerchman para cuidar da reformulação do Instituto de Belas Artes, que desde 1966 estava sediado no Parque Lage, ajudou a promover uma escola de artes multidisciplinar, *pluridimensional*, conforme o projeto pensado por ela e Eichbauer para esta escola. E Gerchman, ao realizar a reformulação do Instituto de Belas Artes, foi auxiliado por um grupo de artistas cujas linguagens tinham diferentes formas de expressão. Neste grupo encontravam-se Celeida Tostes, Dinah Guimaraens, Helio Eichbauer, Lélia Gonzalez, Lina Bo Bardi, Lygia Pape, Marcos Flaksman, Xico Chaves, entre outros¹². Na proposta multidisciplinar de Gerchman constava a organização de “um Centro de

¹⁰ O conceito de arte popular que esta tese compreende será esclarecido mais detalhadamente no capítulo III da primeira parte, quando a realização artística e o discurso de Lina Bo Bardi serão abordados.

¹¹ BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*, 1994, p. 9.

¹² Dados de acordo com a apresentação no catálogo da exposição *Rubens Gerchman com a demissão no bolso*, aberta ao público entre os dias 08 de agosto de 2014 e 08 de fevereiro de 2015 na Casa Daros no Rio de Janeiro.

Documentação Brasileiro abrangendo nossas manifestações de arte, para a formação de um acervo cultural¹³”. A julgar pelo berço de formação desta escola e pelas palavras de Gerchman, o trabalho em parceria entre os artistas para a formação da Escola de Artes Visuais foi o que permitiu que o conhecimento crítico e a experimentação de novos caminhos artísticos ampliassem os horizontes e a percepção social entre os anos de 1975 e 1979, já que a livre expressão e pensamento estavam sofrendo o constrangimento ditatorial militar desde 1964. Em 1979 uma nova gestão assumiu o governo do Estado do Rio e Gerchman e sua equipe foi deposta.

De acordo com as verificações desta tese, tanto a Lina quanto o Helio, tinham em suas realizações profissionais, discursos equivalentes, os quais, provavelmente, contribuíram para esta reunião entre a arquiteta e o cenógrafo na origem da formação de uma escola de artes do Rio de Janeiro. Portanto, o discurso presente nas realizações artísticas de ambos será verificado de acordo com a observação da atuação conjunta destes artistas na escola do Parque Lage.

A análise da construção do pensamento artístico de ambos os realizadores, da arquiteta e do cenógrafo, nesta tese se apresenta à maneira de planejamentos estratégicos,¹⁴ formulados por “agentes da história”,¹⁵ os quais conjugam experimentações no âmbito da educação, das criações artísticas e da atuação política. Estas conjugações, consideradas estratégicas, induziram à indagação a respeito de quais fatores permitiram a autonomia artística destes dois realizadores cênicos num contexto social e político hostil.

¹³ Trecho extraído do documento redigido por Rubens Gerchman intitulado *O que é a Escola de Artes Visuais*, presente no catálogo da exposição *1975-1979. O jardim da oposição*, apresentada pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 19 de junho e 30 de agosto de 2009. Curadoria de Helio Eichbauer e Heloisa Buarque de Hollanda, p.24.

¹⁴ Estes planejamentos fazem referência às seguintes considerações de Michel de Certeau: “Produtores desconhecidos, poetas de seus negócios, inventores de trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista... Traçam “trajetórias indeterminadas”, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas... essas “trilhas”... esboçam as astúcias de interesses e de desejos *diferentes*.” DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2011. 17ª ed. p. 91 e 92.

¹⁵ Definição extraída dos seguintes estudos de Giulio Carlo Argan: “A história da arte tem, pois, a função de estudar a arte não como um reflexo, mas como agente da história. Os objetos artísticos plenos de significados culturais, ao mesmo tempo elaborados pela cultura e elaboradores dela.” ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 18.

A verificação destes fatores se justifica porque na atualidade os entraves à autonomia artística persistem e, embora a ditadura militar no Brasil não esteja em vigor neste final da segunda década do século XXI, os ditames mercadológicos impõem condutas e produções antiéticas, o que torna imprescindível a articulação de novas formulações e atuações artísticas que possam driblar esta outra ditadura, a do mercado, que consideravelmente aliena e empobrece as realizações no campo das artes. Como Eichbauer e Lina Bardi conjugaram realizações no âmbito da arte e da educação a partir das próprias convicções artísticas e ideológicas¹⁶? Qual foi o discurso defendido por estes dois reconhecidos realizadores de acordo com as suas práticas?

Lina e Helio realizaram importantes trabalhos profissionais até aquele momento, porém a hipótese é a de que a parceria na docência entre a arquiteta e o cenógrafo não tenha sido exclusivamente por afinidades intelectuais, mas principalmente por uma crença na possibilidade de construção de novas realidades artísticas em favor das classes populares e da expressividade humana naqueles anos de ditadura militar. Pretende-se demonstrar, portanto, que este curso de artes pensado conjuntamente tinha o objetivo de promover uma intervenção, a afirmação de uma postura mais atuante por parte do artista, daquele que sai do palco e das telas e discute a arte, a sociedade e a vida no âmbito de uma escola, de uma nova escola, desprovida de cartilhas, enriquecida de humanidades, de expressão corporal e de reconhecimento da própria história e aptidão individual. Possivelmente a união de forças com Helio Eichbauer na década de 1970, a frente da *Oficina do Corpo*, posteriormente renomeada *Oficina Pluridimensional* para evitar errôneas associações com cursos na área da dança¹⁷, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, tivesse a ver com o desejo de Lina de materializar seu projeto original de unir o

¹⁶ “Temos, por fim, que nos perguntar de quais indicações dispomos nos dias atuais, na experiência comum, sobre as transformações ocorridas no século passado. De que maneiras forças aparentemente abstratas, como a privatização, o fetichismo dos bens de consumo ou o secularismo, incidem em nossas vidas?” SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Trad. Lygia Araujo Watanabe – 1ªed. 2014, p. 44 e 45.

¹⁷ “Em 1976 organizou a *Oficina do Corpo*, que em 1977 teve seu nome alterado para *Oficina Pluridimensional*, visando separar-se conceitualmente dos trabalhos corporais que vinham sendo desenvolvidos por profissionais da dança.” LOPES, Débora Oelsner. “*A inquieta busca da cenografia*”: a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970. Dissertação de mestrado, 2015, p. 64.

artesanato e a indústria, pois ela havia idealizado o Centro de Estudos e Trabalhos Artesanais, projetado para funcionar no Museu de Arte Popular no Solar do Unhão, na Bahia, restaurado em 1960¹⁸. Este projeto, no entanto, não chegou a ser executado. O que permite supor que Lina tinha a intenção de rever sua proposta original a respeito de um curso que promovesse novos olhares sobre a indústria e o artesanato é a existência de um documento escrito e assinado por ela intitulado *Design Brasileiro no impasse e pré-artesanato*. Trata-se da proposição de um curso para a Escola de Artes Visuais. Este documento será analisado mais detalhadamente no capítulo 3 da Parte I.

A pesquisa a respeito da parceria de trabalho entre Lina e Helio no campo da formação e da educação através da arte, portanto, promove uma investigação a respeito de uma estratégia de construção de uma relação ética, de maior comprometimento entre os profissionais do campo das artes e da expressão artística popular, a qual fortaleça, inclusive, os mecanismos de comunicação, informação e expressão no espaço público das cidades, especificamente o espaço da cultura¹⁹ e das artes. A análise dos documentos sobre este curso de artes permitiu identificar argumentos que fornecem alicerces para a construção de relações profissionais que compreendam maior reciprocidade entre aqueles que são os mentores dos projetos artísticos e aqueles que os executam. Trata-se de considerar e planejar em primeira instância o compartilhamento de saberes em detrimento de valores hierárquicos. Tais considerações, pensadas de acordo com o contexto histórico brasileiro, visam a colaborar com desobstruções no campo das ações artísticas e culturais, pois forças de opressão se encontram na atualidade a dificultar as realizações por parte dos profissionais das artes, sejam aqueles que procedem do universo acadêmico sejam aqueles nascidos no berço popular, por conta,

¹⁸ “Em 1960 foi restaurado e transformado num Centro de Documentação sobre Arte Popular e Centro de Estudos Técnicos do Nordeste, visando a passagem de um pré-artesanato primitivo à indústria moderna.” In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 3ª ed., 2008, p. 152.

¹⁹ Neste contexto, compreende-se cultura de acordo com as palavras de Lilian Fessler Vaz para o prefácio do livro *Imagens urbanas e resistências: das capitais de cultura às cidades criativas*: “a afirmação de artistas de rua que se apropriam do espaço público, atuando às margens da indústria cultural formal... a luta da população local e, em especial dos artistas, pelo seu direito à cidade neste início de século XXI.” In: SELDIN, 2017, p. 8.

inclusive da alienação gerada pela cultura mercadológica, que intencionalmente empalidece e deprime as raízes étnicas nacionais. O antropólogo Darcy Ribeiro atesta:

Nestas vésperas da civilização emergente, o Brasil, que fracassou frente à civilização industrial, tem de ousar no pensamento e na ação. Só alcançaremos êxito – e dele dependerá até mesmo a nossa soberania – se tivermos os olhos abertos para a nossa realidade, dentro da realidade de um mundo que nos é ou indiferente ou hostil; se tivermos o coração aceso para as dores da pobreza dos homens e mulheres de nossa terra; se fizermos nossas as suas mal fundadas esperanças de felicidade.²⁰

Com relação à localização da investigação histórica, esta pesquisa está circunscrita ao município do Rio de Janeiro porque foi nesta cidade que se deu a realização dos dois artistas no campo da docência. No caso da parceria de trabalho entre Eichbauer e Bo Bardi o exercício da docência diz respeito exclusivamente à Escola de Artes Visuais do Parque Lage, porém, no Rio de Janeiro, Helio também exerceu atividade como professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e na Escola Martins Pena na década de 1970.

Lina Bo Bardi, em *Tempos de grossura: o design no impasse* clamou pela tomada de posição por parte de artistas, designers, arquitetos e estudantes a favor dos artistas-artesãos brasileiros, os quais, diante de uma produção industrial descompromissada com a realidade cultural e humana de seu entorno social, há algumas décadas sofrem o massacre de suas aptidões naturalmente herdadas, massacre de talentos na fabricação de utensílios e objetos de decoração artesanais. Porém, não são somente os artistas-artesãos que perdem espaço, mas também a cultura e a identidade de grupamentos regionais se desfazem e dão lugar ao desemprego e à desvalorização das aptidões profissionais²¹.

²⁰ RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*, p.29.

²¹ “Com a finalidade de integrar as classes populares ao desenvolvimento capitalista, as classes dominantes desestruturaram – mediante procedimentos distintos, mas que são subordinados a uma lógica comum – as culturas étnicas, nacionais e de classe, reorganizando-as num sistema unificado e de produção simbólica. É com este intuito que separam a base econômica das representações culturais, rompem a unidade entre a produção, circulação e o consumo, bem como entre os indivíduos e a sua comunidade. Enquanto que, num segundo momento, recompõem os pedaços, subordinando-os a uma organização transnacional da cultura que é correlata à multinacionalização do capital.” CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho, 1983, p. 13.

Relacionada a esta consideração sobre a valorização das atividades artesanais e culturais por parte de Lina Bardi, encontra-se a atividade artística de Helio Eichbauer, que ao criar, em parceria com a arquiteta, o curso de artes, compartilhou a ideia de que era necessário colaborar com o incentivo às aptidões artísticas das diferentes camadas populares²². Cabe destacar que a realização artística de Eichbauer é fundamentada em práticas artesanais de ateliê, de acordo com o relato do próprio Eichbauer em seu livro *Cartas de Marear*:

[...] cenografia no Ateliê Central da Ópera. Fui matriculado na Universidade de Praga, mas assistia às aulas como aluno particular do mestre (Josef Svoboda), segundo plano determinado por ele, não acadêmico... Despertar na madrugada, tomar o bonde, ingressar no ateliê às sete horas²³.

Ou seja, o próprio Helio desenvolveu seu talento artístico conforme práticas artesanais de ateliê, as quais até os atuais dias ele incentiva em seus cursos oferecidos em diferentes instituições de ensino, inclusive na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, berço de sua parceria artística e didática com Bo Bardi.

Existe ainda outro ponto em comum na realização profissional do Helio e da Lina a ser considerado: ambos os artistas atuaram marcadamente no século XX à maneira de neo-humanistas. A respeito da atividade de Eichbauer como cenógrafo foi feito um detalhado estudo a defender sua realização profissional como a de um artista que empreendeu, através do teatro, um acurado estudo concernente às criações e condições humanas²⁴. Quanto à Lina, suas próprias

²² “A Oficina do Corpo foi inaugurada ontem, com o início do curso de Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi. E, durante um mês e meio, quarenta pessoas, das mais diferentes origens, passarão as manhãs no Parque Lage, num trabalho de descoberta das suas tradições, suas crenças, sua identidade.” Matéria jornalística do acervo de Helio Eichbauer sem data.

²³ EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: Impressões de viagem, caminhos de criação*. 2013, p. 94.

²⁴ Parte dos estudos de dissertação de mestrado da autora desta tese tratou da aplicação do termo humanista à atividade de Helio Eichbauer: “As civilizações gregas e romanas legaram produções artísticas e tratados filosóficos os quais foram exaustivamente estudados e reinterpretados ao longo dos séculos seguintes às derrubadas daquelas cidades e impérios. Neste contexto surgiram os grandes humanistas, ou seja, os estudiosos das históricas produções civilizatórias... É característico do século XV pinturas dos estudiosos humanistas em seus gabinetes de estudo tais como *São Jerônimo em seu estúdio* de Antonello da Messina ou *Santo Agostinho* de Sandro Botticelli, nas quais se tem a representação do eclesiástico sentado em frente a uma mesa repleta de livros e instrumentos matemáticos e astronômicos a inquirir sobre as leis da vida e do universo segundo aprimoradas análises de registros históricos da humanidade, as quais até os atuais dias fundamentam novas formulações seja na

palavras atestaram esta postura humanística diante da realidade social:

A cultura está relegada aos livros que pouca gente lê. (...)

Por que à cultura abstrata, metafísica, cosmopolita não se substituem as diversas culturas capazes de resolver os problemas dos vários países que, reunidos fornecem o grande concerto da cultural mundial? Por que ao literato não se substituiu ainda o novo humanista, com bases técnicas, capazes de resolver e entender os problemas humanos?²⁵

O capítulo 3 da parte I tratará mais detalhadamente este conteúdo humanista através de uma análise comparativa entre as atividades da arquiteta e do cenógrafo.

Foi, portanto, ao considerar o clamor de Lina em favor da colaboração artística entre os designers, artistas e artesãos, e ao frequentar os cursos oferecidos por Helio Eichbauer ao longo destes últimos dez anos que compreendi a importância da responsabilidade do artista com a sociedade e cidade nas quais ele vive. Lina, como arquiteta, figurinista, designer e Helio como cenógrafo e professor, pensaram a política, a arte, as cidades, as relações humanas, através do teatro. Os exercícios propostos por Helio Eichbauer como professor, registrados nas fotos de suas lousas desde a década de 1970, documentaram o conteúdo a respeito de artes e humanidades trabalhado com os alunos, a atestar o compromisso da responsabilidade social apoiado por um discurso estrategista de interferência no cotidiano, similar às colocações artísticas e profissionais de Lina Bo Bardi. A reticência na história do Brasil daquela época contaminou nossa contemporaneidade. Propõe-se, portanto, a seguinte análise comparativa:

- a) Entre o que Lina anunciou em meados da década de 1970, por ocasião da fundação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e suas colocações anteriores, referentes ao período que residiu na Bahia e esteve à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia, de 1958 a 1964, e ainda suas colocações em relação às exposições que realizou a respeito

área das ciências humanas ou exatas”. PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. *Helio Eichbauer e a varinha de Próspero. Entre Shakespeare e a construção do espaço*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013, p. 9 e 10.

²⁵ In: “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 2, 14 set. 1958 apud RUBIINO E GRINOVER, 2009, p. 87.

da cultura e arte popular;

b) E o que Helio afirmou em suas realizações artísticas na década de 1970 por ocasião das suas realizações como professor não somente na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, mas também enquanto professor do curso de cenografia na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Este material permitirá o conhecimento e apreciações a respeito de problemas e formulações no campo das artes e respectivas relações profissionais e de docência imbricadas com o compromisso ético, os quais caracterizaram a base de um neo-humanismo em ambas as atuações. As questões daí resultantes atravessaram a passagem do século XX para o XXI e legaram à classe artística contemporânea um estado de atenção redobrada à realidade cotidiana sujeitada aos ditames mercadológicos. Que formulações permitirão a colaboração com os discursos estrategistas de Lina e Helio? “Eu sinto saudades do futuro”, é a frase que une Bo Bardi e Eichbauer neste estudo. Certamente a semente de valorização do ser humano deve ser fertilizada constantemente, em combate à desvalorização da arte, dos artesãos e da cultura.

O olhar da arquiteta e do cenógrafo sobre a cidade e as relações entre artes e cidade serão matérias investigadas. Este estudo da cidade tem relação com o compromisso ético e social atestado pelas realizações artísticas de Lina e Helio. É preciso considerar que a ignorância das próprias raízes culturais, verificável no contexto social e histórico brasileiro, gera inclusive violência, devida a uma notável parcela da população que além de estar à margem das almejadas condições materiais de consumo, se encontra sem acesso aos espaços de cultura e arte, que poderiam conferir conhecimento crítico e reconhecimento das próprias aptidões. De acordo com Darcy Ribeiro em *O Brasil como problema*:

[...] de fato, para um intelectual latino-americano, amor-próprio expressa o desejo legítimo de manter um diálogo de alto nível *entre pares*, em lugar de contentar-se com o papel pálido de discípulo aplicado, leitor endomingado do texto alheio... aqui, amor-próprio também é um ato político de engajamento a favor dos menos poderosos, dos menos

favorecidos.²⁶

A solução individual para moradores de regiões carentes de arte e cultura poderia ser a mudança de habitação para cidades mais bem estruturadas em termos de lazer e cultura, porém a consequência negativa de tal opção implica, entre outros prejuízos, na falta de compromisso de trabalho, possível negligência dos profissionais que optam pela desistência da cidade natal.

Esta tese, a partir, portanto, não só de um olhar atento às realizações conjuntas do Helio e da Lina no âmbito da educação, mas atento inclusive às problemáticas urbanas, e de acordo com a vivência e busca de soluções para as deficiências que se alastram sob as manipulações políticas e culturais num contexto citadino específico, está dividida sob três conceitos, os quais derivam de três termos em latim. Estes termos foram pinçados das aulas conferidas por Helio Eichbauer, aulas que trataram de diferentes conteúdos, frequentadas por mim desde 2006. O primeiro, *Sapiens*, que associei ao termo proferido por Horácio: *Sapere aude*. Ouse saber! O segundo, *Faber*, que deriva de *Homo Faber*, de acordo com a máxima latina que diz que todo homem é o artesão da própria fortuna, e finalmente, *Ludens*, extraído do livro indicado em sala de aula pelo Professor Eichbauer: *Homo Ludens*, escrito pelo historiador Johan Huizinga.

Nestes estudos, *Sapiens*, *Sapere aude*, se refere a três fatores, os quais estão associados à base metodológica, dividida em três capítulos. O capítulo 1 trata do campo filosófico: considerações a respeito dos estudos do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer sobre a relação entre a ética e a arte, que confere suporte para os estudos do capítulo 2, que trata do campo social e político, considerações a respeito dos estudos do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro* e *O Brasil como problema*, a apresentar reflexões concernentes à formação da nação brasileira e respectivas questões que daí resulta. O capítulo 3 refere-se ao encontro profissional entre Helio e Lina. Este capítulo tece análises a respeito das realizações do Helio e da Lina nas quais são averiguados os discursos intrínsecos às atividades artísticas deste cenógrafo e desta arquiteta, verificando também quais dados existiram em

²⁶ RIBEIRO, 2015, p. 11.

comum nestas realizações e discursos que propiciaram a construção de um curso de artes em parceria. Estes estudos estão restritos à fase da docência de Helio Eichbauer na década de 1970 e às realizações artísticas de Lina Bardi voltadas à apreensão das diversidades das culturas populares no Brasil. Conceitua-se neste capítulo a cultura popular segundo o significado empregado na tese, já que existem diferentes estudos a respeito deste assunto. A este respeito, os estudos relativos à cultura e capitalismo promovidos por Néstor García Canclini e pelo sociólogo americano Richard Sennett foram a base conceitual, bem como os estudos a respeito de cultura e cidade abordados pela arquiteta e urbanista Claudia Seldin.

A parte II trata do conceito *Faber* numa referência à construção, à cidade que se ergue, de acordo com um estudo de caso, no qual o comprometimento ético, destacado na fundamentação metodológica e verificado nas realizações e discursos de Eichbauer e Bo Bardi, foi verificado como fator estratégico, de aprimoramento conforme circunscritas condições sociais, artísticas e culturais da cidade de São Gonçalo. O capítulo que integra esta parte da tese recebeu o título *A cidade construída pelo artífice e sob o olhar do Scholar Box ↔ Caixa Escolar*. A aproximação aqui pretendida entre os termos *Scholar* e *Escolar*, já que seus significados caracterizam graus de estudos amplamente distintos, pois *Scholar* no inglês diz respeito àquele ou àquela que possui o título de elevado grau acadêmico que é o título de doutor e *Escolar*, para a língua portuguesa no Brasil faz referência à formação básica, ao período que compreende infância e adolescência, é, pois, uma afirmação de compromisso entre o pesquisador integrado ao universo acadêmico, erudito e o universo popular. Esta afirmação se faz de acordo com duas propostas: 1) conforme uma foto de Darcy Ribeiro apresentada por Lina Bardi na publicação de 1967, *Cinco anos entre os brancos*, cuja legenda da foto relata: “Darcy Ribeiro: pela Nova Universidade contra o Latifúndio Cultural”; 2) uma aplicação da fundamentação metodológica e de possíveis apropriações e adaptações das formulações conferidas por Lina e Helio no campo da Educação e Cultura.

A terceira parte, *Ludens*, designa o jogo, pertinente ao processo criativo e coletivo que se faz através da construção do figurino. Esta parte apresenta o processo resultante das práticas artísticas ao longo destes quatro anos de

estudos concernentes à realização e ao discurso no campo da docência que integrou Eichbauer e Bo Bardi. Apresenta-se, portanto, a experiência laboratorial que conecta o estudo do traje ao município de São Gonçalo, um estudo designado *Traje viril – arte, ética e técnica em reconstituição no laboratório do traje*.

As partes II e III desta pesquisa compreendem as particularidades do estudo de caso conforme uma investigação estratégica que intenta dar continuidade ao legado de Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi com a finalidade de colaborar com a valorização e ampliação do trabalho dos profissionais artífices, à maneira de Lina, que planejou, conforme o levantamento de Juliano Pereira, nove exposições diretamente relacionadas à produção artística artesanal e ao imaginário popular, e de acordo com Eichbauer, que promoveu uma cena inconformada, a interseção entre o palco cênico e a sala de aula, e formou o *ateliê-escola*, binômio que deu origem a novos conceitos conjugados: *Cenógrafo-Professor, Artista-Artífice*, propiciadores da livre expressividade humana.

É importante esclarecer que para a escrita desta tese se destacaram os seguintes estudos com relação às realizações no âmbito da arte e cultura popular, promovidas por Lina Bardi: *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*, livro sob a autoria de Juliano Aparecido Pereira; *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*, estudos organizados por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo; *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Seleção organizada por Silvana Rubino e Marina Grinover; *Lina Bo Bardi*, organização de Marcelo Carvalho Ferraz. No âmbito da realização artística e atuação no campo da docência, a respeito das atividades de Eichbauer, os seguintes estudos fornecem contribuições: “*A inquieta busca da cenografia*”: a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970, dissertação de mestrado de Débora Oelsner Lopes e *Histórias de cenografia e design: a experiência de Helio Eichbauer*, Dissertação de mestrado de Luiz Henrique da Silva e Sá. E embora estes estudos investiguem acuradamente seja a produção de Lina Bo Bardi, seja a de Helio Eichbauer, estas abordagens não contemplam o objeto desta tese, que diz respeito ao encontro profissional entre Helio e Lina no campo da docência.

I

S A P I E N S



O D i s c u r s o

*Duvida que as estrelas tenham fogo
Duvida que o sol tenha luz e ardor,
Duvida da verdade como um jogo,
Mas não duvides, não do meu amor.*

HAMLET – Ato II – Cena 3

CAPÍTULO 1 – Considerações a partir da seleção de assertivas de Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*.

A questão da verdade a partir da experiência da arte

Antes, o belo na natureza e a arte terá que ser completado pelo amplo oceano do belo que se alastra na realidade ética do homem.²⁷

As ações éticas condizentes ao contexto das relações sociais humanas se constituem como necessárias para que haja o convívio harmônico, tais ações atingem maiores ou menores índices na escala de empreendimentos bem sucedidos de acordo com as singularidades de cada grupamento social e seu respectivo tempo histórico. No entanto, apesar de a ética se configurar como um procedimento necessário ao convívio em sociedade, diante das atuais conformações capitalistas, os espaços humanos de sociabilidade, as atividades colaborativas, os empreendimentos comunitários parecem se retrair daí destacar-se a importância das considerações de Gadamer a respeito do belo na arte: “[...] um ideal da beleza só existe com relação à figura humana: na ‘expressão do ético’, ‘sem a qual o objeto não agradaria de forma universal’”²⁸. Portanto, sob este ponto de vista, a expressão artística considerada segundo o conceito do belo tem como ápice a ética que permeia as relações humanas.

No que diz respeito à relação entre a arte e o conceito do belo nos estudos de Gadamer, o estudioso de Filosofia da Educação, Hans-Georg Flickinger, revela em *Gadamer & a Educação* que o filósofo alemão compreende que a filosofia grega confere sólido alicerce para a compreensão da sociedade moderna do século XX. De modo similar, o historiador da arte alemão Hans Belting, em seus estudos traduzidos para o português com o título *Após o fim da história da arte*, ao considerar que a narratividade que constitui a História da Arte tradicional não mais se aplica à expressão artística do século XX, devida às simultaneidades expressivas apresentadas pelas vanguardas e os múltiplos discursos que engendraram, não deixou de

²⁷ GADAMER, 2015, p. 79.

²⁸ GADAMER, 2015, p. 88 e 89.

reconhecer que a Arte Clássica confere sólidos fundamentos aos quais pode retornar a teoria da arte, por ser a arte clássica o berço esclarecedor. Segundo Belting:

E, por fim, as artes clássicas, das quais nos despedimos tantas vezes de maneira solene e definitiva, continuam a existir, por assim dizer, contra todas as expectativas e criam a partir disso precisamente uma nova liberdade e força. Isso não significa, no entanto, que ainda convivemos com as velhas tarefas e possibilidades que certa vez possuiu a modernidade clássica. Todo olhar sobre essa modernidade só pode ser um retrospecto que hoje nos elucida ainda mais.²⁹

Compreende-se, portanto, que abordar a arte sob o ponto de vista da ética nas relações humanas, conforme os estudos de Gadamer configura um olhar que é pertinente inclusive em relação aos estudos aplicados à História da Arte. Existe, porém a questão do discurso teórico pertinente ao conceito de arte, este é acessível exclusivamente àqueles que detêm as ferramentas próprias da erudição. Neste território a arte popular não encontra expressão. A consequência de tal exclusão é uma diferenciação que se manifesta porque majoritariamente os representantes da arte popular não possuem a formação letrada necessária para participar da defesa de suas expressões criadoras. Tal diferenciação não teria importância se não acarretasse a desvalorização da criação artística popular frente à sociedade.

Lina Bo Bardi chamou a atenção para o compromisso entre artistas e estudiosos com uma realização voltada aos valores humanos nestes atuais tempos de rápida evolução tecnológica. Este compromisso proposto por Lina está relacionado às considerações éticas, à necessidade de se pensar as relações humanas inclusive no contexto das artes. Destacam-se nestes estudos o contexto das relações de trabalho entre cenógrafos, cenotécnicos e auxiliares, o contexto de trabalho entre figurinistas, modelistas e profissionais da costura, entre os profissionais oriundos do universo artístico acadêmico e os profissionais que adquiriram seus ofícios no âmbito popular. É importante atentar, portanto, para o espaço de expressividade humana com a consciência de que é preciso colaborar com o compartilhamento do saber e promover espaços de realizações comunitárias, opostas às ações individualistas próprias

²⁹ BELTING, 2012, p. 27.

da sistemática capitalista. Esta reflexão a respeito de um empreendimento humano no campo das artes e das relações de trabalho constitui parte do legado que Lina Bo Bardi nos conferiu por intermédio dos seus escritos e trabalho como arquiteta. Em seu livro *Tempos de grossura: o design no impasse*, Lina afirmou a necessidade do “desenvolvimento de uma verdadeira cultura autóctone”, é preciso, portanto, atentar para este clamor, de acordo com a consideração ética que se deve empreender estrategicamente, ao longo de toda e qualquer atividade profissional. Lina, consciente do contexto social, cultural e econômico, brasileiros, refletiu a respeito não somente da ética nas relações profissionais, mas tratou da valorização das expressões artísticas populares. Bo Bardi defendia a ideia de união entre o design e o artesanato, para que os interesses pudessem convergir.

Esta união entre design e artesanato é uma proposta que remonta aos finais do século XIX, início do XX. Em 1861, o artista plástico inglês William Morris fundou a Morris, Marschall & Faulkner, empresa que reuniu pintura, gravura, design de móveis e metais em produção artesanal, a considerar condições de trabalho mais dignas que as condições impostas pelo sistema industrializado. Deste empreendimento nasceu na Inglaterra o movimento *Arts & Crafts* ou Artes e Ofícios a favor da realização artesanal³⁰. E em 1919, o arquiteto Walter Gropius fundou na Alemanha a escola Bauhaus, quando em 1933 o nazismo interrompeu seu funcionamento. O manifesto desta escola redigido por Gropius indubitavelmente considera a atividade artesã como fundamental para o aprimoramento técnico artístico. De acordo com Gropius: “Arquitetos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe ‘arte profissional’. Não há nenhuma diferença essencial entre artista e artesão... a base do ‘saber fazer’ é indispensável para todo artista³¹”. Compreende-se nesta consideração não somente o respeito pela habilidade técnica característica do fazer artesão, mas a noção de que o saber próprio das atividades manufactureiras acompanha a arte.

Com relação à cultura popular, o antropólogo argentino Néstor García Canclini em seus estudos publicados em 1983, intitulados *As culturas*

³⁰ Conforme os estudos apresentados in: KUBRUSLY e IMBROISI. *Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil*, 2011, p. 16 e 17.

³¹ <http://tipografos.net/bauhaus/missao-bauhaus.html> Acessado em 30 de maio de 2016.

populares no capitalismo, teceu pertinentes considerações a respeito da aproximação entre cultura e capitalismo, a qual, apesar de apontar problemáticas danosas à expressão popular, condiz com os motivos pelos quais Lina tentou fazer a união entre o artesanato e o design de acordo com as condições culturais e econômicas do Brasil³², pois da mesma forma que Canclini, Lina tinha a percepção de que as expressões populares, ainda que autorais, estavam irremediavelmente submetidas às condições econômicas capitalistas e não somente sujeitas ao plano econômico, mas exploradas pelo sistema de mercadorias, em muitos casos transformadas em souvenir para agradar os visitantes estrangeiros, ou seja, distanciando-se das próprias raízes e necessidades comunitárias. Segundo o projeto de Lina, as escolas de artes e design no Brasil poderiam atuar em parceria com as produções populares das proximidades e não por questões de benevolência, mas porque de fato este projeto comunitário traria à tona o conhecimento e a expressão das raízes brasileiras, ricas em diversidade e possibilidades e desta forma uniria a estratégia projetista e a criação, indústria e artesanato, sem prejudicar a cultura local. Darcy Ribeiro também chamou a atenção para a necessidade de realização de projetos que fizessem aflorar as singularidades bem como as diversidades nacionais, porém denunciou clamorosamente o quanto a formação mestiça, própria da etnia brasileira, foi intencionalmente depreciada ao longo da história, nos livros escolares, nos meios de comunicação, para que o Brasil não deixasse de servir aos propósitos de exploração, estrangeiros às necessidades da população: “Não existe para si mesmo, mas para gerar lucros exportáveis³³”. Portanto, diante destas fontes que expõem um contexto de injustiça social que se estende desde a formação da nação, e que, necessariamente demanda uma tomada de posição por parte dos cidadãos brasileiros cientes deste malfeito, se destacam as seguintes palavras de Lina Bardi, as quais se apresentam como um discurso próprio, mas ao mesmo

³² Portanto, conforme a apreciação de Canclini: “[...] interrogamos os aspectos econômicos e simbólicos dos produtos populares, verificando o que se vende e o que se deseja. Também procuramos saber como se complementam o significado do que o povo cria numa oficina artesanal com o que uma outra parte do povo usa numa habitação urbana ou vê num televisor: uma vez que todas as manifestações da cultura popular ocorrem no interior do sistema capitalista, deve-se encontrar uma maneira de compreendê-los juntos.” CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho, 1983, p. 12.

³³ RIBEIRO, 1995, p. 17.

tempo respaldado pelos estudos de Ribeiro e de acordo com a assertiva de Gadamer, que principia este capítulo, a respeito do belo na arte se traduzir numa atitude ética: “Se o economista e o sociólogo podem diagnosticar com despreendimento, o artista deve agir, além de ligado ao intelectual, como parte ligada ao povo ativo.”³⁴

Na obra de Helio Eichbauer, a valorização do conhecimento ocorre conforme a compreensão de um humanista renascentista, ou seja, compreensão que se produz através do aprendizado intelectual conectado ao requinte técnico do fazer artesanal, de fabricação, afinado, portanto, com o pensamento da Lina, que ao longo de sua carreira defendeu a atividade artística e artesã das classes populares brasileiras. Eichbauer, através do exercício profissional como cenógrafo, realizou projetos de acurado trabalho que incluem telões pintados, dispositivos cênicos, espaços cenográficos dinâmicos, inspirados pela biomecânica de Meyerhold, além dos projetos para figurinos de espetáculos diversos. Cabe considerar também a singular formação de Eichbauer com Svoboda - cenógrafo que ficou internacionalmente conhecido por conta da criação de uma cenografia cinética e promotora de imagens cinematográficas, conciliadas com aprimorada técnica de iluminação, projetos desenvolvidos nos ateliês do Teatro Nacional de Praga. A expressão artística de Svoboda, tal como explica o diretor tcheco Otomar Krejca, confere fundamentos para compreendermos a requintada e humanista formação de Eichbauer:

Nossos métodos de “dramaturgia” ou de encenação têm poucas coisas em comum com o tecnicismo da civilização contemporânea. A despeito disso, ou talvez por causa disso, a associação com Svoboda é para nós muito fértil... Sua paixão pela civilização mecânica contemporânea, pelos novos materiais, pelas invenções no campo da iluminação, da comunicação e do movimento, nunca o fez perder de vista o elemento humano. Ele se interessa, antes de tudo, pela influência da irrupção técnico-científica de nosso tempo sobre o homem. Ele compreende e honra o humanismo, a cultura e o peso filosófico do tecnicismo de hoje, mas vê sua crueldade, sua demência e seu horror... para ele, o valor fundamental reside nas relações humanas e na capacidade que o talento artístico possui de criar uma nova realidade autêntica.³⁵

³⁴ BARDI, 1994, p. 11.

³⁵ Palavras de Otomar Krejca in BABLET. D. *Josef Svoboda*, 2004, p. 25, apud PICON-VALLIN,

Eichbauer ao escrever a respeito da cenografia e da sua formação como cenógrafo, assim expressou seus pensamentos:

Pense no tijolo e na pedra. Pense nos operários construtores. Parta daí, e recomponha o jogo urbano, escolha com cuidado o estilo arquitetônico e siga em frente como uma partitura musical. Praga é uma cidade cenográfica, porque foi assim no período barroco, mas seu interior é mais antigo. Seus alicerces mais sólidos guardam tesouros incontáveis. As mãos do povo construtor estão impressas em cada palácio, em cada igreja, por toda parte. No sangue e no suor, impregnadas de sal!³⁶

Em seu livro *Cartas de marear*, no capítulo 3, intitulado *O estudante de Praga*, ao se referir a esta cidade, confere asas à imaginação do leitor e ferramentas ao estudante de artes e cenografia através da indução à atenção não somente ao conjunto arquitetônico, mas atenta observação desde a matéria-prima, “Pense no tijolo e na pedra” até às “mãos do povo construtor”, cujo edifício, justamente por tais matérias, revela a riqueza: “alicerces mais sólidos guardam tesouros incontáveis”. Daí a importância do discurso do artista, que ao registrar suas concepções, elege valores, responsabilidades e compromissos. A seguir fotos que atestam a promoção da atividade técnica artesanal, aliada à formação intelectual na docência e no trabalho de Eichbauer:



Fig. 1 – Ao fundo, em pé, Helio Eichbauer. À frente, alunos do curso de cenografia, da Escola de Belas Artes, ordenam seus trabalhos. Fonte: acervo Helio Eichbauer, 1975-76.

A cena em ensaios, Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro, 2008, p. 107.

³⁶ EICHBAUER, 2013, p. 97.



Fig. 2 – Ao fundo, com o braço esticado, Helio Eichbauer confere orientações à execução do painel pictórico que compôs o projeto cenográfico para a ópera *A flauta mágica*, de W.A.Mozart. Direção de Moacyr Góes, regência de Silvio Barbato, para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 2005. Fonte: http://www.lizen.com.br/portfolio-item/2004_flauta-magica/ Acessado em 09/01/2018.



Fig. 3 – Painel pictórico para a ópera *A flauta mágica* que se apresenta em execução na fig. 2. Fonte: http://www.lizen.com.br/portfolio-item/2004_flauta-magica/ Acessado em 09/01/2018.

Entre as fig. 1 e 2 nota-se o incentivo à expressão pictórica, seja no

campo da docência, entre os alunos, seja no campo profissional, na contratação de profissionais cujo ofício é a pintura, conseqüentemente uma valorização deste meio de expressão artística, a qual já questionada em relação aos seus procedimentos ao longo do século XX por diferentes artistas.

Na década de 1960 o artista argentino Lucio Fontana conferiu o exemplo de inquirição conceitual levada ao derradeiro ato a respeito da espacialidade da pintura. No lugar de um pincel, utilizou uma faca e efetuou cortes na tela, o atravessamento do suporte desfez toda possibilidade de representação, pois ali a sobreposição pictórica não seria mais possível, já que a materialidade da tela havia sido transgredida, evidenciando o outro lado do suporte: “A realidade tinha penetrado na arte, no verdadeiro sentido da palavra³⁷”. Mas, apesar de Fontana ter chegado ao extremo da inquirição teórica, a técnica pictórica expressa com tintas, pincéis e telas não deixou de ser apreciada e novas propostas continuarão a fertilizar esta forma de expressão com suas tradicionais ferramentas.

Ainda a respeito da imagem fotográfica da fig. 2, com relação ao primeiro plano, no qual se destaca a atividade exercida pelo profissional responsável pela execução da pintura de arte, projeto de criação de Eichbauer, considera-se que este sistema de trabalho nos remete aos grandes ateliês de pintura da era renascentista, na qual foi conferido destaque aos mestres da pintura, escultura e arquitetura, que deram continuidade aos grandes ateliês, já presentes no período medieval e que da mesma maneira congregavam artesãos com diferentes aptidões, porém sem conferir destaque aos mestres regentes. No Renascimento os ateliês ficaram conhecidos sob a denominação de seus gestores, artistas renomados como Verrocchio, Rafael, Michelangelo entre outros, os quais reuniram artistas e artesãos para execução de obras de artes de grande notabilidade, tais como os grandes painéis pictóricos, pinturas murais, monumentos escultóricos, projetos arquitetônicos. O próprio Eichbauer revela sua admiração pelos grandes telões cenográficos que foram projetados por artistas renomados:

³⁷ KRAUBE, Anna-Carola. *História da pintura: do Renascimento aos nossos dias*. Trad. Ruth Correia e Miriam Tomás-Medeiros, 2001, p. 112.

A cenografia dos espetáculos de dança era geralmente desenhada por pintores; belos quadros pintados para servirem de pano de boca e telões ao fundo. Artistas como Portinari, Vicente do Rego Monteiro, Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias e Lasar Segall criaram cenários magníficos.³⁸

Portanto, quando consideramos pensamentos que foram expressos pelos discursos de Lina e Helio sob a assertiva de Gadamer, na qual ele relaciona o belo na arte à ética, constatamos que ambos os artistas, em suas atividades profissionais e no campo da docência, valorizaram o trabalho artesanal, ainda que de maneiras diversas, pois nesta observação, o discurso da Lina clama em defesa da expressão popular e o discurso do Helio defende o trabalho dos executores sim, mas ao ensinar, executa e ensina seus alunos a executarem as artes manuais, ou seja, traz à realidade prática o fazer técnico, de acordo com o manifesto da Escola Bauhaus, escrito pelo arquiteto Walter Gropius. Sigamos com as assertivas de Gadamer.

*[...] todas as decisões éticas exigem gosto... dar à aplicação do universal, à lei dos costumes (Kant), uma disciplina que a própria razão não está em condições de fornecer. Assim, embora o gosto não seja a base do juízo ético, é por certo seu mais elevado complemento.*³⁹

A partir desta citação de Gadamer, primeiramente destaca-se o ser humano em relação ao estudo da arte e da cultura, ainda que recaia a influência de sistemas econômicos e globais sobre as diferentes sociedades humanas. Esta primazia permite uma busca harmônica, uma direção que tenha como horizonte a satisfação do gosto que diz respeito a uma comunidade, de acordo inclusive com as observações de Lina Bardi, quando esta discorre a respeito da definição da arte técnica, que por predileção, abraçou como formação:

Se fosse necessária uma definição de arquitetura (...) seria talvez de "aventura" na qual o homem é chamado a participar como ator, intimamente... a sua absoluta aderência ao útil... Uma aventura estreitamente ligada ao homem, vivo, verdadeiro. (...) O arquiteto é sobretudo – homem –, ligado aos problemas mais urgentes e simples da vida humana... intimamente ligada (...) à capacidade de criar sem

³⁸ EICHBAUER, 2013, p. 34 e 35.

³⁹ GADAMER, 2015, p. 80

pressupostos teóricos, sem crítica à priori (...) um problema humano, modesto, de operário, de todos os dias desta arquitetura que realiza plenamente aquele contato com a vida.⁴⁰

Cabe lembrar que Lina, ao discorrer a respeito da arquitetura, profissão que escolheu por gosto, não deixou de valorizar o trabalhador que está na base da construção. A valorização do trabalho dos profissionais executores no campo das artes do fazer⁴¹, que existem desde os primórdios da humanidade, pois dizem respeito ao potencial de inventividade humano, permite a projeção de uma notabilidade que se considera necessária inclusive por despertar o interesse de jovens, os quais, nestes atuais tempos de apropriação equívoca dos equipamentos tecnológicos, estão desinformados e desinteressados a respeito das qualidades didáticas e inventivas próprias das atividades dos artífices. De acordo com Richard Sennett⁴². As formas abusivas de utilização do CAD bem demonstram que, quando a cabeça e a mão estão separadas, é a cabeça que sofre⁴².

Bardi já havia exposto a questão do embate entre o fabrico humano e o industrializado. Durante o período que residiu em Salvador, entre 1958 e 1964, Lina teve a oportunidade de ministrar o curso Teoria da Arquitetura na Universidade da Bahia, neste mesmo período publicou na página dominical do Diário de Notícias artigos a respeito de arte e cultura, conforme as informações de Marcelo Ferraz em *Lina Bo Bardi*. A publicação da página dominical de 1958 expôs a condição conflitante entre a mão que constrói e a máquina que erigiu a indústria sob um ponto de vista positivo, que atesta a importância de se promover atividades de aprimoramento da sapiência própria do artífice⁴³. A

⁴⁰ BARDI, Lina Bo. "1ª conferência na EBA". Escritos de Lina Bo Bardi para o Magistério. Salvador, 17 abr.1958, apud BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza in: *Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí*, Arqtextos, n. 44, ano 4, jan. 2003, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.044/620> Acessado em 02 de fevereiro de 2018.

⁴¹ "Na Antiguidade, distinguia-se entre as 'arte mechanicae', artes mecânicas ou práticas e as "artes liberales", artes liberais. 'Artes mechanicae' eram todas as habilidades que serviam diretamente para uma profissão prática. A escala variava desde os agricultores, passando por todos os artesãos, até os artistas. As 'artes liberales' eram, ao contrário, as artes puramente intelectuais." *Dicionário de máximas e expressões em latim*. Trad. Ciro Moranza. São Paulo: Editora Escala, 2010, p.115.

⁴² SENNETT, 2008, p. 56.

⁴³ "Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais". Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 5, 5 out. 1958 apud FERRAZ, 2008, p. 98.

seguir a foto e a legenda publicadas por Bardi a respeito desta questão:



Fig. 4 – Na legenda desta foto lê-se: “A mão trabalhando fez o Homem. A Máquina que parece hoje ferir e aviltar, acabará destruindo-a? Sentimos que não. A milenária experiência de trabalho da mão guiará a Máquina. Sem mexer em quase nada, ainda é ela que dirigirá tudo.” Fonte: FERRAZ, 2008, p. 98.

Podemos, portanto, empreender, conforme Gadamer, *as decisões éticas que exigem gosto*, no sentido de que este represente uma predileção, pois desta forma a ação de cooperação com o trabalho, com ofícios que hoje estão a sucumbir diante da voracidade globalizadora e mercadológica poderão alcançar novas possibilidades de realização, segundo o estímulo a uma vocação e, por conseguinte, uma satisfação no campo da realização⁴⁴.

Não se trata de benevolência com os produtores artesãos, mas de recuperação da saúde do corpo social. Para que esta consideração seja compreendida, o exemplo desta debilidade no âmbito das relações sociais e econômicas que será apresentado diz respeito ao setor do vestuário, o qual é conhecido mais detalhadamente e tecnicamente pela autora desta tese. O comércio de vendas de roupa popular no município de São Gonçalo oferece peças no setor feminino, masculino e infantil a preços que um ateliê de costura não tem como concorrer, pois o sistema de fabricação industrial, por ter a possibilidade de produzir grande quantidade por preço reduzido tira quase que completamente as possibilidades de concorrência dos pequenos ateliês. Seria argumento plausível o fato de a população adquirir peças do vestuário mais baratas no comércio popular, ainda que com acabamentos malfeitos, mas

⁴⁴ “O que caracteriza o gosto é justamente o fato de ele ganhar a distância da escolha e do julgamento frente às necessidades mais prementes da vida... a correta liberdade de distância com relação a todas as coisas da vida e da sociedade, o que lhe permite saber distinguir e escolher consciente e ponderadamente.” GADAMER, 2015, p. 75.

neste mercado justamente o preço baixo é o grande atrativo, no entanto, o mais barato na loja se oferece em conformidade com um salário muito menor que a profissional da costura recebe, e em condições de trabalho sofríveis, quando comparadas ao sistema de trabalho no ateliê, muito inferiores, portanto, às condições que teria se trabalhasse em espaço próprio. Além do salário defasado, a fábrica demanda uma jornada de trabalho que exige uma produtividade inibidora dos processos criativos do fazer, característico da confecção de roupas, pois na costura de fábrica as profissionais somente operam as máquinas, não lidam com a modelagem e criação e justamente por isso, recebem baixos salários, ou seja, além da baixa remuneração, o ofício torna-se mutilado. Que condições de trabalho são estas que priorizam a produtividade e desvalorizam as faculdades humanas e o bem estar do corpo social? Lina Bo Bardi nos esclareceu:

O que é artesanato? A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permitia trabalhar a matéria-prima e vender o produto acabado, com lucro material e satisfação espiritual, sendo o objeto projetado e executado por ele mesmo. O que é artesão, hoje? É um executor, um especialista sem capital que empresta o próprio serviço a quem a ele fornece a matéria-prima, seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. É o assim chamado proletário.⁴⁵

Justamente estas formas de trabalho, que exploram de forma negativa as atividades humanas, precisam ser combatidas e tais relações profissionais não estão em longínquos galpões, mas em espaços urbanos, nas vizinhanças. Os figurinistas trabalham com profissionais da costura. Onde se encontram as modelistas e costureiras que confeccionam os trajes da lady Macbeth, das *Preciosas Ridículas* ou do corpo de baile do municipal? Certamente ainda se encontram grandes profissionais nestas áreas, mas um considerável número destes trabalhadores está não somente submetido às sofríveis condições de trabalho, mas impedido de aprimorar sua aptidão artística e artesanal. Os realizadores no campo das artes, que solicitam estes profissionais, precisam atentar para esta desqualificação no seu campo da atuação. Consideram-se,

⁴⁵ In: "Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais". Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 8, 26 out. 1958, apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 107 e 108.

portanto, as realizações empreendidas por Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi, como ações táticas⁴⁶, as quais se conjugaram no berço das necessidades de atuações artísticas e intelectuais, conforme planos astutamente delineados naquele período da década de 1970 no Brasil. As palavras de Lina, que configuram um discurso que defende este compromisso de trabalho entre artistas realizadores e profissionais executores técnicos, e que podem ser fundamentadas pela assertiva de Gadamer a respeito da contribuição do *gosto* para a atuação ética no campo das artes, em princípios da década de 1960 já se manifestavam, e assim nos conferiram um legado estratégico:

A nossa é uma época coletiva. Ao trabalho do artesão-dono substitui-se o trabalho de equipe e os homens têm que estar preparados para esta colaboração. Sem distinção hierárquica entre projetistas e executantes. Somente assim poder-se-á voltar à felicidade de uma participação moral a uma obra. Uma participação coletiva, não mais individual; o resultado técnico do artesanato dos nossos dias: a indústria.⁴⁷

E Helio, em seu livro publicado em 2013, *Cartas de marear*, ao falar a respeito da sua experiência como professor na Escola de Belas Artes na década de 1970, assim registrou seu pensamento:

A recriação do Brasil como um país mais justo. (...) O primeiro cenário proposto foi o da peça *A tempestade*, de Shakespeare: uma ilha-continente mágica motivou várias discussões sociopolíticas sobre a Terra ideal, bem à maneira das utopias do século XVI. Não se tratava de um trabalho alienante, como foi criticado na época, e sim de extrema atualidade, provocando debates acirrados sobre sistemas políticos, ética, religiões e ateísmo. Os alunos estavam recriando a história das sociedades, retribalizando-se, descobrindo os passos perdidos de seus ancestrais. Aquela sociedade em que vivíamos não era viável; partia-se em defesa de outros modelos mais harmônicos. Estudar era uma forma de combate⁴⁸.

Eichbauer evidenciou a importância da promoção de debates e o fez enquanto *Cenógrafo-Professor, Artista-Artífice*, e propôs a criação da ilha shakespeariana, exercitou, portanto, a técnica pictórica e cenotécnica

⁴⁶ “A tática é astúcia: [...] criatividade intelectual tão tenaz como sutil... rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço.” De CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*, p.96.

⁴⁷ In: “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 8, 26 out. 1958, apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 110.

⁴⁸ EICHBAUER, 2013, p. 209 e 212.

desenvolvida enquanto cenógrafo e aliou as mesmas ao exercício da inteligência, com o objetivo de pensar uma sociedade mais justa na coletividade. Somente pensamento e ação podem gerar movimento e novas realidades. A inação diante da constatação de problemas políticos e econômicos coopera com sistemas de exploração do trabalhador. A fotografia da lousa, com os escritos de Eichbauer, apresentados aos alunos da EBA em 1970, atesta a memória dos tempos idos, rememorados na publicação de 2013:

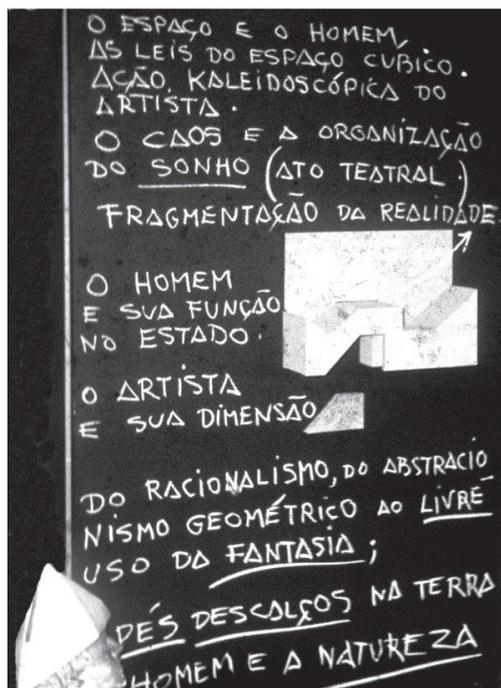


Fig. 5 – Escritos na lousa. EBA, década de 1970. Fonte: acervo Helio Eichbauer

Considera-se, a partir de então, que a atuação conjunta no campo da Educação por parte do cenógrafo e da arquiteta tenha relação com o que nestes estudos nomeia-se como sentimento de *justiça na arte*, a concordar com o apontamento do teórico marxista americano Fredric Jameson, quando este compreende que justiça econômica não condiz com o conceito de *liberalismo*⁴⁹. Tem-se, portanto, que esta *justiça na arte* pode estar subjacente à atuação no respectivo campo profissional e que esta justiça necessariamente considera as questões econômicas, pois estamos todos enredados pelo sistema capitalista, submetidos a este mecanismo alienante regulado por cifras

⁴⁹ “[...] até mesmo demandas mínimas por justiça econômica não podem ser conseguidas dentro da moldura de mercado por pessoas e movimentos engajados e liberais.” JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla, 1994, p. 61.

– *orçamento de um milhão* – justamente esta sujeição impele à busca de novas estratégias e espaços. De acordo com Jameson, em *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*, faz-se necessária “(...) uma nova ética... sem renunciar ao frágil valor de nossa própria experiência pessoal... gerar novos tipos de atitudes políticas... novos métodos de decodificar essa época⁵⁰”.

Portanto, um discurso e uma prática que sirvam à mudança, “uma nova ética”, como um novo espaço de ação que atua dentro da alienante estratégia mercadológica, porém cria buracos nela e permite, conseqüentemente, o vislumbre de uma cena inconformada. Este lugar de atuação, do inconformismo, demanda uma estratégia polivalente para atuar no seio da cidade, de acordo com as características do grande contingente populacional que constitui os distritos urbanos e seus complexos institucionais, propiciadores de um cotidiano acelerado, o qual paradoxalmente reduz a vivência colaborativa e comunitária, estratégia, portanto, a favor das atividades que reúnam a coletividade. O Parque Lage foi um lugar da cidade do Rio de Janeiro que conseguiu reunir artistas para dar aulas de teatro, cinema, artes plásticas à população carioca da década de 1970, integrada à população brasileira cerceada pelos ditames militares daquele período. As estratégias, conseqüentemente, precisam ser pensadas a partir dessas atuações que legaram ideias, pensamentos e métodos. Eis um dos projetos de Lina Bardi:

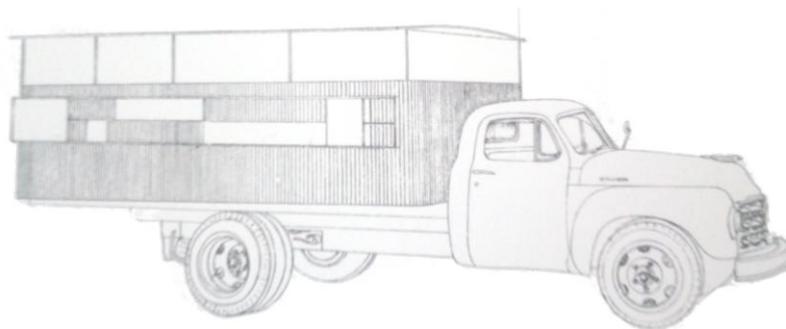


Fig. 6 – Estudo para caminhão de exposições itinerantes, apresentado na seção de fotos, desenhos e imagens referentes ao Museu de Arte de São Paulo, quando este era sediado à rua 07 de Abril em São Paulo, no livro *Lina Bo Bardi*, organizado por Marcelo Carvalho Ferraz. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 45.

É neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem

⁵⁰ Idem. p. 62.

intelectual, nem preparada.⁵¹

Ao retornarmos à assertiva de Gadamer, a respeito do gosto como um dos mecanismos que subjaz às relações éticas no campo das artes, considera-se como necessidade premente, a criação de oportunidades que favoreçam a expressão cultural⁵² e artística no seio das atividades profissionais, à maneira de oportunidades que conduzam ao *espaço vivo*⁵³, importante para a saúde do corpo social.

Lina Bo Bardi detectou o que o povo brasileiro estava produzindo nas reuniões populares e em suas expressões regionais em termos de arte, e ficou positivamente impressionada com as técnicas e com as variadas formas de expressão, com a natureza genuína da produção artística de tais formações culturais, porém tal encontro com a cultura popular no Brasil não se fez indiferente à consciência a respeito da realidade industrial. Sabe-se que a indústria produz em série e capta força de trabalho para um sistema que ao impor a atividade repetitiva, não contribui com a liberdade de pensamento e de expressões humanas. Ciente dos sérios problemas enfrentados pelo trabalhador artífice brasileiro, Lina reconheceu na base da formação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a importante valorização das raízes étnicas nacionais:

Gerschman tentou transformar uma Escola de Belas Artes – museu de horrores – em uma verdadeira Escola, ligada aos problemas das Artes Brasileiras sobre bases antropológicas e não sobre as meras bases ‘gratuitas’ das ‘Artes Plásticas’.⁵⁴

Esta escola, portanto, atuou conforme o reconhecimento dos hábitos que exprimem uma localidade, um pertencimento, uma comunidade, ainda que permeados pelas intromissões dos mecanismos globalizadores.

[...] é num sentido profundo e abrangente, uma ética do bom gosto (constituição do ser, em que algo oculto se torna patente, em que,

⁵¹ Projeto apresentado no livro *Lina Bo Bardi*, na seção que trata do Museu de Arte de São Paulo em 1947, quando este se encontrava à Rua 7 de abril, in: FERRAZ, 2008, p. 44.

⁵² “A cultura é um processo de humanização, caracterizado pelo esforço coletivo, para proteger a vida humana”. Marcuse *apud* CUNHA, 1989, p. 28.

⁵³ “A supressão do espaço público vivo contém uma ideia ainda mais perversa... o espaço público destina-se à passagem, não à permanência... isso significa que o espaço público se tornou uma derivação do movimento”. SENNETT, 2014, p. 30.

⁵⁴ FERRAZ, 2008, p. 179.

portanto, se chega a conhecer algo).⁵⁵

Justamente esta realização profissional no campo das artes a favor de realizações artísticas colaborativas e das criações no âmbito de ateliê, esmiuçada nas realizações de Helio e Lina, as quais, conforme Gadamer aliam ética e gosto, que geram conseqüentemente conhecimento e promoção de atividade no âmbito da cultura, cujo contexto deve ser entendido nestes estudos conforme a seguinte apreciação da arquiteta e urbanista Claudia Seldin:

[...] iniciativas de caráter contra-hegemônico, calcadas em manifestações artístico-culturais diversas (artesanato, cinema, dança, música, teatro, entre outras) e provenientes de favelas e áreas periféricas do Rio de Janeiro... o desenvolvimento social em escala local, apresentando sempre uma forte relação com o espaço onde estavam inseridas... praticadas por grupos que buscavam afirmar individual e coletivamente seu lugar na cidade na tentativa de reverter sua condição de invisibilidade e conquistar, assim, direitos básicos de cidadania.⁵⁶

Trata-se, portanto, de uma atuação no campo das artes que intencionalmente estimule a expressividade singular da população local, a qual caracterize um reconhecimento da própria história, geografia, valores culturais, os quais possivelmente estejam ignorados, ou expressos inconscientemente, ou reconhecidos pela localidade, mas enfraquecidos diante dos mecanismos globalizadores que pulverizam estes valores culturais e expressões regionais.

No caso de Eichbauer, considera-se o que nesta tese se define como um *ateliê-escola*, espaço que reúne os saberes amalgamados pelas atividades da práxis, as quais demandam aprimoramento técnico, aos estudos teóricos, que norteiam o aprendizado e fornecem conhecimento intelectualizado. Este *ateliê-escola* está alicerçado pelo conceito filosófico do humanismo e suas revisões contemporâneas, conforme a definição apresentada no *Dicionário de ciências humanas*, publicado em 2010:

[...] o humanismo designa o movimento cultural e social que surge no Renascimento, e ao qual se juntam, por exemplo, Leonardo da Vinci, Erasmo, Rabelais e Montaigne. Redescobre-se a literatura Greco-latina,

⁵⁵ GADAMER, 2015, p. 81.

⁵⁶ SELDIN, Claudia. *Imagens urbanas e resistências: das capitais de cultura às cidades criativas*, 2017, p. 14.

afasta-se a teologia, e a concepção do mundo se reorganiza em torno do homem. O humanismo contemporâneo retoma a fé no homem, mas refere-se mais amplamente a toda posição filosófica que reivindica a preeminência da reflexão sobre o homem e, especialmente, que defende no plano prático a liberdade e a dignidade humanas contra todas as formas de opressão.⁵⁷

É preciso esclarecer que este alicerce que confere fundamentação humanista se aplica ao espaço deste *ateliê-escola* com o objetivo de ampliar o olhar sobre as relações humanas e respectivas possibilidades de criação de sistemas de trabalho e promoção de valores que priorizem o bem-estar social, ambiental e a vida humana. Assim como o investimento em aprimoramento tecnológico promove importantes avanços na medicina, na informatização, na comunicação, o investimento em setores que promovam a arte, a educação e a cultura propicia a saúde do corpo social, conseqüentemente tem a potência de inibir a violência e o descaso com a vida humana, malefícios que trazem à tona a barbárie que tem oprimido o cotidiano nos espaços públicos das cidades brasileiras.

A respeito do legado artístico de Bo Bardi e Eichbauer, consideram-se as possibilidades de criação de novos sistemas de produção artística que daí pode derivar os quais se revelam entre o aprendizado técnico e o universo lúdico⁵⁸ pertinente ao teatro. À época de fundação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a Oficina pensada por ambos os artistas orientava os alunos para um espaço de autodescoberta e de criação. Tem-se, portanto, um processo interligado, no qual a informação e o conhecimento ampliam-se desde as matérias eruditas, que podem vir da História, da Filosofia, do Teatro, etc., até o conhecimento que se obtém através das técnicas artísticas advindas da pintura, escultura, costura, tecelagem, etc. Estas considerações, portanto, serão verificadas nas fotos a seguir, acerca dos cursos ministrados por Helio Eichbauer na década de 1970, bem como nas fotos das criações artesanais populares apresentadas por Lina. Tal conexão se fará com a finalidade de se

⁵⁷ *Dicionário de ciências humanas*. Direção de Jean-François Dortier. Coord. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar, 2010, p.280.

⁵⁸ “[...] a convicção de que é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve... O objetivo deste estudo mais desenvolvido é procurar integrar o conteúdo de jogo no de cultura.” HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 2010, (prefácio).

obter uma análise comparativa entre o espaço construído pela sala de aula do *Cenógrafo-Professor* e a realização do *Artista-Artífice*, cujas obras Bardi colocou em destaque no Museu, o qual foi questionado no século XX por criar um distanciamento reflexivo do ser artístico que provocou um esvaziamento da vitalidade⁵⁹, no entanto Lina, ao levar as realizações artísticas populares para o museu, teve justamente a intenção de promover considerações a respeito do que não estava sendo visto, muito menos compreendido pela própria população brasileira bem como pela classe artística e intelectual, que era a *Mão do povo brasileiro*. E enquanto Lina apresentava a expressão popular no museu, Eichbauer, no ateliê, com seus alunos, moldava, pintava, materializava:



Fig. 7 – Na foto, Helio Eichbauer analisa as realizações no *espaço vivo*, que não é o espaço de exclusiva reflexão, próprio dos tradicionais museus, mas sim lugar de ação e pensamento de um *ateliê-escola*. EBA-UFRJ. Fonte: acervo de Helio Eichbauer, 1975-76.

⁵⁹ “[...] a arte não se encontrava na vida, mas, por assim dizer, em si mesma: no museu, na sala de concertos e no livro. O olhar do amante da arte para uma pintura emoldurada era a metáfora da postura do homem culto diante da cultura que ele descobria e queria compreender, na medida em que a examinava, se assim se quiser, em seus pensamentos, ou seja, quando a contemplava como um ideal.” BELTING, 2012, p.37.

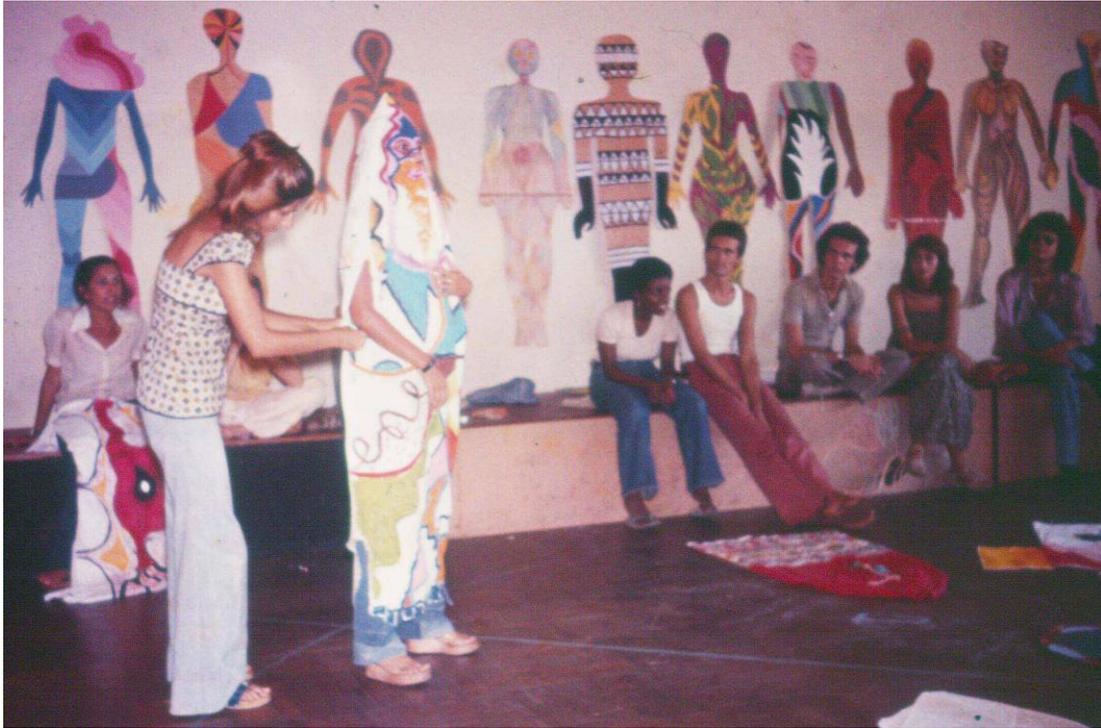


Fig. 8 – Aula na Escola de Belas Artes da UFRJ. Fonte: acervo de Helio Eichbauer, 1975-76.

As figuras 7 e 8 demonstram as expressões e relações singulares, que foram manifestadas a partir do incentivo ao uso das ferramentas próprias das artes tais como cores e formas num espaço de compartilhamento de saberes e de proposições artísticas. Este espaço de pensamento e de criação, para Eichbauer, não ficou restrito a nenhuma formatação metodológica do campo da docência. Ele criou novas possibilidades de ensino e aprendizado em espaços extrauniversitários, inclusive, e assim revelou de forma autônoma, sua especificidade de *Cenógrafo-Professor* aos espaços receptivos ao seu trabalho e discurso artístico. O espaço de criação plástica e de discussões, criado por Helio, evidencia conceituações teóricas, práticas artísticas e profissionais singulares, condizentes não somente com as atribuições de um cenógrafo, mas relativas à formação de Eichbauer, que reúne filosofia e teatro, conseqüentemente constrói um discurso próprio. Certamente ao conectar-se com sua época, Helio encontrou seus pares, que na Escola de Artes Visuais foram Lina, parceira de trabalho e Gerchman que o convidou para compor o quadro de professores daquela escola, os quais atuaram a favor dos interesses daquele espaço de ensino. Os documentos fotográficos das aulas ministradas por Eichbauer, que exibem atividades corporais, bem como as fotos tiradas das

lousas escritas por este *Cenógrafo-Professor*, revelam conteúdos extraídos da antropologia, filosofia, história da arte, enfim, matérias que não fazem parte do ensino que se restringe à técnica da cenografia e nem ao estudo exclusivo de História do Teatro. Este lugar estratégico e de construção atuou em comunhão de ideias com as preocupações de Bo Bardi a respeito de um investimento na cultura e expressividade popular. E se por um lado está o *ateliê-escola* do *cenógrafo-professor* Helio Eichbauer, na outra margem está a proposta de Lina Bardi para que haja uma ação de trabalho conjunta entre as artes da construção como a cenografia, arquitetura e o design e a criação artesanal que vem do berço popular. Nestes binômios: *ateliê-escola*, *cenógrafo-professor*, *artista-artífice*, está o “algo oculto se torna patente, em que, portanto, se chega a conhecer algo” ao qual se referiu Gadamer, quando abordou a ética do bom gosto, definidora deste *bom gosto* justamente por conjugar, por considerar a si e o outro, por ser ética. Estas conjugações criam os espaços de expressão que permitem o “conhecer algo”. A seguir, uma análise comparativa, por intermédio de documento fotográfico, entre o espaço de atuação colaborativa entre o artista e a expressão popular criado por Lina Bardi e o espaço de atuação do *Cenógrafo-Professor*, criado por Eichbauer:



Fig. 9 – Nestas imagens, veem-se figuras tecidas e pintadas, que remetem à fé religiosa, expostas no Museu de Arte de São Paulo em 1975, em *REPASSOS. Exposição Documento 1975*, Lina Bo Bardi e Edmar de Almeida. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 200.



Fig. 10 – Alunos apresentam seus trabalhos na Escola de Belas Artes da UFRJ. Fonte: acervo de Helio Eichbauer, 1975-76.

Nota-se em comum nas fotografias das fig. 9 e 10 a representação do corpo humano, com a diferença de que as imagens apresentadas pela exposição elaborada por Lina fazem referência às imagens sacras, e os corpos apresentados pelos alunos de Eichbauer dizem respeito aos corpos dos próprios, os quais serviram de molde para a feitura dos desenhos expostos na parede ao fundo. Nesta mesma foto, em primeiro plano, vê-se alguém que traja algo como “outro ser”, que assume forma semelhante à forma humana porque está sobre um corpo humano. Tanto os artesãos que tiveram suas obras expostas no museu pelo projeto de Bo Bardi quanto os alunos de Eichbauer, que sob sua orientação, revelaram o olhar de homens e mulheres sobre si mesmos, ainda que a manifestar conteúdos diversos, expuseram, sob as diferentes técnicas, crenças e reflexões circunscritas às delimitações humanas, expressas pela mesma necessidade de pensar a si mesmo, necessidade de ver e reconhecer os próprios contornos, ainda que sob a referência do sagrado.

Em termos de análise crítica artística, ao invés de empreender uma avaliação comparativa entre as técnicas e as reflexões conceituais das figuras 9 e 10, mais amplo e enriquecedor em termos de considerações reflexivas seria, a partir de cada representação, buscar “o algo revelado” de que trata Gadamer, ainda assim, cada observador, a estimular o próprio pensamento analítico, certamente, conceberia reflexões únicas, de acordo com o próprio

ponto de vista, e formação intelectual, mas a base comum, a representação corpórea humana, esta sim, se traduz nesta comparação, como unívoca.

Helio Eichbauer foi o profissional e amigo daquele momento, década de 1970, com quem Lina compartilhou propósitos. A esfera de atuação do Helio, aqui denominado *ateliê-escola*, o “algo revelado”, de forma similar à expressão criadora dos artífices apresentados por Lina, se estendeu à noção de corpo, à maneira de ações, empreendidas pelo professor e pelos alunos:



Fig. 11 – Helio Eichbauer. Fonte: Exposição EAV 75.79 – *Horizonte de eventos*



Fig. 12 – Aula de Helio Eichbauer na *Oficina Pluridimensional*. Sobre o cubo branco, Eichbauer. Foto: Betty Pereira

A respeito da exposição *Repastos. Exposição Documento 1975*, uma reflexão que Lina deixou documentada poderia aplicar-se, inclusive, a estes trabalhos que em fotografia se apresentam, e que foram realizados pelos

alunos da EBA, no curso ministrado por Eichbauer. Congruências com Bo Bardi: “As técnicas de fiação, tecelagem e tintura, os materiais ligados à natureza e não a sucedâneos, indicam apenas a possibilidade de uma civilização que procura saídas que não são aquelas do ‘consumo’⁶⁰”.

*[...] não se deve submeter-se cegamente e nem simplesmente imitar a medianidade de padrões dominantes e de modelos selecionados... O modelo e o exemplo dão uma pista para que o gosto siga seu próprio caminho, mas não lhe retirem sua tarefa própria.*⁶¹

Ao avaliar no discurso de Lina Bardi esta solicitação recorrente no sentido do compromisso entre as atividades de profissionais e estudantes no campo das artes e as atividades populares, “Uma procura artística a nível antropológico, uma autocrítica a nível coletivo⁶²”, verifica-se que entre as questões mais prementes deste legado está o como promover este compromisso de forma consistente perante as dificuldades econômicas que venham a se apresentar. Como sustentar esta reunião entre os profissionais que atuam como projetistas e os trabalhadores das artes técnicas em face de sistemas industriais adversos a este projeto que dignifica a sapiência artesanal? É importante reforçar que não se trata de opor artesanato e indústria, mas sim considerar que a atividade manufatureira, conforme estudos a este respeito⁶³ demanda um exercício processual de sistemática própria, a qual configura particularidades técnicas e formulações criativas concernentes àquela determinada manufatura, por exemplo, a tecelagem artesanal demanda teares e materiais próprios, a costura em tecidos elásticos demanda maquinário próprio e cada uma destas realizações demanda um tempo específico de execução, de acordo com os projetos a serem efetuados. Por isso a singularidade e a importância de espaços como um *ateliê-escola* e a estreita relação que este tem com seu entorno social. Esta sistemática

⁶⁰ Fala proferida por ocasião de *REPASSOS. Exposição Documento 1975*, no Museu de Arte de São Paulo apud FERRAZ, 2008, p. 200.

⁶¹ GADAMER, 2015, p. 83 e 84.

⁶² Afirmação documentada por ocasião da exposição *REPASSOS – Exposição documento 1975*. Museu de Arte de São Paulo. Lina Bo Bardi e Edmar de Almeida apud FERRAZ, 2008, p. 200.

⁶³ DORMER, *The culture of craft*, 1997; SENNETT, *O artífice*, 2013.

privilegia a Educação, porém concernente tanto ao aprendizado técnico, às relações sociais e culturais que envolvem os integrantes do grupo como de acordo com a cidade que o recebe. Esta ação se relaciona com “o próprio caminho”, a que se refere Gadamer.

Este “próprio caminho” configura uma conjunção aparentemente paradoxal entre autonomia artística e coletividade, a qual salvaguarda a autonomia de pensamento e de articulação de ideias, e que se principia no campo da educação, a contribuir para a preservação de fatores fundamentais para o reconhecimento do próprio gosto e da própria cultura. Certamente as predileções e as técnicas irão variar com o passar dos anos e das gerações e tais mudanças são necessárias, pois conferem dinamismo à atividade criadora, no entanto, o reconhecer-se nas próprias realizações conduz tanto ao amadurecimento do corpo social quanto às consequentes manifestações que dinamizam as formas de associações tais como feiras, festividades, palestras, exposições diversas. Helio Eichbauer, enquanto *Cenógrafo-Professor* criou as *Conferências-Espetáculo*, as quais se constituíram como singularidades didáticas e estéticas, próprias dos estudos e exercícios proporcionados por este artista.

A respeito das realizações midiáticas direcionadas à abrangência de grande público e que justamente por isso influenciam as coletividades, Hans Belting esclarece:

Desde a sua origem as mídias são globais, suprimindo com isso qualquer experiência cultural regional ou individual. Elas alcançam todas as pessoas e se ajustam a qualquer um, razão pela qual o consumo de informação e entretenimento num alto nível técnico e de baixo conteúdo tornou-se a sua principal finalidade⁶⁴.

Estas realizações influenciam as manifestações populares, e existem casos diversos em que as expressões advindas do corpo social são apropriadas pelos mecanismos globalizadores, os quais geralmente pervertem o sentido originário destas realizações de cunho popular. Néstor Canclini analisa tais acontecimentos detalhadamente⁶⁵. Mas há estudiosos que tratam

⁶⁴ BELTING, 2012, p. 28.

⁶⁵ CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho, 1983.

das culturas de resistência, que criam oposição frente às forças opressoras, como é o caso da arquiteta e urbanista Claudia Seldin⁶⁶. Por conta de tais forças conflituosas que é necessária uma atuação compromissada por parte dos artistas e estudiosos, a considerar os clamores de Lina Bo Bardi, que encontra paralelos nas reflexões de Darcy Ribeiro:

[...] a revolução permanente não ocorrerá em trincheiras ou barricadas, mas no dia a dia modesto das salas de aula. E, especialmente nos colégios públicos, a tarefa mais urgente consiste na transformação de alunos em futuros cidadãos críticos⁶⁷.

É preciso que seja garantido não somente uma consciência a respeito destas ações dominadoras por parte dos sistemas alienantes, mas inclusive, a produção de pensamento crítico a respeito das próprias criações e das condições que favorecem estas expressões e mesmo o fortalecimento desta coletividade contra tais alienações que constantemente variam as formas de submissão através de amplas redes de consumo e de comunicação em massa.

Lina pensou uma conexão entre o museu e a escola para o Brasil⁶⁸ porque percebeu no contexto social brasileiro a necessidade de fortalecer as instituições voltadas ao campo da Educação, a necessidade de estratégias que cooperassem com a solução de um problema ocasionado por uma lacuna que estava mortificando a população brasileira, dotada de engenhosidade, mas injustamente submetida à ignorância dos próprios valores e história. Portanto, enquanto arquiteta, não somente criou projetos destinados ao campo da Educação, como enalteceu intelectuais, artistas e obras que tiveram este mesmo direcionamento. Lina, em artigo intitulado *A escola e a vida*, de 1958, para o *Diário de notícias*, publicou uma foto da Escola Carneiro Ribeiro. Na legenda da foto constou o seguinte texto:

Escola Carneiro Ribeiro (arquitetura do Diógenes Rebouças) que deu solução ao problema básico do trabalho coletivo dos alunos projetando um grande ambiente em que somente os móveis dividem idealmente as

⁶⁶ SELDIN, Claudia. *Imagens urbanas e resistências: das capitais de cultura às cidades criativas*, 2017.

⁶⁷ RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*, 2015, p. 13.

⁶⁸ “As escolas que em breve se instalarão no Museu de Arte Moderna definirão melhor seu caráter didático e útil”. Projeto de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte Moderna da Bahia, por ocasião da instalação provisória deste no foyer do Teatro Castro Alves apud FERRAZ, 2008, p. 139.

diversas seções. Anísio Teixeira organizador técnico do tipo da escola, realizou nesta obra, o ideal do trabalho coletivo como preparação espiritual, eliminando desde o começo os complexos individualistas⁶⁹.



Fig. 13 – Escola Carneiro Ribeiro. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/188166090658661999/> Acessado em 13 de janeiro de 2018.

Neste artigo de 1958, Lina falou a respeito da importância da formação de “cidadãos responsáveis, verdadeiros colaboradores, criadores da vida democrática do país e não crentes desinteressados num Estado abstrato que pensa e resolve por eles”. É preciso dar destaque para tal ponderação porque é comum nestes atuais tempos de globalização, o encorajamento, inclusive a capacitação de artesãos para a execução de peças para comercialização no exterior. Tal objetivo mercadológico pode resultar em ganhos financeiros enquanto as peças comercializadas constituírem interesse de mercado. Quando este interesse entrar em declínio, pois a dinâmica mercadológica funciona através do descarte para impulsionar o consumo, os antigos produtos direcionados à exportação sofrerão a desvalorização⁷⁰. É preciso considerar o

⁶⁹ “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 4, 28 set. 1958 apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 97.

⁷⁰ “[...] tudo em nome da imediata substituição de bens não mais lucrativos. E tudo isso também em gritante oposição à natureza da criação artística e à mensagem das artes, que, nas palavras de Kundera, é ‘silenciada na confusão das respostas fáceis e apressadas que

fato de que as produções artesanais têm relação com as comunidades locais que produziram aqueles artefatos, de acordo com signos, crenças, necessidades, heranças culturais que dinamizam a vida daquela região. Esta dinâmica regional é oposta à rotatividade globalizadora, própria do sistema mercadológico. É pertinente que a população local seja a maior consumidora daquelas criações, e que reconheça em suas produções a própria história, ou que inicie por si o processo de mudança de trajetória, reveja suas técnicas, amplie seus conceitos, portanto, tenha um julgamento crítico a respeito de suas atividades artísticas e econômicas, conforme “cidadãos responsáveis”, de acordo com a fala da Lina e de acordo com “seu próprio caminho”, “sua tarefa própria”, a concordar com Gadamer. Nada impede que outros grupamentos sociais venham a adquirir e admirar tais produções, ou mesmo que haja trocas de formulações entre diferentes comunidades, mas é preciso atentar para o fato de que relações éticas sociais que foram construídas por intermédio de aptidões profissionais manufatureiras e comunitárias precisam continuar sua dinâmica, pois o mais importante é a vida humana e não o mercado global, o qual fundamentalmente atua com fins de exploração da cultura alheia.

É necessária esmerada atenção à compreensão que os grupos regionais têm das próprias realizações culturais e artísticas porque relações comerciais podem ser estabelecidas com tais grupos na intenção de promoção dos mesmos em relação aos novos sistemas econômicos globais que emergem, porém é preciso não descuidar do fato de que tais empreendimentos podem depreciar estas estruturas que se construíram sobre valores tipicamente regionais. Há casos de estilistas de moda que fizeram interferências em atividades artesanais regionais crentes na perspectiva de que estas produções precisam aderir às novas tendências multiculturais, como se estas atividades aparentemente tivessem estacionado no tempo ou estivessem a sucumbir por não acompanharem os novos modismos sociais e as novas tecnologias fabris globalizadoras⁷¹. Tais olhares e intromissões externas não consideram uma

aprimoram e aniquilam as questões’.” BAUMAN, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Trad. Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 210.

⁷¹ “O Ceará, então, é redescoberto. Primeiro pela mídia nacional. O alvo: o trabalho centrado em matéria-prima disponível na região, como as rendas e os bordados, e na cultura popular. Claro que o interesse estava centrado no resultado que vinha-se obtendo destes elementos regionais misturados às referências universais. O Brasil buscava raízes, mas fugia do

organização fundada por gerações⁷². É importante observar que as mudanças são necessárias sim, mas estas devem acontecer conforme os procedimentos éticos, porque os próprios integrantes daquele corpo social manifestam tais variações. Gadamer confere exemplo a este respeito e discrimina a formação de uma *consciência hermenêutica* ao falar das mudanças pelas quais passou a fé cristã por ocasião da Reforma Protestante. Esta consciência emergiu justamente pelo questionamento feito a respeito da estrutura tradicional. Esta inquirição sobre os dogmas se deu por parte dos próprios estudiosos daqueles cânones, portanto as novas perspectivas não vieram de fora do grupo mantenedor dos ritos, mas sim daqueles que os praticava, mas que já não viam sentido na continuidade daquela mesma estrutura, a qual não mais condizia com os anseios daquele determinado grupo⁷³.

Trata-se, portanto, de respeito ao trabalho, à cultura, à expressividade de famílias e comunidades que ao longo de algumas gerações construiu uma expressividade própria. Os grupos interesseiros ou exploradores capitalistas que realizam tais interferências desagregadoras em atividades comunitárias, de fato agem de acordo com o contexto de mercado, mas estilistas e designers precisam estar atentos às atividades de parceria com estas comunidades de artífices, para que a colaboração seja mútua, pois o aprendizado certamente contemplará ambas as partes e se os artífices se encontram em condições de carência econômica, a prosperidade da região deve ser empreendida conforme um plano estratégico que objetive também o trabalhar para si, o fortalecimento comunitário, na medida do possível e fundamentalmente, a autossuficiência do grupo. É preciso, portanto, atenção crítica à reunião entre a produção do artífice e o mercado.

estereótipo regionalista e queria ganhar um caráter cosmopolita.” NADAFF, Ana. *Moda cearense: uma colcha de retalhos* in: *Moda Brasil. Fragmento de um vestir tropical*. 2001, p. 29.

⁷² “[...] tradição histórica. Ela não mereceria o interesse que lhe demonstramos se não tivesse algo a nos ensinar, algo que nós, por conta própria, não conseguimos reconhecer.” GADAMER, 2015, p. 23.

⁷³ “[...] só há consciência hermenêutica sob determinadas condições históricas. Para que possa formar-se uma consciência expressa da tarefa hermenêutica de apropriar-se da tradição é preciso que esta tradição, cuja essência consiste em continuar transmitindo naturalmente aquilo que é transmitido, possa ter-se tornado questionável. É assim que podemos ver em Santo Agostinho uma tal consciência, face ao Antigo Testamento. E na Reforma a hermenêutica protestante se desenvolve a partir da reivindicação de compreender a Sagrada Escritura a partir dela própria (*sola scriptura*), frente ao princípio da tradição da Igreja Romana.” Idem, p. 20.

Ações conjuntas como as do Helio e da Lina, portanto, fornecem material para olhares com objetivo de instrução estratégica, que atuem entre a cidade, as artes e a cultura, fomentando-as. E esta instrução é uma ferramenta de estudo e trabalho para profissionais no campo das artes.



Fig. 14 – Eichbauer à frente da exposição *EAV 75.79 – um horizonte de eventos*, sob a curadoria de Helio Eichbauer e Marcelo Campos. À frente, na foto, vê-se Eichbauer. Atrás dele a obra de 1967 de Rubens Gerchman: *Lute*. E ao fundo os painéis criados por Eichbauer para esta exposição. Foto: Marcos Ramos.

CAPÍTULO 2 – Por uma estratégia entre as artes e as ciências humanas: a colaboração de Darcy Ribeiro

*Faltava ainda uma teoria da cultura, capaz de dar conta da nossa realidade, em que o saber erudito é tantas vezes espúrio e o não saber popular alcança, contrastantemente, altitudes críticas, mobilizando consciências para movimentos profundos de reordenação social. Como estabelecer a forma e o papel da nossa cultura erudita, feita de transplante, regida pelo modismo europeu, frente à criatividade popular, que mescla as tradições mais díspares para compreender essa nossa nova versão do mundo e de nós mesmos?*⁷⁴

Nós, brasileiros, nascidos neste país que possui a dimensão de um continente, o *impávido colosso*, conhecemos a nossa história? As nossas escolas, somente nestas quase duas décadas do século XXI, forneceu ao ensino fundamental e médio, aos *filhos da pátria mãe gentil*, o necessário conhecimento a respeito das nossas raízes afrodescendentes e indígenas? Grande parte dos jovens brasileiros conhece a história das cidades onde residem? Nossas escolas públicas brasileiras, em sua grande maioria, estão providas com um corpo docente formado por professores de teatro, dança, música, literatura para que nossas crianças e jovens tenham acesso à expressão artística e ao pensamento crítico que advém destas linguagens? As respostas para tais perguntas demandam uma pesquisa laboriosa, porém, a qualidade de vida na cidade em que vivemos nos dá, ao menos, uma noção aproximada da realidade social à qual pertencemos. Portanto, ainda que superficialmente conscientes da realidade que abarca nosso entorno social, cientes de que como cidadãos nós temos direitos e deveres para com, não somente a nação, mas compromisso com a comunidade que nos envolve, cabe perguntar, após os estudos a respeito da relação entre arte e ética, apresentados a partir de Gadamer: como artistas e pesquisadores, que “teoria da cultura” está em nossas reflexões, conforme a proposição de Darcy Ribeiro, para que possamos colaborar com a compreensão e expressão das nossas próprias aptidões e singularidades, afeitos à nossa constituição étnica mestiça,

⁷⁴ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2006, p. 15.

e novamente de acordo com Ribeiro, única justamente por isso? Muitos artistas brasileiros ao longo do século XX, e na atualidade, colaboraram e colaboram com a reflexão a respeito das problemáticas sociais. Mas Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer, juntos, configuram o cerne que promove uma proposta à “teoria da cultura, capaz de dar conta da nossa realidade”. A raiz deste projeto se encontra historicamente em meados dos anos 1970, quando a arquiteta que pensou a conexão entre o museu e a escola se reuniu com o cenógrafo que criou uma interseção entre o palco e a sala de aula. Justamente estes atos singulares tiveram a potência de criar o que Ribeiro astutamente compreendeu como necessário na década de 1990: a criação de uma estratégia entre as artes e as ciências humanas, promotora do desenvolvimento social, artístico, cultural e econômico, adequada ao contexto histórico, étnico e cultural brasileiro.

E Lina Bardi, apesar de profissionalmente descender de uma estrutura institucional acadêmica italiana, apresenta-nos o que esta tese considera como “papel de nossa cultura erudita”, com vistas para a construção de um futuro mais equânime socialmente, culturalmente e economicamente: “O ‘salão de baile’ pedido pela Prefeitura de 1957, será substituído por um grande Hall Cívico, sede de reuniões públicas e políticas⁷⁵”. A seguir a ilustração feita por Lina para este “Hall Cívico”, de acordo com sua proposta para tal espaço:



Fig. 15 – Ilustração de Lina Bo Bardi que apresenta o circo Piolin no vão livre do Museu de Arte de São Paulo em 1972. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 113.

⁷⁵ Por ocasião da construção do Museu de Arte de São Paulo in: FERRAZ, 2008, p. 102.



Fig. 16 – Circo Piolin no vão livre do Museu de Arte de São Paulo em 1972. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 113.

A ilustração feita por Lina Bardi que consta na figura 15 apresenta-nos um ponto de vista a respeito do que a arquiteta entende por “Hall Cívico, sede de reuniões públicas e políticas”. A fotografia apresentada na figura 16 atesta a concretização do projeto ilustrado. A prefeitura, por ocasião da construção do edifício, solicitou um salão de baile, porém Lina empreendeu uma realização que permitisse um espaço disponível aos eventos populares, inadequados, portanto, a um salão fechado, conseqüentemente elitizado. As atrações circenses, que tradicionalmente realizam tournées pelas cidades interioranas e estimulam o universo imaginativo destas localidades através das apresentações artísticas espetaculares com palhaços, malabaristas, bailarinas, mágicos, etc., por intermédio do projeto da Lina receberam um espaço de exibição na Avenida Paulista, em contato direto com o Museu de Arte. Para os frequentadores deste espaço, trata-se da oportunidade de relação com linguagens artísticas distintas, porém ambas enriquecedoras, dinamizadoras do potencial criativo. Também é preciso considerar que o fato de o circo ocupar o mesmo edifício destinado ao Museu de Arte torna este espaço ainda mais convidativo à população em geral, sem distinções entre o espaço erudito e o popular, porque neste mesmo edifício ambas as formas de pensamento e expressão podem se encontrar.

Este projeto arquitetônico foi desenvolvido por Lina Bo Bardi entre 1957 e 1968. O discurso da arquiteta a respeito da tarefa social do Museu de Arte de São Paulo foi defendido com o seguinte pensamento:

Uma premissa. Na projeção do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumental”, isto é, o sentido do ‘coletivo’, da ‘Dignidade Cívica’. Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico, mas cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento, podem chocar toda uma categoria de pessoas. Os painéis didáticos de cristal nos quais são expostos os quadros, não agradam os acostumados ao comodismo dos estofados e dos controles remotos, pois para ler os dados técnicos e o nome do autor e título das obras apresentadas, é preciso olhar atrás dos painéis. Acho meu projeto de painel-cavalete da pinacoteca do MASP uma importante contribuição à museografia internacional. Os 3000 visitantes do Museu, aos sábados e domingos, o demonstram, contra uma dezena de queixosos.⁷⁶”

De volta à fotografia da figura 15, compreende-se que a comunicação entre a expressão artística erudita e a expressão artística popular foi proporcionada pela conexão entre o Museu de Arte de São Paulo e a expressão popular circense da tenda do Circo Piolin, exposta no “Hall Cívico” estrategicamente projetado por Lina, conseqüentemente a população teve a oportunidade de se enriquecer em termos de conteúdo, ao mesmo tempo em que se tornaram possíveis novos desdobramentos culturais e artísticos. Considera-se esta proposição de Bardi um exemplo para esta teoria da cultura compromissada com as raízes étnicas e sociais brasileiras.

Em termos de comparação histórica a respeito de edifícios para fruição da população, o teatro elisabetano, por exemplo, possui sua singular arquitetura e dramaturgia porque foi erigido no contexto social e cultural da Inglaterra do século XVI, portanto, a aproximação que Lina proporcionou entre o edifício do museu e a tenda circense foi pertinente no sentido de trazer a população para o interior deste monumento, que não tinha familiaridade

⁷⁶ Texto apresentado no livro *Lina Bo Bardi*, na seção intitulada *Museu de Arte de São Paulo* in FERRAZ, 2008, p. 100.

histórica com a formação social brasileira no sentido de que a nação foi erigida no contexto de uma sociedade escravocrata, a qual ainda que livre dos grilhões da exploração do servilismo, não poderia obter instantaneamente a prática de usufruir desses monumentos dedicados à observação artística e histórica e nem mesmo a prática de colecionar objetos e obras de arte para fins de reflexão. Lina Bardi esclarece-nos a este respeito:

O fenômeno Museu de Arte Moderna é típico dum país novo (os países de velha cultura só criam museus na base dum importante acervo, não existem museus de acervo reduzido ou de nenhum acervo), onde a palavra Museu tem outra significação da de somente conservar. O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi “museu” no sentido tradicional: dada a miséria do Estado pouco podia “conservar”; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural que assumindo os valores duma cultura... pudesse lucidamente... apoiando-se numa experiência popular, (rigorosamente distinta do Folclore), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força dum novo humanismo.⁷⁷

Compreende-se, portanto, a presença do Circo Piolin no “Hall cívico” como um código popular ao qual Lina se conectou naquele princípio da década de 1970 para facilitar a comunicação do Museu de Arte de São Paulo com uma população mais ampla e diversificada.

A partir deste exemplo da arquiteta considera-se que as produções verificáveis em ateliês de cenografia e figurinos, de forma similar, podem adquirir linguagens e expressões de acordo com o entorno social e suas respectivas demandas, pois nestas condições tenderão a materializar formas, cores, signos e conteúdos característicos do contexto comunitário e cultural no qual os executores estejam imersos, para que uma teoria da cultura adequada ao contexto social que Ribeiro reivindicou seja experimentada.

[...] devemos definir nosso programa alternativo de desenvolvimento autônomo e autossustentável pela exploração exaustiva de nossas potencialidades e em nosso próprio benefício, visando sobretudo à soberania nacional e ao atendimento às aspirações do povo brasileiro. Para tanto, precisamos afirmar sobre todas as outras diretrizes da política econômica o primado do

⁷⁷ BARDI, Lina Bo. *Cinco anos entre os “brancos” – O Museu de Arte Moderna da Bahia*. Revista Mirante das Artes, São Paulo, n. 6, nov./dez. 1967.



Fig. 17 – Sob a direção de Lina Bo Bardi, *REPASSOS*. *Exposição Documento 1975* apresenta fotografias que exibem, entre diferentes técnicas e maquinários, trabalhadores em seus teares artesanais, na produção têxtil. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 201.

Oposto à ideia de que o trabalho seja uma tarefa sacrificante, está o exercício que permite o aprimoramento da vocação, o qual exige esforço, certamente, mas a cada etapa realizada promove a satisfação própria àqueles que solucionaram um problema. A partir de então, considera-se o fato de que a satisfação e o consequente conhecimento que dela resulta se expande, inclusive, a partir das atividades técnicas de produção, tais como a técnica de modelagem no campo do vestuário, a qual permite autonomia no contexto da expressão dos profissionais da costura. Este aprimoramento a partir da modelagem confere múltiplas possibilidades: pode caminhar em direção aos trajes de cena, ao domínio da matéria própria dos tecidos elásticos, aprimoramento da alta-costura que compõe trajes de festa, especialização em vestuário masculino, domínio de técnicas no âmbito das vestes carnavalescas, enfim possibilidades inúmeras propiciadas pelo exercício em um ateliê de costura e artes, lugar de empreendimento profissional e técnico, que também pode ser de colaboração com o grupo social com o qual este ateliê esteja relacionado, portanto, multidisciplinar desde a equipe de criação e execução aos solicitantes dos serviços, num circular processo entre a demanda e o exercício das técnicas criadoras. A envolver tais contextos e realizações, estão os processos culturais. Estes, quando apropriados pelo poder público, tornam-

⁷⁸ RIBEIRO, O Brasil como problema, 1995, p. 28.

se sujeitados aos interesses políticos e econômicos, conforme as observações da arquiteta e urbanista Claudia Seldin⁷⁹, daí a necessidade de fortalecimento das expressões oriundas das formações populares no sentido de preservar o conteúdo das mesmas, em uma ação integrada entre artistas e sociedade, à maneira de uma união entre o fio e a agulha, a qual possa costurar aptidões, desejos e questionamentos, conforme o fez, por exemplo, Dorita Hannah ao tratar o tema da liberdade na produção de uma performance cênica e de dança em tempos de guerra, tempos de violento confronto em nome de uma suspeita liberdade⁸⁰. Justamente esta vivência de desarmonias sociais demanda ações que possam proporcionar novas perspectivas que sejam mais saudáveis ao corpo social. As realizações artísticas possuem esta possibilidade criadora, que ao mesmo tempo reflete a respeito das tensões sociais e cria novas relações, novos territórios que atendam à necessidade discriminada por Darcy Ribeiro que diz respeito ao primado do social em relação ao individual.

Ao conjugarmos a especificidade na consideração de Ribeiro em *O Brasil como problema*, que diz respeito à “soberania nacional”, a esta costura entre aptidões e questões, intenta-se colaborar com a ampliação do conhecimento que o cidadão brasileiro tem de si mesmo, pois ao relacionar, por exemplo, o trabalho de um ateliê às especificidades culturais da cidade que o abriga, um diálogo reflexivo se estabelece a respeito da História, Arte e Cultura, locais. É preciso considerar a maneira como a História do Brasil foi contada aos brasileiros no seio da formação escolar ao longo de pouco mais de um século de abolição da escravatura. De acordo com Ribeiro: “só temos o testemunho de um dos protagonistas, o invasor... quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas⁸¹”. Há, portanto, a necessidade de outro ponto de vista na História que a Arte tem ferramentas de criação hábeis para expressar e contar.

⁷⁹ “A constatação deste quadro pouco esperançoso de projetos urbanos encaixados em políticas públicas como forma de se alcançar um desenvolvimento predominantemente econômico levou à necessidade de investigação de formas alternativas de percepção da cultura nos estudos urbanos.” SELDIN, 2017, p. 14.

⁸⁰ “It began in Athens (October 2005) at the Isadora and Raymond Duncan Dance Research Centre where designer and choreographer were commissioned to create a performance with multi-media artists and 14 dancers... and asks: what is it to dance freedom at a time when wars are being waged in its name?” In: HANNAH, Dorita & HARSLOF, Olav (org). *Performance Design*, 2008, p. 198.

⁸¹ RIBEIRO, *O povo brasileiro*, 1995, p. 27.

Se a base escolar no Brasil ao longo do século XX conferiu aos brasileiros uma formação orientada por interesses alheios, de acordo com Ribeiro, apesar de esforços como o do educador Anísio Teixeira, da criação do *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, dos projetos do próprio Darcy Ribeiro, então, contar com atuações que reuniram arte e educação como as empreendidas por Eichbauer e Bo Bardi constituem alternativas, cujos legados, podem eficazmente conferir estratégias ao campo do ensino e do aprendizado, portanto conforme Ribeiro: “o programa alternativo de desenvolvimento autônomo e autossustentável pela exploração exaustiva de nossas potencialidades e em nosso próprio benefício”. Lina, consciente da condição da Educação no Brasil, propôs o *Museu-Escola*:

O Museu de Arte Moderna da Bahia... pertence ao grupo de Museus-Escola... não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programada segundo critérios didáticos.⁸²

E Eichbauer, como *Cenógrafo-Professor*, fez do espaço da sala de aula um lugar de narrativas cenográficas, cujas histórias informaram o que foi silenciado intencionalmente nas tradicionais conformações escolares brasileiras:

Preparei um curso de férias para inaugurar a Oficina do Corpo chamado *Uirapuru*, inspirado no poema sinfônico de Villa-Lobos, de 1917... Uma lenda amazônica... Região Norte: uma jovem, ao ouvir o canto do Uirapuru (o “rei do amor”), atira uma flecha em seu coração. Com o transpassar da flecha, o pássaro se transforma em um belo índio... a lenda ameríndia que Eros Volússia dançou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na década de 1940.⁸³

Estas realizações exemplares que resgatam as raízes populares se ampliam e demonstram que as possibilidades criativas são infindas. A seguir um exemplo de assimilação da técnica e da arte popular por parte de Lina Bardi, exposta na foto do projeto para “Flor de Mandacaru”, um dodecaedro com estrutura em madeira, revestido com tecido de chitas, cuja forma original e

⁸² Texto redigido por ocasião da transferência temporária do Museu de Arte Moderna da Bahia para o foyer do Teatro Castro Alves in: FERRAZ, 2008, p. 139.

⁸³ EICHBAUER, 2013, p. 220.

específico revestimento, Lina encontrou na localidade do Brejo da Madre de Deus, em Pernambuco e aproveitou-os para inseri-los na encenação de *Ubu – Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*. Esta flor ficava no hall de entrada do teatro João Caetano em São Paulo, a recepcionar a plateia:

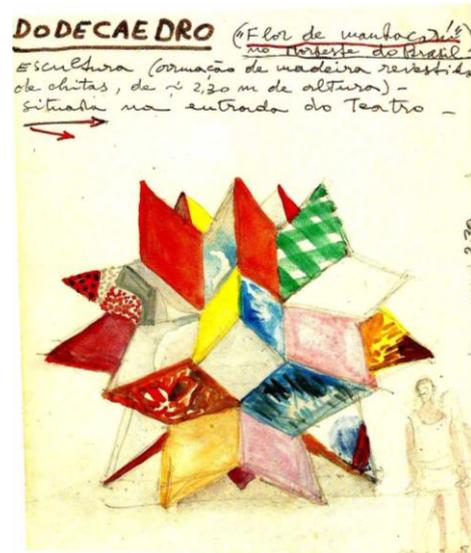
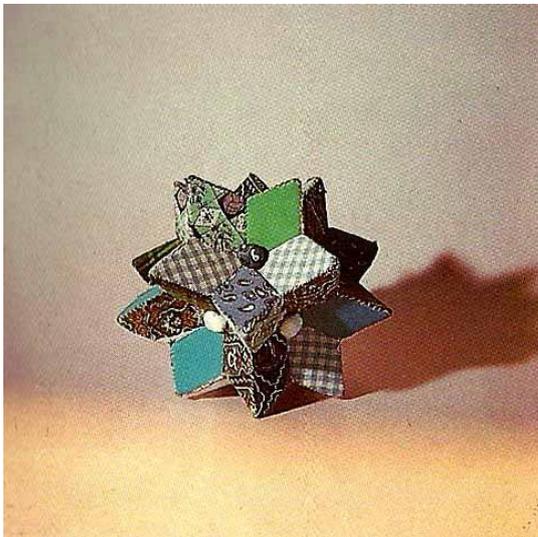


Fig. 18 e 19 – À esquerda foto da “Flor de Mandacaru”, publicada no livro *Tempos de grossura: o design no impasse*, classificado como “enfeite com aplicações em chita sobre estrutura geométrica de papelão”. À direita a “Flor de Mandacaru” no projeto de Lina Bardi para a peça *Ubu – Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, 1985. Neste desenho Lina dimensiona esta escultura em torno de 2,30m de altura. Fontes respectivamente: BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*, 1994, p. 33 e FERRAZ, 2008, p. 260.

A seguir mais uma análise comparativa entre as realizações artísticas, culturais e didáticas da Lina e do Helio:



“Caxixi”. Cerâmica popular do Recôncavo Baiano, que inspirou a mesa em concreto para o Belvedere.

Fig. 20 – Belvedere da Sé – Salvador, Bahia 1986. Projeto de Lina Bo Bardi, Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 274

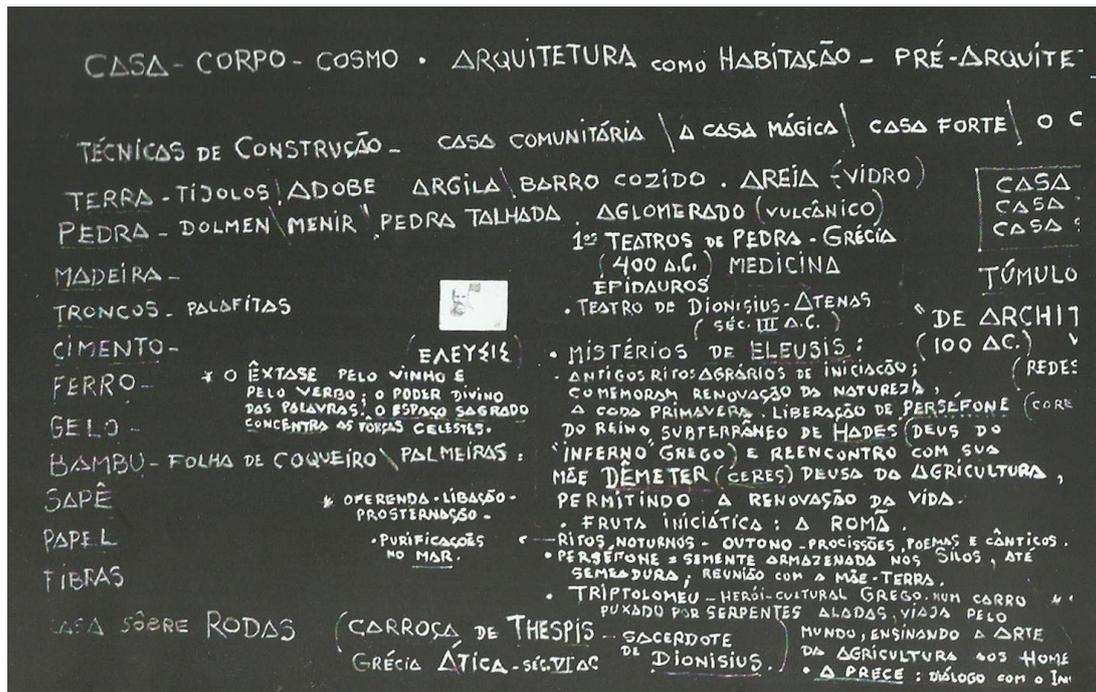


Fig. 21 – Quadro escrito por Helio Eichbauer. Escola de Belas Artes – 1975-1976. Fonte: Revista Chronos – UNIRIO, 2006, 113.

Palavras de Lina: “É necessário recomeçar pelo princípio, partir de onde a arte funde-se com a antropologia e grita ou reprime a sua indignação⁸⁴”.

*Faltou sempre, e falta ainda, clamorosamente, uma clara compreensão da história vivida... e um claro projeto alternativo de ordenação social, lucidamente formulado, que seja apoiado e adotado como seu pelas grandes maiorias.*⁸⁵

É preciso enfatizar o pensamento crítico a respeito das próprias escolhas, uma reflexão a respeito do conteúdo sobre o qual pairam as dúvidas, as predileções, as reformulações. Esta análise, por si, tem a potência de alçar o trabalho à nova possibilidade, à maneira de uma amplitude não só do projeto, mas inclusive da consciência. Desta forma, o ontem e o hoje, a tradição e a inovação poderão dialogar entre si. O mais importante, é que este diálogo entre tempo, espaço, materiais e culturas, possa acontecer.

Ao lançar um olhar acurado sobre as escolhas, opções e aptidões que se apresentam no âmbito das formas, técnicas e discussões provenientes de um espaço comunitário específico, formula-se a seguinte questão: Que lugar é

⁸⁴ BARDI, *Tempos de grossura: o design no impasse*, p. 48.

⁸⁵ RIBEIRO, *O povo brasileiro*, 2006, p. 23.

este? A resposta pode proporcionar uma identidade. As guildas medievais eram reconhecidas por suas especificidades, inclusive⁸⁶. Porém, não se trata de retornar ao sistema de um ateliê medieval, mas de empreender um espaço de trabalho artesanal, intelectual e de criação, segundo uma orientação predominantemente humana no sentido de valorizar as aptidões de homens e mulheres no contexto de formulações críticas e de acordo com a satisfação pessoal através da atividade profissional.

Esta valorização das aptidões humanas pode ser proporcionada por meio da promoção de espaços que enalteçam a realização de um ofício. O seguinte discurso de Lina foi documentado por ocasião da exposição *Bahia no Ibirapuera*, realizada em 1959:

Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Neste sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial... carinhoso amor pelos objetos de todos os dias... é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição... próximo da natureza, do 'verdadeiro' humano⁸⁷.



Fig. 22 – Foto da exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959. A legenda no livro *Lina Bo Bardi* apresenta esta foto com as seguintes palavras: “O vaqueiro e a árvore de cata-ventos” apud FERRAZ, 2008, p. 135.

Ao nos direcionarmos ao Rio de Janeiro e sua região metropolitana

⁸⁶ “As guildas medievais não tendiam a enfatizar as diferenças individuais no interior da oficina da cidade; seu empenho coletivo de controle identifica antes onde foi feito um casaco ou um copo do que o artífice que o fez.” (SENNETT, 2013, p. 82).

⁸⁷ BARDI, apud FERRAZ, 2008, p. 134.

nesta segunda década do século XXI, para tecer considerações a partir das realizações e do discurso da Lina, é possível observar nas cidades a dificuldade com relação à manutenção de espaços de atuação popular e cultural, devido à notável ampliação da sujeição aos sistemas padronizados, os quais inibem a realização mais efetiva de manifestações como feiras artesanais, entre outras. A este respeito, Richard Sennett em *O declínio do homem público* atestou a descaracterização, definida como uma “homogeneização de aparência⁸⁸”, construída, segundo este autor, pelo capitalismo industrial, que amesquinhou a atividade criativa humana de fabricar, empalideceu o que antes se reconhecia como singular, que eram as preferências regionais, contempladas pelas criações artesanais locais e alienou as consciências com a oferta de produtos muito baratos, idênticos, “sem falhas”, pretensamente melhores que os artesanais.

Justamente por ter-se ciência destas inibições das atividades criadoras e dos espaços de construção do pensamento crítico na coletividade, já presentes nas realidades urbanas daqueles anos de ditadura militar, que a oficina pensada por Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi é considerada nestes estudos, conforme um *ateliê-escola*, uma estratégia de escapatória à alienação a que induz o sistema capitalista e a indústria, conforme a orientação de Darcy Ribeiro: “projeto alternativo de ordenação social, lucidamente formulado, que seja apoiado e adotado como seu pelas grandes maiorias”.⁸⁹

Os legados antropológicos presentes nas predileções de cor, forma, conteúdo têm a capacidade de fazer ressurgir um gosto que ficou nas reminiscências, nos fragmentos do dia-a-dia esfacelado como as famílias africanas escravizadas e como a degradação dos povos indígenas e suas culturas, vidas que foram fragmentadas ou ceifadas, não mais passíveis de ser reconstituídas, mas que ao serem identificadas, tais fragmentações permitem rever traços de história e memória e expressar uma forma outra, ciente da sua herança, para que exista, conforme Ribeiro, “uma clara compreensão da história vivida”. Lina Bo Bardi atestou esta possibilidade de reconstrução histórica e mnemônica, ao se referir à exposição *Nordeste*, sob sua curadoria,

⁸⁸ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Trad. Lygia Araujo Watanabe, 2014, p. 39 e 40.

⁸⁹ RIBEIRO, *O povo brasileiro*, 2006, p. 23.

apresentada em 1963 no Solar do Unhão, Salvador, Bahia: “[...] à condição humana... que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura⁹⁰”.

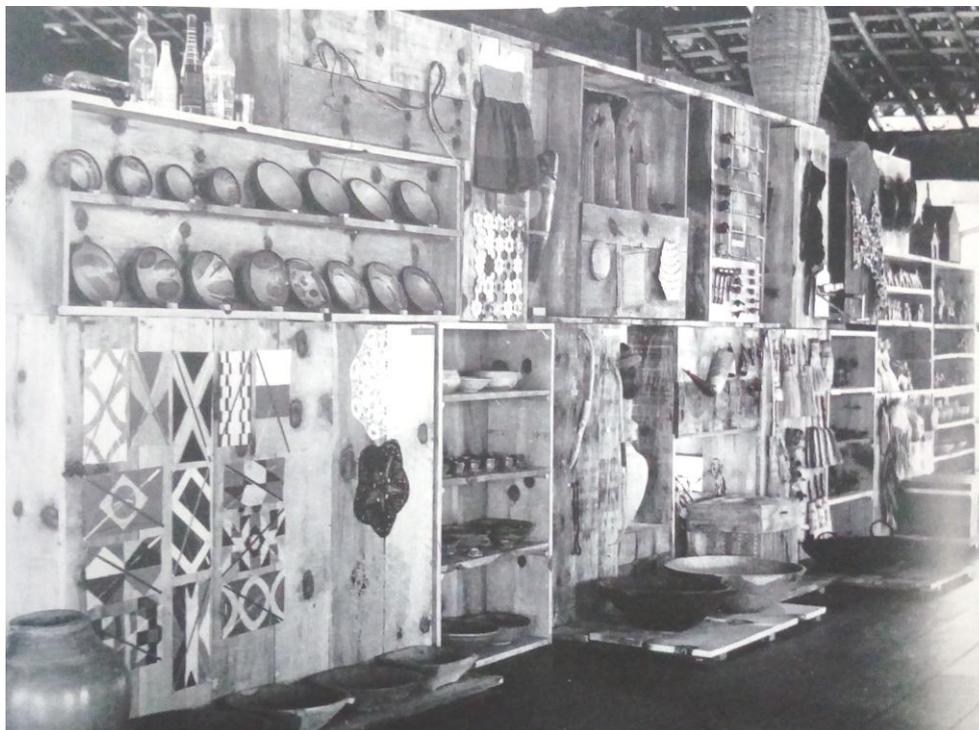


Fig. 23 – Foto da exposição *Nordeste*, realizada em no Solar do Unhão em 1963, Salvador, Bahia. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 160.

*[...] neste país em que uns poucos milhares de grandes proprietários podem açambarcar a maior parte de seu território, compelindo milhões de trabalhadores a se urbanizarem para viver a vida famélica das favelas, por força da manutenção de umas velhas leis.*⁹¹

Assim como se faz necessário combater as práticas de “poucos milhares de grandes proprietários” no Brasil que devoram as possibilidades de trabalho e de sustento de “milhões de trabalhadores”, também se faz necessário promover as atividades e realizações artísticas das classes populares, as quais aumentam a consciência a respeito dos próprios valores e expressões. Em 1922, a Semana de Arte Moderna, entre diferentes olhares sobre o Brasil, chamou a atenção para a expressão artística das classes populares, elegeu como um de seus temas para pintura, literatura, música, os trabalhadores e o

⁹⁰ BARDI, *apud*: FERRAZ, 2008, p. 158.

⁹¹ RIBEIRO, *O povo brasileiro*, 2006, p. 23

imaginário popular, e Di Cavalcanti, pintor integrante da Semana de Arte de 1922, indagou:

A arte brasileira depende da realidade brasileira e é ao mesmo tempo reveladora de nossa realidade. Por isso a nossa expressão é ainda em grande parte lírica. Como pode o Brasil ter uma arte trágica e grandiosa sem que se faça a revolução social? ⁹²

A arquiteta Niuxa Dias Drago, autora do livro *A cenografia de Santa Rosa: Espaço e modernidade* nos esclarece a respeito da falta de relação entre o projeto de uma nação moderna, ciente dos próprios valores, delineada pelos artistas que integraram o Movimento Moderno no Brasil, e a realidade “de um país que permanecia oligárquico e rural” ⁹³. Drago observou, inclusive, que por ocasião da Semana de Arte Moderna de 1922, São Paulo se destacava com uma produção industrial de relevância. Esta importante observação conduz a atenção ao fato de que nesse período a indústria têxtil, pioneira no Brasil por conta das plantações de algodão⁹⁴, se encontrava em franco desenvolvimento, porém a mão de obra, já em finais do século XIX, se constituiu das populações de imigrantes que aportavam no Brasil⁹⁵. A bibliografia consultada não revelou as condições de trabalho neste período inicial da história da indústria no Brasil, a não ser o fato de que os imigrantes tiveram grande participação nesta formação inicial. Portanto, considera-se a importância das obras artísticas que revelaram a atmosfera de vida das classes populares, apesar da subjetividade artística que permeia as obras pictóricas.

Porém, de fato, os protagonistas destas obras, muitas das quais aclamadas pela crítica de arte, não desfrutaram dignamente da própria expressão. Antes mesmo da Semana de 1922, o Movimento Romântico no Brasil do século XIX aclamou as terras brasileiras e o povo nativo, bem como o teatro revelou ao público personagens e costumes nacionais com irreverência e

⁹² In: ELUF, Lygia. *Di Cavalcante*. São Paulo: Folha de São Paulo. Instituto Itaú Cultural, 2013. 1ª ed. p. 12.

⁹³ DRAGO, 2014, p. 51.

⁹⁴ A este respeito ver: COSTA, BERMAN, HABIB: *150 anos da indústria têxtil brasileira*, 2000.

⁹⁵ “Com as políticas de imigração europeia, adotadas principalmente a partir de 1890, começaram a chegar espanhóis, italianos e alemães, que foram ocupando postos na indústria têxtil, pagos como assalariados. Esses trabalhadores compunham grupo de famílias que viviam juntas sob a administração paternal dos proprietários. Tal regime gerou a construção de diversas vilas operárias, algumas por iniciativa das próprias empresas, como a Vila Zélia, fundada em 1916 pela Cia. Nacional de Tecidos de Juta, no Belenzinho, em São Paulo.” PRADO e BRAGA. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*, 2011, p. 43.

crítica às condições sociais e políticas, através de obras dramatúrgicas como as de Artur Azevedo e Martins Pena, mas os protagonistas de tais temas continuaram subjugados. Os sambistas no Rio de Janeiro, embora hoje atestem o próprio valor artístico e profissional, sofreram muitas discriminações no berço das suas manifestações, contrariamente, manifestações culturais como folias de reis, na atualidade, têm tido dificuldades para manter-se, como acontece em São Gonçalo no Rio de Janeiro, pois segundo os dados informados no site Mapa de cultura RJ, que pertence à Secretaria de Cultura, o município gonçalense chegou a ter 16 grupos de folias de reis, hoje conta com apenas três⁹⁶. Até mesmo as obras produzidas pela literatura, artes plásticas, teatro, música que enalteceram as expressões nacionais, não fazem parte das matérias conhecidas pela massa populacional. Lina Bo Bardi ponderou:

Treze anos depois da Segunda Guerra Mundial... na frente da ciência e da lúcida capacidade crítica, nós perguntamos ainda, como encontrar uma solução para que a maioria dos homens seja provida do mínimo necessário para viver, possua uma casa, não ria em face de um quadro ou de uma escultura moderna, não proteste contra a música, a poesia, arquitetura.⁹⁷

Parte dos problemas enfrentados pela expressão artística popular no Brasil encontra paralelos em relação às dificuldades averiguadas pelo jornalista inglês Peter Dormer, que na década de 1990 organizou o livro *The Culture of Craft*, no qual designers, professores, filósofos trataram das diferentes culturas que compreendem diferentes realizações artesanais e a consequente importância destas para as sociedades atuais, que se encontram mergulhadas na primazia dos produtos industrializados e na dubiedade provocada pelos avanços tecnológicos que têm suprimido atividades humanas importantes como a do desenho, hoje amplamente empreendido pelas ferramentas do AutoCAD. Dormer não nega a importância e a funcionalidade da tecnologia, nem a validade de produtos industrializados, mas apresenta discussões a respeito da pertinência do artesanato como força artística expressiva num

⁹⁶ <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/folias-de-reis-4> Acessado em 03 de fevereiro de 2018.

⁹⁷ “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 2, 14 set. 1958 apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 88 e 89.

contexto adverso como este no qual a predominância dos sistemas industrializados e tecnológicos gera problemas éticos profissionais, de socialização e não somente benefícios.

Os estudos deste jornalista inglês, bem como os de Néstor García Canclini a respeito de cultura e capitalismo, tecem considerações sobre o conceito de artesanato. Para Canclini não existe uma definição clara, pois segundo este pesquisador há muitas variantes, as quais se estendem desde as técnicas empregadas às diferentes atribuições entre utilitários e artigos de decoração, e também diferentes valores aplicados pelo mercado de consumo. Já Dormer confere uma diferenciação mais precisa a partir da conceituação conferida por Tony Ford, que era o diretor do British Crafts Council há época da publicação do livro *The Culture of Craft*, de autoria de Dormer. Tony Ford considerou duas diferentes categorias de obras artesanais, uma que se destina a presentes, portanto diretamente voltada ao mercado consumidor, e outra que se destina à arte artesã, afeita, portanto, à reflexão a respeito do próprio fazer e conteúdo. Para estes estudos importa refletir a respeito do aprendizado técnico e intelectual que se pode obter a partir das técnicas artesanais adjuntas às profissões que permeiam as artes cênicas bem como refletir sobre as práticas artesanais integradas à expressão popular, pois estas percepções se coadunam respectivamente com a realização como *Artista-Artífice* que Eichbauer promoveu na condição de *Cenógrafo-Professor* e com o discurso de Lina Bardi que valorizou a expressão artística popular.

Dormer também indagou a respeito de conceitos, classificações, reflexões que circunscrevem a arte prioritariamente no campo da erudição, o que possivelmente resultou numa perspectiva unilateral, promovida por críticos e escolas de arte. A este respeito, porém, Bo Bardi já havia refletido:

Creia que para mim não existe realmente o conceito de Arte popular, em contraposição ao conceito de Arte culta. Essa divisão é uma divisão cômoda para os críticos de arte, mas, se analisarmos a arte chamada moderna, principalmente os diversos períodos da criação artística de Picasso, por exemplo, logo concluiremos que ela contém elementos não só populares, mas, eu diria, até mesmo folclóricos. Sim, talvez pudéssemos sintetizar tudo na célebre questão de contraste entre Forma e Conteúdo: eis aí, para mim, a divergência que pode haver entre a arte chamada popular e a chamada culta: seria, porém, difícil, insisto, delimitar as

fronteiras entre uma e outra.⁹⁸

Compreende-se que a obra enaltecida pela individualidade de um determinado artista tem maior projeção entre as redes midiáticas de comunicação do que as realizações de um coletivo comunitário da atualidade. Lina Bo Bardi levou as realizações artesanais do nordeste brasileiro para os grandes salões de exposição na década de 1960. No entanto, não se trata de comparar o espaço da galeria ao da praça, ambos têm potências múltiplas e diversas. Trata-se de dar visibilidade à expressão popular seja na praça ou no museu. Dormer em *The Culture of Craft* também convoca os estudiosos do design e das artes a escreverem, divulgarem e ampliarem a rede de publicações a respeito destas realizações artísticas⁹⁹ porque também estes profissionais trabalham artesanalmente bem como criam relações profissionais com estes trabalhadores que têm ofícios como artesãos. Trata-se de valorizar o trabalho dos artífices porque esta atividade é necessária e importante, porém desde o nascimento da era industrial a mesma sofre desvalorização e aniquilamento. Não se extingue porque continua necessária, integrada à natureza humana de fabricação e de construção. É preciso, portanto, promover uma integração profissional cuidadosamente ética entre os criadores e os executores, para que não aconteça no campo das artes o que aconteceu na agricultura, conforme uma interpretação da observação de Ribeiro, ou seja, a arte erudita, acadêmica como uma espécie de latifundiária, senhora proprietária dos interesses artísticos, que já se tornaram mercadológicos, enquanto que a expressão artística das classes populares fica relegada às feiras, como se estas, seus expositores e participantes não conferissem matéria para reflexão. Certamente, o artesanato como reflexão teórica adquirirá outra feição, diferente daquela produzida por um artífice não acadêmico, e até certa medida o artesanato já está na universidade, renomeado, chama-se design, mas este fundamentalmente tem como destino o mercado, cujo alicerce se encontra tão globalizado que ganhou território acadêmico sem ter recebido tradução para a

⁹⁸ Entrevista de Lina Bo Bardi a Leo Garcia Ribeiro, extraída do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 17 de dezembro de 1970 In: RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*, 1995, p. 234 e 235.

⁹⁹ "Writing has assumed considerable importance in the battle of the status of the crafts because the written text has itself a high cultural status." DORMER, *The culture of craft*, 1997, p. 15.

língua portuguesa. Opostamente a esta configuração, esta tese trata da investigação proposta por Lina Bo Bardi, que se associou a Helio Eichbauer no campo da Educação com vistas à criação de um curso de humanidades, um curso capaz de atentar para cultura autóctone produzida pelos *Artistas-Artífices* brasileiros.

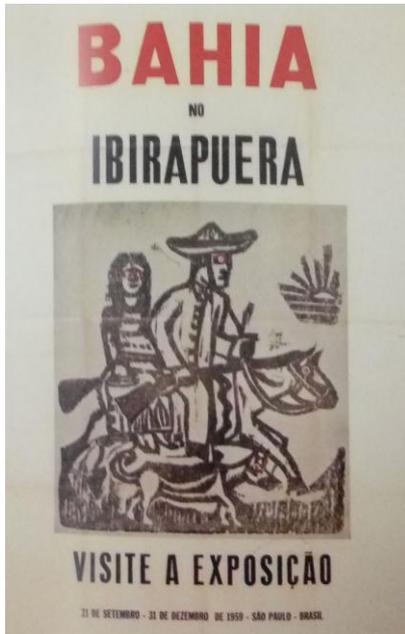


Fig. 24 – Cartaz para divulgação da exposição *Bahia no Ibirapuera*, realizada em 1959, sob a curadoria de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, por ocasião da V Bienal de São Paulo. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 135.

CAPÍTULO 3 – Estratégias para construção do espaço público vivo a partir do encontro profissional entre Eichbauer e Bo Bardi

O discurso de Eichbauer e Bo Bardi colabora com o objetivo de burlar os mecanismos antiéticos do mercado no espaço das artes e da cultura, pois diz respeito à uma prática artística promotora de uma estética crítica e consciente da realidade cotidiana social. Consideram-se dados comuns no discurso de ambos:

1) O humanismo:

Nos termos de Lina, o humanismo fundamenta a Educação:

A escola é a cultura de um país, a escola que se tornou a antítese da vida tem que ser a própria vida... criando o costume da autodisciplina intelectual e da autonomia moral, e em que se baseia a esperança do novo humanismo¹⁰⁰.

Nos termos de Eichbauer, a própria formação foi humanista:

Como parte dos estudos, fazia longas caminhadas pela cidade para desenhá-la e aprender os estilos arquitetônicos; do gótico ao barroco, do rococó à secessão. Desenhava igrejas, palácios, ruas e fachadas alegóricas de tavernas muito antigas... Parte importante de um curso humanístico, desenhado por Svoboda para seu primeiro aluno estrangeiro.¹⁰¹

2) O teatro:

E a cultura para Lina Bo Bardi:

O Museu de Arte Moderna da Bahia procurou se desenvolver num esquema ligado à cultura do homem do Sertão e do Litoral, estabelecendo desde o início uma ligação estreita com a Universidade e especialmente com a Escola de Teatro, considerando o teatro como um dos meios mais diretos da propaganda cultural, uma vez que reúne em síntese, todas as outras artes.¹⁰²

¹⁰⁰ In: "Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais". Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 5, 5 out. 1958 apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 98.

¹⁰¹ EICHBAUER, 2013, p. 95.

¹⁰² Considerações de Lina Bardi por ocasião da apresentação da peça de Bertolt Brecht, *A ópera dos três tostões* em 1960. Direção de Martim Gonçalves, Teatro Castro Alves, Salvador, Bahia apud FERRAZ, 2008, p. 144.

O teatro:

E o ateliê do *Artista-Artífice* para Helio Eichbauer:

[...] participar dos diversos setores da fábrica de teatro: marcenaria, pintura, adereços, serralheria, desenho e escultura. Aprendi a construir o cenário em módulos aproveitando parte de outras montagens; planos, escadas, praticáveis, nada se dispensava. A madeira escassa era reutilizada por anos, os pregos e parafusos recolhidos, as rodas das construções móveis e os trilhos desenhados para servir em várias cenografias.¹⁰³

Compreendem-se estes dois dados em comum nas atividades e expressão artística do Helio e da Lina: a filosofia do humanismo revisada, a qual se constitui como potente base educacional, e o teatro como ferramenta de promoção da cultura e como forma de expressão para o exercício do *Artista-Artífice*, os quais possivelmente contribuíram para que a arquiteta e o cenógrafo tivessem interesse em criar conjuntamente um curso de artes. Com relação ao conceito de humanismo, concorda-se com a definição já apresentada nesta tese no capítulo um da primeira parte, a qual consta no *Dicionário de ciências humanas*. Porém, para melhor esclarecimento, acrescenta-se a definição conferida por Erwin Panofsky em *Significado nas artes visuais*: “Se um cientista moderno ler Newton ou Leonardo da Vinci no original, ele o faz não como cientista, mas como homem interessado na história da ciência e, portanto, na civilização humana... ele o faz como *humanista*”¹⁰⁴.

Portanto, é pertinente afirmar que tanto para Eichbauer quanto para Bo Bardi o conceito de humanismo está diretamente relacionado ao campo da Educação, porém é preciso considerar que a fala de Eichbauer apresentada como referência a este conceito diz respeito ao berço de seu aprendizado como cenógrafo, cujo professor, Josef Svoboda, o orientou conforme os métodos de construção intelectual e artística renascentistas, os quais atentaram minuciosamente tanto para as manifestações da natureza quanto para o espaço das relações humanas. Esta formação humanista nas artes cênicas complementou os anos de estudos na Faculdade de Filosofia.

¹⁰³ EICHBAUER, 2013, p. 94.

¹⁰⁴ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, 2009, p.24.

Considera-se que este arcabouço estruturou o pensamento e a prática de Helio Eichbauer, promoveu primeiramente o *Artista-Artífice* do teatro e depois o *Cenógrafo-Professor*.

Já o berço de formação de Lina Bo Bardi, de acordo com os estudos de Juliano Pereira, se deu numa Itália cética diante das mazelas deixadas pelas duas grandes guerras. Era considerável a desconfiança em relação aos valores que tinham sido apregoados até então, como o enaltecimento das máquinas, do progresso tecnológico, da vida mecanicista, o que resultou numa revisão destes valores e redirecionamento para as questões da ética e do aprimoramento das relações humanas. Pereira esclarece: “arquitetos e demais especialistas irão procurar por meio de uma nova aproximação à população... a reconstrução no pós-guerra... sobretudo, dos valores morais”¹⁰⁵. Esta base conceitual acompanhou a atividade profissional de Lina Bardi ao longo das suas realizações, adaptada às condições sociais e econômicas brasileiras. Portanto, considera-se que o “novo humanismo” a que se refere Lina, diz respeito inclusive à liberdade e dignidade humanas, que devem ser exercitadas desde a formação escolar, daí a congruência entre a formação e a expressão artística de Eichbauer e Bo Bardi. Tanto o cenógrafo quanto a arquiteta, antes mesmo de se unirem para planejar um curso de artes, já tinham empreendido ações no campo da educação: Lina criara o projeto museu-escola e Helio ingressara como professor na Escola de belas artes.

O teatro como linguagem capaz de informar, e potencialmente transformar, coroou os interesses comuns. Ambos os artistas já tinham realizado na década de 1960 cenografias e figurinos para peças de forte cunho político, contestadoras do sistema vigente e que ajudaram a construir a História do Teatro Brasileiro. Nesta década, inclusive, ambos realizaram projetos cênicos para o mesmo diretor, Martim Gonçalves. Em 1960 Lina realizou o projeto para a peça *Ópera de três tostões* do dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertolt Brecht no Teatro Castro Alves em Salvador, que havia sofrido um incêndio recentemente. Este infortúnio foi assumido pelo projeto de Lina para construir uma encenação de acordo com a linguagem cênica desenvolvida por Brecht:

¹⁰⁵ PEREIRA, 2007, p. 21.

Assim foi construído de improviso um anfiteatro de tábuas no Teatro Castro Alves, em cujo palco ainda destruído, foi possível realizar um teatro pobre, mas violentamente emotivo; nesse palco improvisado foram apresentados Brecht e Camus, numa encenação que o diretor Martim Gonçalves realizou com meios 'secos' e despidos de qualquer manifestação supérflua, ligados à expressão mais moderna e válida, até nos detalhes da cenografia e dos enredos cênicos, de grande dignidade cultural. O público compreendeu e assistiu aos espetáculos; e foi um público sobretudo popular.¹⁰⁶

Eichbauer, em 1968 criou a cenografia e o figurino para *Álbum de família*, texto de Nelson Rodrigues, direção de Martim Gonçalves. A apresentação foi no Teatro Ateneo, em Caracas, na Venezuela. Palavras de Eichbauer:

O ideal é você trabalhar com o mesmo diretor durante muitos anos. Tive essa sorte também, como o Svoboda, que trabalhou anos com o Otomar Krejca. Trabalhei muito intensamente com o Martim Gonçalves, até a morte dele. Para mim, de todos, ele foi o diretor mais brasileiro.¹⁰⁷

As considerações do Helio e da Lina apresentadas a respeito de suas criações em parceria com o diretor Martim Gonçalves permitem entrever as afinidades de interesses expressas por estes dois artistas, voltadas às questões sociais e culturais brasileiras.

A conferir materialidade e realização aos ideais humanistas da Lina, conjuntamente às suas atividades nas artes cênicas, está a matéria tratada pela arquiteta em suas exposições. Três se destacam nestes estudos com relação aos trabalhos de artesãos de variadas regiões brasileiras: *Bahia no Ibirapuera*, exposição de 1959, por ocasião da V Bienal de São Paulo, *Exposição Nordeste*, realizada no Solar do Unhão em Salvador no ano de 1963, e *A mão do povo brasileiro*, realizada no Museu de Arte de São Paulo em 1969. Possivelmente também a experiência de realização de tais projetos conferiu matérias às escolhas e considerações que Lina fez ao montar a *Oficina do Corpo* com Helio Eichbauer.

A seguir as palavras de Bo Bardi, entre as quais ela cita Eichbauer, a confirmar a hipótese de que a união de trabalho entre esta arquiteta e o

¹⁰⁶ Apresentação de Lina Bardi por ocasião da encenação da *Ópera de três tostões* em 1960, dirigida por Martim Gonçalves, apud FERRAZ, 2008, p. 144.

¹⁰⁷ Entrevista que Helio Eichbauer concedeu à revista *Folhetim*, uma publicação do Teatro do pequeno gesto, n. 23, jan.-jun. 2006 p. 122.

cenógrafo se deu, para além da afinidade artística, pela crença de que através da atuação conjunta no campo da Arte e da Educação, seria possível a promoção do conhecimento crítico e da expressividade humana, as quais estavam embotadas no Brasil, tão pleno de possibilidades, mas controversamente tão combatido. O texto intitulado *Design como comportamento total* foi redigido em 1976 para a exposição *Espaço Lúdico*, apresentada no Parque Lage em comemoração aos 13 anos de realização profissional de Helio Eichbauer. A arquiteta assim se expressou:

O Design tradicional (com a palavra design queremos definir não somente o Industrial design, mas tudo aquilo que a palavra desenho significa, desde arquitetura e urbanismo até os comportamentos), o Design chegando à asfixia. Consumidas as raízes positivo-racionalistas, debate-se, sem mais oxigênio, nas poucas águas daquilo que foi um oceano.

É preciso criar novas imissões, entender profundamente a luta do homem contra as dificuldades ambientais: a situação de indignação é a solicitação básica para a criatividade: os tempos ricos são criadores de produções espúrias.

Para fugir à asfixia precisa recorrer à experiências originais, criar uma nova consciência. Este novo patrimônio cultural não pode ser inserido no mundo do Industrial Design e do consumismo, no mundo da Cultura-como-poder, como arrogante mandato-social de poucos contra muitos. É necessário reunir todas as faculdades criativas atrofiadas pela sociedade do Trabalho – Produto – Consumo gerada pelo capital.

Alcançar a Liberdade: a liberdade coletiva, não a liberdade individual. Substituir ao Eu o Nós.

A América Latina tem mais possibilidades do que a Europa ligada a esquemas e tradições culturais de elite; difíceis de ser totalmente superados.

Através das atividades manuais, (artesanato somente como “documento”: é impossível voltar no tempo) através da participação do “corpo” (corpo como totalidade do homem), isto é, de todo um comportamento, uma pesquisa coletiva começa a descobrir um caminho, entre novidades efêmeras e resíduos culturais.

É o que Helio Eichbauer está tentando, com seus alunos na Oficina do Corpo, na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage.

Este texto da Lina foi reapresentado na exposição *EAV 75.79 – Um horizonte de eventos*, sob a curadoria de Helio Eichbauer e Marcelo Campos, realizada nas cavalariças do Parque Lage em 2014, em comemoração aos primeiros anos de fundação desta escola. O texto expõe a preocupação de Bardi com os problemas elementares da sociedade brasileira: “a situação de

indigência é a solicitação básica para a criatividade”.

Nestas considerações, Lina fez a seguinte observação: “artesanato somente como ‘documento’: é impossível voltar no tempo”. Compreende-se que ela entendia a produção artesanal brasileira como matéria investigativa que fornecesse conteúdo artístico e cultural ao desenho industrial, porém as realizações dos artesãos não deveriam ser somente matéria de pesquisa, o que seria desonesto e não auxiliaria esta classe trabalhadora. Os artesãos atuariam em parceria com as universidades e indústria para compartilhar esta fonte criadora, autóctone. Portanto, com o objetivo de cooperar com a valorização e autonomia das atividades artísticas artesanais brasileiras e desta forma conferir dignidade ao trabalhador, apto a exercer o próprio talento enquanto potência capaz de superar a “situação de indigência”, Lina afirmou sua opinião contrária às delimitações que a crítica artística impõe entre a realização popular e a erudita. Para a arquiteta, conforme já dito, esta separação definida pelas instituições e pelos críticos de arte é arbitrária. E apontou possíveis soluções, as quais afinadas com as propostas de Helio Eichbauer em relação à arte e à docência: “(...) salvaguardar o patrimônio espiritual do povo que não é a chamada ‘cor local’, mas a essência mesma da cultura, da dignidade de um país, de um povo, representado pelo conjunto de seus hábitos e de suas tradições”¹⁰⁸.

Às realizações profissionais de Eichbauer até aquele momento, entre as quais a histórica encenação de *O rei da vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa – com quem Lina também trabalhou – e cuja parceria com Celso em 1967 propiciou um projeto cenográfico de intenso colorido tropical, também de crítica mordaz às caducas estruturas políticas, vigentes não somente até os anos 1930, quando Oswald de Andrade escreveu o texto, mas ainda presentes no Brasil, se acrescenta os cenários e figurinos para *Álbum de Família*, direção de Martim Gonçalves, com quem Lina também trabalhou conforme já dito. Em 1973 aconteceu então o encontro profissional com Bardi, quando tiveram a oportunidade de juntos montarem a exposição *Eros Martim Gonçalves*, apresentada ao público no Museu de Arte de São Paulo. Trata-se, portanto, de

¹⁰⁸ In: “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 1, 7 set. 1958 apud FERRAZ, 2008, p. 130.

realizações artísticas concebidas desde a década de 1960, e não apenas pelo fato de terem trabalhado nas artes cênicas, mas por terem trabalhado inclusive com os mesmos diretores, defendendo um discurso artístico unívoco, além da homenagem que juntos prestaram a Martim Gonçalves através da montagem da exposição no ano seguinte ao falecimento deste diretor.

As considerações de Eichbauer por ocasião do início das aulas no Parque Lage ratificam esta afinidade:

No Parque Lage, faremos a mesma coisa, fundamentalmente. Não importa se o aluno é lavador de pratos de uma lanchonete ou arquiteto famoso: todos têm coisas a trazer. E é sobre essa matéria-prima que nós trabalharemos, procurando repensar a nossa maneira de ser, de viver.¹⁰⁹



Fig. 25 – Foto de página jornalística apresentada na exposição *O jardim da oposição*, realizada entre 19 de junho e 30 de agosto de 2009, sob a curadoria de Helio Eichbauer e Heloisa Buarque de Hollanda. Esta matéria fala a respeito do projeto docente criado por Eichbauer e Lina Bardi para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage em meados dos anos 1970, sob a direção de Rubens Gerchman. No segundo parágrafo, à direita da foto, lê-se: “A Oficina do Corpo foi inaugurada ontem, com o início do curso de Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi. E, durante um mês e meio, quarenta pessoas, das mais diferentes origens, passarão as manhãs no Parque Lage, num trabalho de descoberta das suas tradições, suas crenças, sua identidade.” Fonte: acervo Helio Eichbauer.

Os documentos comprovam a atuação conjunta entre a arquiteta e o cenógrafo, porém em entrevista à *Revista Folhetim*, Eichbauer afirmou que esta

¹⁰⁹ Palavras de Eichbauer publicada em matéria jornalística intitulada *Eichbauer e Lina Bo Bardi*. Fonte não encontrada. Acervo Helio Eichbauer.

parceria se deu somente na fase inicial da oficina: “Desenvolvi a primeira parte do curso com a Lina Bardi, uma arquiteta importantíssima. Minha oficina chamava-se *Oficina do Corpo*, depois virou *Oficina Pluridimensional*”¹¹⁰. Conforme o informado na introdução desta tese, a alteração no nome da oficina se deu para evitar errôneas associações com oficinas de dança, pois a *Oficina Pluridimensional* assim foi designada por tratar das múltiplas dimensões, desde a física à filosófica, artística, cultural entre outras. Portanto, apesar desta reunião profissional entre a arquiteta e o cenógrafo ter sido somente no período inicial da oficina, tal fato não diminui a importância do legado deste trabalho conjunto enquanto união profissional exemplar no campo da arte e da docência com vistas à promoção da expressão artística.

E Eichbauer, em seu livro *Cartas de Marear*, publicado em 2013, ao se referir à época da docência nos anos 1970, externou sua intenção naquele período: “A recriação do Brasil como um país mais justo”¹¹¹.

A atuação conjunta de Lina e Helio ao criar a *Oficina do Corpo* pode ser averiguada considerando-se a convergência entre dois objetivos: 1) a promoção de uma sociedade mais humanizada, ciente da própria história, conforme o conteúdo das aulas de Eichbauer; 2) a indústria e a universidade aliadas às realizações culturais, de acordo com os pronunciamentos da Lina.

Ambos atuaram promovendo aproximação entre arte, cidade e comunidade, e colocaram em prática singulares realizações estratégicas. A seguir citações serão comentadas com o objetivo de fornecerem orientação a respeito desta noção de *espaço público vivo*, o qual será verificado de acordo com a análise de fotografias e de realizações artesanais pertencentes ao acervo de Bo Bardi. Documentos sobre as proposições didáticas e artísticas de Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi também serão apresentados em fotos.

É preciso considerar primeiramente a existência dos entraves, principalmente econômicos que se encontram na história da sociedade brasileira desde a formação da nação, e Lina aponta justamente este mote como alavanca para soluções criativas. Os vestidos e colchas que Lina fotografou e publicou em seu livro *Tempos de grossura*, constituem exemplos

¹¹⁰ Entrevista que Helio Eichbauer concedeu à revista *Folhetim*, uma publicação do Teatro do pequeno gesto, n. 23, jan.-jun. 2006 p. 134.

¹¹¹ EICHBAUER, 2013, p. 209.

singulares desta solução criativa. Os retalhos nas mãos dos artesãos transformam-se em obras de esmerado trabalho e técnica. E traduzem bem os motivos que levaram Lina a pensar a diferenciação que se atribui à arte e ao artesanato, a questionar, portanto, o juízo de valor atribuído a estas manifestações artísticas humanas. A seguir a imagem de uma colcha de retalhos, pertencente ao acervo da Lina, ao lado da tela de pintura de Piet Mondrian. De fato, vistas contiguamente, a colcha e a tela, sem aludir às questões conceituais que permeiam a história e a crítica da arte e nem às motivações artísticas do artesão ou do artista, as linhas, cores e formas se encontram na complexidade de suas disposições:



Fig. 26 – Colcha de retalhos (2,00 X 1,40 m). Brejo da Madre Deus, Pernambuco. Foto de capa do convite para o lançamento do livro *Tempos de grossura: o design no impasse*. Acervo de Helio Eichbauer.

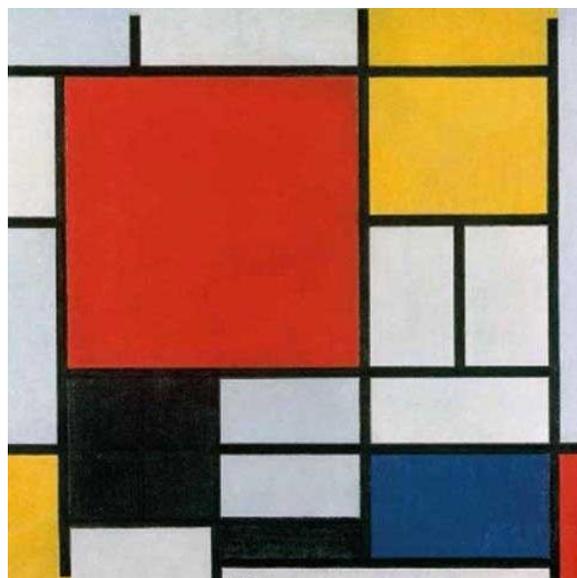


Fig. 27 – Piet Mondrian – *Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul* – 1921.

O projeto de Lina a favor da reunião entre as universidades, as escolas de design, os museus e os ateliês que trabalhassem com o objetivo de estrategicamente combinar a produção artística local com o projeto fabril industrial atesta o fato de que as máquinas não necessariamente desumanizam o sistema de trabalho. Em vida, Lina não teve a oportunidade de ver sua proposta ser testada, apesar das tentativas empreendidas no Solar do Unhão, por ocasião da reforma deste espaço que foi encomendada à arquiteta em

princípios da década de 1960. Este espaço abrigaria o Museu de Arte Popular e que receberia o projeto CETA, o Centro de Estudos e Trabalhos Artesanais, criado pela própria Lina.

Em 1960 foi restaurado e transformado num Centro de Documentação sobre Arte Popular e Centro de Estudos Técnicos do Nordeste, visando a passagem de um pré-artesanato primitivo à indústria moderna.”¹¹²

Bo Bardi inquiriu a respeito de uma ação coletiva em busca de um novo caminho, o qual se conectasse com um sistema de trabalho que preservasse a dignidade do trabalhador. Considera-se que esta dignidade tenha relação com o livre desenvolvimento cognitivo, o qual, em relação às práticas dos artífices, diz respeito ao desenvolvimento não somente das habilidades técnicas de fabricação, mas tem estreita relação com as formações comunitárias que empreendem aptidões relativas às condições dos espaços geográficos do entorno bem como se relaciona com as criações advindas das conformações culturais. O sociólogo americano Richard Sennett cita Karl Marx ao tratar das relações entre as condições de trabalho e a comunidade¹¹³.

É preciso atentar, no entanto, para o fato de que tal proposta foi pensada por Lina para ser empreendida em parcerias, por se tratar de promover novas relações de trabalho, ou seja, considera-se uma união de forças no sentido de cooperar com a população em favor da realização no campo das artes e das atividades de criação e construção sem as exclusividades referentes à genialidade artística¹¹⁴. Esta união de forças, de acordo com uma análise acurada das palavras de Bo Bardi, se fazia necessária não somente no contexto da classe trabalhadora, no âmbito popular, mas entre os profissionais no campo das artes. Conforme já dito, caberia à classe artística e de pesquisa principiar e fortalecer esta coletividade e foi o que Lina empreendeu em

¹¹² Texto de apresentação da Lina por ocasião da reforma do Solar do Unhão apud FERRAZ, 2008, p. 152.

¹¹³ “[...] Karl Marx... Enfatizou que as relações individuais e sociais desenvolvem-se pela confecção de objetos físicos, permitindo o “desenvolvimento completo do indivíduo”... a dignidade do trabalho que é natural às pessoas como parte de uma comunidade.” SENNETT, 2013, p. 40.

¹¹⁴ “[...] essa palavra moderna entre as modernas – o “gênio” pessoal – não fazia muito sentido... Tal como acontece com os valores mais profundamente arraigados em qualquer cultura, parecia óbvio que as pessoas se identificariam com outros artífices na qualidade de concidadãos. A capacitação seria um vínculo ao mesmo tempo com os antepassados e os pares.” SENNETT, 2013, p. 32.

parceria com Helio Eichbauer e Rubens Gerchman e este à frente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Considera-se que Eichbauer empreendeu a expressão corporal no sentido de prover reconhecimento, identidade e valorização da história, memória e cultura perdidas e dilaceradas por décadas de preconceito e depreciação impostos tanto pelas nações estrangeiras dominantes quanto pela ditadura militar que desde a década de 1960 alijava a população da livre expressão no campo das artes e do pensamento.

Lina Bardi, portanto, através do seu discurso registrado na sua escrita, ao apontar para as possibilidades de fortalecimento da cultura e dos valores das classes populares brasileiras, considerou os espaços das escolas, dos museus e as parcerias artísticas, estas seriam as ferramentas de cooperação com um rico manancial que há tempos se degradava inclusive sob a ascensão de um sistema fabril inconsequente com relação aos valores e aptidões humanos. Um dos documentos que atesta este investimento de Lina em espaços de apoio e de fortalecimento das atividades de cunho popular, relacionados às instituições de educação é o documento que propõe palestras e exposições à Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o qual revela uma nova estratégia entre a educação e a realização artística. Tal ideia continua válida principalmente como resistência aos novos mecanismos capitalistas de trabalho que atuam em termos de globalização e conseqüente enfraquecimento dos valores e das relações humanas.

Sennett em seus estudos intitulados *A cultura do novo capitalismo* enfatiza a importância das atuações profissionais que privilegiam as relações humanas perante a crença restritiva de que as facilidades tecnológicas informatizadas possam garantir a comunicabilidade¹¹⁵. De acordo com estas considerações de Sennett e com o investimento de Bardi na promoção das atividades artísticas populares, considera-se que o sistema de trabalho, quando

¹¹⁵ “A massa, no entanto, dispõe de uma rede mais rala de contatos e apoios informais, permanecendo, portanto, mais dependente das instituições. Costuma-se dizer que a nova tecnologia pode de certa forma corrigir esta desigualdade, servindo as salas de bate-papo e os grupos de afinidade da Internet para que os jovens se apoderem da informação necessária para aproveitar as oportunidades. No mundo do trabalho, pelo menos por enquanto, não é o que acontece. O contato pessoal é importante. Por isso é que os especialistas técnicos comparecem a tantas convenções, e também, de forma mais conseqüente, que as pessoas que trabalham em casa, ligadas ao escritório apenas pelo computador, tantas vezes ficam de fora dos processos decisórios informais.” SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Trad. Clóvis Marques, 2012, p. 76.

embasado por condições que promovam o aprimoramento intelectual de uma comunidade, tem a capacidade de melhorar as condições de vida de todo um segmento social, pois dele deriva sociabilidade, satisfação profissional, prosperidade do corpo social. Trata-se de um investimento que precisa ser empreendido por profissionais e pesquisadores como táticas endereçadas ao cotidiano das relações humanas, revisões atentas à expressividade humana, conectada aos avanços tecnológicos, certamente, mas essencialmente estimuladoras das atividades que desenvolvam as habilitações profissionais e suas atividades cognitivas. A este respeito, apresenta-se a seguir a proposta pedagógica de Lina Bardi:

Design Brasileiro no impasse e pré-artisanato
- E -
6.089

PROPOSTA DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS

1. OBJETIVOS
Enriquecer a Oficina de Programação Visual, colocando em debate a situação do design brasileiro, e do pré-artisanato e aproximando os alunos de profissionais da programação visual, com visão crítica.

2. ORGANIZAÇÃO DO SERVIÇO
Exposição e palestras

3. DURAÇÃO 4. CARGA HORÁRIA 5. HORÁRIO
1 mês *80 horas*

6. LOCAL
*Escola de Artes Visuais
Rua Jardim Botânico 414*

7. CLIENTELA
Alunos, professores, comunidade

8. VALOR DO SERVIÇO
R\$ 10.000,00

9. FORMA DE PAGAMENTO
Integral mediante atestação específica

10. RESPONSÁVEL P/ SERVIÇO
Lina Bo Bardi

DATA: / / ANO:

Fig. 28 – Proposta de Exposição e palestras por Lina Bo Bardi para a Escola de Artes Visuais por ocasião da abertura desta escola intitulado: *Design brasileiro no impasse e pré-artisanato*. No item nº 1 – Objetivos, Lina escreveu: “Enriquecer a Oficina de Programação Visual, colocando em debate a situação do Design Brasileiro e do pré-artisanato e aproximando os alunos de profissionais da programação visual, com visão crítica.” No item 7 – Clientela, Lina escreveu: “Alunos, professores e comunidade”. Acervo: Helio Eichbauer.

Com relação ao termo *pré-artisanato* que Lina utilizou para definir as produções manufatureiras do nordeste brasileiro, trata-se de definir um contexto enfraquecido, que não configurou um grupo coeso de produção artesanal por conta da carência de recursos e de técnicas administrativas, característica das condições de pobreza nordestina das décadas de 1960 e

1970 no Brasil, as quais, no entanto, não inibiram o potencial criativo de tais realizadores, ao contrário. Lina atestou o potencial de realização destes grupos de trabalhadores não somente através das exposições dos trabalhos artesanais feitos com materiais retirados do lixo, os quais voltaram a ter novos usos como utilitários reciclados, mas também reuniu considerações de diferentes artistas, que escreveram a respeito da importância dessas obras nascidas em condições de precariedade financeira. Estas reflexões precisam ser destacadas, relidas, para que as realizações no campo da arte tenham referências que auxiliem as atividades que cooperem com a prosperidade e a expressão dos trabalhadores *artistas-artífices* brasileiros que têm habilidades profissionais, portanto capacidade de viver dignamente a partir do próprio ofício, mas que estão sujeitados a um sistema de exploração que se estende desde os tempos do Brasil colonial. Exemplo destas referências é o depoimento do professor e artista plástico Flávio Motta, que em 1970 analisou o acervo organizado por Lina Bo Bardi:

O mesmo produto usado e “queimado”, mas conservando a mesma forma, será visto na periferia da cidade, no lixo, como matéria-prima... Aquilo que num processo é ponto terminal – a lâmpada –, em outro, é ponto de partida, é matéria-prima com toda a sofisticação que ela traz acrisolada como produto cultural... As obras de arte... de um ir além do cotidiano e se adaptar as exigências de um conjunto completo, significativo, transformador e criativo.¹¹⁶

Lina em *Tempos de grossura: o design no impasse* reuniu um grupo de artistas. Conjuntamente este grupo teceu considerações sobre a capacidade de reinvenção através da reciclagem de objetos descartados, resíduos em desuso encontrados nos complexos urbanos, os quais adquiriram nova forma, não restringidos à apreciação artística, se constituíram como objetos funcionais, remodelados por habilidosos artífices que necessitavam suprir as carências materiais que a vivência cotidiana demandava. Tal capacidade criativa diz respeito à habilidade humana de criação associada à sensibilidade estética, promotoras, inclusive, de satisfação pessoal. A seguir foto de um conjunto de canecas do acervo de Lina Bardi confeccionadas a partir de latas de

¹¹⁶ Texto de Flávio Motta in: BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*, 1994, p. 57, 58 e 59.

lubrificantes:



Fig. 29 - Conforme a legenda que consta no livro *Tempos de grossura*, estas canecas são provenientes de Feira de Santana, Bahia. Foto: Luiz Hossaka.

Diante das canecas apresentadas na fotografia da figura 29, um olhar comparativo entre estas e o desenho do artista norte-americano Andy Warhol intitulado *Campbell's soup cans*, que envolve a técnica da serigrafia, promoveu reflexões a respeito de distintas questões sociais e respectivas condições econômicas. A seguir o referido desenho:



Fig. 30 – A série de desenhos realizados sob uma técnica mista, entre a pintura e a serigrafia, apresentada em 1962, criada pelo artista norte-americano Andy Warhol e traduzida para o português com o título *Latas de sopa Campbell*, integra o movimento que ficou conhecido na História da Arte como *Pop Art*. Em termos sucintos, este movimento empreendeu um olhar crítico, inquiridor a respeito das relações entre arte, mercado e sociedade de consumo. Fonte: <http://boasdegarfo.com.br/etc/curiosidades/2014/08/design-lata-sopa-campbells/> Acessado em março de 2018.

Comparativamente, observa-se que a figura 29 apresenta a fotografia de canecas que foram artesanalmente construídas a partir da reciclagem de latas de lubrificantes por artífices não identificados. Lina Bo Bardi ao registrar estas realizações anônimas tratou do potencial criativo e de sobrevivência das classes trabalhadoras brasileiras materialmente empobrecidas. A figura 30 apresenta o desenho de objeto similar ao verificado na figura 29: latas, que não

são de lubrificantes, porém matéria-prima similar endereçada à função de recipiente para sopa. Na figura 29 as latas de lubrificante também passaram à condição de recipiente destinado à alimentação: canecas. A diferença que este estudo comparativo considera crucial é a de que as canecas que foram apresentadas por Lina Bardi dizem respeito ao “grito” de sobrevivência de um grupo social marginalizado, que teve sua expressividade exposta por uma representante da classe artística erudita. Lina atestou o valor cultural e inventivo das realizações de grupos sociais brasileiros marginalizados, entregues às precariedades materiais. Já a figura 30 trata da expressão de um artista e profissional das artes gráficas, um norte-americano que mobilizou a reflexão por parte da crítica artística sobre conceituações no campo da arte e a respeito de valores advindos das sociedades de consumo que estavam em pleno desenvolvimento por ocasião do seu desenho. Porém comumente, ambos o artista e artífices anônimos refletiram possibilidades sobre uma mesma matéria industrializada, um recipiente, uma lata. O artista norte-americano contou com o aparato das instituições de arte, os artífices brasileiros estavam entregues às injustas condições sociais, econômicas e políticas. O primeiro contestou o sistema global, o segundo foi depreciado por este mesmo sistema, e transformou o resíduo descartado em fonte de alimento ambivalente: produto vendável, mas que também recebe o alimento. Ambos exerceram a capacidade humana de refletir e transformar através do ato criativo. É preciso combater, no entanto, a condição de precariedade material que assola grandes grupamentos sociais e dificulta ao extremo que importantes manifestações artísticas e culturais contribuam para a vivência digna de homens, mulheres e comunidades.

Ao legar o registro iconográfico e o discurso crítico a respeito destas realizações artesanais Lina evidenciou as fartas possibilidades inventivas que se encontram no seio da cultura popular brasileira, a despeito das barreiras impostas pelo sistema de trabalho industrial e econômico, e embora tais registros tenham sido feitos há pelo menos quatro décadas atrás, as feiras de artesanato nos recantos urbanos ou nas regiões interioranas brasileiras da atualidade continuam a atestar a necessidade de continuidade deste projeto pensado e discutido por Lina Bardi a favor da cultura e do artífice, inesgotáveis

mananciais nacionais¹¹⁷.

A parceria de trabalho com Eichbauer dinamizou a atuação de Bo Bardi a favor da arte e da expressão popular no Brasil com relação à reunião de diferentes práticas e perspectivas culturais, bem como houve um fortalecimento mútuo entre estes artistas a respeito do objetivo comum de empreender um curso de artes não submetido às regras do sistema econômico e político vigente. No campo dos projetos artísticos vinculados à Educação Lina sofreu severo desapontamento: teve seu projeto para o Solar do Unhão, projetado para ser Museu de Arte Popular, hoje Museu de Arte Moderna, interrompido em 1964, quando o golpe militar assumiu o governo do país. Porém Lina buscou novas parcerias para não calar suas reflexões a respeito do Brasil e de seu povo e o teatro e o cinema e seus diretores e atores configuraram novos campos de atuação e reflexão conjunta, até encontrar a oportunidade de em meados de 1970 refletir com Eichbauer a criação de um curso de artes, o qual tomou a forma de uma oficina, cujo termo deixa entrever a conexão direta com a práxis.

Com Eichbauer o projeto para a área da docência entre as artes e a cultura recebeu nova perspectiva advinda do campo filosófico, de acordo com uma visão humanista em comum, num exercício de conhecer e questionar a história construída ao longo dos séculos, conforme os grandes clássicos da filosofia, da literatura e da arte, abordados por Eichbauer desde os pensadores gregos, aos tratados de religião, às obras de Shakespeare, Goethe, Paul Klee, entre outros. A partir deste projeto humanista, Eichbauer explorou a plasticidade não somente do ponto de vista de um cenógrafo, profissional que trabalha com maquetes e projeto para a cena, mas induziu os alunos a explorarem o espaço através da música, da dança e da expressão corporal numa comunhão entre alunos oriundos de classes sociais diversas e com diferentes aptidões no campo das artes e das subjetividades, de acordo com comunicações entre artistas plásticos, trabalhadores sem formação definida, atrizes e arquitetos, enfim um espaço de humanidades afeito à democratização

¹¹⁷ “(...) como nota Arendt, em nenhuma outra atividade os seres humanos podem experimentar a bênção da vida como um todo, decorrente da circunstância de que no trabalho o esforço e a gratificação se seguem tão proximamente... de modo que ‘a felicidade é concomitante ao processo’”. Texto de apresentação de Adriano Correia para *A condição humana*, ARENDT, trad. Roberto Raposo, 2016, p. XXVII.

do saber culto letrado, mas também apreensão do saber ancestral, individual, cultural, capazes de estimular os mananciais artísticos e culturais presentes nos diferentes grupamentos humanos sociais, através inclusive, da reunião entres esses diferentes grupamentos. A seguir fotos deste encontro entre Arte e expressão, promovido pela *Oficina do Corpo*:

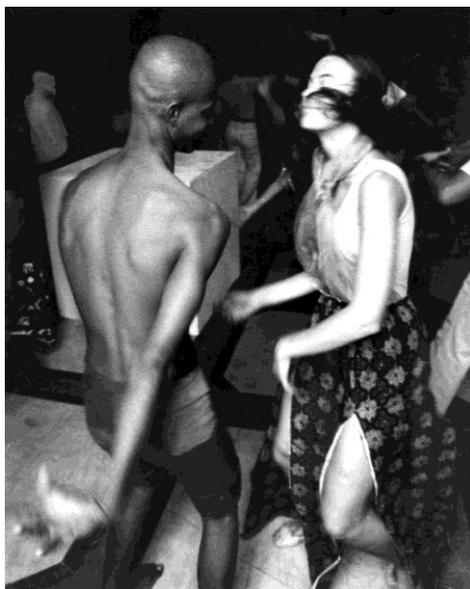


Fig. 31 – Alunos em exercício na *Oficina do Corpo*, 1975. Fonte: Acervo da Escola de Artes Visuais do Parque Lage - RJ



Fig. 32 – *Oficina do Corpo* no Jardim da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1976. Foto: Betty Pereira



Fig. 33 – À frente do quadro negro, cujo título na parte superior dimensiona o conteúdo: “Mondrian e a Teosofia”, se encontra o Professor Helio Eichbauer. Aula conferida no jardim da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, por ocasião da *Oficina do Corpo*, 1976. Foto: Betty Pereira

É importante observar nas fotos 32 e 33 a conexão com a natureza que envolveu o lugar no qual se realizou o ensino e aprendizado. Em 1982, Eichbauer fez a direção de arte para a peça *A tempestade* de William Shakespeare, direção de Paulo Reis, em parceria com *O pessoal do despertar*. Nesta peça, o personagem principal, o mago Próspero, na cena II do primeiro ato, revela seus valores: “trouxe de minha biblioteca volumes que prezava mais do que meu ducado”. Em seu exílio na ilha de *A tempestade* integrou-se à natureza e adquiriu o dom de manipular as chuvas, as tempestades, os ventos e conhecia e conversava com os espíritos que habitavam as florestas. Para esta peça, Eichbauer artesanalmente compôs o programa, no qual o mago Próspero foi apresentado à maneira de um grande humanista, o dono de valiosa biblioteca e sábio alquímico, manipulador dos elementos físicos. E assim como este *Cenógrafo-Professor* em suas aulas no espaço aberto do Parque Lage dimensionou o espaço com traçados, criando “n dimensões”, da mesma maneira o mago Próspero shakespeariano foi representado em desenho com linhas que saíam de suas mãos e se estendiam ao infinito diante dos mares e montanhas de uma ilha ao mesmo tempo projetada e onírica, nascida na obra do grande poeta renascentista inglês, que astutamente interpretou a era das grandes navegações. A partir de então, entre o *Homem*

Vitruviano e o estudo do homem no espaço cênico por Oskar Schlemmer, professor da escola alemã Bauhaus, eis a singularidade do projeto para o programa da peça *A tempestade*¹¹⁸, que Eichbauer provavelmente principiou seu traçado alguns anos antes, no campo da docência, na parceria com Bardi:

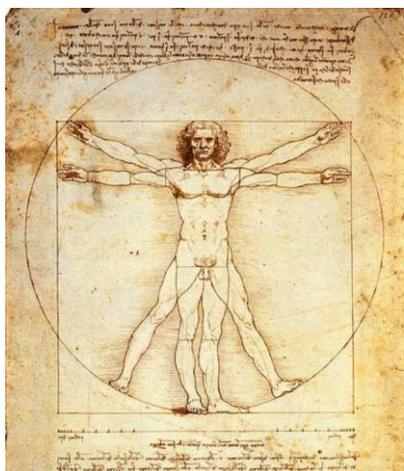


Fig. 34 – *Homem Vitruviano*, 1490. Desenho de Leonardo da Vinci. Fonte: <https://www.significados.com.br/home-m-vitruviano/>. Acessado em 22/03/2018

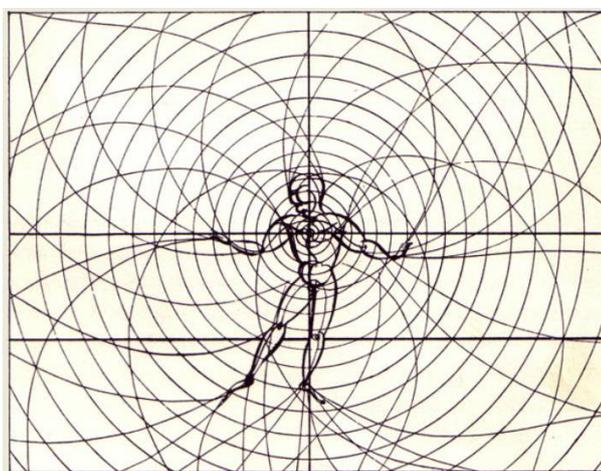


Fig. 35 - Oskar Schlemmer - *Figure in space with plane geometry and spacial delineations*, 1921. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/355010383103272157/>. Acessado em 22/03/2018

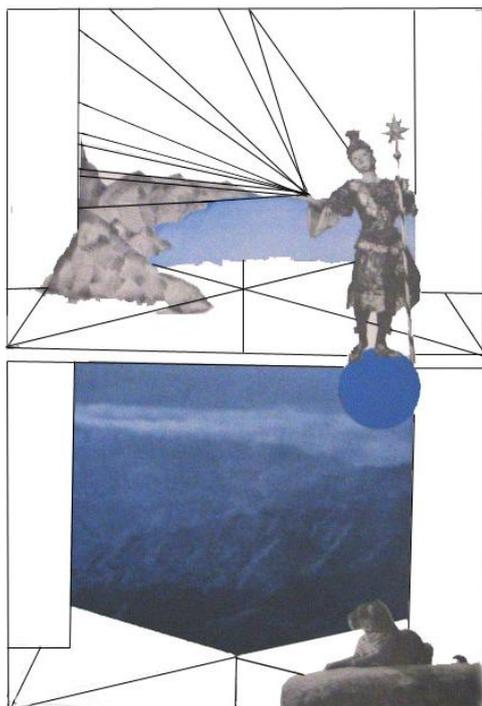


Fig. 36 – Desenho de Helio Eichbauer para o programa da peça *A tempestade*, de William Shakespeare. Direção de Paulo Reis, tradução de Geraldo Carneiro. Encenada em 1982 no Parque Lage, Rio de Janeiro. Fonte: Acervo Helio Eichbauer.

¹¹⁸ “Eichbauer projetou para esta montagem um idealizado espaço matemático a partir das relações de Próspero com sua ilha, cujo traçado linear demonstra tanto a referência humanística do homem vitruviano de Leonardo Da Vinci quanto os estudos matemáticos espaciais de Oskar Schlemmer, professor de teatro da Bauhaus.” PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. *Helio Eichbauer e a varinha de Próspero. Entre Shakespeare e a construção do espaço*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013, p. 126.

3.1) EICHBAUER – *Homo faber suae quisque fortunae*¹¹⁹

*O resultado da ação docente de Sócrates não é apenas psíquico e pedagógico: é também político. Contém a denúncia do preconceito que, mesmo na democracia, inferioriza os escravos (do mesmo modo que as mulheres e os estrangeiros), recusando-lhes o direito de cidadania... justifica uma ação docente revolucionária que aparece como subversiva das instituições políticas, pois pode inverter a própria relação senhor/escravo... Ao abrir o espaço do exercício e da docência filosóficos a escravos, mulheres e estrangeiros, o epicurismo amplia, em novo contexto histórico, a demolição de preconceitos e a ação libertária... mas agora sobre bases estritamente humanistas e não religiosas.*¹²⁰

De acordo com as considerações de Débora Oelsner Lopes na dissertação intitulada “*A inquieta busca da cenografia*”: a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970, os estudos de José Américo Motta Pessanha, que foi professor do Helio na Faculdade de Filosofia, possivelmente exerceram influência sobre as práticas docentes deste cenógrafo. Motta Pessanha empreendeu averiguações a respeito da ética epicurista, a qual introduziu o exercício não padronizado da docência, revolucionário justamente por isso, embasado pela valorização do ser humano e pelas matérias de humanidades.

Conjuntamente aos estudos filosóficos de Pessanha sobre a ética epicurista considera-se o provérbio latino que define o *homo faber* como o artesão da própria fortuna, conjugando em poucas palavras aquele que constrói, à maneira de um artífice, a própria história. Tem-se, portanto, a ética deste *cenógrafo-professor* aliada à sua práxis como *Artista-Artífice*: “acho que o teatro deveria ser artesanal, continuar sendo artesanal”¹²¹.

Considera-se também que a respeito da realização profissional de Eichbauer, averiguações conceituais podem ser tecidas entre o *Homo Faber*, conforme o provérbio latino que considera o ser humano como construtor de si mesmo e o *Homo Ludens*, conceito desenvolvido e investigado por Johan Huizinga, o qual considera o fator lúdico como fundamental para a formação

¹¹⁹ Homem artesão de sua própria fortuna. Provérbio extraído do *Dicionário de máximas e expressões em latim*. Trad. Ciro Moranza. São Paulo: Editora Escala, 2010, p. 63.

¹²⁰ PESSANHA, José Américo Motta. *As delícias do Jardim*. Em: http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/As_Delicias_do_Jardim-1.pdf Acessado em 11 de dezembro de 2017.

¹²¹ Entrevista que Helio Eichbauer concedeu à revista *Folhetim*, uma publicação do Teatro do pequeno gesto, n. 23, jan.-jun. 2006 p. 131.

civilizatória, portanto, o jogo como função social e fenômeno cultural, no qual a realidade é recriada por intermédio de imagens, as imagens míticas criadas pela comunidade.

À maneira de um *Homo Faber*, na década de 1970, Eichbauer criou e construiu o espaço de uma intercessão entre a cena e a sala de aula de acordo com a sua trajetória e experiência artística, que podemos considerar como a realização de um neo-humanista. Este espaço híbrido se constituiu de uma classe de estudos, mas também de práticas artísticas a pensar a relação entre o teatro e a sociedade, sob um discurso e um exercício afeitos à transformação social, necessária naqueles tempos de repressão política, mas também transformação que permitisse a expansão do teatro para além dos seus limites mercadológicos. Considera-se que reside nesta singular forma de articular arte e pensamento de Eichbauer o dado comum com o projeto de Lina Bo Bardi para museus e escolas de artes, que tinha o objetivo de aproximar a cultura popular e a formação universitária no campo das artes, arquitetura e design. Em separado, ambos os projetos de Lina e Helio permite-nos entrever um novo espaço de ação e construção conforme o vislumbre de uma cena transgressora dos limites conceituais artísticos que possam restringir a vivência e a cognição, inconformada com os entraves que cerceiam a expressividade humana.

A respeito da frase apresentada no quadro que antecede a apresentação desta tese, de autoria deste cenógrafo, na qual se lê: *Trabalhar como artesão rigorosamente por tempos mais justos*, consideram-se tônicas as palavras “trabalhar”, “artesão” e “justos”, compreendidas em conjunto como o cerne do objetivo desta pesquisa a respeito de um projeto no campo das artes no Brasil que possa favorecer não somente a realização artística, mas inclusive a realização de trabalhadores artífices que integram os grupamentos sociais populares, candidatos aos novos métodos de trabalho e de relações profissionais no campo das artes.

A atividade profissional de Eichbauer analisada nos termos do *Homo Faber* em comunhão com a ética de um neo-humanista, à maneira de um artífice que pensa e constrói não só matéria artística, mas também novas oportunidades por intermédio de suas habilidades e vocação encontra afinidade com as considerações de Richard Sennett a respeito do artífice que

atua como um profissional engajado na tarefa de um aprimoramento cada vez maior das suas possibilidades e projetos, a despeito dos clamores mundanos que possam corromper sua qualidade profissional¹²². Esta perspectiva também tem estreita relação com a defesa de Bardi a favor da valorização da produção artesanal popular.

A partir destas considerações comparativas surgem questões imprescindíveis: como o artífice, tanto no campo erudito das artes cênicas, da arquitetura, da arte contemporânea como no campo da arte popular e do artesanato pode encontrar espaço para exercer sua aptidão manufatureira em tempos de supremacia dos enredos tecnológicos que lidam com as ferramentas de desenho, por exemplo? Como pode se dar a conciliação entre a tecnologia e a prática artesanal? Considera-se que o artífice seja depreciado neste contexto de novas tecnologias e da indústria fabril porque seu espaço de atuação na sociedade contemporânea pode ser encarado como atrasado, ultrapassado pela rapidez tecnológica e industrial. No entanto, a despeito desta consideração superficial, as bancas de jornal da atualidade vendem manuais diversificados que permitem o aprimoramento técnico das mais variadas atividades manufatureiras. Inclusive o YouTube, plataforma de vídeos para a internet, oferece variadas aulas que ensinam diferentes técnicas artesanais para qualificação da fabricação artesã. Daí a consideração a respeito do fato de que homens e mulheres sempre buscarão aprender, pensar, experimentar, executar com as mãos, independente da existência de tecnologias que fabriquem isso ou aquilo com mais rapidez e equanimidade. Ademais, a indústria e o artesanato têm finalidades diferentes: a primeira busca realizar por intermédio de máquinas e de forma equânime grande quantidade de produtos para atender um numeroso contingente populacional, o segundo diz respeito ao aprimoramento humano tanto técnico quanto intelectual através do ato de fabricar objetos.

Em relação ao aprimoramento artístico e técnico de cenógrafos, artistas visuais e arquitetos, o fazer artesanal é pertinente? A professora e designer

¹²² “[...] se dedicam a arte pela arte... O carpinteiro poderia vender mais móveis se trabalhasse com maior rapidez... Com certeza é possível se virar na vida sem dedicação. O artífice representa uma condição humana especial: a do *engajamento*.” SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques – 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 30.

australiana Dorita Hannah em 2009 dirigiu a performance *Her Topia* na qual uma performer manipulava uma máquina de costura antiquada, pois de tecnologia ultrapassada, movida por pedal. E se fosse uma máquina reta industrial capaz de trabalhar com tecidos pesados e complexos como o jeans e o couro? Ou uma overloque adequada ao trabalho com tecidos elásticos, ou uma colarete com duas agulhas que realiza entre as mais diversificadas tarefas, bainhas industriais e acabamentos com viés? As considerações seriam outras. Provavelmente direcionadas à fabricação para atender uma demanda mercadológica numerosa, fundamentada por sistemas de trabalho que induzem à repetição em série para agilidade e barateamento da produção. Portanto, é incontestável que a tecnologia avançou de forma expressiva, mas as aptidões profissionais humanas têm sido respeitadas e incentivadas em concordância com tais progressos tecnológicos? Certamente a tecnologia pode facilitar e aliviar a carga de trabalho humano, mas também pode gerar ignorância e retrocesso intelectual se homens e mulheres não exercitarem suas habilidades fabris e artísticas. O encontro entre Lina e Helio para trabalhar no setor da docência na década de 1970, designado pela manchete do jornal da época como *a busca do espaço humano*, deixa entrever justamente o fato de que este espaço de realização artística e profissional não pode ser esquecido, alienado.

Com relação ao fazer artesanal e artístico, é preciso considerar que técnicas seculares e artesanais como a pintura a óleo, por exemplo, continuam a conferir matéria para discurso e experiência no campo das artes, apesar de a pintura ter extrapolado o suporte da tela e o ato de pintar também seja o de performar, como o fez Yves Klein em 1960 ao transformar corpos nus femininos em pincéis, em suas *Antropometrias*. Por que a arte sofre transformações com a inclusão de novas técnicas e conceitos, expressões artísticas seculares deixam de ter valor e expressão? Atestou Hans Belting:

A polêmica em torno do método perdeu sua intensidade e os intérpretes substituíram essa história da arte única e opressora por várias histórias da arte que, como métodos, existiam uma ao lado das outras, sem conflitos, semelhante à maneira como ocorre com as tendências artísticas contemporâneas.¹²³

¹²³ BELTIN. 2012, p. 34.

Ao pensamento de Belting a respeito da teoria e metodologia na arte, acrescentam-se as considerações de Eichbauer em termos de uma reflexão ética: *Trabalhar como artesão rigorosamente por tempos mais justos*¹²⁴. Nesta afirmação de Eichbauer é possível considerar, inclusive, a própria atividade do artesão, a justa necessidade de rever sua importância para a atual sociedade e o quanto tal atividade de pensar e criar com as mãos permite a boa saúde do corpo social, à maneira de um fazer e pensar que se faz na coletividade, de acordo com as aptidões de uma determinada região e respectivas heranças legadas de gerações a gerações.

É importante, portanto, que algumas considerações sejam tecidas a respeito deste pensar e fazer próprio da atividade artesanal na contemporaneidade, já que tal atividade estava no contexto de trabalho de Bo Bardi e Eichbauer naquele período. Estas considerações inspiradas pela afirmação de Eichbauer, que objetivam a reflexão a respeito de condições mais justas no campo das artes e das manifestações populares no seio desta atual sociedade brasileira tão díspar, completam-se com outra proposta deste cenógrafo que é a de reinventar o cotidiano¹²⁵, conforme a prática do *Homo Ludens*, tarefa de reinvenção por intermédio das artes, da subjetividade humana capaz de construir novos caminhos. É preciso ampliar ao âmbito popular, a consciência de que o trabalho, fonte de sustento, também é importante ao aprimoramento humano e este é conquistado na coletividade, na convivência, entre o aprender e o empreender as relações de ética. Gadamer esclarece:

A formação como elevação à universalidade é, pois uma tarefa humana. Exige um sacrifício do que é particular em favor do universal... Ao formar o objeto, portanto, enquanto age ignorando a si e dando lugar a um sentido universal, a consciência que trabalha eleva-se acima do imediatismo de sua existência rumo à universalidade... sendo perfeitamente correto dizer que o trabalho forma.¹²⁶

A realização profissional, portanto, constitui uma satisfação na coletividade. Eichbauer, ao reinventar o cotidiano quando empreendeu o

¹²⁴ EICHBAUER, 2013, p. 112, grifo nosso.

¹²⁵ “[...] como só as crianças conseguem sobreviver na floresta do alheamento, reinventando o cotidiano.” EICHBAUER, 2013, p. 15.

¹²⁶ GADAMER, 2015, p. 48.

espaço de intercessão entre a cena e a sala de aula, estendeu a própria satisfação pessoal enquanto cenógrafo ao espaço do professor, em favor da promoção deste sentimento de realização com o fazer e com o aprender.

O teatro enquanto realização artística na coletividade constitui um espaço de criação e de produção de conhecimento polivalente, cujas relações são construídas entre plateia e atores, entre atores e técnicos de teatro, nas relações de trabalho entre os próprios técnicos e ainda outras mais que se constroem à medida que a produção cênica progride. Estas diferentes formas de relação também podem ser reinventadas, reestruturadas, estudadas de acordo com a iniciativa de cada setor de criação envolvido na promoção da realização cênica. Helio Eichbauer criou este espaço de reinvenção ao construir um espaço didático ao longo de sua atividade profissional. Sua formação profissional foi delineada no campo da cenografia, sua atuação, no entanto, foi ampliada e abrangeu o espaço da sala de aula, de aprendizado coletivo e num contexto didático, por sua vez, reinventado, não direcionado exclusivamente para cenógrafos, arquitetos e projetistas, mas ampliado no sentido de promover diferentes formas de expressões artísticas, tais como a dança, a música, o cinema, num contexto multidisciplinar, “pluridimensional”, conforme seu termo, singular desde seu início em meados da década de 1970, à maneira de dribles às restrições da ditadura militar no Brasil, portanto, um espaço de livre pensamento¹²⁷.

As considerações de Eichbauer em *Cartas de Marear*, de forma similar à Bo Bardi quando esta falou a respeito da importância do trabalho empreendido por artesãos populares – inclusive a defesa dos trabalhadores executores dos projetos artísticos – também direcionam o leitor à reflexão sobre o legado técnico de profissionais que atuam como artesãos no tradicional espaço da Caixa Cênica Italiana, este edifício teatral que guarda a história e memória não somente das encenações ali realizadas, mas inclusive a realização de técnicos que aprimoram os equipamentos destes espaços, quiçá promovem novas

¹²⁷ “[...] experiências didáticas fora dos padrões acadêmicos na então liberal Escola de Belas Artes da UFRJ e na Escola de Artes Visuais – EAV, Parque Lage, criada por Rubens Gerchman em tempos de ditadura... o “Jardim da oposição”, como a descreveu Wilson Coutinho. Aulas sobre o *Fausto* de Goethe, a biomecânica de Meyerhold e o futurismo de Maiakóvski, *A Tempestade* de Shakespeare e a Bauhaus de Paul Klee e de Oskar Schlemmer... exercício de liberdade em meio à arbitrariedade política.” (EICHBAUER, 2013, p. 19).

técnicas auxiliares no uso de refletores, dinamizam as trocas de roupa dos atores nos bastidores, pensam as manobras dos cenários. Essas atuações profissionais, fundamentalmente criativas, são cruciais para o bom funcionamento dos espaços tradicionais do teatro ocidental, porém, esta valorização das aptidões e do ser humano não precisa ficar restrita ao âmbito dos grandes edifícios teatrais, pois as oficinas, os ateliês, as escolas não estão necessariamente no âmbito dos teatros. Tais realizadores possuem conhecimentos importantes que podem ser dinamizados no contexto social, como realizações técnicas e artísticas que demandam vocação e por tal motivo constituem uma forma de realização para aqueles que tiverem acesso a estas disciplinas e ferramentas.

Com relação a estas atividades profissionais, é importante informar que a FAETEC – Fundação de apoio à escola técnica do Rio de Janeiro, confere importante formação através da Escola das Artes Técnicas – EAT Luís Carlos Ripper, localizada no Centro Técnico de Educação Profissional – CETEP Mangueira. Em 2007 a autora desta tese teve a oportunidade de fazer o curso de Carpintaria Teatral, ministrado pelo Professor Adílio Athos, como integrante da décima turma de formandos da EAT. O Professor Athos possuía um ateliê de cenotécnica no centro da cidade do Rio de Janeiro que prestava serviços de execução técnica cenográfica para espetáculos cênicos diversos, portanto conhecia detalhadamente a tarefa da carpintaria cênica. A EAT oferecia, além do referido curso, os cursos de Camareira Teatral, Corte e Costura Cênica, Serralheria Cênica, Maquiagem e Caracterização, Administração Teatral, Contra-Regra e Direção de Cena, Eletricista Cênico, Fantasia de Carnaval, Laminação e Produção Executiva. Cada uma dessas disciplinas foi contemplada com a matéria de Cidadania. As aulas a respeito da consciência cidadã promoveram a coletividade do grupo. Reuniu alunos com interesses profissionais diversos, pois numa mesma turma se encontravam os alunos de Maquiagem, Serralheria, Costura, enfim, reunião entre diferentes modalidades oferecidas pela EAT. Nessas aulas as responsabilidades, compromissos, direitos dos profissionais das áreas técnicas foram amplamente discutidos. Tais aulas faziam parte do Módulo Básico, o qual antecedia o Módulo Profissionalizante, neste os alunos receberam as aulas com os conteúdos

técnicos específicos. Tanto as relações humanas vivenciadas no contato com os futuros técnicos das Artes Cênicas quanto o aprendizado profissional a respeito da execução técnica cenográfica no âmbito da carpintaria configuraram um aprendizado único no sentido de presenciar a construção do projeto na coletividade, as soluções emergenciais, as dificuldades que os materiais proporcionam. Tal cabedal de conhecimentos só pode ser adquirido na vivência direta. Em 2007 a autora desta tese era aluna da graduação em cenografia e este curso técnico da EAT foi um importante exercício para compreensão do sistema de trabalho no contexto da execução das artes técnicas, conhecimento sobre relações humanas neste setor, segurança do trabalho, exercício de construção técnico e criativo. É importante observar que dados os conhecimentos prévios a respeito da costura cênica, o curso de carpintaria foi o escolhido por se tratar de uma nova aquisição de conhecimento na área técnica. Considera-se tal experiência similar à experiência vivida por Eichbauer quando este relatou seu aprendizado nos ateliês do Teatro Nacional de Praga, no sentido de praticar e vivenciar a execução cenográfica.

Portanto, os bastidores do teatro também constituem um espaço de práticas técnicas e criativas de grande dinâmica, as quais, certamente, demandam uma complexa matéria de reflexão e de investigação no campo do *Homo Ludens*, ou seja, da criação e do *Homo Faber*, do *Artista-Artífice*, daquele que constrói o próprio campo de atuação profissional. No contexto das Artes Cênicas, esta reflexão só pode ser proporcionada pelos profissionais do teatro que para este espaço dirigem seus esforços de realização e criação, conforme o caso de Eichbauer¹²⁸, daí a importância do discurso destes profissionais.

Ao destacar o processo artístico desde a atividade dos construtores-executores, Eichbauer faz referência à coletividade, às “mãos do povo construtor”, que não deve ser negligenciada, pois este conjunto de trabalhadores, sem o qual uma cidade não se ergue, uma sociedade não se

¹²⁸ “[...] motores substituíram as manobras de maquinistas, os contrapesos, os tambores de gradação. Os homens foram substituídos pelas máquinas e a tradição foi sendo esquecida... Há exceções, e com elas devemos aprender e manter a linguagem milenar do teatro.” Idem, p. 35.

constrói, edifica a identidade de importante grupamento social¹²⁹, a qual diz respeito tanto às manifestações comemorativas quanto às atividades cotidianas. Esta consideração de Eichbauer, embasada pela sua formação como cenógrafo adquirida em princípios da década de 1960 constitui mais uma evidência da base comum com o pensamento de Lina Bardi com relação à importância conferida ao trabalho do artífice, a qual de fato reúne o *Homo Ludens* e o *Homo Faber*, o criar e o fabricar.

A conexão entre o *Homo Faber* e o *Homo Ludens* na atividade profissional e artística de Eichbauer pode ser observada nas fotos dos painéis criados para a exposição *EAV 75.79 – Um horizonte de eventos*, realizada em 2014 no espaço das cavaliças do Parque Lage, sob a curadoria de Helio Eichbauer e Marcelo Campos para celebrar a fundação da Escola de Artes Visuais, sob a direção de Rubens Gerchman. Estes painéis não somente apresentam os termos *Faber e Ludens*, os quais originaram a reflexão a respeito dos mesmos em relação à expressão artística e didática de Eichbauer, como também evidenciam a preocupação do próprio Helio em ponderar a respeito de sua realização entre a arte e a docência. A maneira através da qual Eichbauer expos ao público a história da Escola de Artes Visuais e seu espaço explicitou o conceito que esta tese apresenta: o binômio *Cenógrafo-Professor*, o qual confere uma especificidade ao campo da docência que pode colaborar com o dinamismo no campo da Educação, pois se trata de conferir ensino e aprendizado a partir da própria vocação, utilizando as ferramentas pertinentes à própria formação, sem, no entanto, promover o ensino exclusivamente daquela profissão. Por exemplo: ao se tratar de aulas de cenografia, deduz-se que os alunos terão aulas de desenho, história do teatro, história da arte e projeto. A sala de aula de Eichbauer, de acordo com as fotos já apresentadas, revelou expressão corporal, estudos de filosofia, experimentações espaciais ao ar livre, ou seja, este cenógrafo fez dos próprios experimentos artísticos e técnicos as matérias para aplicação criativa da didática. Fez da própria

¹²⁹ “Cada movimento apelava para a *identidade* social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política de identidade* – uma identidade para cada movimento.” HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. 2006, p. 45.

linguagem aplicada à cena teatral, que envolve saberes multidisciplinares, do ponto de vista de Eichbauer: *Pluridimensionais*, que se originam, portanto, no campo da filosofia e da criação artística, o veículo para ensinar.

A ilustrar as realizações de Helio Eichbauer como *Cenógrafo-Professor*, apresenta-se a seguir o estudo de quatro painéis que compuseram um conjunto composto por oito. Cada painel possui uma mesma forma retangular, com uma mesma largura e altura, cujas bordas apresentam palavras, as quais promovem um jogo. Não há uma indicação de ordem para que se faça uma leitura sequencial dessas palavras, pois a maneira como se apresentam não impedem que o espectador leia primeiramente as que estão no topo, depois as da borda da esquerda, ou da direita, ou da parte inferior, enfim, é possível ler as palavras no sentido que cada observador preferir. Para que se tenha uma compreensão parcial do conjunto formado pelos oito painéis, apresentam-se as palavras que se encontravam na borda superior de cada um deles e todas escritas com letras maiúsculas: CINEAVE FOTO.SÍNTESE; ARTE DO FOGO; HOMO FABER, HOMO LUDENS; ARQUITETURA VERNACULAR; AMPLA REDE COMUNICANTE; A BUSCA DO ESPAÇO HUMANO; EQUIPE MULTIDISCIPLINAR; HORIZONTE DE EVENTOS. A seguir uma ilustração para auxiliar a visualização da forma como estes painéis foram apresentados:

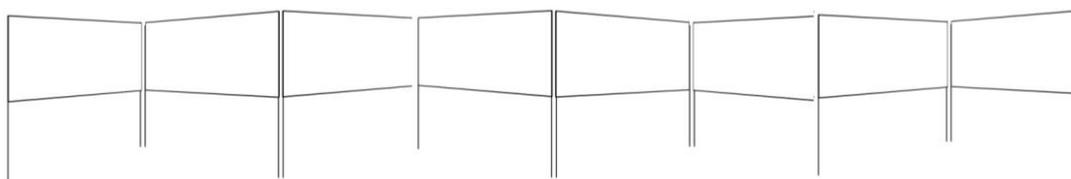


Fig. 37 – Desenho esquemático que ilustra a forma como foram apresentados os painéis criados por Helio Eichbauer para a exposição *EAV 75.79 Um horizonte de eventos*. Desenho de Regilan Deusamar, março 2018.

É importante observar que assim como os painéis apresentados na ilustração da fig. 37 não possuem ordenação numérica que possa identificar uma sequência narrativa, também os painéis criados por Eichbauer não possuíam tal identificação o que permitia uma experiência reflexiva não linear entre palavras e imagens. A seguir a apresentação de quatro painéis que foram selecionados porque atestam os conceitos e estudos apresentados sobre a importância e singularidade concernente ao encontro entre Lina e Helio para a

realização de uma oficina de artes:



Fig. 38 – Painel criado por Helio Eichbauer para a *Exposição EAV 75-79*, realizada em 2014 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foto: Regilan Deusamar.

A respeito das palavras “horizonte” e “evento” que conferem título à exposição, Marcelo Campos escreveu o seguinte:

“Evento e horizonte são palavras que lidas separadamente nos colocam diante de variadas analogias. Como evento, podemos pensar em algo que será momentâneo, ocasional, mas ao mesmo tempo, nos direcionamos para a possibilidade de quebra dos encadeamentos repetitivos... Já a palavra horizonte identifica-se com possibilidades vindouras, o vir-a-ser, o porvir. Em outra medida, a condição norteadora, a perspectiva, o lugar para onde as linhas da observação convergem. Tudo isto são predicados cabíveis à Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Lugar de eventos e horizontes, estímulos, ampliações, convergências, acontecimentos instantâneos, mas modificantes, edificantes.”.

Campos externou em apresentação textual o conteúdo da exposição e Eichbauer apresentou uma cartografia do que se construiu na EAV entre 1975 e 1979. Imagens fotográficas e palavras conjugam conteúdos de “n dimensões no espaço”. O observador de tais painéis fará formulações distintas, construirá sua própria trajetória para penetrar naquela bidimensionalidade que se apresenta entre documentos fotográficos históricos e palavras, criação de

“sincronicidade” própria entre o “espaço topológico”, de disposição das palavras, e as imagens que dizem respeito às festas e exposições que na EAV se apresentaram. Esta forma não linear, que conecta espaço, imagem e palavra, que Eichbauer elegeu para apresentar ao espectador as matérias vivenciadas na escola fundada por Gerchman explicita sua singularidade: *Cenógrafo-Professor*. As matérias da história foram apresentadas conforme um jogo, cujas palavras e imagens formularão questões e conteúdos ímpares. Trata-se do jogo da memória, cujas cartas propõem reflexões múltiplas sobre a Escola de Artes Visuais, proposições didáticas advindas da ferramenta do cenógrafo Eichbauer.

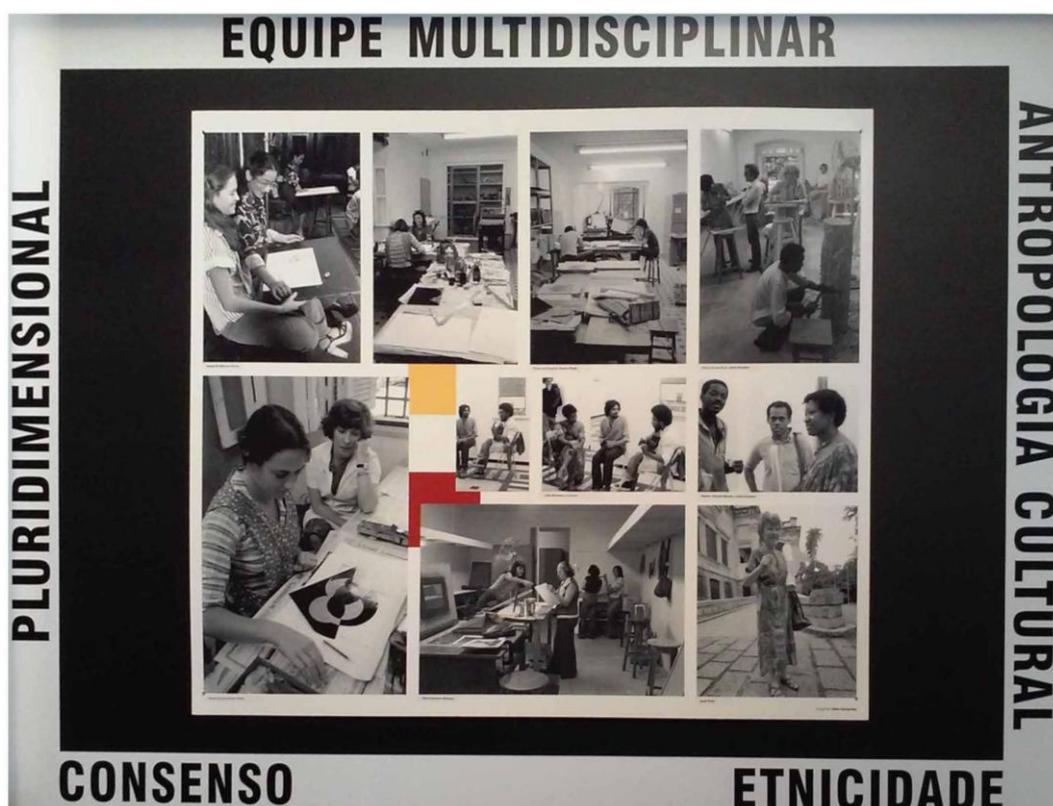


Fig. 39 – Painel que compõe o conjunto criado por Helio Eichbauer para a *Exposição EAV 75-79*, realizada em 2014 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foto: Regilan Deusamar.

E se o painel da fig. 38 nos apresentou fotografias dos espaços abertos do Parque Lage, que se conectaram com a “sincronicidade”, a “singularidade”, o painel da fig. 39 nos apresenta as salas de aula, espaços da “etnicidade”, mas também do “pluridimensional”, ou seja, das “n dimensões do espaço”, da “equipe multidisciplinar” e do “consenso”. As palavras conversam tanto entre si quanto criam diálogo com os outros painéis. As referências que informam quem

se apresenta nas fotos, aparecem logo abaixo destas, a conferir as identificações pessoais, mas a formulação conceitual que envolveu toda história da EAV recebeu maior visibilidade, a chamar nossa atenção para a importância do conjunto que promoveu o legado intelectual e humano daquela escola de artes.



Fig. 40 – Painel *Homo Faber – Homo Ludens* para a *Exposição EAV 75-79*, realizada em 2014 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foto: Regilan Deusamar.

Eis a visão da própria perspectiva da linguagem artística, que Eichbauer revela no painel da figura 40. O conteúdo do *Homo Faber, Homo Ludens*, conceitos revisados por Eichbauer diz respeito à *Oficina do Corpo*, renomeada *Oficina Pluridimensional*. O documento que está no canto inferior esquerdo, em tamanho maior, é o documento escrito por Lina Bardi, já apresentado, intitulado *Design como comportamento total*, o qual foi redigido em 1976 por ocasião da exposição *Espaço Lúdico*, em comemoração pelos 13 anos de realização profissional de Eichbauer. O pensamento da Lina integrou o espaço do *Faber*, que constrói no “espaço-tempo” e do *Ludens*, que propõe os “jogos rituais”, em comunhão com a *Oficina Pluridimensional*. E se pensarmos que aqueles tempos estavam sob o jugo da ditadura militar, é possível considerar que, de fato, a relatividade era restrita.

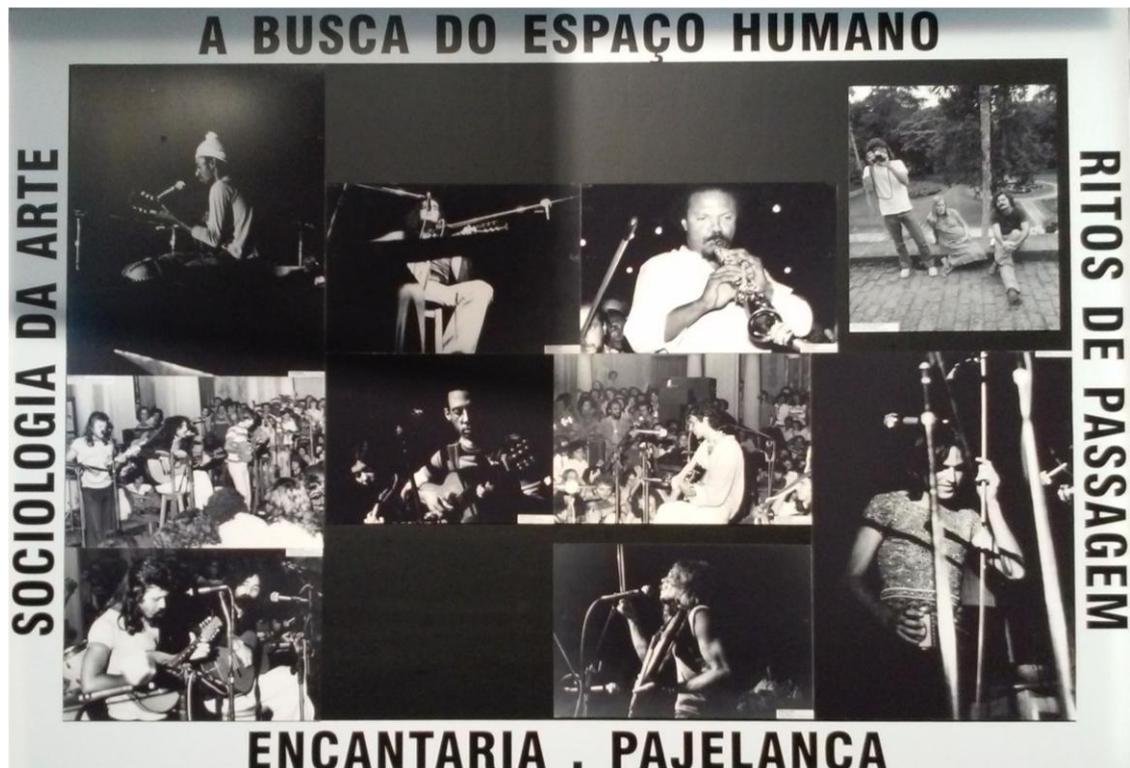


Fig. 41 – Paineis *A busca do espaço humano* a integrar o conjunto de painéis apresentados na exposição *EAV 75.79 Um horizonte de eventos* em 2014. Foto: Regilan Deusamar.

A grande busca de Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi: “a busca do espaço humano”, que Helio apresenta com lacunas por preencher, assim se podem considerar os espaços vazios, negros como a caixa cúbica do teatro, plenos de possibilidades, porém os espaços já preenchidos não deixam dúvidas a respeito da habilidade que dignifica o ser humano: a arte, a qual se encontra entre a sociologia, a encantaria, e a pajelança, arte que integra a humanidade, promovida pelos ritos de passagem, porém todos estes processos são perfeitamente cambiáveis, sem hierarquias, vivências e apreensões que podem ser reordenadas ao infinito a compor o constante movimento de “busca do espaço humano”.

PARÊNTESES: ARTE, ÉTICA E TÉCNICA

[...] o homem “só”, precário em suas manifestações artísticas julgadas “colaterais”, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das ‘categorias’, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética “não privilegiada”... e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos “instruídos”, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.¹³⁰

O trabalho do artífice compreende um campo de conhecimento amplamente maior que a realização exclusivamente técnica de um ofício, a qual, por si, envolve grande comprometimento, pois demanda vocação e experiência. Trata-se, portanto, do amadurecimento deste profissional, o qual se constitui de ampla consciência a respeito da herança cultural advinda da técnica administrada, conseqüentemente, valorização desta herança e recíproco fortalecimento entre a comunidade e o artesão, pois o grupo social dinamiza a produção, a função e a demanda dos artefatos. Certamente algumas dessas práticas sucumbem perante as mudanças vivenciadas pelos organismos sociais, porém é preciso observar se esta finalização foi consequência natural dos novos anseios sociais ou se houve uma interrupção por depreciação da atividade, gerando problemas às relações humanas e profissionais.

A Revolução Industrial foi uma mudança sem precedentes no setor da fabricação. Depois do ajustamento do sistema da indústria, proporcionado pelo advento das máquinas no setor de produção de artefatos, o sistema de trabalho sofreu severas alterações e o trabalhador que antes detinha os modos de produção e executava sua habilidade artesanal com perícia, tornou-se submetido a um sistema que embotou sua atividade criadora e sua condição econômica. As populações citadinas cresceram desmesuradamente, pois boa parte dos trabalhadores, inclusive das áreas rurais, foram obrigados a se adequarem à nascente era industrial. As cidades tornaram-se um vislumbre de possibilidades, para a qual uma massa de trabalhadores acorreu em busca de

¹³⁰ Texto de Lina Bo Bardi escrito por ocasião da exposição *Bahia no Ibirapuera*, 1959, que integrou a V Bienal de São Paulo apud FERRAZ, 2008, p. 134.

novas oportunidades de trabalho. Os dados demográficos do século XIX na Inglaterra, berço da Revolução Industrial, explicitam tal fato¹³¹.

O século XIX no Brasil ainda contava com o sistema escravocrata, cuja abolição em 1888 não significou imediata condição de trabalho para os trabalhadores até então subjugados. As primeiras décadas do século XX no Brasil receberam imigrantes estrangeiros, afugentados pelas duas grandes guerras. Estes vieram também em busca de novas oportunidades de trabalho. Estas oportunidades ficaram concentradas na região do sudeste brasileiro, para onde não somente os imigrantes acorreram, mas inclusive as populações empobrecidas dos demais estados afluíram em busca de melhores condições de vida.

As grandes mudanças que a Europa sofreu com a Revolução Industrial, com os avanços nos campos das ciências, se deram sobre cidades que já tinham suas nações estruturadas em termos de língua, nacionalidade, características étnicas, já o Brasil, que em 1500 não era conhecido pelos povos do hemisfério norte, sequer tinha essa denominação, sofreu a invasão destes povos estrangeiros e daí em diante a população nativa indígena passaria por severas transformações, conturbações de grande vulto e, se em 1500 a nação descoberta por Pedro Álvares Cabral era constituída predominantemente pelos indígenas Tupinambás, Tupiniquins, no século XX esta nação, batizada pelos portugueses já no século XVI com o nome de Brasil, era formada por um povo mestiço, que devido aos séculos de submissão colonial, não conhecia os fundamentos da sua história. Em finais do século XVIII os franceses sofreram a Revolução Francesa, mas não deixaram de se reconhecer franceses, no século XX, os russos sofreram a Revolução Russa, mas também já tinham plena consciência da sua formação étnica, na primeira metade do século XX toda Europa sofreu duas grandes guerras, mas suas etnias, apesar de abatidas, mantiveram-se reconhecidas por seus povos. Mas e o Brasil? Que consciência o povo brasileiro teve da sua própria formação ao longo do século XX? E mesmo nesta quase terceira década do século XXI? Qual a noção que cada uma das populações das regiões do Brasil tem da história da própria

¹³¹ “[...] no século XIX, Londres passou de 860 mil para 5 milhões de habitantes.” SENNETT, *O declínio do homem público*. Trad. Lygia Araujo Watanabe, 2014, p. 81.

formação? Qual o conhecimento histórico que a massa populacional brasileira tem a respeito das singularidades de cada uma das cinco regiões que compõem nosso país? De fato esta pesquisa a respeito da nossa história não é o mote desta tese, mas estas questões vieram à tona porque é natural, quando moradores de um estado fazem referência a outras regiões brasileiras, aludirem a questões culturais. Fala-se das rendas do Ceará, da culinária indígena do Pará, dos tecidos artesanais de Minas Gerais, do samba no Rio de Janeiro, dos rodeios em São Paulo, das vestes típicas gaúchas. Mas como nasceu cada uma dessas formas de expressão? O berço do samba no Rio de Janeiro foi promovido pela ascendência africana, mas o Rio de Janeiro não se constituiu exclusivamente pela população negra. No século XX, a migração da população nordestina, já constituída por um contexto histórico bem delimitado, construiu nova história nos estados do Rio e São Paulo e o que os descendentes das populações negras e nordestinas no Rio de Janeiro conhecem a respeito da própria história? Estas migrações no Brasil, principalmente do nordeste para o sudeste, se deu pelas adversidades do contexto econômico. A começar pelo berço da formação da nação brasileira. O século XX atestou essas adversidades. E se as condições coloniais nunca conferiram ao povo miscigenado as reais possibilidades de avaliação da própria formação e herança étnica, as propostas educacionais das administrações pós-coloniais não abarcaram o grande contingente populacional. Justamente esta ignorância da própria história sujeita a população à dependência dos órgãos institucionais, à espera de ações comunitárias, eventos populares que sejam subvencionados pelo Estado. Certamente a população cria suas próprias manifestações culturais e artísticas, suas resistências à dominação, mas também certamente, esta base partilhada dificulta a formação de consciências das próprias heranças, o reconhecimento dos próprios valores. Daí a importância de ações como as da Lina no intuito de reunir a expressão popular às instituições de arte e ensino como os museus e as universidades.

O legado escravocrata herdado pelo Brasil foi o de uma noção do servilismo no trabalho: a condição de patrão e empregado. Tal compreensão não confere ao trabalhador a consciência proveitosa de que o trabalho

promove as faculdades criativas humanas, pois de fato esta condição servil não auxilia aquele que presta serviço devido à relação de exploração, através da qual o trabalho é mal remunerado e unicamente o empregador se beneficia o que lhe permite autoritariamente assumir a feição de um poder detentor do capital e por isso irremediavelmente superior àquele que trabalha como assalariado. Tal perspectiva intencionalmente se adequou ao funcionamento do sistema capitalista¹³² e mascarou a relação autoritária entre empregadores e empregados. O empregador pode não ter mais a feição de um poder autoritário, mas o trabalhador no Brasil, ainda não adquiriu a noção de que o trabalho é um fator de fundamental importância na vida de homens e mulheres por nos conceder aprimoramento intelectual ao tratar dos problemas cotidianos, próprios das demandas profissionais. A falta desta compreensão é pertinente porque de fato as condições de trabalho no Brasil, ainda que mascaradas de acordo com o contexto capitalista, não deixaram de se constituir como servis. O seguinte depoimento esclarece este perfil:

Quando o designer se aproxima do artesanato e do artesão, ele tem que se colocar no mesmo nível, porque ele não tem a capacidade do fazer. Nessa conversa, tem que haver certa humildade. Acho que tem que prevalecer, principalmente, o nome de quem faz, porque nós não temos este talento. Posso admirar um cesteiro ou uma bordadeira e posso até desenhar alguma coisa, mas não sei fazer. Precisaria de anos para aprender. Desenhar está no mesmo nível do fazer, porque ambos exigem anos de aprendizado.

Essa coisa de cima para baixo é muito ruim, e muitas vezes acontece de os designers tomarem para si toda a autoria, como se fossem os artesãos. Acho que é preciso se colocar no devido nível¹³³.”

¹³² “(...) cada indivíduo deve agora tomar em suas próprias mãos o provimento de sua existência, a satisfação de suas exigências, situando-se de modo imediato em relação à sua ‘destinação’... suas finalidades e suas metas, sem as mediações feudais, sociais, políticas e da Igreja. Na medida em que numa tal postulação se confere ao indivíduo um plano mais amplo de exigências e satisfações individuais – plano que a produção capitalista em expansão começou por preencher com cada vez mais objetos de satisfação possível enquanto mercadorias –, nessa medida a libertação burguesa do indivíduo significa a possibilidade de uma nova felicidade. A validade universal da mesma seria imediatamente suprimida, uma vez que na produção capitalista a igualdade abstrata dos indivíduos se realiza como desigualdade concreta: só uma pequena parte dos homens dispõe de poder de compra necessário para adquirir as mercadorias exigidas para assegurar sua felicidade.” MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira, 1997, p. 97.

¹³³ Entrevista concedida pela arquiteta e designer Janete Costa ao livro *Entrevistas, Design + Artesanatos*, volume 1. São Paulo, A Casa Museu do Objeto Brasileiro, 2010 apud KUBRUSLY

É preciso a compreensão própria de uma cooperação mútua. No caso das relações profissionais entre os realizadores nos setores de criação como arquitetos, figurinistas, designers, Richard Sennett observou que existe uma distância considerável entre os profissionais com formação acadêmica e os trabalhadores que aprenderam seus ofícios na prática: “a cabeça e a mão não são separados apenas intelectualmente, mas também socialmente¹³⁴”. Em termos de Brasil, esta distância, para além dos problemas que possam atrapalhar a execução do projeto, perpetua a lamentável herança legada pelo sistema escravagista, a qual não considera a importância do trabalhador. Tal falta de compromisso ético agrava os problemas sociais e econômicos nacionais que se estenderam ao longo do século XX: os trabalhadores que estão na base das atividades profissionais como as costureiras, os pedreiros, os carpinteiros, se não tiverem uma independência criativa no sentido de promover as próprias aptidões sofrerão demasiadamente a falta de oportunidades. Estas profissões naturalmente demandam ações empreendedoras, mas a conjunção histórica brasileira não favorece a ação destes profissionais. Aquele que alcança a formação universitária tem a seu favor o reconhecimento institucional, porém as ações colaborativas entre estes profissionais e os executores não são estimuladas, como evidenciou Sennett. A edificação de uma nação próspera não se faz em termos de acúmulos materiais, financeiros, mas é possível através da comunhão entre profissionais e trabalhadores. Os bens materiais configuram as conquistas na coletividade.

Se, nós brasileiros, reconhecemos as especificidades de cada estado através, não da história, mas da produção popular: as rendas do Ceará, o trio elétrico da Bahia é porque tais realizações se constituem como força expressiva destas localidades, as quais foram construídas pela vocação das comunidades locais. Porém muitas dessas formas de expressão esmaeceram diante das adversidades econômicas, as quais provocaram migrações, conseqüentemente as capitais inflaram em termos demográficos e os bairros periféricos se formaram e se constituíram pelo cruzamento de populações de distintas origens. Na atualidade o termo periferia é conhecido pelas diferentes

e IMBROISI, *Desenho de fibra. Artesanato têxtil no Brasil*, 2011, p.26.

¹³⁴ SENNETT, *O Artífice*, 2013, p. 57.

classes sociais, principalmente pelos próprios moradores dessas regiões, irremediavelmente aculturadas, porém as classes de maior poder aquisitivo, embora residentes nas regiões centrais, pois são as que congregam as melhores condições de vida, também estão cientes das comunidades periféricas, pois concedem empregos, geralmente trabalhos servis, aos moradores destas regiões bem como são alvos da violência que procede destas formações sociais.

Certamente a violência não é a consequência única desta disjunção territorial. Lina Bo Bardi apontou o contrastante efeito característico das condições adversas sociais e econômicas brasileiras:

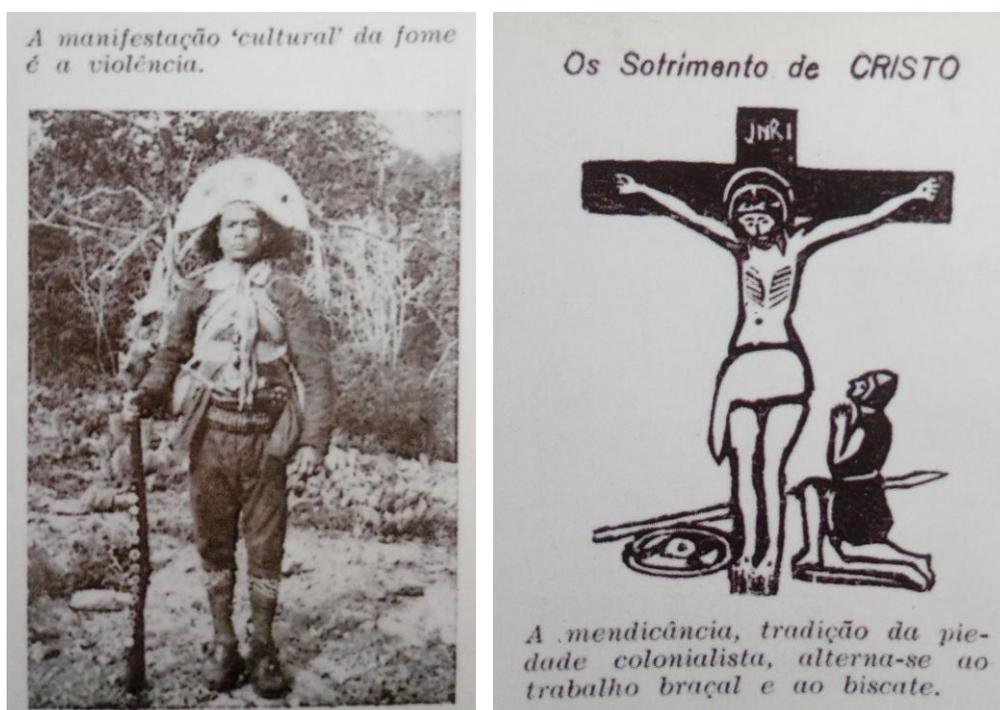


Fig. 42 e 43 – A fig. 42 e legenda apresentam a fotografia de um cangaceiro a trajar as típicas vestes dos bandoleiros do sertão brasileiro. Na legenda da fig. 43 tem-se a interpretação das sofríveis condições da população empobrecida no Brasil a clamar, através da fé, pela misericórdia divina. Ambas as imagens constam no artigo *Cinco anos entre os "brancos"* – O Museu de Arte Moderna da Bahia. Revista Mirante das Artes, São Paulo, n. 6, nov./dez. 1967. Fonte: FERRAZ, 2008, p. 163.

A sofrível e controversa situação dos sertanejos do nordeste brasileiro forneceu matéria para as artes plásticas, a literatura, o cinema, o teatro. As violentas práticas dos cangaceiros se manifestaram nas primeiras décadas do século XX. Hoje, nas primeiras décadas do século XXI, no Rio de Janeiro, os bairros periféricos refletem a condição de violência e particularidades

cotidianas nas expressões dos cantores de *Funk*, que expõem o imaginário que permeia a vida dos moradores das favelas. O fato em comum que conecta os cangaceiros aos funkeiros é que ambos os grupos, o primeiro no passado e o segundo na atualidade, sempre estiveram entregues à própria sorte, nascidos na adversidade, marginalizados, porém resistentes ao peso das mazelas da herança escravocrata.

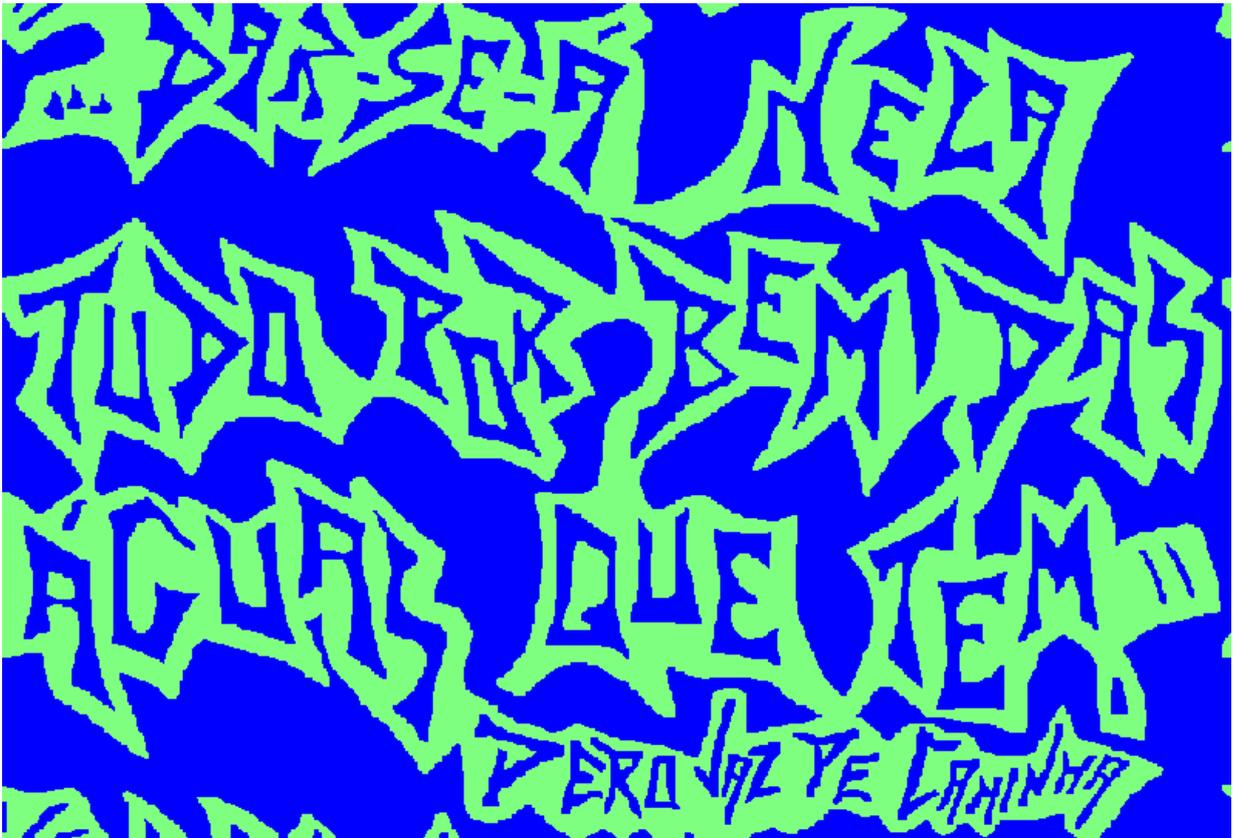
É preocupante, e mesmo triste observar que regiões metropolitanas brasileiras crescem desestruturadas, humanidades usurpadas pela globalização e consumismo que privam homens e mulheres de suas heranças culturais, conseqüentemente privação de sua identidade, coletividade e consciência da própria vocação. Identifica-se, portanto, nestes espaços urbanos desestruturados nos quais a humanidade não tem vez, a nebulosidade típica da falta de consciência. Mas com certeza existe a latência de uma vida pulsante, e embora parcialmente dominada pelos instintos da violência, não se encontra totalmente dominada, pois o instinto de vida acompanha o ser humano, inclusive nas tímidas barracas das artesãs e artesãos que se encontram entre os comerciantes de produtos industrializados, importados, muito baratos, avassaladores, mas o artesanato está ali, persistente, discretamente conferindo beleza, destreza, resistência, memória, história, ao espaço impessoal das regiões metropolitanas. É preciso amplificar a voz e expressão deste hoje discreto instrumento de humanidade e coletividade que é o fazer artesanal, à maneira de uma formação consciente, necessária ao equilíbrio entre a ética e a estética, à maneira de *Artistas-Artífices* que trabalham rigorosamente por tempos mais justos, conforme Bo Bardi e Eichbauer trabalharam tanto individualmente quanto em parceria.

Considera-se, portanto, que a importância da análise crítica deste investimento de Helio e Lina no aprimoramento do corpo social se afirma porque existe a necessidade de proposições no campo da atuação profissional entre a arte e a educação que auxiliem regiões que estão sofrendo com as falhas no setor educacional e com a conseqüente violência. É preciso, portanto, pensar uma possível maneira de ajudar jovens e adultos destas localidades a terem perspectivas a partir do conhecimento da própria história e ancestralidade.

Consequentemente, a conjuntura da cidade ou da comunidade, precisa estar em conformidade com a realização estratégica. Como Bo Bardi e Eichbauer trataram estas matérias de humanidades, do fazer artesanal, do espaço de criação de uma oficina, em uma cidade urbana e cosmopolita, como já se constituía a cidade do Rio de Janeiro por ocasião das aulas no Parque Lage? Trata-se de compreender um diálogo compromissado com uma prática que reuniu artes, cultura e ética profissional.

||

F A B E R



A c i d a d e

Uma cidade só progride com a valorização do seu povo. Valor este através do incentivo dado ao seu comércio, à sua indústria, demonstrando seu amor ao Município.

(...) Amar seu município é valorizar tudo que ele tem de bom e procurar corrigir o que ele tem de mau.

(...) Não espere que as autoridades resolvam tudo. A contribuição de cada um é fundamental para o desenvolvimento do Município. Amar São Gonçalo é um dever de todo Gonçalense.

Maria Nelma Carvalho Braga

Professora, Membro Efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Gonçalo (IHGSG) e da Academia Gonçalense de Letras, Artes e Ciências (AGLAC),
autora do livro *O município de São Gonçalo e sua história*.

A cidade construída pelo artífice e sob o olhar do *Scholar Box* ↔ Caixa Escolar

*Devemos recomeçar do começo, da letra A, para organizar uma vida feliz para todos. Nós nos propomos criar em cada homem e em cada mulher a consciência daquilo que é a casa, a cidade. Fazer com que todos conheçam os problemas da reconstrução, para que todos, e não apenas os técnicos, nela colaborem.*¹³⁵



Fig. 44 – O terreno baldio que circunda a escola municipal, que na foto não apresenta letreiro que informe sua denominação, apenas o azul que identificava a cor das instituições municipais da cidade sob a gestão de Néilton Mulin, com mato a crescer sem controle, em frente do qual o ônibus escolar estacionou, denuncia as condições desfavoráveis da região, mas o voo da borboleta laranja, na mesma cor do ônibus, insufla esperança em voos imaginativos que criem realidades dignas de um futuro próspero. Foto: Regilan Deusamar em 04 de agosto de 2014.

É preciso um olhar crítico, atento sobre a cidade, na busca de compreender seus problemas e necessidades, para então, em acordo com a população, planejar um futuro condizente com a geografia e cultura locais. A escola é um dos alvos de propagação de mudança e de esperança. Ao considerar que o tradicional sistema de ensino não está apto a promover

¹³⁵ Lina Bo Bardi. Revista “A” nº1, 1946 apud FERRAZ, 2008, p. 30.

conhecimento e pensamento crítico que contribua para a necessária formação educacional, os agentes sociais devem tratar de novas formulações. Quem são os agentes sociais? Todo e qualquer cidadão, mas principalmente aqueles que tiveram a oportunidade de obter formação profissional, aquisição erudita, estruturação intelectual, porque a sociedade depende do empenho destes cidadãos para a construção de realidades políticas, econômicas e sociais mais harmônicas, mais precisamente, trata-se da responsabilidade civil. A expressão cultural, a própria comunidade promoverá, ainda que em condições adversas. Basta atentar para os muros da cidade:



Fig. 45 – Grafite *Baile Charme Eu Amo São Gonçalo* – Foto: Regilan Deusamar em 17 de dezembro de 2017.

Lina Bardi destacou a importância da participação dos habitantes, moradores da cidade, na construção e manutenção desta cidade. Esta observação pode ser relacionada às considerações de Richard Sennett, quando este utiliza o termo vínculo. É preciso, portanto, que os moradores se sintam vinculados à cidade. Por conseguinte, a partir das reflexões de Sennett a respeito do espaço dinâmico da cidade e das relações humanas que nela se constroem¹³⁶ e considerando-se que as comunidades dos artesãos, mesmo nas condições empobrecidas do pré-artesanato, de acordo com o termo de Bo

¹³⁶ “Uma res publica representa, em geral, aqueles vínculos de associação e de compromisso mútuo que existem entre pessoas que não estão unidas por laços de família ou de associação íntima: é o vínculo de uma multidão, de um “povo”, de uma sociedade organizada, mais do que vínculo de família ou amizade... fóruns para essa vida pública, como a cidade.” SENNETT, 2014, p.16.

Bardi, em algumas regiões brasileiras contribuem para o fortalecimento do ser social, surge, então, a questão: como esta atividade de pensar e aprender com as mãos, própria do fazer artesanal, pode superar os entraves econômicos que lhe são impostos e ao mesmo tempo contribuir com melhorias para o espaço urbano, como um propiciador do *espaço vivo* a que se referiu Sennett? Considera-se, portanto, a averiguação da expressão destes trabalhadores com o objetivo de fortalecimento do vínculo entre o trabalhador e a cidade que compreende seu trabalho, sua família, sua vida. A fundamentação metodológica está apoiada por três diretrizes equânimes: 1) a proposição de Gadamer a respeito da livre fruição da subjetividade artística, sem classificações de crítica artística; 2) as considerações de Lina Bardi que aprecia indistintamente as artes e o artesanato popular brasileiro; 3) de acordo com a promoção de oportunidades, a ética de Helio Eichbauer, quando este afirma que recebe como aluno o arquiteto e o lavador de pratos sem distinções. Esta averiguação será feita na cidade de São Gonçalo, na região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro. Segundo os dados do IBGE, São Gonçalo, em 2017, apresentou uma população estimada em pouco mais que um milhão de habitantes¹³⁷.

A considerar nesta segunda década do século XX as deficiências no contexto cultural e econômico da área metropolitana da cidade do Rio de Janeiro referentes à má distribuição dos equipamentos de arte e cultura, tais como museus, centros culturais e teatros, de acordo com o mapa da cultura fornecido pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro em publicação de 2014¹³⁸, compreende-se que verificações estratégicas precisam ser empreendidas. A seguir analisa-se a apresentação cartográfica da região metropolitana leste, de acordo com a terminologia utilizada pela Secretaria de

¹³⁷ População estimada em 2017: 1.049.826 pessoas, de acordo com o site do IBGE, <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/sao-goncalo/panorama> Acessado em 09 de fevereiro de 2018. “São Gonçalo é um município da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, no estado do Rio de Janeiro, no Brasil. Sua população é de 1.044.058 habitantes em 2016 segundo o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, sendo, atualmente, o segundo município mais populoso do estado (atrás apenas da capital) e o 16º mais populoso do país (incluindo as capitais) e a 3º maior cidade não capital do Brasil”, de acordo com [https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Gon%C3%A7alo_\(Rio_de_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Gon%C3%A7alo_(Rio_de_Janeiro)) Acessado em 09 de fevereiro de 2018.

¹³⁸ © Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Governador Luiz Fernando Pezão. Secretária de Estado de Cultura Adriana Scorzelli Rattes, 2014.

Quadro 1 – Região Metropolitana Leste: Área territorial e respectiva população:

Magé Fundação: 18 de janeiro de 1696 (322 anos)	Área: 393,974 km ²	População: 237.420 habitantes (IBGE 2017)
Maricá Fundação: 12 de janeiro de 1755 (263 anos)	área: 362,569 km ²	população: 153.008 habitantes (IBGE 2017)
Guapimirim Fundação: 11 de janeiro de 1755 (263 anos)	área: 358,002 km ²	população: 57.921 habitantes (IBGE 2017)
São Gonçalo Fundação: 6 de abril de 1579 (438 anos)	área: 247,709 km ²	população: 1.049.826 habitantes (IBGE 2017)
Niterói Fundação: 22 de novembro de 1573 (444 anos)	área: 133,919 km ²	população: 499.028 habitantes (IBGE 2017)

Quadro 2 – Região Metropolitana Leste: Patrimônio Cultural (material e imaterial)

Magé	1. Grupo Zé Mussum e Dona Isabel
Maricá	1. Tapeceiras do Espreado
Guapimirim	1. Museu Von Martius, 2. Capela de nossa senhora da conceição do soberbo
São Gonçalo	1. Igreja Matriz São Gonçalo do Amarante
Niterói	1. Museu de arte contemporânea, 2. Museu Antônio Parreiras, 3. Museu do Ingá Solar do Jambeiro, 4. Biblioteca pública de Niterói, 5. Candongueiro, 6. Orquestra de cordas da Grota, 7. Teatro Municipal João Caetano, 8. Fortes, 9. Colônias de pescadores e mercado de peixe, 10. Aldeia indígena de Camboinhas, Parque da Cidade

De acordo com estes dados patrimoniais publicados pela Secretaria de Cultura, nota-se com clareza a desigualdade na formação cultural da região

metropolitana leste, a qual afirma a concentração de atividades e espaços de arte e cultura no município de Niterói. Segundo esta análise, dos cinco municípios que integram a região metropolitana leste quatro possuem até no máximo dois destaques na área de cultura. Estes dados evidenciam um sério problema, que é o da falta de coesão própria das coletividades humanas, sob suas diversas formas culturais. De acordo com José Carlos Reis em *As identidades do Brasil 1: de Varnhagen a FHC*, a inexpressiva participação popular diz respeito ao cerceamento e conseqüente alienação da população em relação a sua história e memória¹⁴⁰.

Diante de tais dados e de acordo com os clamores de Lina Bardi, a própria população residente nestas áreas, reconhecidas como carentes de atividades artísticas e culturais, precisa colaborar com propostas que busquem promover a própria participação na construção das manifestações e signos artísticos e culturais. Se esta população está apática e ignorante dos meios de promover a própria expressão, então pesquisadores e artistas, de acordo com Darcy Ribeiro, têm que assumir o compromisso com a “missão política de cidadãos responsáveis pelo destino do Brasil”¹⁴¹. Compreende-se que esta missão diz respeito a ações que precisam ser empreendidas, ainda que pequenas ou restritas a grupos menores. Somente por iniciativa própria torna-se possível a obtenção do conhecimento e o compartilhamento deste. Não basta, portanto, somente obter algum conhecimento a respeito de algo, é preciso promover o aprimoramento intelectual e humano, pois uma sociedade consciente de sua cultura, história, arte e memória tem melhores condições para proporcionar um espaço público mais harmônico, acessível e crítico da própria história. A história do Brasil demonstra que a população, por ter ficado à margem dos acontecimentos políticos, sem estar ciente, delegou aos governantes todas as tarefas de construção da nação, ignorante da própria responsabilidade de intervir na formação das cidades com suas leis e propriedades, de acordo com o compromisso da cidadania. Lina Bo Bardi

¹⁴⁰ “[...] o povo brasileiro foi silenciado e não efetivamente representado na vida intelectual e política ao longo dos seus cinco séculos de vida... conta suas experiências de forma diferenciada por meio de festas, poemas, quadros, músicas, tradições orais.” REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil 1: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. 9ª ed, p. xvii.

¹⁴¹ RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*, 2015, p. 216.

confere-nos um ponto de vista a este respeito:

A parte dos homens assediada pelos problemas econômicos não tem o tempo necessário para se dedicar a decifrar enigmas, cuja chave não possui; a outra parte, abaixo economicamente da média normal, não pode preocupar-se com um problema que não está no raio de suas necessidades imediatas e do qual não suspeita a existência. Esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo essa pseudocultura, tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura.¹⁴²

De fato a pobreza material dificulta consideravelmente o exercício da cidadania, e é justamente por isso que se fazem necessárias ampliações das atuações de pesquisadores, artistas, universidades, profissionais, destinadas ao campo da arte, cultura, história em áreas comunitárias. É preciso, no entanto reconhecer que a população tem condições de escrever a própria história. Lina constatou o problema da injustiça material, mas reconheceu a potencial criativo do povo brasileiro.

Exemplo da atuação expressiva da população pode ser verificado no mapeamento apresentado no site da mesma Secretaria de Cultura RJ, porém nesta publicação o município de São Gonçalo apresenta um conjunto de empreendimentos culturais que se distingue entre patrimônio material e imaterial¹⁴³. Com relação ao patrimônio material o site apresenta a Casa das Artes Villa Real, a Igreja Matriz São Gonçalo do Amarante, o Teatro Carequinha, o Espaço Carequinha, o Centro de Memória do Imigrante, a Capela da Luz, a Biblioteca Municipal de São Gonçalo, o Centro Cultural Joaquim Lavoura, a Fazenda Itaitindiba, o Sesc São Gonçalo e a Biblioteca do ICBEU. Os demais destaques da página dizem respeito às manifestações artísticas, produzidas pela própria população. Este site apresenta 53 destaques na área da cultura gonçalense, destes, onze referem-se ao patrimônio material citado acima. De fato existe uma discrepância entre a publicação impressa da Secretaria de Cultura do Rio, a publicação de 2014, e o site, pois esta apresenta somente a Igreja Matriz como patrimônio cultural gonçalense enquanto que o site da mesma secretaria apresenta uma diversidade de

¹⁴² In: “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 1, 07 set. 1958 apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 89.

¹⁴³ <http://mapadecultura.rj.gov.br/cidade/sao-goncalo> Acessado em fevereiro de 2018.

monumentos e acontecimentos razoavelmente condizentes com o tamanho da população e com a história do município, que de fato só adquiriu independência na qualidade de municipalidade em 22 de setembro de 1890, portanto a cidade vai comemorar em 2018, 128 anos, mas a história a partir do empreendimento colonial português nestas terras foi datada a partir de 1579, quando Gonçalo Gonçalves recebeu a doação da sesmaria localizada na parte oriental da Baía da Guanabara.

De acordo com a incumbência dada aos portugueses que recebiam terras na colônia e em devoção ao santo com o mesmo nome, Gonçalo mandou construir em finais do século XVI a capela São Gonçalo D'Amarante. Porém, primeiramente, o encontro não amistoso entre os portugueses e os índios Tamoios que habitavam a região litorânea destas terras já havia sido travado, cujo desbravamento havia sido feito pelos jesuítas, que se fixaram na região interiorana¹⁴⁴. O conseqüente resultado foi o sacrifício destas populações indígenas, que à revelia, aqueles que sobreviveram, foram submetidos a violento projeto de catequese¹⁴⁵.

Ao considerar que dos cinquenta e três patrimônios culturais da cidade, apresentados pelo site da Secretaria de Cultura RJ, quarenta e dois dizem respeito ao patrimônio imaterial, ou seja, as festividades, celebrações, manifestações promovidas pela própria população, compreende-se que os residentes criaram sim seus espaços de atuação, apesar do precário serviço prestado pelo poder público. A resistência das populações aos sistemas opressivos configurou material para estudos já pesquisados nesta tese como *A invenção do cotidiano* de Michel de Certeau (2011) e *Imagens urbanas e resistências* de Claudia Seldin (2017).

O livro *O município de São Gonçalo e sua história*, escrito por Maria Nelma Carvalho Braga, na edição de 2006 revela importante dado a respeito dos espaços teatrais neste município. Segundo a autora a cidade possui cinco teatros, destes, quatro pertencem à quatro diferentes escolas particulares. A programação e plateia, portanto, ficam restritas às normas da administração de cada uma destas formações escolares. Porém estes dados revelam os

¹⁴⁴ De acordo com Maria Nelma Carvalho Braga em *O município de São Gonçalo e sua História*, 2006.

¹⁴⁵ A este respeito consultar RIBEIRO, *O povo brasileiro*.

esforços dos setores privados da área da Educação em promover conhecimento através da arte. Somente o Teatro George Savalla Gomes, mais conhecido como Teatro Carequinha, pertence à esfera pública. Mas também este teatro, inaugurado em 2007, localiza-se em dependências escolares. Neste caso o auditório do Colégio Estadual Hernani Faria recebeu reforma para sediar o teatro, que conta com 220 lugares, de acordo com as informações disponibilizadas no site da Secretaria de Cultura RJ. Por se tratar de uma adaptação e não de um projeto para construção de um edifício teatral, o palco não possui urdimento, mas recebeu recentes reformas em 2017, boa parte financiada pelas companhias de dança da cidade. A prefeitura providenciou reforma da parte elétrica, já que os grupos de dança arrecadaram verba com eventos na cidade e compraram uma mesa de luz nova para o teatro. Compreende-se, portanto, um esforço por parte dos artistas para usufruto do único espaço tradicional, que é o teatro de palco italiano, disponível às apresentações da *prata da casa*, que são as produções realizadas por grupos e artistas da cidade, mas os trâmites políticos e as condições econômicas deficientes atrapalham consideravelmente a coesão entre estes artistas.

É muito importante atentar, no entanto, para o fato de que este teatro se localiza no interior de uma escola: a seguir os passos da Lina quando esta pensou um *Museu-Escola*, a conexão entre arte, ensino, aprendizado, observa-se, portanto, que se tem estruturalmente pronta na cidade uma escola pública com um teatro, a qual pode, inclusive, através de projetos de ensino que conectem comunidade escolar e pedagogia das Artes Cênicas, servir de exemplo para as demais escolas particulares que possuem teatros, para que estas criem intercâmbios escolares no campo das artes. Neste ano de 2018 a prefeitura pela primeira vez abriu edital para apresentações de projetos neste teatro para criar uma agenda de apresentações ao longo deste mesmo ano. Apesar da disponibilidade do teatro à população, a conexão entre este e a escola ainda não foi empreendida. Existem questões burocráticas e políticas que são os atrasos que dificultam a promoção da educação através da arte, mas o edital promoveu uma organização para o uso deste espaço, o que pode viabilizar esta conexão escola-teatro, se projetos com esta intenção forem aceitos. A seguir a foto da encenação da peça *Ubuntu sou o que sou pelo que*

somos no palco do teatro Carequinha, cujos figurinos foram criados e confeccionados pelo ateliê *Traje Viril*, que será abordado na parte III desta tese:



Fig. 47 – Apresentação da peça *Ubuntu sou o que sou pelo que somos* com a Companhia Resenha Teatral, dirigida por Carol Araújo, na noite de premiação da segunda edição do *Cine Tamoio Festival*, festival de cinema da cidade de São Gonçalo, promovido pelo Coletivo Ponte Cultural, coordenado pelos produtores Marcos Moura e Alberto Sena. A apresentação foi realizada no Teatro Carequinha em 22 de setembro de 2017. Foto: Cristiano Espírito Santo.

Além do Teatro Carequinha existe o teatro do Sesc, que possui capacidade para 350 pessoas, de acordo com as informações disponibilizadas no site da Secretaria de Cultura RJ. O repertório deste teatro apresenta produções que integram o circuito de espetáculos promovidos pela empresa Sesc. O município possui também a Lona Cultural Lídia Maria da Silva, esta, porém se encontra desativada, pois necessita de reforma. O Teatro Municipal de São Gonçalo foi construído durante a gestão do ex-prefeito Néilton Mulin, entre janeiro de 2013 e dezembro de 2016, no entanto não está aberto às apresentações porque o prefeito Mulin encerrou seu mandato sem finalizar os compromissos financeiros com a empreiteira responsável pela obra, o que resultou no embargo do edifício. A atual gestão comandada por José Luiz Nanci alega não ter verba para quitar esta dívida¹⁴⁶. Estes atrasos provocados por gestões políticas corruptas, mazelas que assolam a nação brasileira,

¹⁴⁶ Informações detalhadas em <http://www.tribunarnj.com.br/divida-com-construtora-impede-inauguracao-do-teatro-municipal-de-sao-goncalo/> Acessado em 24 de janeiro de 2018.

configuram motivos a mais para os estudiosos, artistas e universidades investirem em estratégias de atuação que integrem o trabalhador, para que uma maior consciência crítica e política propicie novas atuações políticas, nutridas pela participação popular. O discurso de Lina Bardi não deixa dúvida a respeito da importância da participação da população:

Não é a construção de um Mercado, um Teatro, uma Escola, um acontecimento público de interesse geral imediato? Um projeto de arquitetura divulgado em tempo útil nos seus detalhes técnicos, plantas, cortes poderia provocar discussões e polêmicas construtivas e muitos danos poderiam ser evitados. Poder-se-ia objetar que falta no público a consciência crítica e a capacidade de julgamento, mas esta consciência crítica necessita ser criada e alimentada, e enquanto os problemas de cultura forem relegados à terceira página e aos suplementos especiais e não entrosados no noticiário cotidiano, de público interesse, a maioria dos leitores continuará ignorando estes problemas. A civilização moderna ainda não utilizou este meio poderoso, a propaganda, para os fins desinteressados da cultura, em favor das grandes questões culturais: a construção de um edifício de uso coletivo, as grandes exposições de artes plásticas, os congressos, os espetáculos continuam sendo monopólio dos poucos eleitos e a massa está excluída e continua na ignorância a respeito da arte¹⁴⁷.

Há estudos que apontam intervenções artísticas que buscam apropriações dos espaços públicos urbanos a favor de fruições harmônicas e até mesmo críticas destes espaços¹⁴⁸, estes estudos conferem matéria para se pensar a respeito de intervenções artísticas que chamem a atenção para apropriação indevida de espaços públicos, históricos e culturais da cidade. As regiões periféricas sofrem demasiadamente com a falta de investimento não somente na realização artística e cultural local, mas realizações malfeitas inclusive com relação ao desenvolvimento urbano, cuja negligência se traduz em empreendimentos mercadológicos que tratam com descaso a memória e as necessidades locais. Todo este lamentável quadro torna-se ainda pior porque se beneficia da ignorância da população a respeito do que seria um espaço público humanizado, propício à convivência harmônica e à autoestima dos

¹⁴⁷ In: “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 4, 28 set. 1958 apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 93 e 94.

¹⁴⁸ A este respeito consultar *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. FONTES, Adriana Sansão. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.

moradores daquela região. A seguir fotos exemplares de flagrantes deste descaso e desrespeito com a cidade e com seus cidadãos:



Fig. 48 – Vista lateral da Igreja Católica São Pedro de Alcântara no município de São Gonçalo em abril de 2011, por ocasião do início das obras de construção do shopping Pátio de Alcântara. Esta igreja faz parte da história e memória deste município. Foto: Regilan Deusamar em 25 de abril de 2011.



Fig. 49 – Vista lateral da mesma Igreja Católica de Alcântara em abril de 2014, após a construção do shopping Pátio de Alcântara. Foto: Regilan Deusamar em 22 de abril de 2014.

Empreendimentos como o verificado na figura 49 acontecem sem consultas à população. Tal abuso é possível porque os empreendedores estão cientes de que a população está ignorante dos valores históricos de seus monumentos, ignorância fortalecida através dos investimentos que a cidade recebe voltados à exploração do consumo sem responsabilidade com os usos dos espaços, conseqüentemente a importante história da cidade não desfruta de visibilidade entre seus moradores. A respeito do necessário compromisso entre o projeto de construção, arquitetura e as cidades e seus monumentos, a professora e arquiteta Evelyn Furquim Werneck Lima destacou a importante atuação e exemplo legado por Lina Bardi:

Lina publicou um ensaio sobre Vilanova Artigas, que, tal como ela, buscava os princípios para uma “moral construtiva” brasileira que abandonasse o modelo burguês. Defendeu os valores culturais autóctones em harmonia com procedimentos do cotidiano que constroem a cultura. E a primeira peça para a construção de uma conduta mutuamente aceita, de um código de valores significativamente cultural, consiste no *reconhecimento do outro*.¹⁴⁹

Portanto, de acordo com Lina Bardi, é preciso agir. O instrumento de ação dos profissionais e estudantes no campo das artes é também a expressão crítica artística como intervenções urbanas estratégicas, a promover reflexões capazes de esclarecer a população a respeito da importância da sua história, importância do seu patrimônio cultural, o qual está maltratado por imposição de mecanismos letárgicos, intencionalmente mantidos alienantes para que somente os interesses mercadológicos possam prevalecer. É preciso, portanto, colaborar com os instrumentos que a cidade possui. Em São Gonçalo, o único teatro disponível à apresentação das diferentes produções artísticas da cidade, felizmente obteve recentes reformas, mas este teatro possui somente 220 lugares e a cidade possui mais de um milhão de habitantes e o amplo território, que possui cinco distritos, não facilita o trânsito entre os bairros, ao nível de moradores de um determinado distrito não conhecerem os bairros das regiões mais afastadas da própria residência. Certamente manifestações de arte e cultura eclodem indiferentes aos espaços oficiais. Justamente estas

¹⁴⁹ LIMA, Evelyn F. W. *História de uma arquitetura ética: espaços teatrais de Lina Bo Bardi* ArtCultura, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 119-136, jul.-dez. 2009, p. 122.

manifestações evidenciam os interesses, aptidões e criações da população local que configuram o material humano que confere valores autênticos à cidade, autóctones como intentou Lina. Assistir a estas manifestações, fotografá-las, refletir a respeito, configura um exercício de reconhecimento das próprias expressões, predileções, coletividades. A seguir fotos de algumas destas manifestações:



Fig. 50 – *Baile Charme Eu Amo São Gonçalo* no Centro Cultural Joaquim Lavoura. Evento que reúne música, dança e feira afro, coordenado por Robson Good Luck, que reside em São Gonçalo. Este baile também congrega grupos de promoção da consciência negra. Foto: Regilan Deusamar em 30 de abril de 2017.



Fig. 51 – Foto da 3ª edição do evento anual *SG CYPHER*, o qual reúne a juventude gonçalense em torno do rap (expressão vocal), break (dança), graffiti (desenho mural) e DJ (mesa de som). Esta manifestação diz respeito ao Hip-Hop, que é uma expressão artística que possui adeptos em diferentes países. No Brasil esta forma de expressão é muito apreciada por jovens de diferentes cidades brasileiras e se caracteriza por promover consciência crítica social. O evento aconteceu no Galpão Ako, Porto da Pedra. Foto: Regilan Deusamar em 14 de outubro de 2017.



Fig. 52 – Em cena o ator Reinaldo Dutra do *Coletivo Mundé*, grupo de teatro de São Gonçalo, que apresentou a peça *Dentro de mim a cidade* no evento de teatro que reuniu diferentes grupos cênicos, o *Gonça Encena*, realizado no Clube Tamoio de São Gonçalo em julho de 2017. Esta peça trata das memórias de um jovem adulto que reside em São Gonçalo desde a infância. Foto: Marcos Moura.



Fig. 53 – *Presente para Iemanjá*. Trata-se da celebração que há nove anos se faz na Praia das Pedrinhas, a qual reúne os fiéis e amigos dos terreiros de Candomblé e Umbanda da cidade. Ao mar da baía da Guanabara são lançadas as oferendas biodegradáveis à Rainha do Mar Iemanjá em fevereiro, no domingo seguinte à sua data comemorativa que é 02 de fevereiro. O barco com os presentes é levado ao mar após as nove horas da manhã e ao longo do dia acontecem diferentes festividades com música, dança, barracas de bebidas, comidas e artesanatos. Todos que apreciam a festividade, mesmo aqueles que não sejam integrantes de nenhum terreiro, são bem vindos. Foto: Regilan Deusamar em 05 de fevereiro de 2017.

A seguir fotos da natureza local, de edifícios, monumentos, fachadas residenciais históricas da cidade:

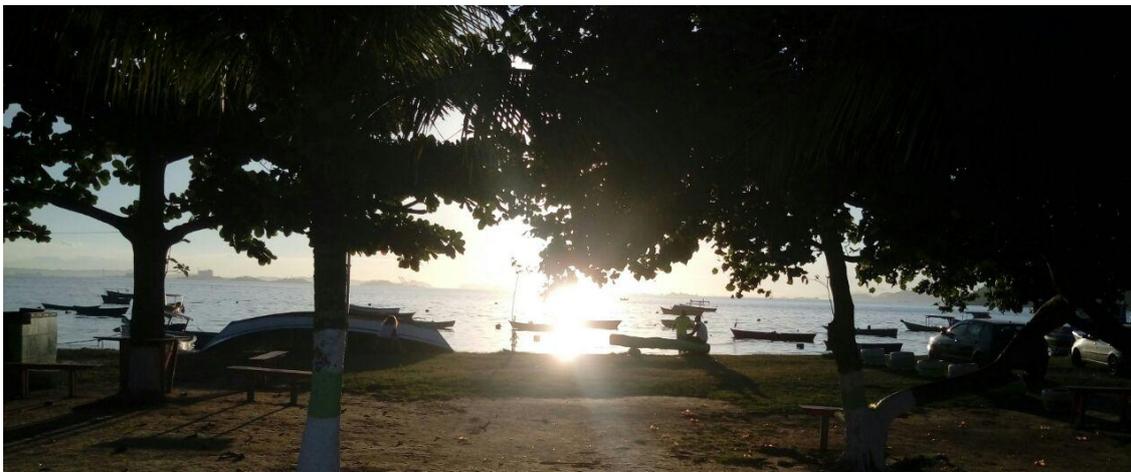


Fig. 54 – Vista da Baía da Guanabara a partir da Praia das Pedrinhas. Esta praia que margeia a BR 101 perdeu 2/3 de sua área com a construção dessa rodovia. Originalmente abrangia os bairros do Porto Novo, Porto da Pedra e Boa Vista, conforme os estudos de Maria Nelma Carvalho Braga em *O município de São Gonçalo e sua história*. Devido à poluição da Baía da Guanabara e a falta de preservação da flora gonçalense, esta praia não é indicada para banho, porém sua orla é muito apreciada pelos moradores da cidade. Toda extensão desta praia conta com quiosques que vendem bebidas e frutos do mar. Foto: Regilan Deusamar em 29 de junho de 2017.



Fig. 55 – Manguezal próximo à Praia das Pedrinhas. De acordo com Carvalho Braga, o povoamento da cidade, que se intensificou a partir do século XX, deu início ao processo predatório de aterramento dos manguezais, que são as áreas alagadiças e pantanosas. Esse processo invasivo se perpetuou, inclusive, às margens dos rios da cidade. Tal desrespeito ao ecossistema resultou em inundações que até os atuais dias causam tormentas aos moradores da cidade por ocasião das abundantes chuvas de verão. Foto: Regilan Deusamar em 26 de março de 2011.



Fig. 56 – Um dos principais rios da cidade, o Rio Alcântara. De acordo com Carvalho Braga, São Gonçalo possui vinte e dois rios. O rio Alcântara atravessa a área central do bairro com o mesmo nome, o qual é um grande centro comercial gonçalense. Esta foto ilustra o sério problema que a cidade enfrenta por conta do crescimento urbano desorientado: a falta de margem para alagamentos dos rios na estação das chuvas, que é a do verão. Problema agravado pela poluição. Foto: Regilan Deusamar em 25 de abril de 2011.



Fig. 57 – Igreja Matriz de São Gonçalo. De acordo com Carvalho Braga a construção da capela dedicada a São Gonçalo D’Amarante teve início ao fim do século XVI. Ao redor desta, aos poucos se construíram moradias que deram origem a aldeia de São Gonçalo. As reformas empreendidas na década de 1970 descaracterizaram o altar e a fachada, que foi azulejada. Localizada, porém, na região comercial do município, a Igreja Matriz não deixou de ser referência para os moradores e visitantes da cidade. Foto: Regilan Deusamar em julho de 2016



Fig. 58 – Fazenda Colubandê, originalmente Nossa Senhora de Mont’Serrat. Construída no início do século XVII, possuiu plantações de cana-de-açúcar, café e laranja. Foi tombada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1940, e restaurada em 1988 pelo mesmo Instituto, conforme os estudos de Carvalho Braga. A partir de então ficou sob a guarda do Batalhão de Polícia Florestal e do Meio Ambiente, quando manteve suas dependências preservadas, porém com a saída deste Batalhão do local, a fazenda ficou exposta às ações de vandalismo. Atualmente a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro em parceria com a Prefeitura de São Gonçalo intenta levantamento de verba para ocupação cultural deste monumento. Foto: Regilan Deusamar em 22 de abril de 2011.



Fig. 59 e 60 – Na figura 59, à esquerda, apresenta-se o *Monumento à Liberdade*, que se encontra na Praça de Nova Cidade. Na figura 60, à direita, tem-se a placa que apresenta este monumento, inaugurado em 2006. Fotos: Regilan Deusamar em 03 de outubro de 2008.



Fig. 61 – Foto do *Monumento à liberdade* vandalizado. À mão direita da mãe negra que com o pai alça o filho à esperança, vê-se a inserção de um porrete, e aos pés do monumento um misto de oferendas religiosas com descartes do lixo. Atrás do conjunto escultórico o caminhão parece clamar por mudanças, “Mudanças Coimbra”, para que o Brasil que foi colônia portuguesa proporcione novos horizontes aos seus filhos, e que estes reconheçam no horizonte da história, as próprias raízes. Foto: Regilan Deusamar em 04 de agosto de 2014.



Fig.62 – Foto de residência no bairro do Mutondo. Segundo os autores de *Arquitetura no Brasil de Dom João VI a Deodoro*, após meados da década de 1870, construções residenciais identificadas como chalés, inspiradas pela literatura romântica europeia foram erigidas no Rio de Janeiro. O custo dessas construções barateou o empreendimento residencial e adequou-se às demandas da crescente população urbana. As fachadas de tais casas se caracterizavam pela apresentação do frontão triangular com decoração em baixo relevo. Tais estilos residenciais podem ser vistos em bairros populares e periféricos como São Cristóvão. Foto: Regilan Deusamar em 22 de abril de 2011.

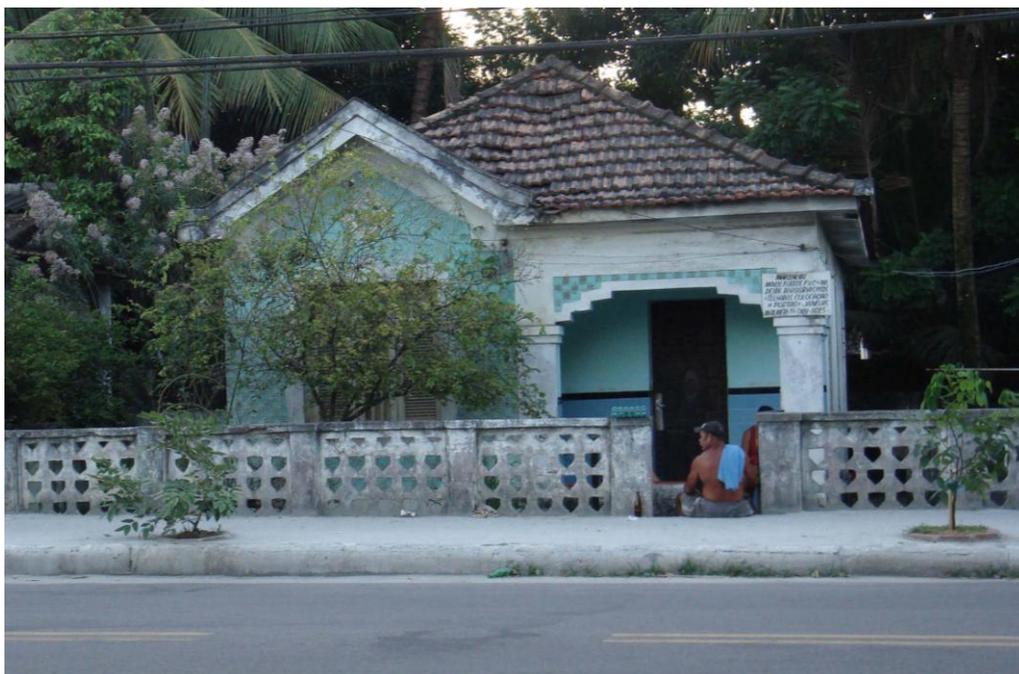


Fig. 63 – Foto de residência no bairro do Mutondo. Fachada similar à fachada da residência apresentada na fig. 62. Nota-se que o asfaltamento foi realizado após a construção da residência e não houve qualquer preocupação no sentido de preservar a construção histórica, pois a mesma ficou abaixo do nível da rua, no entanto, a cidade abunda em casas com estas fachadas a fornecer reminiscências da história urbana gonçalense. Foto: Regilan Deusamar em 01 de maio de 2011.

As fotos apresentadas destacam a importância da promoção da relação mútua de aprendizado, conhecimento e construção entre a cidade e a sua rede de moradores, trabalhadores e profissionais. A arte tem como atributo a criação, conseqüentemente, o artista possui ferramentas que o possibilitam a criar e construir espaços e realidades que promovam esta conexão entre os moradores e o espaço urbano, de acordo com o compromisso do artista que estudamos nas realizações de Lina Bardi e Eichbauer e de acordo com a afirmação de Zygmunt Bauman a respeito da possibilidade que a arte tem de transformar com vistas a novas formulações que driblem as forças dominantes¹⁵⁰.

Por conseguinte, as fotos a seguir têm a função de promover breves considerações a respeito da encenação que foi realizada para celebrar a data

¹⁵⁰ “(...) o preço da sobrevivência é ‘a transformação das ideias em dominação’. Essa aula de história devia ser estudada e posta em prática pelos artistas, os ‘criadores de cultura’ profissionais que carregam a principal responsabilidade sobre a tendência transgressiva da cultura, fazendo dela sua vocação conscientemente adotada e praticando a crítica e a transgressão como seu modo de ser.” BAUMAN, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Trad. Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 202.

comemorativa ao santo que dá nome à cidade de São Gonçalo, 10 de janeiro. Trata-se de uma observação acerca do universo mítico e lúdico produzido pelos artistas desta cidade. Esta apreciação está de acordo com a compreensão de que a atuação do pesquisador e artista pode assumir a função de um agente social, cuja tarefa está fundamentada pelo método da hermenêutica, de acordo com os estudos apresentados por Hans-Georg Flickinger em *Gadamer & a Educação*. Conforme já dito, o método compreende o fato de que pesquisa e pesquisador estão intrincados.

Com relação à história do santo que confere nome à cidade, o livro *Um santo nome (Histórias de São Gonçalo de Amarante)*, escrito pelo historiador Rui Aniceto Nascimento Fernandes confere informações esclarecedoras que auxiliam as considerações a respeito da maneira como este mito cristão se apresenta nos atuais dias neste município, localizado no estado do Rio de Janeiro. De acordo com Nascimento Fernandes, ao longo de 30 anos, entre 1966 e 1997, período no qual Eugênio Moreira foi pároco da Igreja Matriz de São Gonçalo de Amarante, uma imagem devotada, de um sacerdote da fé cristã, foi empreendida pelo referido pároco, distanciada das manifestações festivas e de dança que este santo recebeu em outras regiões brasileiras. Os fiéis das regiões nordestinas promoveram festas ao santo violeiro, também casamenteiro. A respeito do santo violeiro, tal habilidade se deu pelo fato de São Gonçalo saber eximamente tocar a viola e cantar, porém segundo os estudos de Nascimento Fernandes esta habilidade foi acrescida ao santo por ocasião do sincretismo religioso no Brasil. Já a versão do santo casamenteiro descende das manifestações religiosas portuguesas, as quais rendiam graças a São Gonçalo no mês de janeiro, início do ano, para que o mesmo tivesse prósperas colheitas, daí nasceu o culto feminino em favor do santo, para que este também abençoasse as mulheres com próspero enlace matrimonial. No entanto, apesar de tais manifestações festivas terem se propagado em diferentes regiões brasileiras, no município de São Gonçalo do estado do Rio de Janeiro prevaleceu o culto ao santo sem as festas e danças, somente a devoção representada pelo monumento arquitetônico religioso, que é a Igreja Matriz de São Gonçalo de Amarante.

No ano de 2016, porém, uma encenação em comemoração à data que

celebra São Gonçalo, 10 de janeiro, foi apresentada aos fiéis no pátio da Igreja Matriz. Segundo os integrantes do grupo de teatro que se apresentou a história foi encenada de acordo com a perspectiva sacra, de exemplar devoção à fé cristã. A seguir, fotos da festa e da encenação de “O Auto de São Gonçalo”:



Fig. 64 – Palco provisório construído no pátio da Igreja Matriz de São Gonçalo para representação do *Auto de São Gonçalo*. Foto: Regilan Deusamar em 10 de janeiro de 2016.



Fig. 65 – Ao centro da foto vê-se o ator que interpreta o santo, o São Gonçalo. As partes iluminadas no cenário lembra-nos a grande luminosidade presente nos carros alegóricos que fazem parte dos desfiles das escolas de samba, que são realizações de grande popularidade e características do carnaval da cidade do Rio de Janeiro, e que mobilizam, inclusive, as populações das regiões periféricas. Foto: Regilan Deusamar em 10 de janeiro de 2016.



Fig. 66 – Momento da representação no qual os santos na parte superior do cenário são homenageados pelos fiéis, representados pelos dançarinos na parte inferior do palco. A forma como os personagens principais estão dispostos em cena também remete à maneira como os destaques, os personagens com fantasias mais elaboradas, são apresentados nos carros alegóricos das escolas de samba. A diferença está na caracterização, pois os santos, no Auto de São Gonçalo, estão vestidos com túnicas e capas livres de ornamentação exuberante, similares às imagens dos santos apresentadas nas igrejas, já os destaques das escolas de samba se apresentam com fantasias fartamente bordadas e com aplicações. Foto: Regilan Deusamar em 10 de janeiro de 2016.

O olhar panorâmico sobre as figuras 64, 65 e 66, pois não foi possível detalhar estudos e informações a respeito de figurinos, recepção da plateia, elenco e patrocinadores¹⁵¹, diz respeito ao interesse em verificar possíveis relações entre arte e cidade, o quanto ambas podem se influenciar mutuamente. No caso deste município que se localiza no estado do Rio de Janeiro, esta especificidade geográfica se revelou na forma como o auto em celebração ao santo se materializou: forma plástica similar a um carro alegórico. Tal aparato visual difere das manifestações nordestinas, ainda que estas não tenham se distanciado das manifestações festivas com o canto e a dança. Evidenciou-se, portanto, um contexto regional através da expressão artística. Intrínseco, portanto, a esta relação está a artista ou o artista, que além

¹⁵¹ A este respeito é possível afirmar que a Fundação de Artes de São Gonçalo – FASG, ligada à Secretaria Municipal de Cultura, promoveu esta encenação do auto em 2016, conforme os ditames da administração da Igreja Matriz. Houve seleção para a composição do elenco de dança. Os figurinos foram projetados pelo ator que fez o personagem São Gonçalo, Valério Bandeira. A direção foi de Ivan Oliveira. Ambos os artistas são professores da rede pública de ensino e têm um amplo histórico de atuação artística na cidade.

de influir e ser influenciado tem a possibilidade de criar olhares críticos a respeito do espaço que compreende conterrâneos, suas habitações, construções e história, e desta forma colaborar com a dinâmica vital ao aprimoramento social e humano. A análise do cenário e iluminação da encenação do *Auto de São Gonçalo* no pátio da Igreja Matriz também trouxe à tona a conhecida relação que integrou a História do Teatro, que é a relação entre o sagrado e o profano e a conseqüente vitalidade que nasce dessa relação. A atenção por parte de artistas e pesquisadores a estes espaços de expressão cultural e artística que a cidade promove, pode proporcionar a criação de estratégias endereçadas ao aprimoramento dos próprios instrumentos da cidade.

É preciso considerar o fato de que os complexos urbanos constituem uma espécie de célula de subjetividades, as quais, na atualidade deste século XXI, giram em torno da sistemática capitalista, portanto os sonhos de consumo movem as massas das atividades humanas mais do que a satisfação com a realização profissional. Justamente esta manipulação das subjetividades cria problemas de frustração e violência, pois, as tais satisfações consumistas não abrangem as diferentes classes sociais e ainda que a maior parte da população esteja alijada do pleno usufruto do poder de consumo, continua a se manter ignorante da própria sujeição à dominação e alienação dos próprios valores¹⁵².

A atuação do artista, portanto, teria o objetivo de cooperar com o *espaço público vivo*, referido por Sennett. Empreender, portanto, expressividades artísticas e culturais, as quais atuem em conjunto com a expressão das classes populares, para que a própria população seja agente social, para que artistas não representem este ou aquele ato de natureza popular, mas que os artistas, como integrantes das cidades, sejam os colaboradores no seio de uma expressão consciente das próprias raízes e valores. Conforme a atuação do

¹⁵² “A retórica de mercado é, sem dúvida, uma ideologia no velho sentido clássico de falsa consciência... muito depende de sua visão utópica da prosperidade universal para todos... O estranho é que, ao lado dessa crença, profundamente alojada em algum lugar no inconsciente coletivo do Primeiro Mundo (e, sem nenhuma dúvida, também no de grandes segmentos dos outros mundos), existe uma visão apocalíptica de igual poder e persuasão, de acordo com a qual o mercado não será capaz de melhorar as condições de vida de dois terços dos que vivem no planeta... O que eles não mencionam é o papel do próprio mercado mundial novo nessa pauperização desesperada de populações inteiras em uma escala global. JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Organização e tradução: Ana Lúcia Almeida Gazolla, 1994, p. 69.

Cenógrafo-Professor Helio Eichbauer, trata-se de uma realização entre a oficina de trabalho e a cidade, numa relação de reciprocidade, um fomentar numa via de mão dupla, na qual a cidade fornece o material através da sua história, memória, cultura e habitantes, e o ofício – a aptidão individual – colabora para enriquecer o material humano e patrimonial da cidade.

É importante observar também o papel da universidade no contexto do *Homo Faber*. Entre São Gonçalo e a Faculdade de Formação de Professores da UERJ, cujo campus se encontra no referido município, a construir pensamento crítico a respeito das questões e necessidades da própria comunidade, nasceu a editora *Apologia Brasil*, a qual completou dez anos em 2018. De acordo com os fundadores:

A produção acadêmica e os debates sobre o leste fluminense eram incipientes. A saída para que esse assunto fizesse parte da pauta de discussões foi a criação de um grupo de estudos independente, com estudantes de todos os cursos da FFP: Pedagogia, História, Geografia, Biologia, Matemática e Letras. Nascia, então, o *Grupo dos Iguais*, que criou uma ‘ementa’ paralela de discussões sobre Comunicação e as relações do Estado, Academia, Sociedades Política e Civil entre si, tendo como pano de fundo São Gonçalo e o LF.¹⁵³

O *Homo Faber*, portanto, é um artífice que ao construir, o faz de tal forma que sua realização se estende aos domínios da cidade. Suas ferramentas têm a potência necessária para construir arte através de um apurado envolvimento com a cidadania e suas demandas. Esta construção, porém, não se faz isoladamente, pois necessita a operação de um grupo coeso, com propósitos afinados, estrategicamente formulados, para que a municipalidade, seus cidadãos e valores possam progredir conscientes da própria história, inquirida, inclusive fabricada no *ateliê-escola* das humanidades. A respeito destes atributos próprios de homens e mulheres, cada grupo de artífices constrói o que lhe apetece. Aos estudos desta tese, o ateliê que compreende a atuação das profissionais da costura, confere fundamentação ética ao pensar e criar o traje que reflete os conteúdos da cidade de São Gonçalo.

¹⁵³ Este texto faz parte da reportagem intitulada *Da Uerj à cidade: editora Apologia Brasil faz 10 anos*, publicada no *Jornal Daki*. A notícia que te interessa, por Rodrigo Melo: <http://www.jornaldaki.com.br/single-post/2018/03/01/Da-Uerj-%C3%A0-cidade-editora-Apologia-Brasil-faz-10-anos> Acessado em 1º de março de 2018.

III

L U D E N S



T r a j e V i r i l

E Madalena trabalhava os seus “quadros de lã” com 154 agulhas, que levava uma hora para enfiar, de diversas cores... A agulha tornava-se dessa forma um prolongamento da mão... Sua obra está povoada de longas reminiscências rurais... Dizendo “ter a cabeça cheia de planetas”, Madalena escreveu o mundo com suas figuras bordadas... com uma intimidade verdadeiramente sertaneja.

Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro. Século XX

Lélia Coelho Frota

Capítulo 1 - O laboratório do traje entre as vestes populares e a cidade

O sistema da moda confere às vestimentas femininas, masculinas, infantis a sazonalidade da primavera, verão, outono, inverno, com versões para cada classe social, e a seguir esta indústria e o comércio da moda conferem à população cores, linhas, formas, estampas e o fazem tão aprimoradamente que promovem uma sensação de bem estar àquela ou àquele que indistintamente segue suas tendências, pois este sistema tem o cuidado de estudar a psicologia humana, para que as vestes correspondam aos anseios culturais e do tempo histórico. Mas ao observar atentamente as vestes femininas postas à venda no comércio popular de São Gonçalo há pelo menos quatro anos, cujas etiquetas revelam somente o nome das confecções ou ainda mais sumariamente informa: “feito no Brasil”, constatou-se que os tecidos fartamente estampados não só ocupam os maiores números de araras com as vestes disponíveis à venda tanto em lojas quanto em feiras, mas inclusive, não saem de moda, sejam florais, abstratos, étnicos, miúdos ou exuberantes, enquanto que as poucas peças de roupas sem estampas, geralmente relegadas à única arara que ocupa um tímido espaço na loja, conferem opções àquelas que não se identificam com uma moda exuberante e popular, a qual compreende os diferentes tamanhos, veste desde os corpos mais delgados aos mais robustos, com blusas, saias, vestidos, bermudas que tanto as jovens quanto as senhoras as adquire porque as estampas a todas estas seduz. As senhoras e jovens moças ficam apinhadas em torno das vívidas promoções que abarcam estes vestidos, bermudas, macacões, tops, blusas e todos irremediavelmente estampados, sobre os manequins à frente das bancas com os produtos à venda. Nas festas de igreja, os estampados, ainda que mais discretos, continuam a ditar um gosto que parece teimar em subjugar a sazonalidade da moda, teimosia indiferente ao “mundo fashion”, apesar da intervenção deste nos recônditos mais longínquos que se possa imaginar, nos quais pequenos comércios exponham mercadorias de revenda. Mas, por que os exuberantes estampados insistentemente conquistam o gosto da gonçalense na primavera, verão, outono, inverno? O que esta preferência pela profusão de cores e formas diz a respeito da cidade?

O livro de Carvalho Braga, *O município de São Gonçalo e sua história*,

nos informa que a partir dos anos 1950 a população gonçalense dobrou a cada década seguinte. Em 1950, a cidade contava com 107.787 habitantes, em 2004, de acordo com os dados do IBGE publicados no livro de Braga, a cidade contava com 941.216 habitantes. Com relação aos fatos que proporcionaram este crescimento vertiginoso da população, considera-se o dado histórico de que na década de 1930 o município de São Gonçalo principiou sua próspera fase na produção industrial, a qual se fortaleceu nas duas décadas seguintes, o que fez o município ficar conhecido como “Manchester Fluminense”, em referência à importante cidade industrial inglesa. A concentração de indústrias no município, portanto, não somente demandou abastecimento de mão de obra, mas possivelmente atraiu trabalhadores em busca de oportunidades o que provavelmente contribuiu para o crescimento populacional extraordinário a partir de meados do século XX. As fontes pesquisadas, no entanto, não revelaram a formação étnica que constituiu a cidade ao longo de sua história no século XX.

Nos primórdios da colonização brasileira os índios Tamoios, pertencentes à nação Tupinambá¹⁵⁴, foram os nativos encontrados nas terras as quais viriam pertencer ao português Gonçalo Gonçalves, mas estes, ao longo da primeira metade do século XVI, foram quase completamente exterminados pelas tropas portuguesas aliadas à tribo Temiminós, liderada pelo cacique Araribóia¹⁵⁵. A partir de então, Portugal promoveu a ocupação destas terras. Fazendas foram construídas, as quais adotaram o regime de trabalho escravo, por conseguinte, oprimidos, os habitantes indígenas sobreviventes refugiaram-se em Cabo Frio e arredores, se distanciaram do “lado oriental da Baía da Guanabara”, vencidos pela animosidade infligida

¹⁵⁴ “Uma expedição militar, proveniente da Bahia, destruiu em 1560 o forte Coligny, construído pelos franceses na Baía de Guanabara... Os efeitos da expedição foram negativos, pois ela exacerbou as manifestações belicosas dos Tupinambá e seus ódios contra os portugueses. ‘Em vez de atemorizados, ficaram os Tamoios do Rio mais insolentes contra os moradores de São Vicente’... Andavam à caça de portugueses e seus aliados, ‘como feras’... Procuravam especialmente vingar a morte dos guerreiros Tupinambá mortos na defesa do forte. Nóbrega e Anchieta realizaram suas missões depois deste incidente.” In: FERNANDES, Florestan. *Organização social dos Tupinambá*, 1963, p. 29.

¹⁵⁵ “[...] os Tupi só conseguiram estruturar efêmeras confederações regionais que logo desapareceram. A mais importante delas, conhecida como Confederação dos Tamoios, foi ensejada pela aliança com os franceses instalados na baía de Guanabara... Os Tamoios venceram diversas batalhas, destruíram a capitania do Espírito Santo e ameaçaram seriamente a de São Paulo. Mas foram, afinal, vencidos pelas tropas indígenas aliadas pelos jesuítas.” In: RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, 2006, p. 29 e 30.

pelos europeus portugueses, raptos das vidas dos africanos, os quais não deixaram de se rebelar até alcançar uma suspeita liberdade quando foi proclamada a abolição da escravatura. É importante informar também, conforme os estudos de Carvalho Braga, que entre os séculos XVII e XVIII para as terras de São Gonçalo vieram os judeus que tentaram escapar da perseguição religiosa imposta pela Igreja Católica, porém, apesar desta perseguição, tentaram manter casamentos entre os descendentes de sua etnia. Considera-se, portanto, que a maior parte da herança étnica do Brasil colônia às terras de São Gonçalo diz respeito aos portugueses, africanos e à mestiçagem que envolveu estes dois grupos.

De volta aos tecidos estampados queridos pelas gonçalenses, cuja predileção considera-se que em parte resulta da nossa raiz afrodescendente, verifica-se que os desenhos impressos tenham possivelmente alguma relação com os diferentes temas que desde as suas origens representam o imaginário, a fé, credences, pertencentes às mais diferentes etnias africanas, de acordo com diferentes estudos a respeito dos materiais têxteis africanos e sua história¹⁵⁶. Estas credences e arquivos de imagens vieram com os africanos traficados para o Brasil colônia e aqui, nas restritas condições da escravidão, se difundiram na religião, na culinária, nas vestes, afinadas com o contexto da miscigenação no Brasil. Estes valores e imaginário, nos atuais dias, adquiriram uma expressividade fragmentada, resgatada das reminiscências, cujas linhas, cores e formas se difundiram aqui e acolá noutros tons e formas, as quais tão vivazes quanto às originárias matrizes, mescladas ao clima e à natureza do Brasil tropical. Portanto, é pertinente a existência de um reflexo afrodescendente não somente nas vestes femininas da cidade, mas também em tecidos para estofados e cortinados. Considera-se que esses fragmentos mnemônicos, cujos interesses da população por estas formas se encontram inconscientes do imaginário africano, revelam as razões destas predileções pelas cores contrastantes, pelas formas geométricas ou advindas da natureza. No entanto, essa exuberância de cores e formas tende a empalidecer à medida que as vestes e materiais têxteis atendem ao formato de produção industrial

¹⁵⁶ VIDAL, Julia. *O africano que existe em nós, brasileiros: moda e design afro-brasileiros*, 2014; CLARKE, Duncan. *African Textiles*, 2002; PAINE, Sheila. *Amulets. A world of secret powers, charms and magic*, 2004.

em série e respectivas tendências da moda, as quais fornecem matéria ao contexto globalizante. Certamente as vestes no mercado popular de São Gonçalo não deixam de atender aos ditames do mercado *fashion*, até porque os tecidos são postos à venda de acordo com o que a indústria têxtil, que integra o sistema da moda¹⁵⁷, disponibiliza para comercialização, porém, de fato os estampados sempre são disponibilizados, estes, em alguns momentos enaltecem os motivos étnicos, em outros os geométricos. O que importa observar, no entanto, é que no comércio popular gonçalense, as vestes femininas em tecidos contrastantemente coloridos ocupam a maior parte dos locais de venda, seja no inverno ou no verão. A partir de então, surge a consideração: mas nem toda ocasião permite o uso de vestes exuberantes nas cores e formas. No entanto, é importante observar também que nem toda tendência de moda se adéqua aos modos e às expressões regionais¹⁵⁸.

A partir dos estudos de Gadamer, abordados na primeira parte desta tese, referente ao *Homo Sapiens*, à produção do pensamento, foi possível tecer considerações a respeito da importância da ética nas formulações artísticas. Portanto, o estudo e pensamento com relação ao trajar e ao vestir, que se faz a partir da observação das predileções das classes populares, tem o intuito de compreender a expressividade do grupamento social que está na base da nação, que é a classe do trabalhador, que por ter sido aliado da consciência da própria história e memória, facilita a formação de uma massa de manipulação para as ações de uma política fraudulenta, conforme a herança escravocrata do Brasil. Certamente a população resiste aos ditames alienantes e exploradores, as manifestações artísticas de São Gonçalo constituem bom exemplo dessa resistência, mas as atuais condições sociais e políticas nacionais demonstram que a colaboração entre as classes populares, os artistas e as universidades precisa ser mais eficaz.

¹⁵⁷ “[...] os objetos simbólicos de ciclo curto, entre os quais os artigos da moda... possuem um tempo de uso tão arbitrariamente delimitado, quanto sua própria utilização... valor distintivo, situa-se no tempo – estar na moda é seguir a *última moda* –, os produtos da alta costura estão votados, por definição, a uma rápida desvalorização.” BOURDIEU, 2014, p. 145.

¹⁵⁸ Com relação aos estudos a respeito da herança africana, três publicações embasaram as análises a respeito das vestes femininas à venda no comércio gonçalense em 2017: *O africano que existe em nós, brasileiros: moda e design afro-brasileiros*, VIDAL, 2014 e *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*, com fotografias de Pierre Verger, LODY, 2015; *The art of African Textiles*, CLARKE, 2002.

A partir de tais considerações, constatou-se que em São Gonçalo não basta somente perceber o gosto popular nas vestes, identificar as raízes africanas. É preciso pensar, criar e costurar estes trajes com aquelas e aqueles que os elegeram, proporcionar o espaço de fabricação do artífice, que é o profissional que conhece todas as etapas de fabricação de um determinado objeto e que, por aptidão, faz deste trabalho sua profissão e fonte de renda. Mas, por que em São Gonçalo existe esta necessidade? Porque, conforme o mapa apresentado por Carvalho Braga em *O município de São Gonçalo e sua história*, de acordo com uma pesquisa realizada em 2000, São Gonçalo possui um polo têxtil, pois os cinco distritos que este município abarca possuem confecções de roupas. Ainda que o mapa apresentado por Braga tenha sido exposto em 2000, portanto, há dezoito anos, a realidade cotidiana atesta a presença de confecções, comércio, trabalhadores a movimentar o setor do vestuário na cidade, no entanto, Braga, ao apresentar as confecções têxteis oficialmente registradas discrimina somente três, além do *Shopping das Fábricas*, que reúne lojas que vendem artigos para o vestuário. A respeito deste espaço, Carvalho Braga informa que este foi criado na última década do século XX, inicialmente possuía 27 lojas, porém em 2005 apenas a metade dessas lojas ainda se encontravam em funcionamento.

É preciso perguntar: se o município possui cinco distritos, os quais, sem exceção, contem confecções de roupas, por que somente três confecções e um complexo de lojas foram citados num estudo que apresenta treze páginas que discriminam as indústrias e comércios da cidade?

No exercício da profissão como figurinista na cidade de São Gonçalo, foram possíveis algumas oportunidades de trabalho com costureiras da região. O contato obtido com aquelas que trabalharam em diferentes fábricas permitiu indagações a respeito das condições de trabalho nestes espaços. Nenhuma destas profissionais teve sua carteira profissional assinada, a qual garante os direitos trabalhistas, e as condições de trabalho não respeitavam feriados, férias, abonos salariais, conforme o relato destas profissionais. Portanto, o estudo do traje e da confecção deste, no contexto gonçalense de fabricação para o comércio do vestuário, compreende a constatação de que existem injustas normas no campo da atuação profissional, para além das apreciações

exclusivamente visuais e das tendências de moda. Não foi possível não se indignar ao adquirir consciência a respeito destas condições injustas, as quais, até o presente momento, são submetidas as trabalhadoras do setor profissional com o qual nós, artistas e pesquisadores do ramo da arte, temos vínculos na condição de figurinistas e pesquisadores da área de indumentária e moda. A seguir a reprodução do mapa publicado por Carvalho Braga:



Fig. 67 – Segundo Braga, este é o “mapa das principais atividades econômicas de cada distrito”. A respeito destas atividades, foi explicitado que “no censo de 2000, o município contava com 10.308 empresas com CNPJ”. Fonte: BRAGA, 2006, p. 148.

Considera-se que Braga não poderia apresentar em seus estudos todas as confecções do vestuário registradas no município, mas o fato de o mapa evidenciar que em todos os distritos gonçalenses existem confecções têxteis explicita a grande atuação deste ramo de produção no município, inclusive a existência do *Shopping das Fábricas*, um polo inteiramente voltado ao comércio do vestuário. Diante de tais evidências, “é preciso agir”, de acordo com as palavras de Lina Bardi em *Tempos de grossura: o design no impasse*. E a ação precisa estar de acordo com a matéria que os trabalhadores apresentam, a qual diz respeito às aptidões, neste caso, aptidões relativas ao corte e costura, mas também compreensão do próprio gosto estético, para que

o fazer esteja conectado à arte que promove pensamento crítico e humanidades.

A produção artesanal do município também tem expressiva manifestação, perceptível através das feiras de artesanato que acontecem em diferentes praças da cidade e das lojas que vendem artigos para produção artesanal. A este respeito serão apresentadas duas criações em imagens fotográficas.

A primeira fotografia, embora não apresente exatamente uma realização artesanal, pois diz respeito a uma reprodução de obra pictórica em xícaras, configura uma importante junção entre o sistema seriado da indústria e a realização artística. A respeito da junção entre arte e reprodução da obra de arte o filósofo alemão Walter Benjamin escreveu um importante estudo, traduzido para a língua portuguesa com o seguinte título: *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. De acordo com Benjamin, a reprodutibilidade técnica pode formular “*exigências revolucionárias na política artística (...) pode, principalmente aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma de fotografia, seja do disco.*”¹⁵⁹ Estas considerações de Benjamin atestam estes estudos a respeito de um processo de união colaborativa entre arte, indústria e classes sociais populares que compreendem os trabalhadores, uma maneira, portanto de realizar estas “*exigências revolucionárias na política artística*”, de acordo com o grifo do autor. Pois a arte pode promover mudanças necessárias ao âmbito social através das suas ferramentas de criação e reflexão e, ao ter a possibilidade de reprodução, a partir de então acessível à grande parte da população, amplia o próprio discurso e potencialidades.

No caso do exemplo que será apresentado a seguir, a obra original se constitui como uma pintura, cujo tema diz respeito à história de São Gonçalo. A impressão desta obra pictórica em xícaras foi empreendida para que um número maior de admiradores pudesse conhecer e adquirir a realização artística, sob a forma da reprodução, conjugada à identidade mnemônica da cidade, portanto de acordo com um preço condizente com a realidade da maior parte da população, mas também um projeto de promoção do artista e da

¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin, 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1), p. 166 e 168.

cidade. Esta e outras pinturas de diferentes artistas foram dedicadas à história e memória de São Gonçalo, produzidas pela *Casa das Artes Villa Real*, pertencente à prefeitura. Estas criações fizeram parte do projeto de 2014, intitulado *São Gonçalo e sua memória*. Os organizadores deste projeto encomendaram a um grupo de artistas plásticos da cidade pinturas que retratassem monumentos históricos gonçalenses. A seguir foto da reprodução da pintura de Elias Silva de Almeida:



Fig. 68 e 69 – Na figura 68 apresenta-se reproduzida a pintura que retrata o 1º Colégio em São Gonçalo, Aldridge College em 1916. Conforme as informações dispostas na figura 69, na outra face da xícara, a partir de 1931 as dependências deste colégio passaram aos cuidados das forças militares. A exposição desta e das demais obras foram apresentadas sob a curadoria de Lucidalva Viana de Paula. Foto: Regilan Deusamar em 22 de fevereiro de 2018.

A segunda obra faz parte da associação *Feirarte – Feito à mão*¹⁶⁰. Trata-se de uma boneca cuja base é um recipiente de esmalte para unhas, de acordo com as informações conferidas pela artesã que confeccionou a mesma. Integrantes desta associação expõem semanalmente na praça que fica no centro do município de São Gonçalo, a Praça Dr. Luiz Palmier. Esta exposição faz parte da FEMESG – Feira da mulher empreendedora de São Gonçalo¹⁶¹, na qual obras artesanais realizadas em diferentes técnicas ficam expostas à venda. A seguir a foto da boneca:

¹⁶⁰ <https://www.facebook.com/feirartepatioalcantara/>

¹⁶¹ <https://www.facebook.com/femesg/>



Fig. 70 – Boneca cujas vestes, turbante e cabelos coloridos identificam as raízes africanas. Foto: Regilan Deusamar em 22 de fevereiro de 2018.

Tanto a obra pictórica impressa na xícara apresentada nas figuras 68 e 69 quanto a boneca apresentada na figura 70 representa os valores da cidade sob a interpretação de seus artistas e artesãos. Considera-se que a diferença fundamental entre estas duas criações reside no fato de que a obra pictórica está diretamente relacionada a um projeto que visa enaltecer a memória gonçalense e de seus monumentos através da expressão artística, já a boneca é a expressão autóctone de uma artesã residente em São Gonçalo, a qual evidencia o apreço pela matriz africana e tudo que a esta se vincula.

É importante notar na veste da boneca da figura 70 a referência à natureza animal, tão valorizada pelas etnias africanas que vieram escravizadas para o Brasil, ou seja, compreende-se a conexão com o universo imaginário advindo da cultura afro, as heranças étnicas mescladas ao gosto brasileiro contemporâneo. Portanto, atentar para o olhar do artista que escolheu representar na sua pintura o primeiro colégio da história gonçalense bem como atentar para o que as artesãs e artesãos estão elaborando em suas criações é uma tarefa de fundamental importância, a qual confere conhecimento a respeito de valores humanos. Estes precisam ser enaltecidos para que os próprios habitantes da cidade se reconheçam e conscientemente possam investir nas próprias aptidões. Esta autonomia de pensamento tem a força

necessária à independência em relação aos ditames mercadológicos que alienam os valores regionais. Trata-se de colaborar através de mecanismos e realizações artísticas para que trabalhadoras e trabalhadores afeitos às práticas no âmbito das artes conquistem a realização profissional através da consciência crítica sobre a história da própria cidade, que conseqüentemente se traduz num conhecimento de si, de acordo com os estudos de Gadamer quando este diz que a arte se constitui como um mecanismo através do qual o ser humano indaga a si mesmo¹⁶². Compreende-se que esta autorreflexão não se faz independente de um olhar sobre o território que habitamos, sobre a cultura que vivenciamos.

Richard Sennett em seus estudos que tratam inclusive do declínio do exercício da cidadania considerou de forma singular o renomado conceito de *theatrum mundi*¹⁶³. Ao traçar paralelos entre as vestes dos atores no palco e as vestes cotidianas de homens e mulheres no dia-a-dia no século XVIII, percebeu que uma imagem do “corpo público” se formava e o estudo dessa imagem poderia auxiliar na compreensão a respeito daquele contexto social¹⁶⁴. Considera-se, a partir de então, que a observação atenta às formas de expressão populares e na sequência a apreensão dessas formas e o diálogo com as mesmas poderá compor o que esta pesquisa denominou como *Traje Viril*. O termo *viril* diz respeito ao vigor, próprio à criatividade humana, a virilidade de homens e de mulheres também, a qual faz brotar as novas

¹⁶² “É claro que a importância da arte repousa também no fato de nos interpelar, e de colocar o homem diante de si mesmo em sua existência determinada moralmente. Mas os produtos artísticos só servem para nos interpelar; os objetos naturais, ao contrário, não estão aí para nos interpelar. Justamente nisso reside o significativo interesse pelo belo natural, que, não obstante isso, consegue tornar consciente nossa determinação moral... Que o homem se encontre a si mesmo na arte, não é para ele a confirmação procedente de algo diferente de si mesmo.” GADAMER, 2015, p. 93 e 94.

¹⁶³ “Metáfora inventada na Antiguidade e na Idade Média, generalizada pelo teatro barroco, que concebe o mundo como um espetáculo encenado por Deus e interpretado por atores humanos sem envergadura.” PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 409.

¹⁶⁴ “Portanto, ao se associar artes cênicas e relações sociais, deve-se estar aberto, simplesmente, para a ideia de que a arte genuína, verdadeira e séria pode ajudar a entender uma condição muito difundida na sociedade... Há, por exemplo, afinidades entre os trajes de palco e os trajes de rua de Paris, em 1750. Em vez de perguntar qual deles determinou o outro – uma questão irrelevante –, mais vale investigar o que as similaridades entre os trajes de palco e de passeio, ambos marcadamente diversos dos trajes considerados adequados para uso doméstico, revelam sobre imagens do corpo em público. Quando no século XIX os trajes de palco e de passeio começaram a divergir, estava ocorrendo uma mudança na crença relativa ao corpo em público, e as dimensões dessa mudança podem ser estudadas ao se focalizar essa divergência.” SENNETT, 2014, p. 65.

possibilidades advindas do desejo de gerar, de produzir, de criar. No contexto de São Gonçalo, o *viril* está associado à notável presença das fábricas de confecção de roupas nos cinco distritos da cidade e ao artesanato, que não obstante as confecções e indústrias existentes na cidade se faz presente em feiras e lojas.

Este traje que se constrói a partir da atenta observação à expressão advinda das vestes e da criação popular, o *Traje Viril*, adquire materialidade no âmbito do *ateliê-escola*, conceito que nasceu dos estudos referentes à atuação de Helio Eichbauer, que ao conectar docência e artes cênicas fez emergir a figura de um *Cenógrafo-Professor*. *Traje Viril*, portanto diz respeito à atuação de uma *Figurinista-Professora*, cujos fundamentos estão alicerçados na conexão entre a atenta observação da expressão que emerge das formas no âmbito da vestimenta, do artesanato e das demais manifestações que estejam relacionadas com o vestir e com os materiais têxteis presentes nas ações do corpo social ou “corpo público”, conforme os termos de Sennett, com a transmissão de informação através do traje, à maneira de uma comunicabilidade mútua, entre arte e cidade, colaborativa porque conecta artistas e artífices.

Empreende-se, portanto, a atenta observação às aptidões, principalmente àquelas que dizem respeito à atividade têxtil e artesanal proporcionada pelas trabalhadoras gonçalenses nos diversos contextos que tais trabalhos se apresentem. Mas não somente os artigos artesanais dão mostras dessas aptidões e valores. Também os produtos industrializados dão pistas que demonstram gostos, desejos, preferências, apesar de esses artigos advirem de uma produção desumanizada, a qual caracteriza o sistema fabril mecanizado. Estas pistas que revelam singulares gostos, particularidades culturais, se encontram, por exemplo, nos vestidos expostos à venda em lojas populares. As etiquetas destes vestidos apresentam o nome de confecções desconhecidas, porém estas, em alguns casos, estão sediadas no município de São Gonçalo, se encontram na própria cidade, portanto estão integradas ao contexto local. Diferentemente do vestuário à venda em grandes lojas de shopping Center, pois neste caso o vestuário está destinado a atender contingentes populacionais grandes. De acordo com as atuais condições

políticas e econômicas facilitadoras dos mecanismos comerciais de importação, é comum estas grandes lojas colocarem à venda vestes importadas, com etiquetas que informam esta procedência. Nestes casos a distância entre a roupa que se veste e a própria cultura, é bem acentuada, o que facilita consideravelmente a perda dos próprios referenciais por parte dos consumidores desses produtos, conseqüentemente amplia a rede globalizadora. É preciso refletir a respeito das conseqüências desse sistema, que não se trata de um intercâmbio, pois não há diálogo entre diferentes culturas, mas sim um contato e um atravessamento esvaziado de humanidade, no entanto pleno de cópias e repetições fabricadas de forma mecanicista.

A seguir apresentam-se duas fotos. Na primeira veem-se vestidos com cortes e estampas diversas, expostos em manequins à frente de um estabelecimento comercial no Barro Vermelho em São Gonçalo. Os vestidos dessas fotos procedem de pequenas confecções. Já a foto seguinte apresenta parte da feira popular no município de São Gonçalo, em famosa rua do bairro de Alcântara, conhecida como *Rua da feira*, cuja forma de apresentação das vestes para venda, assim como na figura 71, extrapola o privado e abrange o espaço público da rua, para além da calçada, à maneira de um mercado popular, comum na cidade do Rio de Janeiro e em seus bairros metropolitanos:



Fig. 71 – Moda feminina. São Gonçalo, março de 2018. O abundante colorido contrastante das estampas florais permite-nos entrever a extroversão do gosto, a similaridade com as vestes étnicas africanas ricas em grafismos e cores. Os detalhes com laços, babados, decotes com aplicação bordada trazem à tona a influência recebida das seculares vestes femininas europeias. Trata-se de um diálogo entre o conteúdo étnico africano e as formas europeizadas. Foto: Regilan Deusamar



Fig. 72 – *Rua da feira* no município de São Gonçalo. Esta tradicional rua de comércio popular exhibe a característica local, marcada pelo considerável número de confecções do vestuário existentes na cidade, as quais exprimem a preponderância dos materiais têxteis. Foto: Regilan Deusamar em 22 de abril de 2014.

As barracas que vendem peças para o vestuário, expostas na figura 72, exibem uns poucos trajes de confecção artesanal entre aqueles reconhecidamente fabricados no sistema industrial das confecções, porém ambas as produções exibem em sua maioria os característicos tecidos estampados, os quais atestam as preferências por cores contrastantes e modelagens de cortes básicos, porém variáveis, similares às batas, amplos tecidos tradicionais africanos que permitem amarrações que se moldam aos corpos femininos, propiciando uma silhueta mais delineada. Nestas similitudes, é possível considerar o gosto afrodescendente. É possível tecer conjecturas a respeito de hábitos e comportamentos atuais que possuem traços da matriz africana, expressões que estejam visíveis na veste. Da mesma forma poderia ser feita averiguações a respeito da herança lusitana, mas a disseminação das ascendências africanas e indígenas no Brasil sofreram mutilações tão severas, que priorizar tais culturas significa prover uma necessidade, esta diz respeito à autocompreensão, autoconhecimento que as forças hegemônicas, desde a colonização, buscaram aniquilar. A seguir a foto de um pequeno grupo de mulheres que participaram da festa de celebração ao *Auto de São Gonçalo*, a ilustrar a naturalidade desta nossa descendência africana, à maneira de um flagrante fotográfico das frequentadoras desta celebração religiosa em trajes femininos populares, de acordo com o contexto de uma festa católica, conforme as quermesses religiosas, porém conjugadas às reminiscências de

diferentes etnias:



Fig. 73 – Vestidos em tecidos estampados, listrados, com saias franzidas constituem tradicionais predileções femininas. A singularidade se apresenta nos ombros à mostra, pois se trata de uma celebração religiosa, porém por se tratar do mês de janeiro, alto verão no Estado do Rio, a exposição do colo se torna um hábito natural. Foto: Regilan Deusamar em 10 de janeiro de 2016.

De acordo com as observações feitas na legenda da figura 73, nota-se a já referida histórica relação entre o sagrado e o profano, presente não só na encenação do auto, mas entre os membros da plateia, pois seus trajes estão livres das rígidas normas religiosas, por vezes endereçadas aos fiéis, conforme a celebração do auto se tenha realizado no pátio da igreja e não no seu interior. Destaca-se na simplicidade dos vestidos apresentados na figura 73, sem grandes elaborações em cortes de fio reto, decotes em V, franzidos, as praticidades que refletem as condições de vida das trabalhadoras e trabalhadores, os construtores da nação brasileira, sem os quais os projetos não passam de teorias. Portanto a colaboração mútua entre os que criam e os que executam se faz imperiosa. A seguir mais um flagrante da herança afro entre as manifestações de fé, porém diretamente relacionado à matriz africana porque se trata de uma celebração à Iemanjá, entidade africana:



Fig. 74, 75, 76 – As vestes nas figuras 74 e 75 são afeitas aos trajes religiosos das matrizes africanas, principalmente por conta da cor branca. A veste na figura 76 revela maior despojamento em relação à religiosidade. O vestido foi tingido na técnica do tie-die, técnica muito apreciada pelos artesãos de algumas regiões africanas, conforme os estudos de Duncan Clarke em *The art of African textiles*. Os turbantes presentes nas três pessoas retratadas configuram parte ambivalente da veste no sentido de serem usados tanto para cerimoniais de fé quanto por apreço a este adorno de cabeça, e até mesmo no sentido do turbante ser uma afirmação da cultura africana. Fotos: Regilan Deusamar em 05 de fevereiro de 2017.

A partir de então se destacam os vestidos, colchas de retalhos, bonecas de pano e outros diversos artigos têxteis vendidos em feiras nordestinas, produzidos por costureiras que residem no entorno destas mesmas regiões, aos quais Lina Bardi dedicou estudos e registros em *Tempos de Grossura: o design no impasse*. Bardi considerou o impasse do design a partir deste levantamento a respeito da produção artesanal baiana, e decididamente chamou a atenção para os problemas verificados. Considera-se este impasse justamente na atuação do designer junto à indústria, à tecnologia e o mercado, o qual tem dupla possibilidade, conforme um ponto de vista dualista e por conta da compreensão de que em questões de ética não existe meio termo, portanto, ou promove modismos e alimentação mercadológica, sem a necessária cooperação com a expressão artística e popular, indiferente aos problemas

pelos quais passa o trabalhador no Brasil que intenta atuar como um artífice, ou atua a favor da reunião próspera entre o fazer e o pensar artesanal e cultural em busca de uma parceria com as novas tecnologias e a indústria, as quais sejam mais humanizadas.

É de conhecimento dos designers do setor têxtil que a produção numa fábrica de confecção de roupas, se comparada à realização dos ateliês de costura populares, ao final de um dia produz uma quantidade de peças consideravelmente superior e a um preço que chega ao consumidor final muito mais barato em relação à produção manufatureira, no entanto, a profissional da costura no ateliê detém muito mais conhecimentos a respeito da feitura da roupa e das preferências estéticas de sua região do que a overloquista de fábrica, que realiza a ação única de trabalhar na máquina de overloque para fechar peças do vestuário, entre outras tarefas exclusivamente operacionais. A profissional da costura que atua no espaço do seu ateliê, geralmente na própria casa, é uma artífice porque investiga, antes de adquirir os materiais com os quais trabalha, calcula os gastos da sua produção e está em relação direta com as preferências estéticas de seus clientes, exerce plenamente, portanto, a vocação de um artífice. É importante notar que existe nesta tarefa um diálogo social e um pensamento estratégico, criativo e coletivo a respeito da vestimenta, que é uma ferramenta de comunicação. Já as tradicionais confecções do vestuário dispõem, em grande parte, de um seleto grupo que estuda os hábitos de vestimenta e cria, de acordo com estes estudos, a coleção que será vendida conforme a demanda e a disponibilidade de tecidos e materiais têxteis do momento. Na sequência da cadeia mercadológica, outro grupo de pessoas é elencado exclusivamente a serviço das estratégias de venda. Em alguns casos, aqueles que vendem, não têm condições de comprar o produto que comercializam, ou seja, são duplamente alijados: não participam nem da feitura daqueles produtos, enquanto artífices e detentores de um ofício, e nem têm condições de usufruir os mesmos, mas participam da intermediação e embora o setor de vendas exija qualificação profissional, esta se restringe ao ciclo das demandas de mercado, o qual se encontra indiferente aos atributos tradicionais, culturais e criativos dos artífices. Porém, estes mesmos atributos propiciam uma ação social, ação que engloba a coletividade, o popular,

dinâmico e próspero que se não for devidamente estudado e fortalecido, dificilmente terá capacidade de humanizar o ciclo comercial mercadológico, que naturalmente se constrói desvincilhado da sistemática comunitária.

Não somente as estratégias de vendas, mas também as grandes empresas precisam pensar na responsabilidade social que têm com a cidade na qual estejam instaladas, pois embora colaborem com a oferta de empregos e produtos, também, em alguns casos, se instalam num território que já tem pequenos produtores e é preciso cooperar estrategicamente com a comunidade, para que futuramente a região não sofra mazelas advindas de má conformação entre médios e grandes produtores. Maria Nelma Carvalho Braga, em *O município de São Gonçalo e sua história* confere exemplo a respeito dessa ação desconjuntada. Primeiramente a autora revela o quanto a cidade cresceu com o desenvolvimento industrial nos anos 1930, 40 e 50 e depois ela informa ações descuidadas duas décadas mais tarde: “a partir da década de 1970, começaram a surgir os grandes mercados que se transformaram em redes, levando à falência os armazéns e quitandas”.¹⁶⁵ No caso da equipe de vendas, se a classe dos artífices populares não fosse sacrificada pelas grandes empresas e indústrias, a profissão de vendas possivelmente teria uma aliada criativa e ambas se engrandeceriam mutuamente, o problema reside no fato de que a profissional da costura nos grandes complexos urbanos dificilmente sobrevive do seu trabalho, e a atividade profissional que antes se constituía de um fazer criativo e social, se tornou um serviço mecanizado, inexpressivo e vendido por um salário mínimo que não garante a dignidade existencial de uma família. Este sacrifício do trabalho precisa ser considerado e estratégias que proporcionem melhorias das condições de trabalho precisam ser articuladas.

Considera-se a competência da logística destas grandes empresas fabris e comerciais que satisfatoriamente abarcam a demanda de grandes mercados consumidores, o que aparentemente inviabiliza a atividade dos pequenos produtores e artesãos, porém é preciso considerar também a necessidade de estudos a respeito da resistência dos pequenos empreendedores e artesãos, pois estes, a despeito das grandes organizações industriais, insistem na manutenção de suas atividades e comércio. Os estudos

¹⁶⁵ BRAGA, 2006, p. 162.

de Rita Maria de Souza Couto em *Escritos sobre ensino de design no Brasil*, publicados em 2008, conferem uma importante análise a respeito da formação dos profissionais que aliam as técnicas de produção de artefatos, própria dos artesãos, à indústria, a qual efetiva a produção em série, destinada ao mercado consumidor, porém apesar destes estudos indicarem a importância de adaptação dos estudos do design às necessidades brasileiras, percebe-se que os esforços de Lina Bo Bardi para a formação de uma escola que promovesse o artífice brasileiro e sua obra, citados nestes estudos, não foram compreendidos, pois a pesquisa de Juliano Pereira, *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*, publicada em 2007, afirma a preocupação de Lina já no princípio da década de 1950, à frente da direção editorial da revista *Habitat*, em reconhecer e fortalecer o potencial criativo tanto dos profissionais quanto dos trabalhadores brasileiros no campo das artes e arquitetura. Pereira cita importante trecho do prefácio da primeira publicação da revista *Habitat* no qual este objetivo de reconhecimento se explicita:

[...] o passado tão rico em temas para a reevocação e a efervescente atividade do presente não encontraram ainda uma documentação e uma informação adequadas à realidade e à sua importância, embora dia a dia aumente o desejo de se conhecer o que se faz no país e fora dele em matéria de arte... o Brasil colocou o problema e pretende resolver a questão das artes como fato educativo. [...] A beleza imaginativa de uma floresta, de uma cabana de pau a pique, de um pote marajoara, de uma igreja barroca, o Aleijadinho, os ourives da Bahia, os moveleiros manuelinos do Recife, os epígonos da missão francesa, os arquitetos do teatro de Manaus e os do Ministério da Educação e Saúde do Rio, os pintores caipiras e os artistas de renome, ceramistas, os gameleiros do litoral, indígenas, africanos, descendentes de conquistadores, emigrantes, todos os que contribuíram, continuam contribuindo e participam de alguma forma da arte no Brasil, terão as suas atividades registradas em “Habitat” com o empenho de quem sabe apreciar o que de mais característico tem o país.¹⁶⁶

Pereira destacou a importância que Lina conferiu às realizações das classes trabalhadoras. Souza Couto citou a fala de um dos professores da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, quinze anos após a fundação da mesma em 1963 no Rio de Janeiro, a respeito da estrutura conceitual desta

¹⁶⁶ Prefácio de Lina Bo Bardi que consta na primeira edição da revista *Habitat*, lançada no último trimestre da década de 1950, apud PEREIRA, 2007, p. 37 e 39.

escola: “O mais importante problema da ESDI... Foram ensinadas teorias e teses de origem europeia, mas ninguém se perguntou sobre sua função para a sociedade brasileira”. Considera-se, portanto, que o ponto principal do investimento que Lina fez no campo do design foi o de propor que este promovesse um ensino atento ao que o próprio trabalhador brasileiro estava desenvolvendo, do contrário, este campo continuaria a seguir a histórica e manipuladora prática de enxergar e valorizar prioritariamente as realizações estrangeiras¹⁶⁷. Certamente profissionais e artistas internacionais colaboraram com as nossas realizações, mas de acordo com Lina, a nação precisa ser fortalecida pelo trabalho e consciência dos próprios brasileiros.

Os estudos de Souza Couto apresenta-nos também a trajetória dos parâmetros curriculares do ensino do design no Brasil, estes parâmetros ao tratarem dos aspectos sociais, econômicos e culturais, de acordo com as atuais *Diretrizes curriculares nacionais* abordam de forma genérica as questões do país, conforme os termos “traços culturais”, “características dos usuários e de seu contexto sócio-econômico e cultural”, “outras manifestações regionais”. Nestas diretrizes, as práticas advindas das comunidades, trazidas pelos alunos, são compreendidas como “atividades complementares”. No entanto, Juliano Pereira em *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)* considerou a intenção de Lina em promover a apropriação ética, por parte dos profissionais e artistas, do manancial criativo popular brasileiro, exposto nas soluções práticas do dia-a-dia, nos objetos artesanais, nas construções residenciais. Palavras de Lina:

[...] ideia de uma apropriação, no caso em questão do desenho industrial, desse *produto-conhecimento* popular pelo saber culto... aproximação entre um *produto-arcaico*, produzido a partir do acúmulo de experiências tecnológicas e estéticas que têm, neste caso específico, como sua base cultural a influência da cultura negra e da indígena, e um *produto moderno*, resultante do acúmulo de experiências tecnológicas e estéticas do mundo cultural *branco-europeu*.¹⁶⁸

Em suma: é preciso atentar e cooperar com o que o povo brasileiro está

¹⁶⁷ Segundo Souza Couto: “Embora a experiência inaugurada por Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti tenha sido breve, o MASP de São Paulo tornou-se um centro de atividades relacionadas ao design e à arquitetura moderna, através de exposições e conferências de personalidades como Le Corbusier, Max Bill, Burle Marx etc.” In: COUTO, 2008, p. 20.

¹⁶⁸ PEREIRA, 2007, p. 51 e 52.

fazendo para suprir as próprias necessidades materiais e expressar o próprio universo artístico e cultural, pois somente o progresso educacional, econômico e cultural basilar da população brasileira, a qual se constitui dos trabalhadores e trabalhadoras, pode garantir a justiça social, a qual se encontra em desequilíbrio ocasionando altos índices de violência, miséria e marginalidade.

Portanto, é a partir desta apropriação ética da expressão e do fazer, que procede das camadas populares, que esta pesquisa atenta tanto para as criações com materiais têxteis, como bonecas, colchas e tecidos artesanais quanto para o traje e para o ato de se trajar. Como estes são confeccionados e o que podem comunicar? Trata-se, por conseguinte das criações em materiais têxteis e trajes cujas singularidades são apreciadas pelos moradores do município de São Gonçalo. Cores, linhas, formas, estampas que por serem apropriadas e vestidas, manifestam o imaginário artístico e cultural desta localidade e que por isso promovem bem estar social e identidade.

Capítulo 2 – Performance Design, uma costura performativa entre a vivência da práxis e a formulação intelectualizada

A professora de Design da Faculdade de Artes da Universidade de Massey, na Nova Zelândia, Dorita Hannah e o professor do Departamento de Performance da Universidade de Roskilde na Dinamarca, Olav Harslof, autores do livro *Performance Design*, teceram considerações a respeito das feições performáticas que o teatro ocidental assumiu ao longo destas duas décadas do século XXI. Duas importantes conceituações abordadas por estes autores serão alvo de averiguações nestes estudos, as quais, apesar de estarem intimamente relacionadas, permitem avaliação introdutória separadamente, para, a seguir considerar-se ambas conjuntamente.

A primeira observação conceitual trata de uma amplitude abrangente em relação às forças expressivas que atuam no espaço entre a cena e a plateia. Esta maior abrangência diz respeito ao conteúdo significativo de cenários, figurinos, adereços e demais dispositivos cênicos que tradicionalmente são reconhecidos pelo significado que imprimem à cena, porém de acordo com Hannah e Harslof, a performance da cena não está circunscrita exclusivamente à expressão humana num delimitado espaço, mas diz respeito inclusive à presença e expressão autônoma de trajes, dispositivos cenográficos, iluminação, enfim objetos inanimados¹⁶⁹. Certamente o traje, por exemplo, adquire movimento através do corpo do ator, porém a materialidade da veste cênica, performática, compreende sensibilidades da práxis em dois fatores: 1) a práxis do ou da figurinista que diz respeito à execução do projeto, conseqüentemente se refere ao conjunto processual. Considera-se, portanto, que este processo, que comporta uma equipe de realizadores e ética profissional, pode integrar o conceito de performance design apresentado por

¹⁶⁹ “Performance is a complex socio-political phenomenon, which could be summed up as any public demonstration of actions, tasks and skills... that encompasses dramatic expressivity, culturally codified... However, this expanded notion of performance has tended to focus on human agency and expression, excluding the dynamic role played by seemingly inanimate places and things. As Marvin Carlson parenthetically notes in *Performance: A Critical Introduction*, ‘even in the theatre we do not speak of how well the scenery or costumes performed.’ Yet design artefacts – whether objects, materials, occasions, environments, or still and moving images – are inextricably bound to performance through notions of embodiment, action and event. Within them stories are told, forces are harnessed and roles are played out.” (HANNAH; HARSLOF, 2008, p.11)

Hannah e Harslof; 2) a práxis em relação à sensação provocada pelos sentidos, à fruição do objeto propriamente dito.

Estas considerações oferecem-nos oportunidades a respeito de uma nova reflexão em relação à tradicional experiência semântica concernente aos dispositivos cênicos, a qual necessariamente compreende os materiais de cena enquanto significados, sem atentar para o valor dos mesmos enquanto significante, ou seja, enquanto matéria que exclusivamente promove questões e cria relações.

A segunda observação conceitual empreendida pelos autores de *Performance Design* diz respeito às tarefas e responsabilidades concernentes ao designer, as quais em termos tradicionais se encontram delimitadas pelas respectivas áreas de atuação, por exemplo, atribuições pertinentes a um arquiteto, a um cenógrafo, a um figurinista, porém no contexto da performance abordada por Hannah e Harslof, estas fronteiras se diluem e permitem que profissionais possam atuar fora de suas específicas formações, o que possibilita que um arquiteto assuma um projeto de figurino, por exemplo. Tal fluidez está relacionada ao conceito de interdisciplinaridade, o qual, segundo estes autores, amplia as possibilidades de atuação dos diversos profissionais que trabalham no contexto da *Performance Design*.

Esta segunda observação conceitual está tão diretamente conectada à primeira observação que foi feita, a respeito da compreensão pertinente ao conteúdo semântico dos materiais envolvidos pela *Performance Design*, que para tratar deste segundo conceito, faz-se necessário considerá-lo em comunhão com o primeiro. Portanto, um arquiteto pode assumir um projeto de figurinos, tal proposição, em termos de produções brasileiras não é incomum, porém existe um limite de fluidez concernente a este atravessamento de fronteiras profissionais que diz respeito às habilidades específicas, as quais por si só, demandam tempo para serem apreendidas. O exemplo que Hannah apresenta em seu livro com relação à performance por ela experimentada se constitui de um projeto para dança que foi realizado em parceria com uma coreógrafa. Portanto, os saberes foram reunidos entre os profissionais.

Com relação à *Performance Design* e o projeto de figurinos, ao nos aprofundarmos na performance das vestes, na materialidade dos trajes, nos

tecidos enquanto significantes, entramos no setor das especificidades que podem não ser objeto de estudo para um arquiteto que atua como figurinista, mas que constitui certamente espaço de especificidades éticas que precisam ser consideradas.

Lina Bo Bardi foi uma arquiteta que atuou como figurinista em algumas produções teatrais, Helio Eichbauer, da mesma forma, é um cenógrafo que atua como professor, porém ambos não deixaram de observar a responsabilidade que todo profissional deve ter com relação ao próprio espaço de atuação. Lina, por exemplo, ao tratar da realização de seus projetos arquitetônicos, não deixou de ouvir os demais trabalhadores envolvidos, pois eles são os executores do projeto, daí a importância que Lina Bardi conferia ao canteiro de obras ao pensar a respeito de seus projetos:

“[...] eu monto um escritório junto com os engenheiros, os técnicos, os operários, no próprio canteiro. Assim, a vivência de uma obra é muito maior e a colaboração entre todos esses profissionais é total. Isso acaba também com a dicotomia ridícula entre engenheiros e arquitetos, além de se poder verificar de perto as despesas, as negociações e as eventuais negociações... A obra é realizada com menos gastos do que se você estivesse num escritório.”¹⁷⁰

Também Helio Eichbauer reconheceu a importância do trabalho dos técnicos que cuidavam do eficiente funcionamento dos teatros:

“O chefe do setor de iluminação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro era o médico do teatro José Bertelli Sobrinho; um grande inventor da arte cênica... Viu tudo de bom... As pessoas também são patrimônio histórico. Bertelli tinha belas histórias para contar, que foram enterradas com ele.”¹⁷¹

É preciso, portanto, pensar este atravessamento das fronteiras não somente como uma liberdade de expressão para os criadores no campo das artes, mas pensar, inclusive, as responsabilidades que tais atravessamentos comportam, pois uma rede de profissionais está diretamente relacionada às especificidades de cada setor e é necessário atentar às questões éticas. É preciso ponderar em direção a um equilíbrio social e cultural, pois se considera

¹⁷⁰ In: *Uma aula de arquitetura*. Transcrição de uma conferência gravada por Cecília Rodrigues dos Santos cedida por Lina Bo Bardi, por ocasião da inauguração da exposição sobre a obra da arquiteta no salão caramelo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) em abril de 1989. Revista Projeto – nº 133.

¹⁷¹ EICHBAUER, 2013, p. 47.

que certas atividades possam ficar defasadas em relação aos avanços tecnológicos e às novas conceituações artísticas características das transformações sociais, porém o que se considera um avanço hoje, pode na verdade, ser um atraso por ter sido um projeto inconsequente em relação às matérias humanas. Estudos históricos a respeito da confecção dos trajes femininos no Rio de Janeiro do século XIX informam a amplitude de competências que a modista, termo daquele período, abrangia, desde o desenho, modelagem, corte e costura ao comércio de vendas no setor da moda feminina. No entanto, é preciso informar que naquela época, a profissão de modista era exercida majoritariamente pelas imigrantes francesas estabelecidas no Rio de Janeiro conforme estes estudos históricos¹⁷². Já a atualidade revela a desvalorização dos profissionais da costura. Ao realizar consulta a respeito da definição de modelista, profissional responsável pelo desenho dos moldes para corte nos tecidos, nenhum dos quatro dicionários de moda, publicações de 2003, duas de 2007 e a mais recente de 2012, mencionaram esta profissão. Compreende-se que designers da moda sejam reconhecidos como grandes empreendedores, mas o sociólogo francês Pierre Bourdieu em *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, com argumentos esclarecedores, revela-nos a sujeição do sistema da moda ao mercado e o quanto esta forma de dominação aliena os sentidos por conta de objetivos mercadológicos. Segundo Bourdieu:

A imposição da legitimidade é a forma acabada da violência simbólica, violência atenuada, que só pode ser exercida com a cumplicidade de suas vítimas... à imposição arbitrária de necessidades arbitrárias... transformação do *ethos* da classe dominante em uma ética universal, tendem, dessa maneira, a produzir a pretensão, como necessidade... editando assim o sistema de práticas necessárias para que o consumo siga a produção.¹⁷³

A outra face da moda, dos profissionais da modelagem, do corte e da costura não mencionados nos dicionários consultados, diz respeito às profissionais da costura mal remuneradas e insatisfeitas que trabalham em

¹⁷² A este respeito consultar: ITALIANO Isabel, VIANA, Fausto. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XX*.

¹⁷³ BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Trad. Guilherme J. de Freitas Teixeira & Maria da Graça Jacintho Setton, 2014, p. 183.

confeções. A habilidade das mesmas em executar um traje completo diminuiu consideravelmente. Compreende-se que o preço das peças prontas diminuiu sensivelmente em relação às roupas sob medida, o que, aparentemente, favoreceu as classes de baixa renda, porém a força cultural expressiva destas mesmas classes também reduziu consideravelmente, pois seus saberes e interesses agora se encontram ocultados pelo sistema de cultura global. Indústria, tecnologia e expressão popular coexistem em sociedade, mas de acordo com Lina Bardi, arquiteta que atuou inclusive no campo do design, os interesses devem convergir a favor da vida e expressão humana.

A partir das considerações conceituais contemporâneas verificadas em *Performance Design*, apresenta-se o estudo da expressão do traje e do figurino, o qual, contrariamente à fluidez interdisciplinar proposta por Hannah e Harslof, pretende se aprofundar no delimitado campo da técnica de confecção do vestuário, a qual demanda uma atividade intrínseca a do artífice, que é a da repetição necessária ao aprimoramento técnico, conforme atestou Richard Sennett ao tecer considerações a respeito do fazer artesanal e a respectiva importância desta atividade para as sociedades atuais¹⁷⁴. Porém atenção a esta ação da repetição defendida por Sennett, pois ela em nada tem a ver com a repetição mecânica imposta pelo tradicional sistema fabril¹⁷⁵, pois se trata de aprimoramento técnico do artífice e não da produção em série que é o caso da indústria. Da mesma forma Huizinga em *Homo Ludens* tece considerações a respeito do lúdico no ato da repetição, esta, portanto, no campo do jogo e da memória, como forma de construção criativa:

Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória... Em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição e de alternância... constituem como que o fio e a tessitura do objeto.¹⁷⁶

¹⁷⁴ O desenvolvimento das capacitações depende da maneira como é organizada a repetição... o número de vezes a repetir uma peça não pode ultrapassar o alcance da atenção do indivíduo em determinada etapa. À medida que se expande a capacitação, a capacidade de sustentar a repetição aumenta. (SENNETT, 2008, p. 49)

¹⁷⁵ A respeito da referência a um sistema industrial tradicional, trata-se de um contexto no Brasil que Décio Pignatari trouxe à luz: "Nos países desenvolvidos, uma segunda revolução industrial já se vai superpondo à primeira; entre nós, malgrado a tímida aparição dos computadores, a primeira ainda está longe de se completar, dada a persistência de estruturas medievais." PIGNATARI, *Informação, linguagem, comunicação*, 2008, p. 17.

¹⁷⁶ HUIZINGA, 2010, p. 12 e13.

Estas considerações referem-se ao conteúdo intrínseco ao discurso de Bo Bardi e Eichbauer, que ao unirem força de trabalho na década de 1970, o fizeram a favor da cultura e expressões humanas. Daí a importância que esta pesquisa confere ao aprendizado técnico harmonizado com as questões éticas no campo das artes, de acordo com a necessidade de promoção da conexão entre o fazer artesanal e o fazer industrial. Tal consonância está fundamentada pela proposta de Bardi em busca de um design característico da cultura brasileira. Tem-se, portanto, a conexão entre o conceito de significante introduzido pelo estudo de Hannah e Harslof em *Performance Design*, o qual afirma a autonomia expressiva dos dispositivos cênicos, e as questões éticas propostas por Bardi e Eichbauer acerca da responsabilidade do artista e do pesquisador.

Hannah e Harslof destacaram a importância das experiências sensoriais em eventos artísticos¹⁷⁷ e o jornalista inglês Peter Dormer ao tratar da cultura do artesanato constatou na década de 1990 que as artes no século XX voltaram seus interesses ao campo das averiguações intelectuais, conseqüentemente o conhecimento obtido através do exercício das técnicas artesanais, que permite o aprender através do fazer, sofreu significativo desinteresse por parte da classe artística¹⁷⁸. Considera-se que esta constatação de Dormer principalmente em relação à arte moderna, a qual legou-nos ampla documentação não somente por parte dos estudos filosóficos, mas inclusive escritos conferidos por parte dos próprios artistas a respeito de uma nova sensibilidade, referente não somente às artes, mas inclusive uma nova compreensão com relação ao ser social e à percepção da natureza atestada pelos movimentos de vanguarda artística do início do século XX, de fato, notabilizou a arte como conceito, permitindo ao artista criar distância da técnica que materializa a obra, relegando desta forma, a execução a terceiros. Considera-se que o compartilhamento entre criação e execução seja passível

¹⁷⁷ “These aesthetic events – whether in the theatre, metropolis, art gallery or abandoned buildings – exposed the mythical in everyday life and challenged the visual primacy of design for performance, emphasizing its more sensory, experiential and virtual nature.” (HANNAN; HARSLOF, 2008, p. 15)

¹⁷⁸ “[...] consideration of the way in which taste changed away from the pleasures of ‘dazzling the senses’ to the mimetic games of painting... as a shift from the sensual to the intellectual – as a shift which, of course, artists and art critics today insist distinguishes the move of art away from craft.” (DORMER, 1997, p. 5)

de uma realização harmônica, desde que não seja hierarquizada, mas sim um compartilhamento de saberes. Este ponto de vista se apresenta de acordo com a consideração das condições do trabalho no Brasil, cujas raízes escravocratas impediram o aprimoramento ético e intelectual do trabalhador.

As manifestações performáticas da cena ocidental contemporânea evidenciam notoriamente a intenção de valorizar os demais sentidos de ouvir, tocar, provar, para além da exclusividade do sentido da visão e intelecção¹⁷⁹, o que caracteriza evidente contraste em relação à manifestação teatral da primeira metade do século XX, a qual apesar de ter promovido considerável mudança em relação às noções de espaço e atuação cênicas do século XIX, preservaram algumas formulações tradicionais tais como a narratividade e a representação. As manifestações cênicas contemporâneas, no entanto, valorizam as percepções sensoriais as quais enfatizam a dimensão do tempo presente tanto para o ator, que se distanciou das técnicas de representação, para assumir um discurso autônomo quanto para o espectador que foi integrado por espaços e encenações que influenciam diretamente seus sentidos antes de fazê-lo pensar a respeito do que está sendo proposto. Justamente esta promoção dos sentidos viabilizada pelas artes da cena, ratificada pelos estudos a respeito das performances contemporâneas, conferem autonomia ao projeto de figurino, no sentido de pensá-lo enquanto matéria significativa e não somente significado. E, se os estudiosos da cena consideram que os artistas cênicos, em suas realizações, têm incentivado a vivência dos demais sentidos, além da visão e da intelecção, também os profissionais das artes técnicas, que ajudaram a promover esta expressão, devem empreender as experiências táteis, e vivenciar com os executores do projeto o aprendizado mútuo. Inclusive por questões éticas, as revisões conceituais artísticas não devem se restringir ao espaço entre a cena e a plateia, mas abranger todo o corpo social envolvido na construção artística, o que conseqüentemente promove um combate ao mercantilismo na arte.

¹⁷⁹ “[...] quando o ator sai de seu papel e se dirige diretamente ao público... aludir a uma realidade de vida que é comum ao intérprete e ao público, contendo por isso um fator de performance que está inseparavelmente ligado ao modo de vida urbano, à cultura comum da cidade, na qual as informações e os gracejos são compreendidos de imediato... e ao mesmo tempo inspirou o desejo de um teatro que fosse um acontecimento feito por todos os participantes na atualidade compartilhada do aqui e agora... em razão de sua sensualidade.” LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind, 2007, p. 101.

Ao averiguar a matéria do traje, portanto, destacam-se suas técnicas de modelagem, corte, costura, tinturaria, estamparia, aplicações. Principalmente as técnicas de modelagem, do corte e da costura tradicionalmente foram destinadas exclusivamente à modelista ou ao alfaiate, enquanto que o projeto, separadamente, se constitui como responsabilidade intelectual do ou da figurinista, ou seja, a construção da ideia, aparentemente, é exclusiva do profissional que elabora o projeto, porém esta ordenação da elaboração e produção dos figurinos pensada em rígidos termos hierárquicos, oculta habilitações e soluções que resultam em não reconhecimento dos profissionais capacitados, conseqüentemente a falta de ética na forma tradicional de se pensar o projeto de figurino, pois ao longo do processo de elaboração de um conjunto de trajes, habilitações diversas interferem no resultado final, o que caracteriza uma operação conjunta, dirigida com certeza, porém dependente do bom desempenho e dos conhecimentos de cada um dos integrantes, o que evidencia a importância de cada habilitação envolvida no processo criativo de execução. Richard Sennett examina semelhante caso ao tratar da relação entre o projeto de arquitetura e sua execução, no qual ele aponta problemas referentes aos realizadores do projeto que se restringem ao desenho e não atentam para as questões físicas do espaço, no qual, intentam erguer uma construção¹⁸⁰.

O território conceitual no qual atua o *performance design* contemporâneo, ao ampliar a fruição dos dispositivos cênicos, confere oportunidade de revisão das sistemáticas no campo da criação. No caso do projeto de figurino, o figurinista ao experimentar as técnicas de confecção, o que certamente nunca lhe foi negado, mas pode ter sido compreendido como desnecessário, justamente pela primazia do intelecto em relação ao exercício da técnica, promovida ao longo do século XX, com certeza enriquece o horizonte criativo daquele ou daquela que se destina ao exercício da habilidade técnica. E assim como são discutidas as teorias e práticas no espaço do *laboratório dos atores*, por exemplo, o *laboratório dos trajes* também pode ser

¹⁸⁰ “A simulação não substitui adequadamente a *sensação* da luz, do vento e do calor no local. Os projetistas talvez devessem ter sentado diariamente ao sol do meio-dia na Geórgia, durante uma hora, antes de ir trabalhar; o desconforto físico lhes teria permitido enxergar melhor as coisas. A grande questão aqui é que a simulação pode ser um sucedâneo perfeitamente insatisfatório para a experiência tátil.” (SENNETT, 2008, p. 54)

um espaço de investigação da criação processual, no qual as teorias e técnicas possam ser experimentadas e formuladas tanto em manequins desprovidos de vida quanto um exercício de vestir e experimentar com os atores num constante exercício de práticas cênicas e conjuntas.

Estas considerações sobre o exercício laboratorial, que no caso da confecção dos figurinos refere-se ao espaço do ateliê, intenta uma orientação metodológica a partir da singular realização profissional de Helio Eichbauer entre a cena e a sala de aula. Considera-se que a realização profissional deste *Cenógrafo-Professor* valoriza o aprendizado, conferindo importância à apreensão técnica alcançada através do exercício tátil, mas também um raciocínio crítico a respeito da própria atividade, ou seja, o sensório, conforme a cena performática contemporânea, que articula conteúdos e atividades, porém o sensório não somente na relação entre a cena e o espectador, mas inclusive, conforme os procedimentos técnicos e teóricos no espaço do ateliê, enquanto processo criativo, o qual, em termos de confecção do traje demanda um trabalho colaborativo, e justamente esta atividade conjunta necessita a avaliação de procedimentos éticos e até mesmo pedagógicos, a partir dos quais os conteúdos que estão sendo pensados como temáticas a serem tratadas com a plateia possam ser tratados também com a equipe de execução, desta forma o figurinista responsável pelo *laboratório dos trajes* terá a incumbência de discutir com a equipe a temática e todos poderão contribuir não somente com suas habilidades técnicas, mas inclusive com seus conhecimentos e experiências sociais e culturais.

Lina Bo Bardi na década de 1960 propôs a conjunção entre o saber letrado e o saber popular, o qual trataria de reunir estudantes de artes e design da universidade da Bahia aos mestres das oficinas de artesanato do interior deste estado, este grupo constituiria um centro de estudos o qual teria o objetivo de conceber as feições do design brasileiro¹⁸¹.

¹⁸¹ “Junto com a formação de público para a arte dita erudita e o esforço arquitetônico (do projeto à obra) de reforma do Solar do Unhão para receber o MAM, ela elaborou o projeto do Ceta, o Centro de Estudos e Trabalhos Artesanais. Era seu maior sonho como curadora – mas nunca foi completamente concretizado. ‘Seriam criadas oficinas, situadas no Unhão, dentro dos arcos de sustentação da Avenida Contorno, onde os mestres artesãos fabricassem seus objetos. Posteriormente, este material serviria de base para artistas transfigurarem os objetos primitivos em objetos utilitários/artísticos/eruditos. Surgiria aí o design brasileiro’, conta Sante Scaldaferrì.” Revista semanal do grupo *A Tarde*, 2009, p. 22

Lina não conseguiu estabelecer este centro de estudos, mas sua proposição atesta a pertinência de projetos que aproximem as diferentes formas do conhecimento, o intelectual e o tácito. A respeito do conhecimento tácito Sennett aponta a função de solucionador de problemas que este tipo de conhecimento contém¹⁸². O tácito está relacionado às atividades cotidianas de qualquer atividade profissional, a qual sofre diferentes entraves, típicos de uma atividade processual, que demandam soluções emergenciais, e em muitas das vezes, estas interferem no cotidiano de não apenas um indivíduo, mas num determinado meio social. Daí a importância da conjugação entre estes dois saberes, que de fato dizem respeito à teoria e prática. Num ateliê de figurinos esta conexão não somente dinamiza o processo criativo, mas permite o compartilhamento do aprendizado intelectual e técnico.

Outro processo em destaque nas formulações de Hannah e Harslof a respeito da *Performance Design* refere-se ao *encounter*, ou seja, *encontro*, o qual, de acordo com o próprio termo, trata de uma reunião, a qual acontece não somente entre indivíduos, mas entre comunidades, conforme as observações dos autores de *Performance Design*¹⁸³. Este *encontro entre comunidades* constitui mais um ponto de relação entre a performance contemporânea e a averiguação da construção de figurinos no contexto de um ateliê e a relação deste com o fazer artesanal e com uma comunidade de realizadores a reunir e mesclar diferentes habilidades, do projeto à modelagem, ao corte, à costura, compartilhando identidade cultural. Diferentemente, Dorita Hannah confere um estudo no qual as culturas distanciadas no tempo compartilham um mesmo espaço, porém o estudo aqui apresentado a respeito da construção dos trajes intenta tratar da cultura sim, mas da identidade entre os que estão pensando e confeccionando o traje, à maneira de Bo Bardi, quando esta intentou o reconhecimento de uma identidade com o *Centro de*

¹⁸² “A qualidade artesanal surge dessa etapa mais avançada, em julgamentos a respeito de suposições e hábitos tácitos. Quando uma instituição... não permite que a âncora tácita se desenvolva, o motor do julgamento enguiça. As pessoas não têm experiência para julgar, apenas um conjunto de propostas abstratas sobre o trabalho de boa qualidade.” (SENNETT, 2008, p 62 e 63).

¹⁸³ “An *enCOUNTER* is a dynamic interaction that can result in confrontation, not only between performers and spectators but also between communities and their formations of knowledge. The performance event, as a cultural production, can be found in historic moments, daily occurrences and in environments both local and global.” (HANNAH; HARSLOF, 2008, p. 15 e 16).

Estudos e Trabalhos Artesanais. É, portanto, um encontro entre os que têm formação profissional acadêmica e aqueles que têm formação técnica, a qual, em alguns casos, adquirida na vivência prática.

Existe uma importante apreciação, bem como mecanismos de expressão na performance *Her Topia* concebida por Dorita Hannah e pela coreógrafa Carol Brown que trata do coser, do fiar, do atar e ainda do trajar, os quais conferem importante fundamento a respeito do universo da confecção e do traje. Em cena, uma performer se encontra sentada a costurar numa máquina de costura com pedal¹⁸⁴, tal contexto conecta o tempo passado da máquina obsoleta com uma atividade imemorial, tão antiga, mas ao mesmo tempo tão fundamental que imediatamente se torna reconhecível e trás à tona as tias, avós, mães, e todo um elenco de referenciais comuns, de fato, à habilidade humana de criar e confeccionar. Daí o *encounter* entre o ontem, o hoje e o imemorável, o qual diz respeito à natureza humana, mas que a indústria, a tecnologia, a globalização quase desviam para o irreconhecível, no entanto, basta uma única imagem, um único chamado, para que práticas e associações se revelem.

Com relação à ética nas relações de trabalho, existe uma parcela de responsabilidade condizente aos gestores que precisa constituir a totalidade de todo e qualquer projeto. Em termos de condições sociais, políticas econômicas brasileiras, esta responsabilidade assume a tarefa de resgate e novos empreendimentos que possam combater a lamentável condição de opressão das aptidões humanas relativas às *artes do fazer*¹⁸⁵. A tarefa do resgate destas *artes do fazer* se refere ao auxílio e estímulo ao ato próprio da natureza humana de pensar e construir, que tem sido alijado pela produção em massa. Não se trata de um ato solidário para com a classe trabalhadora desfavorecida, mas o reconhecimento de que existe uma massa desqualificada de jovens e

¹⁸⁴ “Arachne, who occupies the glass room, sitting at a treadle sewing machine and stitching her huge dress that spreads out and fills the space.” Idem p. 202.

¹⁸⁵ “Dos gregos a Durkheim, passando por Kant, uma longa tradição tentou precisar as formalidades complexas (e não de todo simples ou pobres) que podem dar conta dessas operações. Por esse prisma, a “cultura popular” se apresenta diferentemente, assim como toda uma literatura chamada “popular”: ela se formula essencialmente em “artes do fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* “popular”, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar.” DE CERTEAU *apud* LIMA, 2007, p. 34.

adultos despreparados ou sujeitados à função mal remunerada e desgastante de operação de máquinas, conseqüentemente os índices de violência aumentam. Portanto, em relação a tal problema social, existe a necessidade de revisão da sistemática fabril e industrial com o objetivo de conciliar as aptidões artesanais humanas à estrutura mecanizada, uma *performance*, cujo desempenho se espraia até os materiais de cena, até às relações de trabalho e técnicas de confecção dos materiais de cena.

Justamente esta apreciação teórica a respeito da *performance*, do desempenho no ateliê de costura e figurinos, de reflexão a respeito da confecção dos trajes, se configura como um projeto de conexão entre *as artes do fazer*, próprias do saber artesanal a qual está inserida no contexto de formação cultural, e a base mecanizada da indústria. É preciso considerar que o volume extraordinário de produtos que o sistema fabril de repetição impõe, pode condenar o trabalhador a uma ação puramente maquinal. Tal volume de produção não pode ser alcançado num ateliê de costura e nem é este o objetivo. A intenção é o de compartilhar saberes, num sistema similar às guildas medievais, conforme Richard Sennett explicitou em *O artífice*. Certamente não se trata de reconstruir um espaço medieval de fabricação manufatureira, mas de repensar através da produção artística para a cena, mecanismos sociais éticos de trabalho. O sistema fabril das guildas considerava o jovem trabalhador como aprendiz, justamente por isso, a este era dada a oportunidade do aprendizado de um ofício, o qual demandava aprimoramento prático e intelectual. Tal sistema prosperava duplamente: permitia a formação do aprendiz e atendia à demanda social daquela determinada manufatura. Este sistema declinou ao ascender a figura individualizada do artista no período do Renascimento. Este continuou suas atividades no espaço do ateliê, com o auxílio técnico dos artesãos, porém o destaque voltou-se à genialidade do artista. Com relação à formação do aprendiz, é interessante observar o estudo que Hans-Georg Gadamer faz sobre a definição da palavra formação, a qual tangencia a cultura enquanto processo formativo:

Para o tão familiar conteúdo da palavra 'formação'... Hoje, a formação está estreitamente ligada ao conceito de cultura e designa, antes de tudo, a

maneira especificamente humana de aperfeiçoar suas aptidões e faculdades... Kant ainda não utiliza a palavra ‘formação’ nesse contexto. Fala da ‘cultura’ da faculdade (ou da ‘aptidão natural’), que, como tal, é um ato de liberdade do sujeito atuante. Assim, entre os deveres para consigo mesmo, cita o de não deixar deteriorar seus próprios talentos... o modo de perceber que vem do conhecimento e do sentimento do conjunto do empenho espiritual e moral, e que se expande harmoniosamente na sensibilidade e no caráter’. Aqui, formação significa mais que cultura, ou seja, aperfeiçoamento da faculdade e de talentos. ”¹⁸⁶

Ao considerar-se a formação como “o modo de perceber que vem do conhecimento e do sentimento do conjunto do empenho espiritual e moral”, compreende-se que o sentimento de moral aí presente confere a noção de que a formação se obtém entre o aprimoramento da aptidão individual, intelectual e o exercício da ética, posto em prática nas relações profissionais, o qual permita inclusive o compartilhamento de saberes.

Com relação à performance *Her Topia* coordenada por Dorita Hannah, a própria destacou: “operating as performative seam... smaller reflective units that reconfigure bodies and space”. Ao tratar desta *performative seam* ou *costura performativa*, Hannah defrontou cena e plateia segundo um código conotativo do ato de costurar e desta forma “costurou” épocas e conteúdos distanciados no tempo e promoveu o *encounter* entre mitos da Grécia Clássica e a arte da dança de Isadora Duncan, artista que integrou o período moderno do início do século XX. Esta proposta da *performative seam* propiciou a ideia de pensar a produção do traje nos termos da *Performance Design* proposta por Hannah e Harslof, ou seja, pensar o significante, a confecção da matéria do traje, portanto, se Hannah costurou tempo e conteúdo, a proposta, de acordo com a performance contemporânea, é costurar a vivência da práxis com a formulação intelectualizada, seja para o figurino nos termos tradicionais do teatro, fundamentado pela representação, seja para a performance, para a dança, seja pensar a veste para o dia-a-dia, tem-se, portanto, a criação destas vestes como um *desempenho* processual, o qual, no estágio inicial de produção no ateliê, não se relacionará diretamente com a plateia, mas configurará um processo cuja dinâmica em si constitui previamente fatores determinantes da ação, os

¹⁸⁶ GADAMER, 2015, p. 45 e 46.

quais se estabelecerão com o espectador numa etapa seguinte, mas que em todo caso dizem respeito a um exercício entre o ator, performer, bailarino e mesmo um homem ou uma mulher e seu traje, pois aquele que veste também confere matéria ao traje.

Esta *costura performativa* ou costura entre a vivência da práxis e a formulação intelectualizada, entre tantas outras possíveis questões, discrimina os fatores ocultos da realização de um projeto de figurinos, mas que se fazem presentes entre o performer e o espectador, os quais tratam de questões éticas, inclusive culturais, pois se considera que aprimoramento técnico tem a ver com expressão local: grupo de teatro mineiro, atores gonçalenses, máscaras balinesas, etc. Com relação ao traje especificamente, mais uma vez a performance *Her Topia* constitui um bom exemplo. Nesta performance coordenada por Hannah e Brown, houve um momento no qual uma das performers trajou um vestido que era uma referência ao vestido *Delfos*, criado por Mariano Fortuny no início do século XX¹⁸⁷. No momento da performance, este vestido funcionou como o signo de reunião entre duas épocas distintas: a Grécia Clássica e o período moderno do início do século XX, portanto, de acordo com todas as questões descritas por Hannah a respeito desta performance, este vestido condensou em si, a relação tempo, espaço e história elaborada como uma reflexão. De forma similar, os estudos aqui apresentados averiguam o processo de construção do traje, inclusive a possibilidade dele constituir a materialidade de um discurso, que principiaria a fala desde o momento da criação, a incluir o momento processual de construção destas vestes e configurar o argumento dos integrantes do ateliê de costura, em franca conversa com o elenco e demais técnicos envolvidos na cena, cujo diálogo irá se expandir até o encontro com o espectador. É importante observar que o que fundamenta esta distensão do diálogo são os procedimentos éticos, a observância do trabalho de cada um dos realizadores e das relações de trabalho. Quando um grupo de teatro se apresenta como procedente de uma determinada localidade é porque a comunidade em questão está presente naquele grupo.

¹⁸⁷ “Sheathed in a gown of Fortuny ‘Delphos’ Pleats and a sheer red veil.” In: HANNAH, Dorita & HARSLOF, Olav (org). *Performance Design*, 2008 p. 206.

Capítulo 3 – LINA BO BARDI – Arte e dignidade do trabalho. Estudo da vestimenta como expressão de cultura

Tem-se, a partir de então, os estudos de *O design no tempo do impasse*, os quais irão colaborar com a abordagem a respeito do traje e do trajar-se.

O que reforça este ato compromissado de Bo Bardi em defesa da expressão da classe popular é o fato desta arquiteta, ao pensar o design e as artes no Brasil e documentar este seu pensamento, não se referir nem ao próprio trabalho, composto por realizações memoráveis desde projetos arquitetônicos para construção de museus às cadeiras, assentos de plateia, mesas, janelas, entre outros, e nem se referir a renomados designers brasileiros, mas sim às realizações anônimas populares, que ela considera como realizações funcionais e necessárias, ainda que obscurecidas pela concorrência desleal com os produtos industrializados.

Lina Bardi, em princípios dos anos 1980, manifestou esta sua preocupação num lamento desalentado: “Não adianta, tudo isso vai cair no vazio”. Descrente, previu que a expressão das classes populares agonizava, sem conseguir adquirir espaço para se manifestar e assim escapar da imposição mercadológica que, de forma conveniente para alguns poucos pequenos grupos, está aliada à indústria e à tecnologia de automatização. Reside justamente nesse desalento da arquiteta o legado para os artistas, bem como para os estudiosos que desfrutam das ferramentas de pesquisa acadêmica e intelectual.

Atenção mais uma vez, portanto, a este apelo legado por Lina Bo Bardi que diz: “o artista deve agir”. E este pedido num tom de urgência pode ser atendido de infinitas formas, pois se considera que Lina o direciona à preocupante questão da falta de afirmação e atuação das coletividades populares, as quais podem resguardar a saúde da comunidade e do espaço público. Observa-se, no entanto, que de acordo com Lina, não se inclui nesta expressão os trabalhos realizados com fins de turismo, como os souvenir ou produtos voltados à exportação, pois estes também se submetem aos ditames mercadológicos.

É a partir, portanto, da evidência deste sacrifício do trabalho criativo não só na área de confecção de roupas, mas sacrifício da realização dos artífices

com as mais diversas aptidões e sacrifício das realizações artísticas e expressividades culturais, que Lina chama a atenção de pesquisadores, arquitetos, designers e artistas. Em que esfera de atuação estes pesquisadores e profissionais irão se colocar? Porque o atual contexto no campo das técnicas artísticas e das atividades profissionais relativas às artes demanda uma colocação perante estes dois posicionamentos: ou indiferente à dominação industrial, portanto favorável ao corpo da indústria, ou intencionalmente a favor da livre expressão cultural e artística de uma comunidade, região, cidade. Considera-se que em termos financeiros, a indústria e o mercado ditam as regras, porém Bo Bardi e Eichbauer enfrentaram este espaço controverso que é o espaço de atuação entre o mercado e a autonomia de expressão artística, e a história profissional de ambos é a favor da sociedade brasileira, da sua história e memória. Justamente este legado conferiu o material de interesse nestes estudos, a afirmação do discurso destes artistas tão ajustados a um fazer ético. Não pensar esta problemática entre a indústria e uma independente expressão das classes populares é automaticamente atuar a favor da produção mecanizada, já que esta se impõe demasiadamente com seu maquinário e poder financeiro perante a habilidade artística e artesanal não só de um indivíduo, mas de uma comunidade inteira.

É preciso, portanto, atuar no sentido de articular novas relações interpessoais e de trabalho não sujeitas à exclusividade capitalista de compra e venda, as quais permitam o reconhecimento das preferências estéticas de uma dada coletividade, reconhecimento da própria história e dos próprios métodos de realização profissional. Daí o espaço que Lina concedeu em seu livro à fala de diferentes artistas, exclusivamente direcionadas ao fazer artístico e cultural do povo¹⁸⁸.

Certamente quem atesta a boa realização do trabalho de uma profissional da costura é a sua clientela, mas a figurinista e seu ateliê estão conectados ao grupamento social dos profissionais costureiros, portanto a figurinista precisa atentar para equipe com a qual atua e que se constitui de singulares procedimentos, formas expressivas, inclusive diferentes técnicos, os

¹⁸⁸ “[...] para que o Brasil possa ouvir a voz dos seus filhos... com seu povo e sua mensagem brasileira.” Palavras conferidas por Abelardo da Hora em 1963 in: *Tempos de grossura: o design no impasse*, p. 61.

quais, reunidos, se constituem como a linguagem específica deste grupo. Ainda que o figurinista possa ter adquirido sua formação em universidades e escolas renomadas, e tenha, portanto, se distanciado das práticas populares comunitárias e tenha se aproximado da racionalidade e erudição acadêmica, este figurinista ainda atua numa rede que conjuga trabalhadores e artistas, ainda que seu berço tenha sido uma imensa metrópole e as relações profissionais tenham sido sempre ligeiras, a cada produção uma nova costureira, e um período breve para estabelecer compartilhamentos profissionais. É preciso considerar que a figurinista, o cenógrafo, o iluminador têm vivências sociais e culturais que caracterizam as próprias formas de expressão, integradas às metrópoles e suas singularidades históricas, artísticas, culturais, sociais e econômicas, as quais precisam ser valorizadas e disseminadas. Os profissionais do campo da construção artística integram grupamentos profissionais que precisam ser enriquecidos em conteúdos e relações éticas para a prosperidade do grupamento social.

O objetivo deste tópico, portanto, é o de identificar e valorizar realizações singulares e suas respectivas expressões advindas de grupamentos sociais distintos, expressões verificáveis em trajes e criações com materiais têxteis. Para estas expressões Lina dedicou espaço nas suas exposições e deixou registros documentados em diferentes artigos. Estes materiais configuram pensamentos e ideias proferidas pelas classes populares, os quais comunicam valores e heranças culturais, e desta forma sobrevivem ao fazer oposição, ainda que discreta, às forças opressoras globalizantes. Para exemplificar estas considerações, a seguir apresentam-se duas fotos. A primeira fez parte do acervo da Lina, e exibe vestidos postos à venda em feira popular do nordeste. Esta foto foi publicada no livro *Tempos de grossura* com a seguinte legenda: “Roupa para criança. Recortes de seda artificial e algodão emendados. Proveniência Caruarú, Pernambuco”. A segunda foto apresenta um grupo de crianças que se apresentou em um cortejo na região comunitária da Praia de Ponta Negra, na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Esta foto foi tirada em setembro de 2017, portanto mais de meia década após a foto que Lina apresentou em seu livro, no entanto a similaridade entre estes vestidos para criança, ainda que distanciado no tempo, é claramente perceptível.

Traduz a compreensão que a região nordeste tem do feminino para meninas. A seguir as fotos:



Fig. 77 – Vestidos vendidos em feira que Lina elegeu como importante forma de expressão da cultura interiorana de Pernambuco. Uma das obras artesanais destacadas em *Tempos de grossura: o design no impasse*, p. 14.



Fig. 78 – Crianças se apresentam em procissão no bairro de Ponta Negra em Natal. Foto: Regilan Deusamar em setembro de 2017.

Embora os materiais têxteis dos vestidos das figuras 77 e 78 sejam diferentes, é perceptível a preferência pelas saias volumosas, com enriquecidos franzidos e babados. A moda infantil industrializada da atualidade disponibiliza shorts, bermudas, calças para meninas, mas os vestidos feitos à mão pelas mães e avós das regiões nordestinas brasileiras, ainda nos atuais tempos, são peculiares e distinguem-se entre singelas rodas de saia.

Não se sabe quem confeccionou os vestidos apresentados na figura 77, mas os seus recortes em retalhos de colorido contrastante dizem respeito à criatividade, preferências e possibilidades de uma região específica, expressão relativa às querências de jovens meninas e mulheres de Caruarú. Retalhos configuram ricos materiais para os artesãos, pois permitem a fabricação de diferentes utensílios, desde trajes ao revestimento de objetos para o lar, da colcha à boneca de pano, ao vestido colorido. Podemos, inclusive, encontrá-los nos trajes das festas de São João, nas quais se apresentam pares a formar as quadrilhas, dança popular brasileira, cuja origem remonta às danças palacianas

do século XIX, conforme nos informa Luís da Câmara Cascudo em seu *Dicionário do folclore brasileiro*. Os requintados vestidos de corte se transformaram em criativas e coloridas vestes de dança popular. A fabricação industrial pode imitar o aspecto destes trajes, porém eles não se constituem somente de retalhos, mas de importantes realizações criativas humanas e respectivas habilidades manuais, as quais conferem um aspecto inteiramente humano à matéria-prima têxtil.

A expressividade dos trajes criados artesanalmente está diretamente relacionada ao seu entorno, às respectivas condições sociais e econômicas. A partir desta observação poderemos considerar a problemática de “tempos de grossura” de acordo com uma espécie de paradoxo da falta de relação e inexpressividade, verificáveis principalmente nas grandes capitais¹⁸⁹, as quais, justamente por se constituírem de alto índice populacional, deveriam configurar expressivas formas de relações humanas, pois, apesar das diferentes procedências de muitos de seus habitantes, estes necessariamente residem em condições de contiguidade. Daí a consideração que Bo Bardi faz a respeito do compromisso do artista com a sociedade na qual ele vive. De acordo com uma tarefa mais ampla, este compromisso não é exclusivo do artista, mas compete a todo e qualquer cidadão, assim como compete ao médico, ao advogado, ao engenheiro, pois todos têm estreita relação com o grupamento social no qual atuam.

A história da moda no século XX, seja no Brasil ou no exterior, alude fundamentalmente às criações dos ateliês e estilistas da alta costura, às tendências estilísticas de cada época, também promovidas por personalidades famosas do mundo da moda, embora as revistas de grandes magazines tenham legado importante material a respeito do traje popular em diferentes períodos do século passado, no entanto estes processos da moda, e respectivas tendências sazonais sempre estiveram atados ao mercado de

¹⁸⁹ “A área está vivendo uma fase de transitoriedade física e moral. Moradores e invasores estão se complementando de forma paradoxal. Os primeiros são vítimas do processo de “modernização da cidade” levado a cabo pelo urbanismo oficial. Os últimos são exemplos do desprezo com que são tratados segmentos inteiros da sociedade brasileira e da exploração cruel com que se escreve a recente história urbana do país.” SANTOS, Carlos Nelson Ferreira e VOGEL, Arno (org.) *Quando a rua vira casa. A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*, 1981, p. 29.

consumo. Conforme os estudos de Pierre Bourdieu¹⁹⁰, de fato não interessa tratar do gosto impresso nos trajes das classes trabalhadoras, porque este não promove o capital econômico, embora, em parte os trajes populares também estejam inclusos no sistema da moda que dita as formas e materiais a serem produzidos industrialmente, mas certamente reinterpretações destes modismos são passíveis porque cada grupamento social possui subjetividades próprias, o qual possivelmente está inconsciente a respeito das preferências individuais. No entanto, conforme os estudos hermenêuticos de Gadamer informaram, é preciso que tais subjetividades, referentes ao gosto e à cultura, tornem-se conscientes, pois as mesmas promovem o discernimento crítico a respeito da própria história e sociedade. Considera-se, portanto, que atentar para as expressões populares através do traje constitui uma das diferentes possibilidades de se compreender o ser social criativo. Estas expressões interferem na forma padronizada característica dos sistemas industrializados, conferem valores que dinamizam o vai e vem entre a individualidade e a coletividade.

A seguir, o exemplo de um estudo comparativo entre diferentes cores e estampas aplicadas ao vestido de uma mesma modelo, observada em um estabelecimento popular. Este estudo chama atenção à expressão cotidiana, por tal motivo autóctone, verificada nos trajes de trabalhadores e trabalhadoras, diferentemente do universo *fashion*, da moda, que fundamentalmente confere os valores de distinção através das marcas ou dos estilistas consagrados. Esta consideração permite uma apreensão a respeito do quanto as cores e as formas em um mesmo traje podem dizer diferentes mensagens, ainda que as vestes sejam industrializadas, afeitas à padronização. Neste caso cortes e estampas permitem o vislumbre de preferências que podem se traduzir em heranças étnicas. A seguir este estudo comparativo entre cores e estampas:

¹⁹⁰ “[...] cada *geração* está dominada por um costureiro (Chanel, Dior, Courrèges, etc.), aquele mesmo que, como se diz, marcou época ao introduzir, na história relativamente autônoma da moda, a ruptura iniciadora de um novo estilo. É lógico que esses *fundadores* detêm um capital de legitimidade específico – isto é, de distinção pertinente – mais importante que os simples *seguidores* ou que os *criadores* que conseguiram uma *marca* distintiva sem chegarem a impô-la a seus concorrentes (obrigando-os, pelo menos, como faz o costureiro dominante, a posicionar-se em relação a eles). Este capital, simbolizado por seu *nome* (“Jeanne Lanvin, um nome de prestígio”) pode *converter-se* em capital econômico sob certas condições e dentro de certos limites, em particular, temporais – aqueles que definem a duração do *renome*.” (BOURDIEU, 2014, p. 135 e 136).



Fig. 79 – A foto da extrema esquerda é a original. Os estampados em vermelho e o preto e branco conferem diferentes sensações, bem como o vestido em malha preta e o camuflado conferem diferentes conteúdos e mensagens visuais. Foto: Regilan Deusamar em 22 de setembro de 2016.

Se considerarmos somente o traje original, na foto da extrema esquerda, as preferências a respeito de cores contrastantes e estampas florais denotam a exuberância própria desta escolha e o interesse pelas formas figurativas, a partir de então poderíamos, se a pesquisa fosse somente a respeito da vestimenta popular, tecer considerações em relação às cores e às estampas na história da vestimenta no Brasil, entre as origens africanas, os grafismos indígenas, os trajes portugueses, de acordo com a predominância destes povos na nossa formação. Estas preferências revelam substratos históricos e culturais, os quais se encontram ignorados, apesar do sistema da moda captá-los e devolvê-los num formato industrializado, e conceitualmente definido como étnico, no entanto, estes substratos precisam ser valorizados e revistos nas manifestações criativas e culturais. Através da relação do traje com a cidade pode ser feita a valorização e a revisão destes substratos.

Lina, em suas viagens pelo nordeste brasileiro, fascinada, adquiriu peças escultóricas, peças de vestimenta, objetos utilitários que eram comercializados em feiras. Este seu “garimpo” de fundamental importância para estes estudos, nos oferece uma perspectiva metodológica de como empreender auxílio às expressividades populares que aparentemente sucumbiram sob as produções orientadas por interesses exclusivamente financeiros, que se apropriam do poderio das máquinas industriais. O objetivo ao seguir estes passos da Lina, é o de perceber o desvio promovido por tais

gostos e respectivas expressões, conforme o já abordado conceito de gosto definido por Gadamer, à maneira de dribles nos interesses exclusivamente mercadológicos, atuantes principalmente entre as capitais e as regiões metropolitanas. Lina constatou de forma eloquente que estas expressões estavam sucumbindo, enalteceu as produções populares levando-as para o espaço de diferentes museus e apresentou-as às demais capitais brasileiras.

Se as expressões populares vêm sofrendo há décadas o confronto com a sistemática industrial e econômica, conforme as considerações de Lina Bardi, e se esta arquiteta de renome em vida chamou a atenção da classe artística para o enfrentamento dos problemas sofridos pelas classes populares e suas realizações artísticas e artesanais, tão necessárias ao corpo social, por que não pensar novas soluções para tais problemas, os quais ainda vigoram? O envolvimento nesta busca de soluções para tais entraves torna-se ainda mais latente para a classe de profissionais como os figurinistas, os cenógrafos, os arquitetos, os quais têm vínculo não só com a classe de trabalhadores artesanais como costureiras, carpinteiros, pintores, mas também realizam atividades artesanais em seus ateliês, pois estes conhecem na prática cotidiana as dificuldades e os requintes que a realização artesanal confere ao projeto.

A liberdade lúdica talvez seja o ponto culminante da expressão artística, no entanto, de acordo com as considerações de Lina Bardi a este respeito, a liberdade de expressão no campo das artes só pode alcançar o ápice na coletividade¹⁹¹. Daí, a importância de pensar o jogo lúdico da arte e, certamente do teatro, que é uma arte coletiva por natureza, na dinâmica de uma sociedade em movimento, cujas trajetórias são trilhadas por desejos, pelo *gosto*, de acordo com a conceituação de Gadamer a respeito deste termo. Atenção, porém, ao fato de que se trata do gosto que se constituiu no legado cultural, da cultura erigida pela massa popular, de formação coletiva, a qual, em termos de história e memória do Brasil sofre o efeito de uma pulverização principalmente no entorno das grandes capitais.

¹⁹¹ “A liberdade do artista foi sempre “individual”, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da responsabilidade social... é urgente contrapor a grande tarefa do Planejamento Ambiental, desde o urbanismo e a arquitetura, até o desenho industrial e as outras manifestações culturais. Uma reintegração, uma unificação simplificada dos fatores componentes da cultura.” BARDI, 1994. p. 14.

Ao visitar, em diferentes ocasiões, estabelecimentos diversos que vendem artigos para vestuário a preços populares em São Gonçalo, foi possível observar que parte das peças à venda possuem etiquetas que somente indicam as condições de lavagem ou ao informarem a procedência, somente atestam “produto feito no Brasil”. É preciso observar o que permite a existência de tal anonimato, para além da falta de identidade de uma marca que possa garantir a qualidade do produto e além da ocorrência de possíveis clandestinidades, pois existe aí um conjunto de cores, formas e materiais que manifestam claramente as predileções de um dado grupamento populacional. Possivelmente as confecções que trabalham com o anonimato ou com o selo “feito no Brasil”, não conferem condições legalizadas de trabalho à equipe de costura, cuja mão de obra é certamente mal remunerada, porém destacam-se nestas peças e nas que possuem uma marca registrada, embora não badalada na mídia da moda, modelagens básicas, destinadas em sua maioria ao corte em malha de fio sintético e nas mais variadas estampas. Tecidos em algodão também são encontrados, mas a malha de fio sintético é mais popular por ser mais barata e de maior rendimento, pois a largura destes tecidos permite maiores ajustes dos moldes sobre as malhas. Da mesma forma os tamanhos P, M, G das vestes em malha abarcam conformações corporais das mais variadas, o que não se aplica ao tecido plano, pois este não possui elasticidade. As respectivas modelagens têm demonstrado variações que vão das longas saias para as senhoras devotadas aos ritos dominicais nas igrejas às jovens com ousadas minissaias de babadinhos, e ambas fartamente estampadas. Estas peças informam hábitos e expressões que permeiam a linguagem cotidiana no espaço vivo tanto das feiras quanto dos pequenos eventos culturais ou religiosos regionais.

Tanto o traje cotidiano quanto o figurino permitem reflexões sobre cultura e métodos de criação e execução. Assim como as vestes populares podem proporcionar referências a respeito de cultura e expressividade, também as técnicas estudadas e empreendidas por atores e diretores de teatro, bem como os procedimentos experimentados pelas exibições performáticas refletem o dinamismo aplicado à cena, permitem novas relações entre o espectador e o ator ou performer. Alguns diretores empreendem, inclusive estudos a respeito

de trajes e dispositivos de cena, conforme Eichbauer citou os “atores-ginastas vestidos com macacões de operários” nas encenações do diretor russo Vsevolod Meyerhold, que inovou ao desenvolver a técnica da Biomecânica voltada à atuação cênica, da mesma forma Fausto Viana em *O figurino teatral e as renovações do século XX* elencou uma série de proposições no setor de figurinos empreendidas pelos diretores que reformularam o teatro deste século, porém existe um campo de técnicas, procedimentos e relações de trabalho dentro de cada setor técnico das artes cênicas, tais como os setores de figurinos, cenografia, iluminação, os quais compreendem trabalhadores sob a responsabilidade dos profissionais envolvidos. Este campo de relações profissionais apresenta um conjunto de problemas, questões e interpretações que demandam um olhar mais acurado, portanto é preciso atentar para a atuação profissional como um exercício da coletividade, contrário ao *declínio do homem público*, constatado por Sennett. Ou seja, é preciso empreender novas relações de trabalho no campo da arte, esta possui ferramentas variadas, capazes de auxiliar este processo de recuperação do ser humano e social. Um exemplo de renovação no campo das relações de trabalho nas artes da cena trata da relação entre o figurinista ou a figurinista com a equipe de criação, modelagem, corte e costura. Ao ser montado o cronograma de tarefas, este deve compreender a dinâmica de pesquisa não no âmbito isolado do idealizador do projeto, mas a discussão de ideias e disseminação das matérias estudadas entre todos os realizadores, para que todos tenham a possibilidade de estudar, discutir, trocar informações e experiências, principalmente troca de ideias e informações com a equipe de costura, que geralmente é a mais sacrificada em termos de formação e aquisição de conhecimentos de história, arte e sociedade, pois o conhecimento precisa ser dinamizado, principalmente nas atuais condições de severas falhas no campo da educação no Brasil. Fazer dos ateliês de produção artística e artesanal um lugar de aprendizado mútuo é também promover um novo pensar as artes e a educação. O aprendizado não precisa ficar restrito à sala de aula. Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer empreenderam esta dinâmica didática.

O orientador do trabalho conduzirá o planejamento, porém já a partir da etapa de pesquisa, a mesma deve ser socializada, de acordo com um

cronograma, pesquisa feita em grupo, entre figurinistas, costureiras e modelistas, com o objetivo de disseminar conhecimento. Da mesma forma, a execução deve ser compartilhada. Esta etapa confere a possibilidade de vivência e compartilhamento dos saberes tácitos, o que amplia a rede de conhecimento e de troca de ideias. O maquinário industrial deve ser empregado de forma inteiramente diversa do sistema fabril do trabalho repetitivo mecanizado. No contexto do trabalho em um ateliê de costura, cada uma das máquinas industriais como a de costura reta, a overlock, a colarete, não deve ser administrada por um único trabalhador a executar uma tarefa exclusiva, como por exemplo, realizar a tarefa única de fechar as laterais de uma blusa de malha na overlock nos turnos da manhã e da tarde, o que ao final do dia resultaria em algumas dezenas de blusa. Tal sistemática deve ser abolida, sem esquecer que a finalidade é a de atender à comunidade e não um grande contingente populacional como o de uma cidade inteira, por exemplo. A tarefa, portanto, será a de dinamizar as atividades a partir do processo de pesquisa até a costura dos acabamentos. O planejamento das atividades pode ser semanal e pensado pelo orientador ou pelos orientadores do projeto, e passível de modificações ao longo da execução com previsão de cumprimento de prazo. Um cronograma pode auxiliar a construção da dinâmica de trabalho. Inicialmente é certo que este sistema não assimila uma produção que execute dezenas de peças com uma mesma modelagem, corte e costura, pois o conjunto da atividade é artesanal, apesar da assimilação de máquinas industriais. O ser artesanal é necessário no sentido de ser uma atividade de trabalho que permita o aprimoramento técnico, inteiramente de acordo com Lina Bo Bardi: “caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética¹⁹²”. Portanto, não se trata do serviço de operador de máquina, mas da atividade de um artífice e da formação de um artífice, a qual só pode ser feita de forma dinâmica, enfrentando a problemática de erros e acertos inerentes a todo processo criativo.

¹⁹² Fala da Lina a respeito da exposição *Nordeste*, realizada no Solar do Unhão, em Salvador na Bahia em 1963. Apud FERRAZ, 2008, p. 158.

Capítulo 4 – O *Homo Ludens* entre o *Ateliê-Escola*, o *Laboratório do Traje* e o *Traje Viril*

*[...] um problema bem mais grave e urgente: o da Escola, fundamento da constituição de uma Nação formada por cidadãos responsáveis, verdadeiros colaboradores, criadores da vida democrática do país e não crentes desinteressados num Estado abstrato que pensa e resolve por eles. Esta consciência, este espírito coletivo de colaboração tem que existir desde a escola, que deveria opor à regra, que é a mesma da sociedade, “cada um por si”, a regra “um por todos e todos por um”. A igualdade de todos os cidadãos face à instrução, a obrigação de uma educação igual para todos até o ponto crucial da escolha da profissão, seja intelectual ou manual, é a tarefa do Estado democrático, expressão viva da coletividade. A função do professor é essencial e responsável pelo grau de civilização de uma nação. A formação de um corpo de educadores, cômico das próprias responsabilidades, acostumado ao trabalho de equipe... tem que ser a base da nova escola.*¹⁹³

As considerações de Lina Bardi sobre a função da escola na sociedade incluem a responsabilidade do Estado com a formação de crianças e jovens “até o ponto crucial da escolha da profissão”, mas estudiosos da cultura e de propostas pedagógicas brasileiras como Darcy Ribeiro e Paulo Freire¹⁹⁴ reconhecem que a Educação no Brasil não confere plenamente instituições de ensino público de qualidade. As publicações de ambos os autores a respeito desses estudos não são recentes, suas pesquisas se estenderam desde os meados do século XX, portanto, se considerarmos que os problemas na formação educacional da população brasileira se caracterizam como uma deficiência crônica se faz urgente apresentar novas alternativas, pois a Educação é a base a partir da qual todo e qualquer cidadão adquire ferramentas para construir uma vida digna, conseqüentemente uma sociedade mais justa e se a maior parte da população está alijada de um ensino de qualidade, então, de acordo com Lina Bardi, os profissionais, pesquisadores e artistas precisam agir na tentativa de promover soluções. De acordo com Darcy Ribeiro: “Quem, letrado, não tem culpa neste país dos analfabetos?”¹⁹⁵ Nosso

¹⁹³ Parte do texto de Lina Bo Bardi intitulado *A escola e a vida* In: “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 4, 28 set. 1958, apud RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 96 e 97.

¹⁹⁴ *O Brasil como problema*, RIBEIRO, 2015; *Pedagogia da autonomia*, FREIRE, 2016.

¹⁹⁵ RIBEIRO, 2015, P. 50.

compromisso e ações empreendidas por professores, artistas, profissionais, pesquisadores atestam nossa dignidade e investimento em projetos voltados à promoção social de um Brasil que deseja instruir filhos e filhas, mas lamentavelmente prejudicado por um sistema político corrupto.

Esta proposta do *laboratório do traje*, portanto, há três anos empreende a atividade de confecção de figurinos e traje para fins de performance na música e na dança de acordo com o objetivo de que a produção de uma veste proporcione pensamento crítico não somente a respeito do conteúdo da peça ou da performance, mas consciência a respeito das relações de trabalho e da aptidão profissional, conforme os pressupostos teóricos analisados no capítulo *Performance Design*, uma costura performativa entre a vivência da práxis e a formulação intelectualizada.

Os estudos do Professor Paulo Merísio intitulados *Laboratórios experimentais sobre a interpretação melodramática: metodologia e aspectos pedagógicos* conferem a esta proposta sobre o *laboratório do traje* importante fundamento com relação ao campo da Arte e Educação neste contexto experimental. De acordo com a experiência relatada por Merísio existe a “percepção da potencialidade pedagógica dos laboratórios”. Embora a experiência deste professor seja relativa à atividade profissional de atores e atrizes, ainda assim esta pesquisa proporciona fundamentos ao estudo experimental no campo da confecção dos figurinos porque o contexto diz respeito à promoção dos estudos técnicos conforme uma prática pedagógica aliada à arte. Palavras de Merísio: “foi fundamental que a articulação entre prática teórica e prática cênica fosse de domínio de todos os participantes do processo”. Justamente esta equanimidade no espaço da confecção do traje é intentada, pois a pesquisa de criação na forma tradicional de produção das vestes tanto para o teatro quanto para a moda não abarca a equipe como um todo, a qual se subdivide entre os que concebem o projeto e aqueles que o executam. Ora, se já foi constatado que a Educação Pública no Brasil caminha de forma sofrível, o ateliê de confecção do traje precisa ser viril no sentido de também este lugar de trabalho conferir conhecimento, reflexão crítica, aprimoramento humano. Apesar dos argumentos a respeito do prazo e verba curtos para execução dos trajes. Mas, se a figurinista necessariamente terá

que dispor de tempo para pesquisar conteúdos e materiais, este tempo pode ser compartilhado com sua equipe de trabalho, de acordo com um projeto pedagógico. A seguir foto do lugar de trabalho do *ateliê-escola Traje Viril*:



Fig. 80 – Foto da *corrida industrial*. Sala de costura do *ateliê-escola Traje Viril*. Ao finalizar a arrumação do espaço do ateliê, concomitante à tarefa de escrita desta tese, a disposição das máquinas de costura de frente para as estantes de livros foi assim organizada para despertar a curiosidade pelos livros expostos dos que nesta sala trabalham, mas também para auxiliar a manutenção da atividade pedagógica no espaço de trabalho. Na sala contígua se encontram a mesa de modelagem e o manequim destinado às tarefas de moulage (modelagem tridimensional). Foto: Regilan Deusamar em 01 de janeiro de 2018.

Nesta tese o *Homo Ludens* reside na criação de novas concepções que revejam os hábitos tradicionais no setor do trabalho, nas relações profissionais, na ética com o objetivo de cooperação com as profissionais da costura, para que estas ampliem a compreensão a respeito das tarefas de criar, modelar, cortar e costurar. É importante atentar para o fato de que a maior parte destas profissionais são mães e avós. Ao proporcionar aprimoramento profissional a este grupo de mulheres, são consideráveis as possibilidades das mesmas estenderem o conhecimento adquirido aos filhos e filhas, netos e netas, no sentido de estimulá-los tanto através do exemplo quanto através de um cuidado mais apurado com o compromisso escolar destas crianças e jovens.

Originalmente, as atividades realizadas neste ateliê foram iniciadas com um grupo que em 2013 contava com estudantes de licenciaturas em história e francês da Universidade Federal Fluminense e de geografia da Faculdade de

Formação de Professores da UERJ de São Gonçalo, e professores de arte-educação e literatura da rede pública de educação. Nosso intuito era de promover arte e teatro como instrumento de pensamento crítico no município de São Gonçalo. O conteúdo abordado pelo grupo privilegia estudos históricos o que deu origem ao *Teatro das Eras*. Os figurinos constituem parte fundamental deste trabalho, o qual inicialmente tinha a tarefa de comunicar juntamente com a cena, porém à medida que os estudos a respeito da cidade e os conhecimentos a respeito das condições de trabalho das profissionais da costura neste mesmo município foram aprofundados, o ateliê aprimorou os objetivos para incorporar, na medida do possível, atividades que incluíssem estas profissionais. A seguir foto da apresentação do *Teatro das Eras* no renomado evento de poesia da cidade, *Noite na Taverna*, no qual foi apresentado *Impressionismo: uma visão de mundo*. Esta cena foi criada por ocasião da participação de todos integrantes no curso *Historiando as artes*, ministrado pelo professor Carlos Medeiros no Sesc de São Gonçalo. Todas as poesias interpretadas fazem parte da literatura romântica do século XIX no Brasil, portanto apesar de constar no título o nome de um movimento específico da pintura europeia do século XIX, este não ditou todas as referências que constam nesta apresentação.



Fig. 81 – À esquerda, Liz Silveira à moda de *Madame Récamier*, em alusão à pintura do artista francês Jacques-Louis David. Ao centro Camile Ribeiro em traje que faz menção à pintura de Pierre-Auguste Renoir, *A parisiense* e à direita, Hosana Ramôa em traje que alude às damas dos cabarés frequentados por Toulouse Lautrec. Concepção e execução dos figurinos: Regilan Deusamar. Fotos: *Teatro das Eras* em julho de 2013.

O objetivo do grupo e do *ateliê-escola Traje Viril* sempre foi o de dialogar com a plateia, mesmo nas condições experimentais do *Laboratório do Traje*. Este começa o diálogo já na própria produção do figurino, na atenção acurada às relações éticas e humanas no espaço de confecção das vestes, para finalmente entrar em comunicação com a plateia. Trata-se de uma ampliação de um diálogo que se iniciou na produção da cena, com a equipe de trabalho, entre atores, performers e técnicos. É importante informar que este diálogo com a plateia foi intensificado no sentido de promover o teatro como ferramenta de pensamento crítico em São Gonçalo. A maior parte dos atores do *Teatro das Eras* não tem formação profissional em teatro, portanto não se trata de exímio trabalho de interpretação, mas sim a reunião entre o lúdico e o pedagógico. As apresentações sempre foram gratuitas, mantidas pelos interesses acadêmicos de cada um dos integrantes. A seguir a foto da apresentação do infantil *Ô seu Gonçalo!* Texto escrito pelo *Teatro das Eras*, no qual cada personagem é um bairro da cidade, a contar a história do município e a incentivar o cuidado ecológico com a flora, ruas e bairros:



Fig. 82 – Apresentação de *Ô seu Gonçalo!* No Espaço Carequinha, um anfiteatro que fica na praça Professora Estephania de Carvalho, mais conhecida como Praça Zé Garoto. A apresentação foi realizada em 12 de outubro de 2013, *Dia das Crianças*. A Secretaria de Cultura do município concedeu permissão para a divulgação e apresentação do *Teatro das Eras*. Foto: *Teatro das Eras*.

O *ateliê-escola Traje Viril*, diferentemente do *Teatro das Eras*, intenta

promover os recursos financeiros, pois se trata do trabalho de profissionais que necessitam a justa remuneração por suas atividades. Não houve tempo hábil para o empreendimento de tal arrojo no campo das finanças, mas está no planejamento para o segundo semestre de 2018 a realização de obras artesanais e de figurino com materiais têxteis e não têxteis recicláveis, desde cortinados, plásticos maleáveis aos vestidos de brechó, os quais já foram amplamente trabalhados pela autora desta tese em projetos de figurino para produções diversas. O ateliê já possui demanda proveniente de grupos de teatro de São Gonçalo, porém as atividades acadêmicas de pesquisa se constituíram como prioridades, as quais contribuíram com apreciações teóricas e estratégicas para que o ateliê identificasse o contexto social, as demandas artísticas, culturais e profissionais dos setores teatrais e da confecção do vestuário gonçalenses e ainda auxiliaram nos estudos históricos a respeito do município, os quais têm permitido melhor compreensão a respeito das feições urbanas que a cidade possui na atualidade.

Em 2017, o ateliê contou com a parceria da profissional da costura Deise Lucidi, que ao longo de quinze anos trabalhou em diferentes confecções gonçalenses ou prestou serviço para as mesmas. Lucidi sabe operar diferentes máquinas industriais, entre máquinas de costura reta, overlock, colarete, mosqueadeiras e outras, porém ao longo destes anos de trabalho não aprendeu a modelar, técnica fundamental para a confecção do vestuário. Iniciou suas atividades como auxiliar de costura e aprendeu a operar as máquinas no próprio local de trabalho. Em 2017, por ocasião do evento denominado *Gonça Encena*, que reuniu diferentes grupos de teatro da cidade, realizado no tradicional Clube Tamoio, o ateliê teve a oportunidade de apresentar suas atividades. Com o objetivo de apresentar ao público parte dos monumentos patrimoniais da cidade, foi realizada uma oficina de standartes. Os materiais foram fornecidos pelo ateliê que conta com acervo, o qual foi construído tanto em parceria com produções para diferentes grupos teatrais, que cederam vestes, tecidos e aviamentos quanto por doações. Todo acervo se constitui como materiais têxteis recicláveis. A produção e manutenção destes materiais também se constituíram como fontes necessárias ao aprimoramento técnico do ateliê, pois o mesmo necessita da matéria prima

têxtil, estas imprimem texturas e informações às realizações artísticas e artesanais, e o fato de serem recicláveis proporcionam esforços criativos no sentido de operar com as restrições do tecido já cortado, com a metragem e quantidade reduzida dos aviamentos, mas também com orçamento mínimo que condiz com a realidade das produções gonçalenses. É com estes materiais que o *Laboratório do Traje* desenvolve técnicas de criação, modelagem, corte, costura e artesanato, sendo este último o de mais fácil reciclagem, pois demanda metragens e materiais em menores quantidades. A seguir foto de parte do acervo do ateliê:



Fig. 83 – As vestes são mantidas em sacos plásticos para proteção contra poeira e germes. Sapatos, bolsas e demais acessórios são armazenados em malas. Estes materiais se mantêm em rotatividade, pois constituem a matéria-prima necessária para a realização das atividades experimentais e de produção para figurinos, diferentes trajes e artesanatos. Foto: Regilan Deusamar em 27 de fevereiro de 2018.

Os estudos da professora Maria Cristina Volpi sobre a trajetória profissional e didática de Maria Sofia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968), intitulados *Sofia Jobim e o ensino da indumentária histórica na E.N.B.A.*, publicados na Revista Maracan, conferiram um olhar mais acurado a respeito do alcance didático do acervo de indumentária. Segundo a professora Volpi, o termo indumentária diz respeito ao “sentido de artes do vestuário, história do vestuário ou uso do vestuário em relação a épocas ou povos”. O acervo criado por Sofia Jobim foi cuidadosamente preservado ao ponto de tornar-se Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades, porém ele também teve outra importante função que foi a de auxiliar nas “atividades complementares às aulas”. Esta tarefa pedagógica possibilitada pelo museu, originalmente acervo, destaca a importância da preservação das vestes destinadas às artes nas suas diferentes linguagens. No caso do *ateliê-escola Traje Viril*, o acervo passa por processo de reciclagem, portanto uma constante transformação das suas peças, mas ainda assim a manutenção do mesmo garante seu valor porque ele se constitui não como matéria para estudos históricos, mas importante suporte para criação, neste caso uma ferramenta de criação potencializada pela tarefa de sustentabilidade, a qual tem cooperado com a economia de materiais e gastos, e não somente de acordo com as condições econômicas gonçalenses, mas também de acordo com as necessidades ecológicas contemporâneas de reaproveitamento de artigos diversos. O acervo, portanto, configura um estudo que deve ser empreendido. Considera-se que o reaproveitamento não permite a manutenção do traje como documentação, mas neste caso, a documentação iconográfica pode colaborar consideravelmente e até mesmo se constituir como mais uma ferramenta de aprimoramento dos estudos sobre o traje e a indumentária.

Sofia Jobim, assim como Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer, deixou um legado que diz respeito à atuação do artista no campo da docência. É importante observar que no caso destes três artistas que atuaram como professores, a atividade do artífice foi o ponto de intercessão. A respeito da realização de Sofia Jobim, Volpi afirmou: “Sua formação e vivência profissionais capacitaram-na para práticas – criação, colecionismo, preservação – muito mais do que para discursos – teóricos, históricos,

estéticos”. Considera-se que o estudo destes legados a respeito da arte conjugada à docência pode colaborar para a construção de um Brasil que tenha maior consciência a respeito da sua história, conseqüentemente proprietário de sólidas ferramentas que permitam a construção de um futuro mais digno socialmente e economicamente.

A estruturar as considerações feitas a partir da pesquisa da professora Volpi, os estudos do professor Adilson Florentino, intitulados *Teatro e produção de conhecimento: o percurso epistemológico da pesquisa*, publicados na V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da Associação Brasileira de Artes Cênicas – ABRACE conferiram importante compreensão a respeito de um “vínculo dialógico existente entre arte e ciência”. Embora o professor faça referência a este vínculo no contexto de um “estudo heurístico da cena, do texto e do corpo do ator”, a compreensão sobre a conexão entre heurística, arte e ciência pode auxiliar a condução dos estudos e objetivos no *ateliê-escola Traje Viril* no sentido de que as matérias técnicas, próprias da confecção do vestuário podem ser encaradas por um viés mais humanizado, que não seja o do estritamente voltado ao mercado, mas sim um espaço de alcance concomitantemente pedagógico e artístico, ainda que sustentado por estratégias no campo financeiro, já que os profissionais envolvidos necessitam a devida remuneração. Para que esta organização obtenha sucesso, faz-se necessário priorizar a ética, a técnica e o planejamento estratégico. A atividade colaborativa entre os grupos de teatro, as profissionais da costura e o ateliê no município de São Gonçalo condiz com estas prioridades, a atestar este diálogo entre a arte e a ciência. O exercício da heurística pode conferir base a este diálogo e potencialmente aliar a arte a objetos artísticos comercializáveis, porém incontestavelmente esta aliança deve se construir conforme os preceitos éticos e a valorização do ser humano.

A respeito da oficina de estandartes, esta foi realizada com os seguintes materiais e conteúdos: sobre a área de quatro retângulos com as mesmas dimensões: 2m X 1m foram desenhadas as fachadas da Igreja Matriz São Gonçalo do Amarante, da Fazenda Colubandê, uma canoa como referência à tribo indígena dos Tamoios, primeiros habitantes destas terras, e a imagem do palhaço Carequinha, que deu nome ao único teatro público da cidade. Cada

uma destas imagens que fazem referência a diferentes patrimônios e contextos históricos da cidade foi discutida na oficina, que contou com a participação de Lucidi, sua filha Josilene Miranda, do ator Camato Lima, do figurinista, ator e professor Valério Bandeira e da autora desta tese. A seguir a foto do estandarte escolhido por Lucidi para pintura e acabamentos artesanais:



Fig. 84 – Foto do estandarte *Teatro Carequinha* com pintura e acabamentos realizados por Deise Lucidi. Materiais: tinta para tecido em algodão, tecido de algodão cru e aviamentos, estes foram reaproveitados de materiais têxteis do ateliê que estavam em desuso. Foto: Regilan Deusamar em 02 de julho de 2017.

Tanto a produção desses estandartes quanto a apresentação dos mesmos teve o objetivo de proporcionar um olhar sobre a cidade, sua história e seus monumentos, os quais, apesar de se encontrarem nas regiões mais movimentadas, áreas centrais, portanto, se encontram empalidecidos perante a

população. De fato a história da Igreja Matriz, da Fazenda Colubandê, dos Tamoios, do Teatro Carequinha não configuram matéria de reflexão crítica para a população gonçalense, a qual, conforme o já visto, não adquiriu o hábito de participar das discussões a respeito da reforma e construção de monumentos da cidade, também porque os administradores não consultam a população. O exemplo de tal descaso foi a construção do shopping Pátio Alcântara que obstruiu a visibilidade da Igreja São Pedro de Alcântara, que consta nas figuras 48 e 49. É preciso, portanto, estimular a participação da população na manutenção e construção da cidade. Tal estímulo deve começar na escola e se a mesma, no Brasil, não proporciona este compromisso cidadão, outras vias, construídas por artistas, profissionais e pesquisadoras devem ser projetadas. A seguir a foto de Josilene Miranda, filha de Deise Lucidi, colaborando com a confecção dos estandartes:

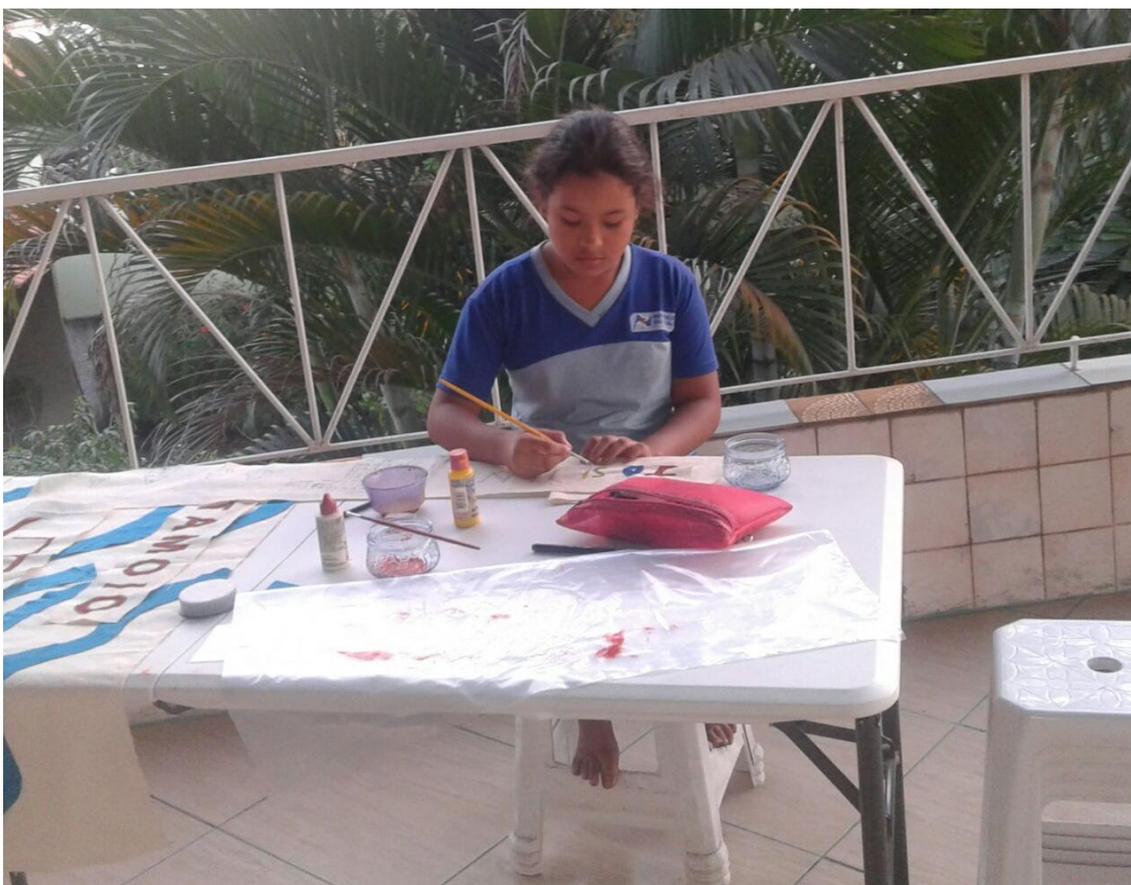


Fig. 85 – A foto apresenta Josilene Miranda, 12 anos, filha da profissional da costura, Deise Lucidi. Josilene auxiliou na execução dos acabamentos dos estandartes, criados para exposição no evento *Gonça Encena*, realizado em 02 de julho de 2017, no Clube Tamoio de São Gonçalo. Foto: Camato Lima em 29 de junho de 2017.

A formulação de um discurso durante o processo de construção dos trajes constitui uma das tarefas fundamentais da atividade de ateliê proposta neste estudo. Ele relaciona a responsabilidade civil que Bo Bardi destacou como uma das mais importantes atribuições dos profissionais no campo das artes e da pesquisa neste Brasil deficiente na sua estruturação política, econômica e social, com a tarefa própria de todo e qualquer cidadão, que é a de ter comprometimento com a prosperidade do corpo social. A ética, portanto, elevada ao grau de primeira necessidade, em atenção aos estudos de Richard Sennett sobre o *declínio do homem público*, que constatou os graves problemas ocasionados pela ascensão do individualismo, fomentado pela vida urbana nas grandes cidades desde o século XIX até os atuais tempos. Por se tratar, portanto, de uma consequência negativa, que enfraqueceu ao extremo os naturais processos de coletividade, nos primórdios enriquecidos pelas atividades artesanais, vitais aos processos culturais, faz-se extremamente necessário pensar e experimentar práticas coletivas, pois se trata da saúde do corpus social. Richard Sennett afirma: “são as condições da vida cotidiana que têm impellido as pessoas a essa busca romântica de autorrealização¹⁹⁶”. De acordo, portanto, com este sociólogo e historiador norte-americano que tratou do problema da desumanização em *A cultura do novo capitalismo*, o qual diz respeito as mais diversas sociedades, as condições da vida cotidiana precisam ser revistas com o objetivo de realização de novas práticas coletivas, que possam aliar trabalho e satisfação pessoal.

Portanto, a reflexão a respeito dos processos e das relações de trabalho no contexto da confecção dos figurinos e do traje se fará com o propósito de estabelecer um discurso a favor da atividade profissional colaborativa, na qual conhecimentos teóricos e práticos sejam compartilhados e a cultura do trabalho dos artesãos seja valorizada e estimulada como alternativa que seja eficaz em relação à tradicional sistemática de trabalho industrial que impõe um serviço mecânico a uma massa de trabalhadores, a qual, em consequência de tais procedimentos, se torna alienada das próprias aptidões profissionais. Não se trata de negar a atividade industrial, o que seria irrisório, mas sim buscar um ajuste entre o sistema fabril mecanizado e o artesanal, e não somente porque é

¹⁹⁶ SENNETT, 2014, p. 19.

necessário colaborar com as coletividades, mas também porque se considera que é propriedade da natureza humana, a construção do pensamento através da fabricação de artefatos, portanto, que este atributo seja mantido conforme as suas funções criativas e cognitivas.

Por conseguinte, o projeto estratégico proposto pelo *ateliê-escola* sob a orientação da *Figurista-Professora* tem o objetivo de observar o processo cultural que emerge da atividade coletiva artesanal fundamentada pela própria história e memória de todos envolvidos durante o processo de criar e executar trajes, artes têxteis e artesanatos. Considera-se que, a partir dos próprios referenciais acerca dos hábitos e preferências estéticas, as reminiscências relativas às formas, cores e texturas de tempos passados, tornar-se-ão conhecidas. Consequentemente, esta tarefa estratégica também tem o objetivo de estudar e atentar para o nosso legado africano e indígena, os quais possivelmente se traduzem nas classes populares. Estes legados são priorizados porque a herança europeia se impôs perante as demais etnias. Embora o contingente populacional brasileiro evidencie um entrosamento entre estes diferentes grupos étnicos, a história, cultura, vivências dos povos indígenas e escravizados africanos não teve a mesma difusão.

A respeito da história das vestes no Brasil, há estudos que aprimoradamente trataram dos trajes militares e da corte do Brasil imperial, o traje dos escravos, a influência francesa na *Belle Époque*, os estilistas brasileiros que se destacaram nas passarelas da moda apresentando o Brasil ao longo do século XX, estudos sobre produções artesanais regionais, enfim, um conjunto de importantes contribuições para a história do vestuário e da moda no Brasil¹⁹⁷, porém o intuito do laboratório do traje no espaço do ateliê-escola é compreender e na medida do possível expressar com consciência o Brasil popular, miscigenado, presente nas telas do Di Cavalcanti, do Portinari, do Caribé, porém não sob a ótica do artista ilustre, mas um Brasil que fala por si. Trata-se, portanto das obras artísticas e culturais de homens e mulheres que criaram e que continuam a criar vestes e artigos artesanais que expressam os

¹⁹⁷ A respeito destes estudos, consultar: VIANA, F. e ITALIANO, I. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XX*, 2015; PRADO, L. A. e BRAGA, J. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*, 2011; CASTILHO, K. e GARCIA, C. (org). *Moda Brasil: fragmentos de um vestir tropical*, 2001.

próprios valores e amores, que insistem em atravessar a história, ou seja, as práticas do *Homo Ludens*:

[...] o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. Observaremos a ação destas no próprio jogo, procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida.¹⁹⁸

O encontro de Lina Bardi com a produção artesanal do interior da Bahia foi, para ela, tão importante e revelador que Bardi, como Sofia Jobim, criou um acervo com o intuito de evidenciar a grandiosidade da expressão artística e popular brasileira¹⁹⁹. Obras de artesanato popular foram por Lina documentadas, expostas em museus a partir desta valorização que a arquiteta empreendeu. Em atenção a estas ações, considerações foram tecidas nesta tese a respeito das condições de confecção do vestuário no seio do sistema fabril industrial. Entre finais do século XIX e início do XX, o movimento *Arts and Crafts* e também a Bauhaus propuseram novos sistemas que contemplassem a habilidade humana de fabricação artesanal, em finais do século XX, no entanto, falou-se de obsolescência destas práticas²⁰⁰, mas é preciso considerar que ainda nos atuais dias vigoram as atividades fabris industriais nas quais o trabalhador ou a trabalhadora realiza geralmente uma ou duas ações exclusivamente, sem participar ou compreender a execução completa daquele objeto que está a ser fabricado. Tal sistema inibe o aprimoramento individual e se torna desgastante enquanto trabalho por conta da atividade repetitiva que não gera aprendizado, somente propicia produção em grande quantidade. A persistência de práticas fabris negativas no Brasil fez pensar nesta “obsolescência” como uma consequência também negativa que precisa ser reconsiderada. Opostamente a este sistema, as considerações de Helio Eichbauer a respeito de seus anos de aprendizado nos ateliês de cenografia e figurinos na cidade de Praga conferem uma compreensão pertinente, favorável

¹⁹⁸ HUIZINGA, 2010, p. 6 e 7.

¹⁹⁹ A respeito de um inventário da produção artística e cultural da população brasileira, consultar FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*, 2005.

²⁰⁰ “Quando o trabalho manual obsolesceu, a África tinha mantido sua tribalidade, desde a qual se esforça, hoje, para compor suas próprias imagens étnicas.” RIBEIRO, 2015, p. 19.

à produção do conhecimento no que diz respeito aos espaços de trabalho que unem aptidões artesanais como marcenaria, serralheria e pintura às atividades de criação. Espaços de execução, mas também de criação, similares às guildas medievais²⁰¹. Estes eram espaços de trabalho que se constituíam ao mesmo tempo de espaço de aprimoramento profissional. Lina Bo Bardi em *Tempos de grossura: o design no impasse* tratou justamente desta falta de ajuste entre o setor fabril industrializado e o aperfeiçoamento humano no Brasil, que contribuía e ainda contribui para a depreciação da realização artística popular. Neste contexto, os ateliês citados por Eichbauer podem promover o aprimoramento das aptidões humanas em criar e produzir, promover atividade colaborativa, saudável para formação social, segundo preceitos éticos profissionais e ao se tratar de uma comunidade artesanal, conseqüentemente pode promover a cultura da região onde se estabelece. Assim, conforme Gadamer, o gosto subjaz o compromisso ético, na medida em que as manifestações populares sejam respeitadas e propiciadas.

Trata-se, portanto, de uma estratégia que inclui estudos amplos de culturas passadas, de realidades históricas longínquas no tempo e no espaço, como o *Cenógrafo-Professor* Helio Eichbauer o faz até os atuais dias nos cursos livres que oferece, conforme a expressão de um novo humanismo que busca estudar as realizações históricas para empreender um futuro mais favorável à dignidade humana brasileira. Na base dessa estratégia está não somente o investimento nesse novo humanismo, como intentou Lina Bardi e Eichbauer, mas também o compromisso de seguir as recomendações de Darcy Ribeiro, que clamorosamente convocou em suas publicações a classe intelectual brasileira à tarefa de colaborar com a Educação no Brasil²⁰².

²⁰¹ “A oficina de artesanato teve prosseguimento na forma do estúdio do artista, cheio de assistentes e aprendizes, mas os mestres desses estúdios efetivamente atribuíam um novo valor à originalidade do trabalho ali efetuado; a originalidade não era um valor celebrado pelos rituais da guilda medieval. O contraste ainda hoje informa nossa visão: a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete à práticas mais anônimas, coletivas e contínuas. Mas é preciso desconfiar desse contraste. A originalidade também é um rótulo social, e os originais estabelecem laços especiais com as outras pessoas.” SENNETT, 2013, p. 80 e 81.

²⁰² “É indispensável, porém, ganhar a totalidade da juventude brasileira para si mesma e para o Brasil... Aquilo de que o Brasil mais necessita hoje, é de uma juventude iracunda, que se encha de indignação contra tanta dor e tanta miséria. Uma juventude que não abdique de sua missão política de cidadãos responsáveis pelo destino do Brasil, porque sua ausência é imediatamente ocupada pela canalha.” RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*, 2015, p. 216.

Conquistar o empenho de homens e mulheres para um processo artístico que proporcione considerações críticas a respeito de relações éticas, sociais e profissionais nos termos históricos, políticos e econômicos brasileiros demanda a construção de uma estruturação metodológica estratégica. Enfim, um sistema de trabalho dinâmico, que precisa de uma averiguação sistemática não no sentido de encontrar uma fórmula exata à maneira de uma escola padronizada, mas uma possibilidade artística de realização colaborativa a qual esteja integrada ao entorno social e suas respectivas problemáticas, as quais sofrem constantes mudanças e por isso mesmo, demandam constantes averiguações e discussões.

Neste espaço a circulação de ideias não deve permitir estagnação em nenhum dos setores envolvidos, pois as matérias teóricas devem ser compartilhadas para que a informação alcance cada integrante da equipe de trabalho, e possa ser trocada e gere dinamismo à produção artística.

Os projetos de design ao colaborarem com as comunidades artesãs o fazem de acordo com a tarefa central do design que alia o projeto de criação às necessidades do mercado, mas Lina, em meados da década de 1970 e com rudes palavras, observou: “o Design chegando à asfixia”. Considera-se que esta promoção das comunidades artesãs, denominada capacitação²⁰³, voltada à comercialização das criações artesanais, precisa de uma revisão dos propósitos. Certamente os artesãos, como todo cidadão, precisam receber a digna remuneração, mas se a comunidade vai receber a capacitação, subentende-se que precisa de aprimoramentos. Já foram consideradas as problemáticas defasagens sofridas pela população que não conhece a própria história e a alienação e sujeição às políticas opressoras que tal ignorância acarreta. Portanto, é pertinente que a capacitação seja pensada no sentido de fortalecimento da comunidade, não no sentido de exportar seus valores, mas de fazer com que estas comunidades tenham um olhar crítico sobre si, sobre o enriquecimento das próprias criações, produzindo-as, consumindo-as, reciclando-as. Certamente as conexões com as realidades externas

²⁰³ “O ideal é que o designer trabalhe com instituições e profissionais que possam capacitar o artesão em áreas comerciais, administrativas, jurídicas, ou seja, gestão comercial e orientação para o associativismo ou empreendedorismo (...) capacitação de gestão comercial para ensinar os artesãos como vender seus produtos com profissionalismo.” KUBRUSLY e IMBROISI. *Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil*, 2011, p. 29 e 31.

continuarão, pois intercâmbio global é inevitável e existe desde os primórdios da civilização humana, mas estas conexões precisam ser revisadas, recriadas conforme a compreensão do *Homo Ludens*.

Ao repensar o intercâmbio, trata-se nestes estudos de primeiramente repensá-lo entre os próprios trabalhadores, entre aqueles que exercem as funções administrativas, estratégicas, de criação e os técnicos, os executores, conforme a necessidade de facilitação do trânsito de informações e dinâmica das atividades exercidas. Considera-se tal conexão como uma atividade interdisciplinar. Dorita Hannah e Olav Harslof em *Performance Design* trataram dessa interdisciplinaridade entre as habilitações profissionais, na qual um arquiteto pode ser responsável pelo projeto de figurinos de uma encenação teatral, por exemplo, inclusive Lina Bo Bardi atuou neste contexto, porém foi feita a observação de que é preciso atentar para os fatores éticos neste trânsito, pois existem conhecimentos específicos de cada área que demandam uma formação mais apurada e ao lidar com os profissionais técnicos e executores, estes precisam ser devidamente reconhecidos pela sua atuação. A proposição, portanto, é a da interdisciplinaridade entre aqueles que desenvolvem o projeto e aqueles que o executam, um intercâmbio de conhecimentos que permita a extensão da informação e da formação. Esta conexão, além de dinamizar e promover a produção do conhecimento pode evitar que o mesmo fique setorizado, portanto estagnado em determinadas áreas ²⁰⁴.

A Arte conectada à Educação tem a potência de criar novas realidades sociais mais justas ²⁰⁵, para isso, faz-se necessário um olhar estrategicamente atento aos problemas que estão obstruindo o desenvolvimento profissional dos

²⁰⁴ De acordo com Lina Bardi: “O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro. O desenhista de objetos domésticos, com o ceramista, o vidraceiro. O desenhista de móveis com o marceneiro. Cada um por conta própria. O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética do próprio trabalho.” In: “Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, Artes Visuais”. Página dominical do *Diário de Notícias* (Salvador, BA), n. 8, 26 out. 1958 apud RUBINO E GRINOVER, 2009, p. 109.

²⁰⁵ “[...] caso não se valorize um determinado modo de reprodução da sociedade como o necessário quadro de intercâmbio social, serão admitidos, em nome da reforma, apenas alguns ajustes menores em todos os âmbitos, incluindo o da educação (...) É por isso que é necessário *romper com a lógica do capital* se quisermos contemplar a criação de uma alternativa educacional significativamente diferente.” MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*, 2008, p. 25 e 27.

trabalhadores ²⁰⁶. O Brasil urge pelas ferramentas da criação, do *Homo Ludens*. Somente nós, seus filhos, poderemos prosperamente fazer uso delas.

4.1 Binômio: *Figurinista-Professora*

Para melhor compreensão do binômio: *Figurinista-Professora*, o qual não define formas artísticas ou pedagógicas, pois se trata de experimentações processuais, propor-se-ão dois exemplos ilustrativos, que se darão através da sugestão de dois exercícios.

O primeiro exercício tem como objetivo a tarefa de evidenciar fragmentos da História do Brasil através do traje. Que este conte por meio de seus cortes, aplicações bordadas, estampas, técnicas diversas, quem foram personalidades históricas como a Princesa Isabel e o mártir Zumbi dos Palmares, os quais pertenceram a grupamentos sociais inteiramente opostos, que apesar de terem vivido em épocas distintas – a princesa entre os séculos XIX e XX e Zumbi no século XVII – as respectivas classes sociais continuaram antagônicas ao longo dos séculos no Brasil colonial. Tal exercício tem o objetivo de promover não somente os estudos a respeito da História do Brasil que permeou a vida da princesa e do mártir, mas avaliação crítica e comparativa a respeito de materiais, técnicas, opções estéticas, portanto uma reflexão que permita projetar a história e seus respectivos valores na indumentária, a qual seja exposta à consciência de quem a vê no corpo de um ator ou de um manequim, para que o conteúdo seja informado e problematizado entre quem constrói, tanto os alunos como a equipe de execução, e quem veste e quem assiste à representação ou vivencia a performance. Não se trata de reconstrução histórica da indumentária, o que é minuciosamente apresentado em museus, e certamente um desafio para figurinistas e executores, mas sim essencialmente um projeto voltado à comunicação e reflexão através da vestimenta, uma conexão entre História e experimentação técnica da construção do traje para considerações a respeito do que possa ter sido ocultado pelos livros de História do Brasil. Reside neste

²⁰⁶ “Nada é mais espantoso em nossos dias do que o fato de que quase ninguém se rebelou contra o horror da paisagem humana do Brasil... O lamentável é que temos tudo de que se necessita para que floresça no Brasil uma civilização bela e solidária.” RIBEIRO, *O Brasil como problema*, p. 51.

estudo e confecção do traje, portanto, uma proposta didática fundamentada pela construção da veste, propiciada pela *Figurista-Professora*. Enfim, uma rede de informações tecidas, confeccionadas, vivenciadas e apresentadas que tem como alicerce a ação de construir a veste, a partir da qual conteúdos diversos podem ser conectados e informados ou reinterpretados.

Esta construção terá um ponto de partida comum, trata-se da modelagem, a qual será experimentada a partir das bases de blusa para o feminino e o masculino, aliadas a dois signos: a azulejaria portuguesa verificada no interior da capela da Fazenda Colubandê em São Gonçalo e a palavra Zumbi, de acordo com uma das definições que o historiador e antropólogo brasileiro Luís da Câmara Cascudo confere em *Dicionário do folclore brasileiro* a este termo: "(...) divindade, potestade divina e, por translação, aos chefes sociais, *m'ganga Zumbi*, dizem os negros cabindas, referindo-se a Deus."²⁰⁷ Estes signos referem-se respectivamente à Princesa Isabel e ao Mártir Zumbi dos Palmares. Compreende-se que há um ponto de vista sobre a história ao se eleger estes signos, porém não há impedimento, àquele que realizar o exercício, de fazer crítica aos mesmos. As bases de blusa servirão para experimentar a confecção da blusa. A qual pode ser ampliada, receber recortes, mangas, golas, ainda que o executor do projeto não saiba como desenhar base de manga ou não conheça os moldes para golas, enfim, é um exercício para explorar criativamente a base da blusa para o feminino e para o masculino, também um mote para estudar duas personalidades antagônicas da História do Brasil, e ainda a oportunidade para que o aluno possa aliar a execução técnica ao pensamento crítico sobre história.

É importante considerar dois fatores: 1) a imagem apresentada em azulejaria ao se encontrar no interior da capela da Fazenda Colubandê, apresentada na figura 58 desta tese, confere o ensejo para que se faça uma conexão entre arte, técnica, história e cidade. 2) ainda que o aluno faça cópia do molde para blusa, sem aprender de fato a desenhar esta base, o aluno manuseará as bases, pensará como aumentá-las, inserir mangas, decotes, enfim formas diversas, despertará, portanto, a criatividade através do exercício

²⁰⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2002, p. 767.

técnico. Posteriormente aprenderá a desenhar o molde. Este desenho é bastante técnico e se o aluno tiver um primeiro contato mais lúdico com o exercício da modelagem, possivelmente terá maior interesse em superar as dificuldades iniciais com o desenho técnico de molde para o vestuário. A seguir a foto das bases de blusa e dos signos propostos ao exercício:

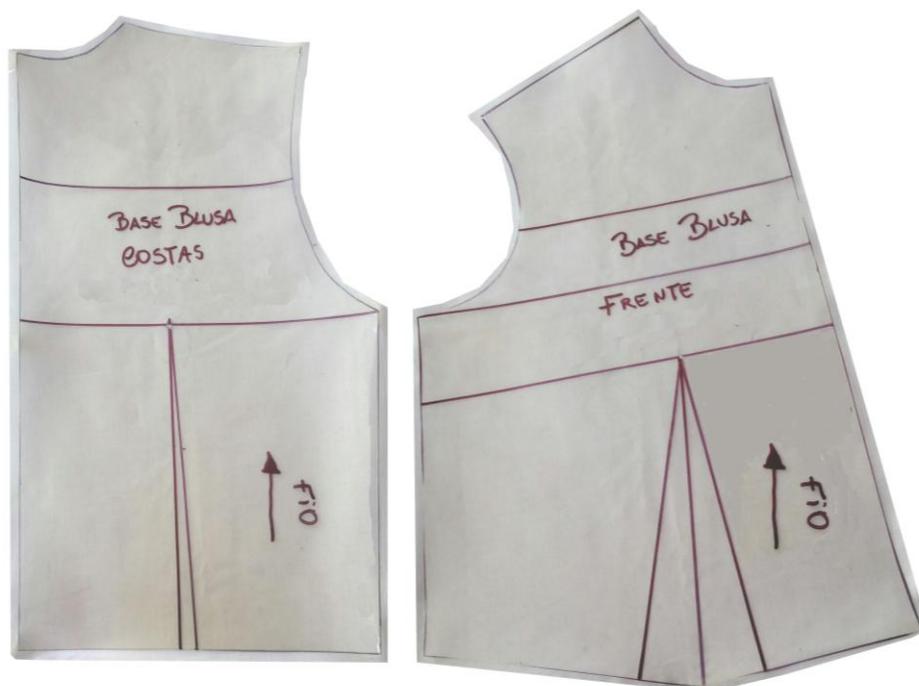


Fig. 86 – Moldes para base de blusa feminina. Estes moldes foram confeccionados no tamanho 44. Foram desenhados pela autora desta tese a partir do livro *Modelagem Industrial Brasileira*, de autoria de Sílvia Saggese e Sonia Duarte. Foto: Regilan Deusamar, março 2018.

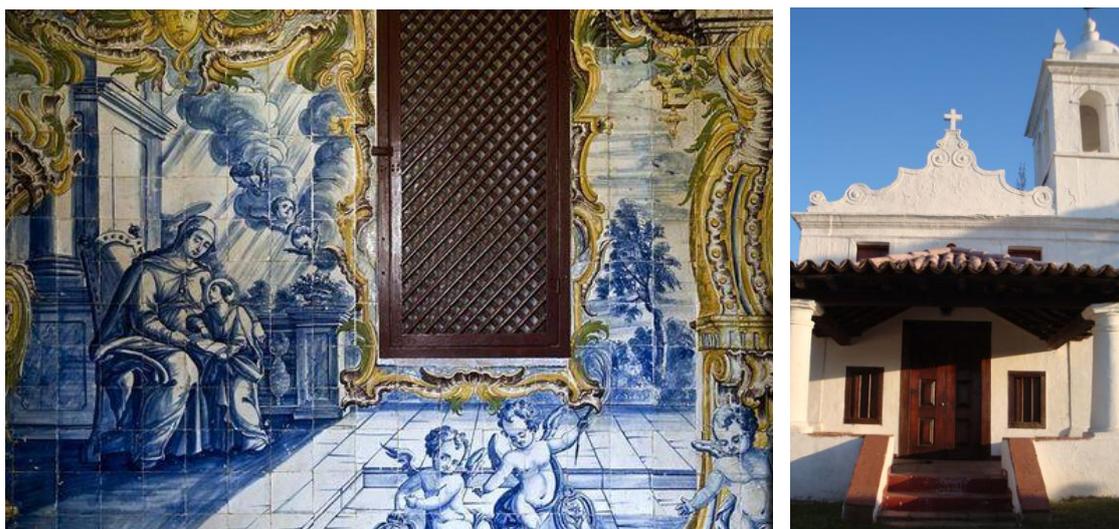


Fig. 87 e 88 – A figura 87, à esquerda, apresenta uma face do interior da capela da Fazenda Colubandê. A fig. 88, à direita, apresenta a fachada desta capela. Fonte respectivamente: <https://www.pinterest.pt/pin/575827502335502951/?lp=true>, acessado em março de 2018 e foto da fachada: Regilan Deusamar em 22 de abril de 2011.



Fig. 89 - Moldes para base de blusa masculina. Estes moldes foram confeccionados no tamanho 42. Foram desenhados pela autora desta tese a partir do livro *Modelagem Industrial Brasileira*, de autoria de Sylvia Saggese e Sonia Duarte. Foto: Regilan Deusamar, março 2018.

O segundo exemplo e exercício proposto, que confere fundamento ao binômio *Figurinista-Professora*, empreende um olhar analítico entre o movimento artístico europeu do princípio do século XX, o Futurismo e a Semana de Arte Moderna de 1922 que aconteceu em São Paulo. Trata-se de uma apreciação a respeito das formas e cores apresentadas na imagem do terno que o artista italiano Giacomo Balla criou e análise das formas e cores presentes no retrato que Anita Malfatti fez do escritor Mário de Andrade. Certamente o Futurismo e a Semana de 1922 compreendem um amplo curso, mas o objetivo não é o estudo desses movimentos, principalmente se o exercício for endereçado a um grupo de costureiras e artesãs que não receberam nenhum ou quase nenhum conteúdo a respeito das realizações no âmbito da História da Arte em suas formações escolares. O objetivo é o de refletir a criação artística nas suas relações com a vida ambiental, social e humana, portanto, após reflexões e falas breves sobre estas imagens a tarefa será a de exercitar o pensamento matemático, o qual advém da técnica artesã preferida, através de recortes de materiais recicláveis têxteis e não têxteis e o que estes recortes podem expressar. Considera-se importante eleger a

definição de um conteúdo ou tema para a realização do projeto porque este exercício tem a intenção de trabalhar o raciocínio lógico, a dedução, advindos da análise crítica. Portanto, se o proponente apresentar uma forma já universalizada, como um coração vermelho, deverá problematizá-la, pois assim como o terno não é monocromático e o retrato do escritor Mário de Andrade não é uma perspectiva realista em termos de cores, o exercício de criação artística deve exceder os conteúdos padronizados. Tal conjugação entre História, Arte, técnica e docência tem a possibilidade de dinamizar a sala de aula do ponto de vista do *Artífice-Professor*. A seguir as fotos do terno de Balla e da pintura de Mafatti:



Fig. 90 – Criação de um *terno futurista* por Giacomo Balla, 1923. Segundo o livro *História da Moda do século XX*, um dos objetivos de Balla era integrar arte e vida cotidiana. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/385620786820040864/?lp=true> Acessado em março de 2018.

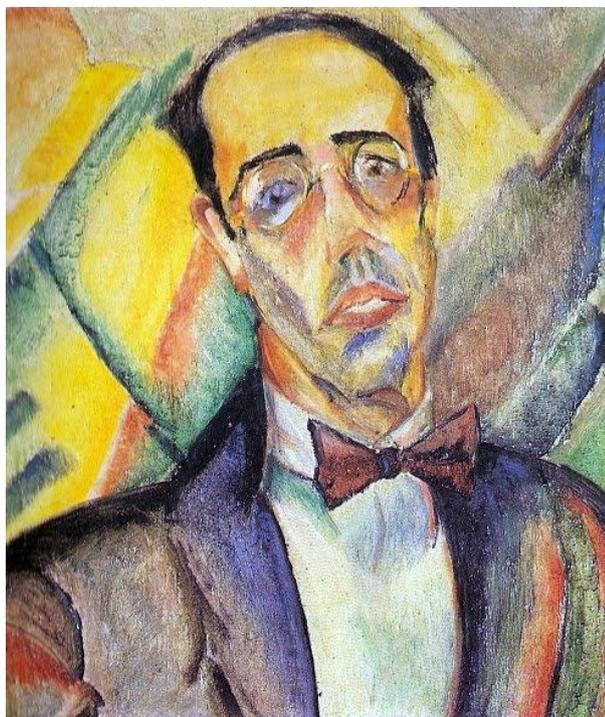


Fig. 91 – Retrato intitulado *Mário de Andrade I*, de acordo com o volume nº 9 da Coleção Folha: *Grandes pintores brasileiros*. Óleo sobre tela, criação de Anita Malfatti. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/453737731192446712/?lp=true> Acessado em março de 2018.

Estes dois exercícios conjugam o que pode ser denominado como prática do *Homo Ludens* e a articulação do pensamento nos termos de um projeto neo-humanista. O *Ludens* está no jogo, na proposta de articular história e formas, técnicas e informações, advindos das realizações e dos valores

inquiridos pelas ciências humanas, daí a perspectiva neo-humanista, a partir da qual se tem o objetivo da construção de novas relações éticas e colaborativas com o auxílio da criação artística.

É importante notar que neste binômio que reúne a especificação profissional no campo das artes à atuação como Professor: *Cenógrafo-Professor, Figurinista-Professora, Iluminador-Professor, etc.*, reside a tarefa de criar matéria artística didática, portanto se o objeto de estudo trata de conteúdo histórico, o objetivo não será uma reconstrução histórica, mas sim fazer emergir informações, questionamentos os quais surgem também no ato da confecção, no manuseio técnico do conteúdo estudado. Portanto, não se trata de tentar reproduzir a seda do vestido da Princesa Isabel, prática que certamente contem complexidades próprias, mas sim trazer à tona uma acentuada ação crítica perante os conteúdos históricos, a qual se principia na própria execução do projeto, com alunos ou profissionais executores, cujas realizações provoquem atitude crítica também em quem irá fruir o figurino, a cenografia, a iluminação, ou qualquer outra expressividade técnica. Tal objetivo está relacionado à consciência de que o sistema educacional público brasileiro contém lacunas, portanto a proposta é a de conjugar arte e didática no sentido de promover informações e conteúdos obscurecidos, bem como dinamizar a fruição da matéria artística.

4.2 No ateliê *Traje Viril*, a reunião entre o *Artista-Artífice* e a *Figurinista-Professora*

Algumas vestes serão apresentadas, as quais foram confeccionadas ao longo do processo da atuação como figurinista, e de acordo com um exercício empírico relacionado à confecção da veste. Primeiramente é importante enfatizar o fato de que a preocupação com o compartilhamento de informação a respeito da História e da Arte se constituiu como o cerne desta atuação profissional desde os estudos à época da graduação em Artes Cênicas, a qual conferiu a compreensão de que a veste para a cena se traduz como um signo, portanto um objeto de comunicação. Porém, conforme os estudos verificados no capítulo dois da terceira parte desta tese, o figurino também se constitui de matéria, ou seja, é um significante, a conter em si materialidade e relações

humanas, porém tanto a veste cênica quanto a veste cotidiana não deixam de comunicar, de significar ideias e valores quando expostas por atores ou transeuntes no dia-a-dia das cidades, em festas ou quaisquer reuniões públicas. A seguir, portanto, a veste elaborada pelo *Artista-Artífice*, que é aquele que executa a ideia tecnicamente, através do domínio de alguma ferramenta. Este artista é uma *Figurinista-Professora*:



Fig. 92 – Este vestido foi criado para compor Atená, deusa da mitologia grega que o *Dicionário Mítico-Etimológico* apresenta como a defensora de um “discurso de paz, de liberdade, de justiça e de democracia” (BRANDÃO, 2008, p. 139). Esta personagem integrou a performance encenada pelo *Teatro das Eras* em 2014 intitulada *O amor de Platão*. As vestes das personagens foram pensadas no sentido de enfatizar os atributos das mesmas. Para caracterizar esta deusa da justiça e da democracia, foi feito um vestido que exibe o rosto de Maria Quitéria, mulher que ousadamente no século XVIII se alistou no exército brasileiro, fingindo ser homem, para lutar pela independência da nação. Maria Quitéria obteve o reconhecimento dos seus méritos, dadas a sua valentia e sábio manejo das armas. A intenção com esta veste foi a de conectar a deusa da justiça e da democracia à ação desta brasileira. Em cena, tal conexão foi assimilada. O tecido em dourado, para reverenciar a luz da sabedoria é uma malha *ciré*. A imagem de Maria Quitéria é um desenho sobre tecido de algodão enrijecido com entretela. Foto: Regilan Deusamar, fevereiro 2014.



Fig. 93 – O corte desta camisa baseia-se em modelagens destinadas às camisarias esportivas, que exibem brasões de clube, nome de atletas e numerações que indicam as posições de ação dos jogadores em partidas de futebol. Embora esta camisa tenha sido confeccionada para uso cotidiano, a mesma foi aproveitada em ação performática por ocasião da participação no workshop denominado *Encounters Through Costume*, por ocasião da *Quadrienal de Praga* em 2015. A proposta foi a de que cada aluno deveria vivenciar a situação de um pedinte. A veste poderia ser um instrumento de comunicação. Na cidade de Praga, em 2015, aqueles que se encontravam em tal sofrível condição se colocavam de joelhos, com o rosto rente ao chão e à frente um copo para que ali fossem depositadas as doações. Tal experiência naturalmente foi desconfortável, mas o fato de estar com uma camisa que evoca uma personagem shakespeariana, mundialmente conhecida, que representa a realeza, também causou estranhamento. Esta camisa, por ter o corte na forma da veste de jogadores de futebol, também traz à tona a proposição de um Hamlet jogador, que traz ao peito um brasão, neste caso o símbolo de Mercúrio, que na mitologia romana é o mensageiro dos deuses. Enfim, os diálogos propostos seja pela performance ou pelo simples caminhar nas ruas são diversos, pois os signos estão no nome, no corte da camisa, no símbolo-brasão, até mesmo nas cores preto e vermelho, que para as religiões de matrizes africanas são marcantes. Foto: Regilan Deusamar, 2014.



Fig. 94 – Performance nas ruas de Praga, capital de República Tcheca, por ocasião do workshop *Encounters Through Costume*. A camisa utilizada na performance é a que consta na figura 93. Foto: Glauca Reyes, junho de 2015.

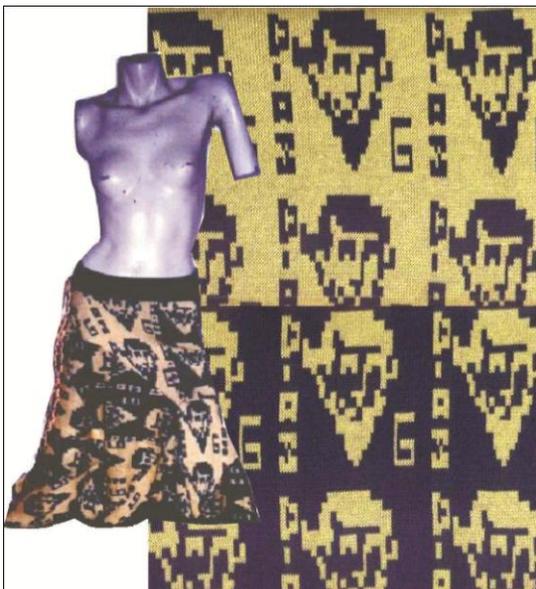


Fig. 95 e 96 – À esquerda, a figura 95 apresenta um tecido em malha jacquard, o qual foi confeccionado industrialmente. Trata-se de uma composição em fio 100% acrílico, confeccionado em máquina retilínea. O desenho tecido é uma referência ao rosto do poeta romântico brasileiro Gonçalves Dias. A saia foi confeccionada alternando os fundos azuis e amarelos da malha. A figura 96 à direita apresenta uma camisa com cava raglã, confeccionada na mesma técnica da malha jacquard, porém nesta o desenho remete ao rosto do poeta modernista Mário de Andrade, referência também à sua atuação na Semana de Arte Moderna de 1922. Embora a orientação conferida por professores da área de design têxtil a respeito do desenho para estampa e tecelagem seja a de que o mesmo não tenha uma direção determinada, ou seja, não ser nem para cima, para esquerda ou direita, pois tal determinação restringe a maneira como o tecido será cortado, optou-se por definir a direção vertical porque foi priorizada a intenção de informar o rosto dos poetas, que consequentemente refere à literatura brasileira, com a intenção de provocar, através da veste, um diálogo a respeito da literatura. Foto: Regilan Deusamar, 2003.

Com relação às vestes apresentadas nas figuras 92, 93, 94, 95 e 96, é preciso considerar questões que a imagem proporciona. Didi-Huberman em *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* discute a respeito do “pensamento associativo”, “retorno do singular no regular”²⁰⁸. Justamente as associações que podem emergir de matérias corriqueiras tais como camisas ou saias utilizadas cotidianamente, configuram o foco de interesse nesses estudos no sentido de trazer à baila conteúdos obscurecidos. Através da veste dar imagem, corpo e discussão à literatura que foi esfacelada pelos apáticos bancos escolares, pois toda forma de contribuição à informação que possa desfazer os latifúndios do conhecimento, restritos aos privilegiados que ultrapassaram as falhas no campo da Educação, tem a vitalidade necessária à transformação dessas realidades que mantêm populações desinformadas. Trata-se de estratégias que conectam Educação e Arte, neste caso, pertinente ao espaço de uma *Figurista-Professora*.

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves, p. 210, 212 e 213.

CONCLUSÃO

O artífice, através do exercício pragmático em busca do aprimoramento da própria aptidão, possui a capacidade de transformar as condições de vida no seu entorno social, pois sua oficina está em estreita relação com a comunidade, conforme a oferta à vizinhança das matérias artesanais desenvolvidas. Porém esta dinâmica sadia ao corpo social, desde a Revolução Industrial sensivelmente declinou, embora a indústria não tenha descartado o artífice, pois conferiu a este nova feição, a do designer, que aliado à tecnologia, desenvolve o produto para comercialização, direcionado à grande contingente populacional, ou seja, sob as regras do mercado. Mas o designer, que é um artífice, possui aprimorados conhecimentos para reinventar a própria profissão e neste contexto cooperar com entorno social ao qual esteja vinculado. Justamente esta reinvenção no campo das artes técnicas configura a oportunidade de projetar a necessária mudança no quadro dos trabalhadores no Brasil. Estes se constituem como o alicerce de toda e qualquer nação e se os trabalhadores não têm ciência de como desenvolver as próprias aptidões e os próprios valores, considera-se que a sociedade como um todo, desarticulada segue um rumo declinante.

Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer, artífices da própria realização profissional, cientes das riquezas da nação brasileira e de seu povo, investiram na comunhão entre Arte e Educação. Os estudos a respeito da ação conjunta destes dois artistas revelaram que ambos assim procederam por conta de um grande apreço pelo ser humano e seus atributos, os quais no Brasil, sujeitados à herança colonial escravocrata, não deixaram de ser maliciosamente subjugados. Lamentavelmente este suplício se perpetua até esta segunda década do século XXI. Reside, portanto, na consciência de artistas, profissionais das diversas áreas e pesquisadores, a consideração de que o Brasil desde os tempos de sua proclamação da independência, sempre necessitou da colaboração, empenho e engenhosidade dos seus profissionais para superar a persistente ação de uma elite usurpadora dos bens da nação.

Felizmente atuações no campo das artes, empenhadas em promover o bem-estar social, como foram as realizações do Helio e da Lina nas artes cênicas, na arquitetura, na docência, no design, configuram estudos diversos já

empreendidos e outros por vir. Portanto, a partir destes estimulantes exemplos, planejar e empreender novos projetos de atuação profissional, que se articulem como novas alternativas promotoras de melhores condições de trabalho à classe que está na base da estrutura social se configuram como agentes transformadores, que não estão fadados a um certo sucesso, mas empreendem ações que renovam as relações profissionais e o pensamento crítico, justamente por isso, transformam, movimentam setores que ficaram estagnados por terem unicamente servido a sistemas de exploração do trabalho.

Pensar o traje, a vestimenta como expressão da cultura de um determinado grupo social possibilita o reconhecimento dos valores daquele grupo. A história da indumentária proporciona este olhar tanto de forma técnica, ao discriminar as particularidades históricas de mangas, saias, golas de franceses, espanhóis ou ingleses, por exemplo, quanto em termos de afetividades, quando destaca, no período do Renascimento, que as mangas com enchimentos na indumentária masculina há época das grandes navegações assumiram exuberantes formas porque o homem daquele período trouxe para suas vestes o sentimento de imponente desbravador, portanto um reflexo das conquistas de então. Mas em relação ao Brasil, essa história da indumentária diz respeito ao colonizador. A história da vestimenta em terras brasileiras discrimina as vestes dos escravos, dos senhores de engenho, da família real portuguesa. Esta tese, porém, buscou direcionar o olhar para o que a população feminina, pertencente à classe das trabalhadoras, explicita através das preferências em cores, estampas, saias, bermudas e vestidos. Embora o olhar esteja direcionado à população de uma cidade específica, este olhar foi revelador no sentido de perceber uma fala proferida por estas vestes, até então encaradas exclusivamente sob a doutrina do mercado da moda. A fala expôs a descendência afro-brasileira, ainda que inconsciente dessa raiz, mas justamente a percepção desta inconsciência fez brotar a noção de que a atuação da *Figurista-Professora*, que emergiu dos estudos da realização profissional do cenógrafo Helio Eichbauer no ramo da docência, pode conferir consciência com relação aos valores, afetos, heranças, história. Tal consciência, a partir do olhar crítico sobre as vestes, explicita não a distinção

social, o que o mercado da moda estimula, mas a força da cultura, a qual, ainda que inconsciente, se expressa. Esta potência foi verificada nas estampas das vestes femininas que no inverno, no verão, na estação das chuvas, do sol, não deixam de vestir jovens e senhoras no município de São Gonçalo, conforme estudos ao longo destes quatro anos de pesquisa de doutorado. Sob este ponto de vista não importa se o tecido é uma malha de fio sintético ou tafetá de seda, se os acabamentos são de alfaiataria ou uma simples bainha costurada com overlock. Não se trata de diferença ou distinção, mas de reconhecimento da raiz cultural e étnica. Nestes contextos não existe o mais bonito, o mais bem vestido, mas sim a expressão criativa. A *Figurinista-Professora*, no espaço de um *ateliê-escola*, portanto, atua no sentido de fazer emergir, através da atenção às próprias vestes, a história, a memória, as reminiscências nacionais, regionais, pessoais, a consciência que diz respeito a trajetória histórica da vida de comunidades, famílias, indivíduos. Mas esta eclosão também se faz no contexto do teatro, das vestes para cena, para música, para dança, estudadas conjuntamente, se possível com atores, equipe da costura, equipe do cenário, se não, ao menos com todos que criarão e produzirão as vestes, porque se trata de investir na disseminação do conhecimento. Esta consideração tem como base os estudos de Richard Sennett sobre o artífice e o discurso do homem público, pois compreendem respectivamente a prática artesanal que confere autoconhecimento, proporcionado pelo desenvolvimento das próprias capacidades, engenhosidade e expressividade artística bem como a participação ativa na comunidade, a consciência de que se faz necessária a atuação no espaço público da cidade.

Aliadas aos estudos de Sennett estão as contribuições de Hans-Georg Gadamer e de Darcy Ribeiro. Gadamer explicitou o vínculo entre a expressão artística e as questões éticas. A partir desta noção, foi considerado o problema das sofríveis condições de trabalho das profissionais da costura no município de São Gonçalo, pois a autora desta tese tem ciência de que modelar, cortar e costurar pode ser uma atividade amplamente artística, criativa em todas as etapas de confecção da veste, portanto seria antiético trabalhar com estas profissionais e não colaborar com o aprimoramento das mesmas. O belo na arte, conforme este contexto está diretamente relacionado à revisão das

relações profissionais entre aquele que cria e aquele que executa com o objetivo de compartilhamento dos saberes, à maneira de um exercício interdisciplinar, artístico e ético.

Conectado a esta conjunção entre arte e ética, os estudos de Ribeiro em *O Brasil como problema* e *O povo brasileiro* conferiram o alicerce a respeito das necessidades nacionais. Este antropólogo afirmou que o Brasil constituído por uma miscigenação ímpar, ainda não deu voz a esta sua singularidade, por isso, o povo ainda não está ciente das próprias riquezas advindas desta formação composta por diferentes etnias. Na verdade, de acordo com Ribeiro, os brasileiros nunca deixaram de viver sob o sentimento de inferioridade imputado à condição de nação colonial. Literatos, artistas plásticos, músicos brasileiros, ao longo do século XX, admiravelmente buscaram encontrar e valorizar o ser do Brasil, mas a população, de fato, permaneceu ignorante da própria história, que por si, é complexa e precisa ser esmiuçada sob as diferentes formas no campo da Educação, já que a escola pública não deu conta dessa tarefa. Portanto a atuação da *Figurista-Professora no ateliê-escola* reúne o trabalho do artífice ao compromisso social do discurso do artista, embasado pela arte ética, com o objetivo de valorização do trabalhador e das artes técnicas no Brasil. Esta, portanto, é a contribuição que estes estudos têm a dar no campo de atuação do figurino, que este possa promover, em parceria com as profissionais da costura, a expressão cultural e histórica que a veste da cena e do cotidiano compreendem.

É importante esclarecer que esta tese direcionou o olhar para o estudo de caso das profissionais da costura na cidade de São Gonçalo porque a autora considera que é importante à condição humana a obtenção da satisfação advinda do local onde a vida se constrói com família e amigos combinada à realização profissional. Esta adequação entre a vida comunitária e o trabalho, verificada primeiramente nas atuações da Lina com o Helio, conferiu matéria para que o *Laboratório do Traje* fosse pensado no espaço de um *ateliê-escola*, pois nestes termos a cidade que abriga as profissionais da costura poderia ser pensada com o objetivo de promover melhores condições de trabalho e de vida a estas trabalhadoras. Este contexto profissional da costura foi observado porque a autora desta tese é gonçalense e figurinista,

conhecedora dos problemas e dos deleites da criação e técnica de confecção do vestuário. Portanto, à medida que o conhecimento a respeito das más condições de trabalho das profissionais nas confecções de roupas em São Gonçalo aumentou, concomitantemente aos estudos a respeito dos esforços empreendidos por Lina e Helio no campo da promoção da Arte, Cultura e Educação, a ação empreendedora a favor das trabalhadoras no ramo da confecção do vestuário se impôs como uma condição da ética profissional, não somente no sentido de promover esta classe trabalhadora, mas de acordo com a compreensão de que a condição de vida saudável em sociedade demanda justiça social. Não adianta a realização individualizada, é preciso que a comunidade alcance a satisfação no seio da cidade que a abriga, para que a ignorância, a violência, a exploração não promovam um quadro de desarmonia social.

Portanto, foi a conexão entre pesquisa, cidade e atividade profissional que permitiu este olhar estratégico direcionado à promoção do artífice. A respeito de indagações referentes à obsolescência das atividades artesãs diante da produção industrial, Lina conferiu esperançosa solução: o “humanismo técnico”, o qual visa aliar a tecnologia da indústria ao atributo humano de criar e fabricar. Sigamos em busca desta harmonização.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Rubem. *A escola que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir*. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 12ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no tempo do impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Trad. Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Trad. Guilherme J. de Freitas Teixeira & Maria da Graça Jacintho Setton. 3ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BRAGA, Maria Nelma Carvalho. *O município de São Gonçalo e sua história*. Niterói, RJ: Nitpress, 2006.

BREWARD, Christopher. *Fashion*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

CALLAN, Georgina O'hara. *Enciclopédia da moda de 1840 a década de 90*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho, Maria Ignez França. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CARLSON, Marvin. *The haunted stage: the theatre as memory machine*. The University of Michigan, 2001.

CASTILHO, Kathia; GARCIA, Carol (org.). *Moda Brasil: fragmentos de um vestir tropical*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. 17ª ed.

CHRONOS. *Helio Eichbauer*. Publicação Cultural da UNIRIO, 2006.

CLARKE, Duncan. *The art of African textiles*. United States: Thunder Bay Press, 2002.

COSTA, Shirley; BERMAN; Debora; HABIB, Roseane Luz. *150 anos da indústria têxtil brasileira*. Rio de Janeiro: SENAI-CETIQT, Texto & Arte, 2000.

COUTO, Rita Maria de Souza. *Escritos sobre ensino de design no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2008.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO. *Cultura RJ: caminhos cheios de bossa por um estado com muita raça e talento*. 2014.

CUNHA, Fernando Whitaker da. *A teoria e os seres*. Rio de Janeiro: Barrister's, 1989. 3ª ed.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DORMER, Peter (Org.). *The Culture of Craft*. Manchester University Press, UK, 1997.

DORTIER, Jean-François. *Dicionário de ciências humanas*. Coord. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

DUARTE, Sonia; SAGGESE, Sylvia. *Modelagem industrial brasileira*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, 2002. 2ª ed.

EICHBAUER, Helio (org.). *Arte na Bahia*. Salvador: Editora Corrupio e Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

_____. *Cartas de marear: Impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. 1ª edição.

ELUF, Lygia. *Di Cavalcanti*. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013, (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v. 1).

FERNANDES, Florestan. *Organização social dos Tupinambá*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. Coleção Corpo e Alma do Brasil, 1963. 2ªed.

FERNANDES, Rui Aniceto Nascimento. *Um santo nome: histórias de São Gonçalo de Amarante*. Rio de Janeiro: São Gonçalo Letras, 2001.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 3ª ed., 2008.

FLICKINGER, Hans-Gerorg. *Gadamer & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Coleção Pensadores & Educação).

FLORENTINO, Adilson. *Teatro e produção de conhecimento: o percurso epistemológico da pesquisa*. In: V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da ABRACE, 2009.

FOLHETIM. Publicação do Teatro do Pequeno Gesto, 2006. ISSN 1415-370X.

FONTES, Adriana Sansão. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes. 15ª ed.

GREGGIO, Luzia Portinari. *Anita Malfatti*. São Paulo: Folha de São Paulo:

Instituto Itaú Cultural, 2013, (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v. 9).

HANNAH, Dorita & HARSLOF, Olav (org) In: Performance Design, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2008, pp. 23-115 (introduction, Irwin, Harslof)

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010. 6ª ed. (Estudos)

ITALIANO, Isabel e VIANA, Fausto (org.). *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios*. Organização e tradução: Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

KRAUBE, Anna-Carola. *História da pintura: do Renascimento aos nossos dias*. Trad. Ruth Correia e Miriam Tomás-Medeiros, Könemann, 2001.

KUBRUSLY, Maria Emília e IMBROISI, Renato. *Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHNERT, Gertrud. *História da Moda do século XX*. Trad. J.M.Consultores S.A. Könemann, 2001.

LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. São Paulo: USP 2011. 210 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2011.

LIMA, Evelyn F. W. História de uma arquitetura ética. Os edifícios teatrais de Lina Bo Bardi. *ArtCultura. Revista de História, Cultura e Arte*. UFU, v. 11, p. 117-134, 2009.

_____. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropofágica e

surrealista. *ArtCultura. Revista de História, Cultura e Arte*. Julho/Dezembro 2007. Disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T_Lima.pdf

LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. Fotografias de Pierre Fatumbi Verger. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

LOPES, Débora Oelsner. “A inquieta busca da cenografia”: a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MENDES, F.R.; VERÍSSIMO, F.; BITTAR, W. *Arquitetura no Brasil: de D. João VI a Deodoro*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2010.

MERISIO, Paulo. *Laboratórios experimentais sobre a interpretação melodramática: metodologia e aspectos pedagógicos* in: O Percevejo Online (PPGAC/UNIRIO), 2009, v. 1, n. 2.

MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2008.

PAINE, Sheila. *Amulets. A world of secret powers, charms and magic*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 99).

PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (org). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

PEREIRA, Juliano. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares e Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Estudos; 260).

PINTO, Roberto Mello da Costa. *Extrapolação dos limites. Arquitetura e espaço cênico revolucionário*. São Paulo: USP, 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.

PRADO, Luís André do e Braga, João. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. Barueri, SP: Disal, 2011.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil 1: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. 9ª ed.

RIBEIRO, Darcy. *O Brasil como problema*. 2ª ed. – São Paulo: Global, 2015.

_____. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.) *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SÁ, Luiz Henrique da Silva e. *Histórias de cenografia e design: a experiência de Helio Eichbauer*. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós Graduação em Design, 2008.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira e VOGEL, Arno (org.) *Quando a rua vira casa. A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro: IBAM/FINEP, 2ªed. 1981.

SELDIN, Claudia. *Imagens urbanas e resistências: das capitais de cultura às cidades criativas*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2017.

SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Trad. Clóvis Marques, 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques – 4ª ed. Rio de Janeiro:

Record, 2013.

_____. *O declínio do homem público*. Trad. Lygia Araujo Watanabe – 1ªed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

VELTRUSKY, Jiri. Theatre as a semiotic system. In: VELTRUSKY, J. *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Brno: Travaux du Circle Linguistique de Prague, nouvelle série, vol. 6., 2012, pp. 134- 189

VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. O flerte da moda com o teatro e a teatralidade da moda contemporânea. In: 7º Colóquio de Moda, 2011, Maringá, *Anais 7º Colóquio de Moda*, Maringá. 2011.

VIDAL, Julia. *O africano que existe em nós, brasileiros: moda e design afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Babilonia Cultura Editorial: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

VOLPI, Maria Cristina. *Sofia Jobim e o ensino da indumentária histórica na E.N.B.A. REVISTA MARACANAN* – vol. 12, n.14, p. 300-309, jan/jun.

Dicionários

AFLALO, Diana. *Dicionário de termos da moda: mais de 2000 verbetes para entender o mundo fashion inglês-português/português-inglês*. São Paulo: Publifolha, 2007.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2002.

CATELLANI, Regina Maria. *Moda ilustrada de A a Z*. Barueri, SP: Manole, 2003.

Dicionário de roupas e acessórios. São Paulo: Ed. Abril, 2012. (Guia completo de costura Manequim)

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

PÖPPELMANN, Christa. *Dicionário de máximas e expressões em latim.* Trad. Ciro Mioranza, São Paulo: Editora Escala, 2010.