

A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico

The FAU-USP as set design - from Appia to Artigas, the spatiality of the symbolist theater in architectural modernism.

Rogério Marcondes Machado*

Resumo

Na passagem do século XIX ao XX, os desafios de transpor a poética simbolista para o campo teatral propiciaram o surgimento de uma nova espacialidade cênica, caracterizada pela relação dinâmica entre volumes e luz (tendendo à abstração), ao uso da sugestão e à recusa de representações realistas e históricas. Essa dinâmica determina uma temporalidade autônoma e cíclica, refratária aos fenômenos externos ao evento teatral; ela busca, também, por meio do movimento, estabelecer a fusão entre todos aqueles que participam do evento, revelando-lhes uma essência humana que seria inatingível pelo raciocínio científico, descritivo e demonstrativo. Essa relação espaço-tempo, que se coaduna com a representação de lugares utópicos, antecipa algumas das características da arquitetura modernista. Este trabalho busca apresentar esse encadeamento de eventos por meio da obra do cenógrafo Adolphe Appia, de Le Corbusier, de Lázló Moholy-Nagy, e, por fim, do projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) desenvolvido pelo arquiteto Vilanova Artigas.

Palavras-chave: Espacialidade modernista. Simbolismo. Appia. Moholy-Nagy. Vilanova Artigas.

Abstract

In the passage from the nineteenth to the twentieth century, the challenges of transposing symbolist poetics to the theatrical field led to the emergence of a new scenic spatiality, characterized by a dynamic relation between volumes and light (tending to abstraction), by the use of suggestion and by refusal to realistic and historical representations. This dynamic determines a cyclical and autonomous temporality, refractory to the phenomena external to the theatrical event; it also seeks, through the movement, to establish a fusion between all those who participate in the event, revealing to them a human essence that would be unattainable by scientific reasoning, descriptions and demonstrations. This space-time relation, that favors the representation of utopian places, anticipates some of the characteristics of modernist architecture. This work seeks to present this chain of events through the work of set designer Adolphe Appia, Le Corbusier, Lázló Moholy-Nagy and, finally, the project of the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU-USP) developed by the architect Vilanova Artigas.

Keywords: Modernist spatiality. Symbolism. Appia. Moholy-Nagy. Vilanova Artigas.

*Arquiteto, graduado pela FAU-USP em 1986 e doutor, por essa mesma instituição, em 2017 com a tese intitulada Flávio Império, teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares. Trabalha com projetos de edificações e cenografia. Desde 2011 pesquisa as relações entre teatro, arquitetura e urbanismo. Sobre esse tema publicou artigos nas revistas: Sala Preta, Urdimento e Arqtextos.

DE APPIA A ARTIGAS

Apresentação

Como parte de um projeto maior, que busca reestabelecer e fortalecer os vínculos entre o pensamento cenográfico e o arquitetônico, este trabalho acompanha o desdobramento da proposta poética simbolista, que, ao ser transposta para o palco, deu origem a uma espacialidade original, principalmente por meio das propostas cenográficas de Adolphe Appia (1862-1928) e Gordon Craig (1872-1966). Num primeiro momento, apresentamos a gênese e as características dessa poética, cujo resultado é a constituição do que aqui chamamos de signo simbolista. Em seguida, descrevemos como esse signo se relaciona com a produção arquitetônica por meio das propostas de Appia, Le Corbusier (1887-1965) e László Moholy-Nagy (1895-1946). Por fim, buscamos apontar como essa herança simbolista pode ser associada ao projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), desenvolvido em 1961 pelo arquiteto João Vilanova Artigas (1915-1985).

O signo simbolista

Para Edmund Wilson (1931), o Simbolismo é um movimento autoconsciente e programático, que foge ao dualismo existente entre classicismo e romantismo, estabelecendo um novo programa artístico. Esse movimento surge em contraposição à linguagem realista e naturalista presente na literatura e no teatro francês desde meados do século XIX. Para os poetas simbolistas, as descrições e o uso de conceitos científicos deveriam ficar restritos às tarefas práticas e cotidianas e não ser aplicados nas atividades artísticas, pois não se coadunam com a experiência humana. Para esses artistas, existiria, entre os objetos da paisagem, uma espécie de campo magnético, em constante mutação, e caberia ao poeta captar e expressar essas relações fugazes, insinuando a existência de uma unidade maior, etérea, profunda e misteriosa, o *élan vital* – como tematizado por Henry Bergson (1859-1941) – qual seja, a força que anima indistintamente todos os

seres vivos, que qualifica a vida e determina a organicidade de toda criação artística. Baudelaire, no seu poema *Correspondências* (1857), escreve: “A natureza é um templo vivo em que pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos”¹. Para captar esses enredos, o artista deve desenvolver uma simbologia nova e original, própria para cada evento, pois as metáforas historicamente estabelecidas, os signos miméticos, as alegorias são por demais rígidos, impotentes para representar o fluxo vital. Os poetas simbolistas priorizam o vago e o evocativo – para Mallarmé, “nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema” (MALLARMÉ apud GOMES, 1994, p. 27). Assim, buscam metáforas polivalentes que, ao mesmo tempo, deem acesso às diferentes camadas da experiência humana. O símbolo, para esses poetas, não está no lugar de algo, ele não é decorativo e nem representativo, ele é um catalisador que possibilita a apreensão daquilo que não seríamos capazes de perceber sozinhos.

Na arte simbolista os objetos se relacionam de um modo instável, mas interdependente; os eventos são regidos por uma temporalidade circular, o poeta, com frequência, impõe ao leitor uma suspensão da leitura, ativando um movimento constante de ida e volta, semelhante ao que experimentamos quando observamos uma imagem ou uma pintura; diferente do que acontece quando acompanhamos uma narrativa convencional que apresente uma sucessão de ações encadeadas, com forte relação de causa, efeito e

finalidade. O dramaturgo simbolista Maeterlinck (1862-1949), por exemplo, buscava substituir a categoria de ação pela de situação, propondo o que nomeou de drama estático, estruturado em apenas um ato. Para Kandinsky (1866-1944), o enredo dramático e a palavra, como vinham sendo usados no teatro, eram “formas exteriores” ao homem; ele busca então ativar as “formas interiores” por meio de novos atributos como a cor, a vibração e a sonoridade. Ao apresentar a sua criação cenográfica – *Sonoridade Amarela* – ele escreve que a unidade interior “se apoia e até se constrói mediante a falta de unidade exterior” (KANDINSKY, 1912/2013, p. 201).

Os simbolistas, tal como os artistas românticos, supervalorizam a função do poeta, mas, enquanto os românticos buscam expressar sua subjetividade, suas experiências pessoais, identificando-se com os eventos vividos pelo protagonista das suas obras e respeitando as métricas tradicionais, os poetas simbolistas, por sua vez, desejam demonstrar a sua aptidão em construir novas estruturas poéticas, que revelem as relações vitais entre os objetos, livres das idiosincrasias pessoais e das identidades nacionais. Inicia-se assim, no campo artístico, uma pesquisa linguística original, formalista e associativa; buscam-se as correspondências entre as diferentes formas artísticas, objetivando a construção de uma arte total, seguindo o caminho já iniciado pelo compositor Richard Wagner (1813-1883). Busca-se a coincidência entre o momento da percepção (visual, sonora e tátil) da obra de arte

1 BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 127.

2 A citação completa de Argan é a seguinte: “O simbolismo é uma das componentes essenciais da tendência modernista, e foi influente não apenas na pintura, mas na arquitetura (Horta, van der Velde, Gaudí etc.), no mobiliário e no figurino. As novas técnicas industriais permitem realizar formas totalmente diferentes de toda morfologia tradicional – em maior ou menor grau sempre relacionadas diretamente com a morfologia natural – e a estas formas, não mais justificáveis como ‘analógicas’ às formas naturais, se atribui um valor de signo de existência transcendental ou profunda, cuja finitude escapa à apreensão dos sentidos e à reflexão do intelecto. A tese é semelhante àquela para a qual, na poesia simbolista de Mallarmé, as palavras não adotam seu significado convencional ou lexical, mas o que assumem pelo contexto, como geradoras de imagens” (ARGAN, 1984, p. 92).

com o momento da sua decifração. Em outras palavras: a compreensão da proposta do artista deve acontecer durante o período em que o espectador está em contato com a estrutura da obra, pois, para que essa compreensão ocorra, não seria necessário e, principalmente, não seria desejável que o espectador agregasse experiências externas àquele momento, tais como fatos pessoais, eventos históricos, convenções sociais etc. (BALAKIAN, 1985).

Pode-se dizer que os simbolistas valorizam um tipo particular de construção artística. O signo simbolista surge de uma elucubração mental original, abstratizante, intuitiva, autônoma, evocativa e, muitas vezes, hermética – para Wilson, “os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias” (WILSON, 1931/1985, p. 21). Para Kandinsky, quando o artista encontra a forma material que expressa a sua “vibração anímica”, então, essa obra “causa uma vibração quase idêntica na alma do receptor” (KANDINSKY, 1912/2013, p. 192). O Simbolismo consolida um novo *status* para a obra de arte: a obra autorreferente, que, isoladamente, passa a ser responsável pela sua significação, possuindo assim o poder um tanto maravilhoso de, pela sua simples presença, organizar e orientar as reflexões e os sentimentos do cidadão.

Para Argan (1984), o Simbolismo é um dos componentes essenciais do modernismo arquitetônico; ele escreve: “a tese é semelhante àquela para

a qual, na poesia simbolista de Mallarmé, as palavras não adotam seu significado convencional ou lexical, mas o que assumem pelo contexto, como geradoras de imagens” (ARGAN, 1984, p. 92)². A influência do Simbolismo pode ser observada no clássico *Space, Time and Architecture*, escrito por Siegfried Giedion, em 1941, para analisar e promover a arquitetura modernista. Após observar o crescente domínio da máquina e da técnica no ambiente moderno, ele escreve: “os sentimentos que esse mundo provoca permaneceram sem forma, nunca encontraram os objetos que são ao mesmo tempo seus símbolos e sua satisfação”; para reestabelecer a correspondência entre os sentimentos humanos com os objetos o artista deve “descobrir harmonias entre os nossos estados interiores e o ambiente” (GIEDION, 1941/1982, p. 431), e acrescenta:

O artista criativo não deseja copiar o entorno, por um lado, e nem nos fazer vê-lo através dos seus olhos, por outro. Ele é um especialista que nos mostra em seu trabalho, como se este fosse um espelho, alguma coisa que não perceberíamos por nós mesmos: o estado de nossas almas. Ele encontra os símbolos exteriores para os sentimentos que realmente nos dominam, mas que, para nós, são apenas caóticos e, portanto, inquietantes, agitações obsessivas (GIEDION, 1941/1982, p. 432).

Os símbolos criados pelos artistas-arquitetos modernistas permitem que as emoções e os

sentimentos humanos encontrem ressonância na nova paisagem urbana, fruto de uma era industrial. Artigas, num texto escrito em 1967, manifesta esse mesmo desejo. Ele escreve: “os símbolos são frase, são versos que compõem um poema”; e conclui: “para os arquitetos da atualidade, é importante que se expressem com símbolos novos. Os símbolos são irmãos das novas técnicas, e filho dos velhos símbolos” (ARTIGAS, 1967/1981, p. 50).

Adolphe Appia e a Catedral do Futuro

A transposição das propostas poéticas simbolistas para o campo teatral oferecia um grande desafio: o de romper com as características figurativas e miméticas típicas do espetáculo teatral. No palco, a presença de objetos reconhecíveis tornava o evento teatral por demais factual, palpável, prosaico, maculando o poder sugestivo e abstratizante do signo simbolista; nesse sentido, a presença física do ator era especialmente problemática, pois confrontava diretamente com a impessoalidade e a universalidade ambicionada pelo poeta (CARLSON, 1995). Para o encenador Gordon Craig (1872-1966), as variações e as idiossincrasias do trabalho de interpretação de um ator podiam induzir o caos, por isso ele propõe o uso de supermarionetes no lugar de atores e justifica: “a arte surge através do desenho. Portanto, para se fazer uma obra de arte, é claro que devemos trabalhar apenas com aqueles materiais que podem ser calculados. O homem não é um des-

ses materiais” (CRAIG, 1907/2009, p. 27). Para Mallarmé, o único espaço onde a representação do espírito seria possível – onde o símbolo estaria preservado do contágio negativo dos elementos cotidianos – é a mente³. O desafio da cenografia simbolista é, portanto, conciliar o mundo físico da representação teatral, e da experiência singular do espectador, com a visão abstrata, absoluta e idealista do poeta.

Appia enfrenta esse desafio aprimorando a proposta wagneriana de uma obra de arte total. Sua meta, porém, é ainda mais ambiciosa, ele deseja estabelecer os fundamentos de uma nova forma artística, que denomina de Arte Viva, e, para conhecê-la, ele diz, “forçoso é passar pelo teatro”, mas ressalva: “o Teatro não é, no entanto, senão uma das formas de Arte viva, de arte integral” (APPIA, 1919/s.d., p. 161). Para Appia, o grande amálgama da Arte Viva é o movimento: “o movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas artísticas” (APPIA, 1919/s.d., p. 31). Ele divide as formas artísticas em dois grupos: as artes do tempo (o texto e a música) e as artes do espaço (a pintura, a escultura e a arquitetura). As primeiras possuem mobilidade, contêm movimento, mas suas temporalidades são limitadas, pois a palavra, para ser compreendida, precisa manter-se dentro de limites rítmicos e temporais definidos, não é possível dilatar ou comprimir esse tempo sem haver um prejuízo para sua compreensão; para Appia, a palavra é incapaz

3 Mallarmé não gostava muito de ir ao teatro, ele tinha muitas restrições ao que então era produzido, não obstante, cedendo à insistência do editor da *Revue Indépendante*, mas com um certo contragosto, escreveu crônicas teatrais entre novembro de 1886 a julho de 1887. Para tanto o poeta impôs uma condição, a de substituir, quando julgasse necessário, “uma porção notável da crônica por notas gerais, deixando entrever minha visão sem misturá-la a qualquer coisa do dia com a qual ela não tem nada a ver” (MALLARMÉ apud TADEU, 2010, p. 8). No lugar do espetáculo convencional o poeta apresenta o seu “teatro íntimo”, suas crônicas podem ser entendidas como leituras simbolistas de eventos teatrais não-simbolistas.

de criar “um tempo novo” (APPIA, 1919/s.d., p. 53). A música, por sua vez, possui uma temporalidade mais maleável, podendo, dentro de certos limites, alterar o seu “tempo normal”. Dentre as artes do espaço, a pintura é a que menos pode contribuir para a Arte Viva porque ela é estática, ela não se afeta com as variações luminosas ao longo do dia, ela não contempla o movimento; Appia escreve: “a ausência de plástica priva a pintura de um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz” (APPIA, 1919/s.d., p. 40). A escultura, por sua vez, é plástica, ela se deixa transformar pelas alterações de luz, manifestando movimento e vida. A arquitetura, dentre todas as formas de arte, é, para Appia, a que apresenta maiores possibilidades, pois contém a escultura como um ornamento e, principalmente, contém o movimento do corpo humano; ele escreve: “a arquitetura é a arte de criar espaços determinados e circunscritos, destinados à presença e às evoluções do corpo vivo” (APPIA, 1919, p. 45); e, mais adiante, acrescenta: “a arquitetura contém o espaço por definição e o tempo na sua aplicação. É, portanto, a mais favorecida das belas-artes” (id., p. 45)⁴.

Para Appia, o grande trunfo da arquitetura não é o simples domínio do espaço, mas o fato de este poder abrigar e favorecer diferentes temporalidades por meio da movimentação de corpos; para ele, o espaço sem a presença humana é uma arte que “permanece muda”; apenas o corpo humano

pode revelar, artisticamente, as diferentes temporalidades que existem em latência em qualquer arquitetura. Para favorecer o surgimento desses movimentos as propostas cenográficas de Appia valorizam os planos horizontais, rampas e escadarias, livres de obstáculos, como podemos observar nos desenhos Espaços Rítmicos (Figura 1), que ele produziu em 1909. No teatro de Appia, o movimento surge pelo jogo de luz, mas, principalmente, pelas ações corporais, ele escreve: “o corpo vivo e móvel do ator é o representante do movimento no espaço” (APPIA, 1919/s.d., p. 32). Na Arte Viva, o corpo do ator, mesmo dissociado de um texto ou de uma música, continua se expressando em razão da sua posição, estática ou dinâmica. Esta é a nova e original camada de significação que Appia acrescenta à arte teatral: a relação ininterrupta entre corpo, espaço e dramaturgia.

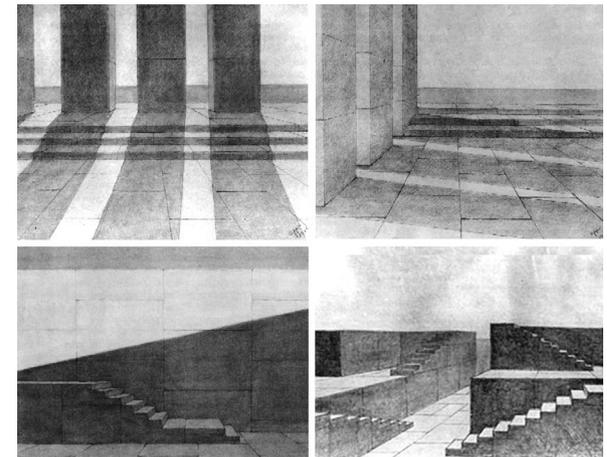


Figura 1. Desenhos de Adolphe Appia da série Espaços rítmicos, feitos em 1909. Fonte: <<http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>>.

4 Appia, diferentemente de Craig, valoriza o corpo humano, mas ele não se distancia do projeto simbolista, pois considera o corpo de modo idealizado e genérico, submetido a ações coreografadas e coletivas; o corpo é visto como o motor da vida, mas sempre na sua dimensão universal e abstrata, e não nas suas qualidades subjetivas e singulares. As propostas cenográficas de Craig e Appia são bastante convergentes, mas Appia, em seus escritos, expande suas reflexões para o campo da arquitetura, o mesmo não acontece com Craig.

O contraste entre a flexibilidade muscular e a rigidez dos elementos arquitetônicos, como as pilastras que aparecem nos seus desenhos, é, para Appia, um fato positivo. O piso, ele escreve, tem que ser feito de “lajes rígidas” para oferecer resistência aos pés e impulsionar a marcha do ator: “é opondo-se à Vida que o solo pode recebê-la do corpo, tal como o pilar” (APPIA, 1919/s.d., p. 89). O choque entre o rígido e o maleável permite a transferência de uma energia vital entre o corpo e a arquitetura e essa é a origem da arte integral. Para Appia, a Arte Viva definiria novos rumos para as demais artes, inclusive a arquitetura.

Até o arquiteto, cujas visões de espaço e proporções se terão subitamente modificado ou precisado, não pode ver apenas muralhas e pilares [...], mas há de impor-se-lhe o corpo vivo e só para ele, para esse corpo incomparável, trabalhará de futuro (APPIA, 1919/s.d., p. 163).

Appia busca a configuração de uma entidade maior, o “corpo coletivo”. Para ele, o verdadeiro artista “vê em todos os corpos o seu próprio; sente em todos os movimentos dos outros corpos o movimento do seu” (APPIA, 1919/s.d., p. 186). Ele busca a integração entre artistas e espectadores: “Não as Belas Artes postas ao alcance de todos”, ele escreve, “mas todos elevando-se até à arte” (APPIA, 1919/s.d., p. 168). Ele deseja que, durante o tempo do espetáculo, haja a fusão entre todas as pessoas presentes, mesmo na ausência de espectadores.

Mencionamos o fato da obra de arte viva ser a única que existe completamente sem espectadores (ou auditores); sem público, porque ela o contém já implicitamente em si; sendo esta obra vivida numa duração determinada, aqueles que a vivem – os executantes e criadores da obra – asseguram-lhe, pela própria atividade, uma existência integral (id., p. 177).

Essa fusão está na base do novo edifício teatral imaginado por Appia, cujas características podem ser encontradas no seu texto Monumentalidade (APPIA, 1922/1994), dedicado a um “afamado arquiteto estrangeiro”. Nesse texto, ele defende que a monumentalidade não está associada à grandeza material ou ao impacto visual de um edifício, mas sim ao poder do espaço em constituir uma comunidade. Sobre o edifício teatral ele escreve: “seu aspecto monumental é o de antecipar, sem revelar, a futura união entre atores e o público numa ação coletiva” (APPIA, 1922/1994, p. 286). Essa monumentalidade arquitetônica deve atrair os espectadores por meio de estímulos pedagógicos – “está claro para mim que o arquiteto moderno deve ser um educador” (APPIA, 1922/1994, p. 286)⁵. A arquitetura teatral deve estimular o encontro; as paredes laterais e traseira da sala de espetáculo devem se abrir para fora do edifício, permitindo apresentações integradas com o exterior. Durante o dia a luz do sol deve poder entrar de modo amplo no espaço cênico. Palco e plateia devem ter conexão com o saguão, corredores, terraços e jardins, criando

5 Lina Bo Bardi, no seu projeto para o MASP, define a monumentalidade num sentido próximo ao de Appia. Sobre esse projeto ela escreve: “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’” (BARDI apud FERRAZ, 1993, p. 100).

“uma atmosfera de grande sociabilidade” entre público e atores durante os intervalos dos espetáculos. Appia acrescenta:

O material usado para construção do edifício deve ficar em evidência [...] minha estrutura será arquitetônica apenas em sua função; assim sua qualidade monumental permanecerá mínima tanto agora como no futuro. Isto é o desejável. As pessoas devem receber uma impressão forte e inesquecível de que elas, seus corpos vivos, estão criando e definindo o espaço. O corpo vivo deve se sentir livre para modificar, à vontade, o espaço existente e seus limites (APPIA, 1922/1994, p. 287).

Em 1910 Appia é convidado por Emile Jacques-Dalcroze para concretizar suas ideias teatrais na construção do Instituto Dalcroze, a ser implantado na comunidade operária de Hellerau, próximo a Dresden, na Alemanha⁶. Dalcroze foi o fundador do método Eurrítmico, que busca aprimorar a percepção e a expressão musical das pessoas por meio de ações corporais e deslocamentos espaciais. Em 1906 Appia entra em contato com esse trabalho e encanta-se; os exercícios desenvolvidos por Dalcroze viabilizavam o seu projeto de relacionar movimento (música e dança) com a cenografia. Os dois artistas começam a trabalhar juntos. Appia vislumbra possibilidades artísticas e espetaculares nesse método cujo objetivo original era, predominantemente, pedagógico.

A função do Instituto Dalcroze não era apenas prover uma atividade complementar à vida de Hellerau, mas fomentar o ritmo novo que deveria reger toda essa comunidade de inspiração utópica. O projeto do edifício foi desenvolvido pelo arquiteto Heinrich Tessenow. O volume é simétrico; as fachadas principais possuem frontões triangulares contendo o símbolo chinês Yin Yang, representando o movimento e o equilíbrio. No interior da construção – seguindo as diretrizes apresentadas por Appia – foi implantado um grande saguão, desprovido de ornamentação, destinado a apresentações teatrais experimentais, mas que também se integrava à circulação cotidiana do edifício (Figuras 2 e 3). Nesse ambiente o piso plano permitia que a configuração da plateia pudesse ser alterada de acordo com o espetáculo, não havia boca de cena e os espectadores e os atuantes compartilhavam o mesmo ambiente.

Nessa nova sala de espetáculos Appia consegue viabilizar sua proposta de iluminação cênica. Para ele, num espetáculo teatral, devem existir dois tipos de luz, a primeira é uma luz geral e difusa que ilumine homoganeamente todo o ambiente, inclusive a plateia. Tendo como base essa luz difusa, deve existir uma outra, a luz formativa (“*formative light*”), esta sim focada nos objetos e responsável pelas sugestões dramáticas em sintonia com a pauta expressiva do espetáculo. Com o apoio de Alexander von Salzmann – especialista em iluminação cênica –, Appia desen-

6 O convite a Dalcroze foi feito pelo industrial alemão Wolf Dohrn, que também era secretário geral do *Deutscher Werkbund*. Junto com seu colega Karl Schmidt, ele havia fundado uma pequena indústria que, seguindo os preceitos humanísticos do *Werkbund*, buscava combater a rotina desumana e exploratória do trabalho industrial. Ambos, influenciados por ideias utópicas, ajudam a fundar *Hellerau*, uma comunidade operária que foi a primeira cidade-jardim a ser construída na Alemanha, seguindo o modelo proposto por Ebenezer Howard (BEACHAM, 1994).

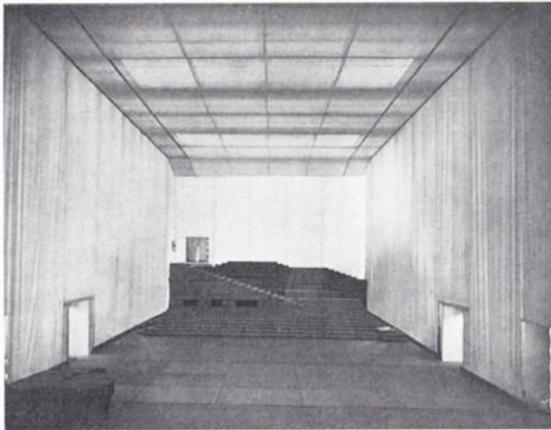


Figura 4. Foto do cenário concebido por Appia para o 2º ato de Orfeu. Fonte: TALLON, 1984.

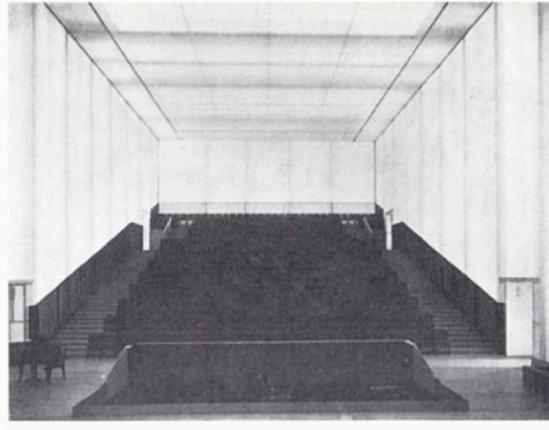


Figura 5. Foto da arquibancada de público posicionada no lado oposto ao do cenário. Fonte: TALLON, 1984.

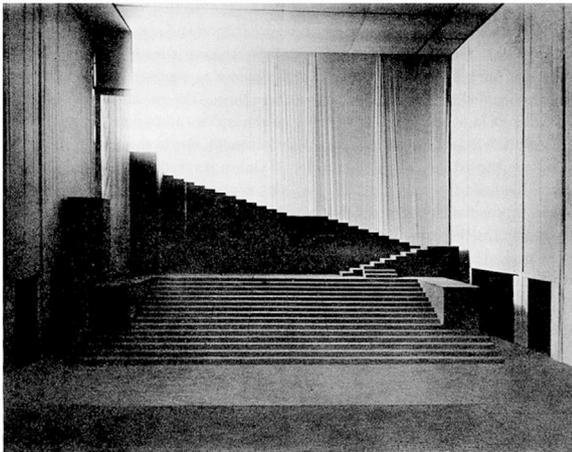


Figura 6. Foto de cenário concebido por Appia em Hellerau. Fonte: BABLET, Denis. *Les revolutions sceniques du XXe siecle*. Paris: Societe internationale d'art XXe siecle, 1975.



Figura 7. Cenário de Appia sendo utilizado para apresentações. Fonte: BEACHAM, 1994.

dia, e, portanto, as nossas almas”. Nessa utopia “experimentamos uma necessidade cada vez mais imperiosa de nos reunirmos”, seja ao ar livre ou em salas polivalentes, concebidas de modo

a abrigar qualquer tipo de manifestação pública. Ele conclui:

Sim: é a catedral do futuro que lhe chamamos com os nossos melhores votos! Recusar-nos-emos sempre a correr de um lugar para outro para atividades que têm de olhar-se de frente e penetrar-se. Queremos um lugar onde nossa comunidade nascente possa afirmar-se nitidamente no espaço; um espaço bastante flexível para oferecer-se à realização de todos os desejos da Vida integral! (APPIA, 1919/s.d., p. 197).

Le Corbusier e a promenade architectural

A construção de Hellerau, e os festivais que ali aconteceram, tiveram impacto numa ampla comunidade artística e intelectual da Europa e da América do Norte. Charles Jeanneret (antes de se tornar Le Corbusier) visitou-a por mais de uma vez. Seu irmão mais velho, o músico Albert Jeanneret, morava em Hellerau numa casa projetada por Tessenow e era amigo e assistente de Dalcroze – anos mais tarde Albert publicará na revista *L'esprit Nouveau*, de Le Corbusier, uma acurada descrição do edifício do Instituto Dalcroze num artigo intitulado *La Rythmique*. Nas suas visitas a Hellerau, o futuro Le Corbusier reuniu-se com Tessenow, que lhe apresentou os detalhes preliminares do Instituto e o convidou para participar do seu desenvolvimento. Le Corbusier, que nesse momento trabalhava no escritório de Peter Behrens, ficou tentado a aceitar, mas, por fim,

recusou. Ele também conheceu Appia, assistiu à encenação da ópera de Gluck e, certamente, pôde apreciar seus desenhos, os Espaços rítmicos, feitos especialmente para Dalcroze (MICHELIS; BILENKER, 1990).

Sobre o edifício do Instituto, Le Corbusier escreve: “O grande Instituto era, a uma só vez, teatro, estádio e ginásio, tudo isso imbuía a cidade com um novo espírito” (LE CORBUSIER apud MICHELIS; BILENKER, 1990, p. 147). E sobre o arquiteto Tessenow, Le Corbusier diz que ele “sela, com o grande complexo do Instituto, o contrato do bom com o útil”, e acrescenta:

Esse grande construtor não pretendeu, nem por um instante, fazer o belo. Ele desejou ser útil àqueles para quem ele estava construindo e abrigando. É por causa disso que Hellerau é tão bonito em algumas de suas partes, precisamente onde qualquer pretexto foi colocado de lado (LE CORBUSIER apud MICHELIS; BILENKER, 1990, p. 147).

Para Jan de Heer (2009) os trabalhos de Dalcroze e Appia foram influentes sobre a formação e o pensamento de Le Corbusier, reforçando as relações entre ritmo, policromia, deslocamento corporal e geometria. Para o autor, os exercícios rítmicos desenvolvidos por Dalcroze tiveram influência significativa na concepção da *promenade architecturale* corbusiana. Heer informa que Le Corbusier, por vários anos, frequentou as aulas

ministradas pelo seu irmão Albert, que seguia o método Dalcroze e registra a influência que os desenhos de Appia tiveram nos croquis que o jovem Le Corbusier realizou na sua viagem ao Oriente, onde a sucessão de estruturas geométricas e ortogonais começa a se impor. Nesse período, o autor recorda, Le Corbusier desenvolvia um ensaio intitulado *La construction des villes* (1910), dialogando com o pensamento de Camillo Sitte. Heer observa:

Enquanto Sitte lhe deu a ideia de movimento através de uma sucessão de espaços óticos isolados, Appia o ensinou como o caminhar e a arquitetura estão ligados. Em acréscimo, Appia questionou o caráter geométrico fundamental da arquitetura, em contraste com a irregularidade pitoresca e aprazível aos olhos sobre as quais as ideias de Sitte repousam (HEER, 2009, p. 108).

O contato com a cenografia de Appia, caracterizada pela composição em blocos, pelo uso de formas puras sob um jogo luminoso mutante e difuso, associado à coreografia corporal, estimulou positivamente o jovem Le Corbusier ao longo da sua carreira. Cubero (2012) mostra como a conhecida definição de Le Corbusier, publicada na sua obra *Por uma arquitetura* (1921) – “A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz” –, pode ser analisada como uma paráfrase de colocações anteriores publicadas por Appia. Bonillo (2012) observa

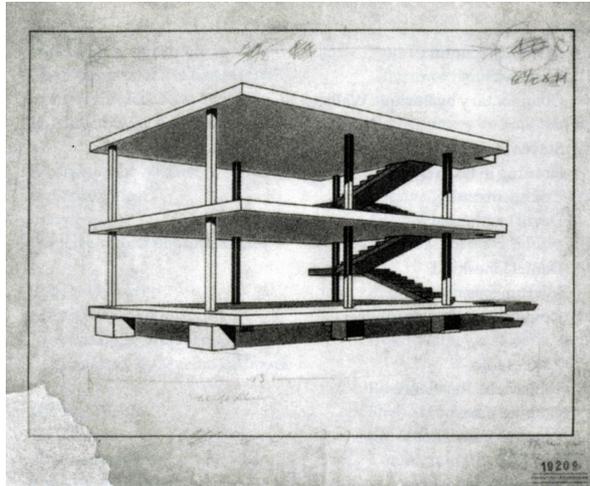


Figura 8. Esquema para a Casa Dominó, Le Corbusier 1914 – Fonte <www.fondationlecorbusier.fr>.

a influência de Appia na teatralidade existente na cobertura da Unidade de Habitação de Marselha (1947-1953), projeto de Le Corbusier.

Pode-se aqui associar, apenas para ilustrar a coincidência entre o imaginário de Le Corbusier e de Appia, que o esquema da Casa Dominó (Figura 8), desenvolvido em 1914 pelo arquiteto, poderia perfeitamente ser utilizado como a cenografia para a seguinte situação descrita por Appia:

Tomemos um exemplo e suponhamos um pilar vertical, quadrado, de ângulos retos inteiramente definidos. Este pilar repousa, sem base, sobre lajes horizontais. Dá a impressão de estabilidade e resistência. Aproxima-se um corpo. Do contraste entre seu movimento e a imobilidade tranquila do pilar nasce já uma sensação de vida expressiva, que o corpo sem pilar e o pilar sem corpo que avança não teriam atingido (APPIA, 1919/s.d., p. 87).

Bauhaus e a cidade caleidoscópica

Appia, como visto, acreditava na fusão harmoniosa entre o palco e a rua, entre o espírito humano e a cidade, fusão essa articulada pelas “catedrais do futuro”: espaços polivalentes, onde as atividades teatrais e cívicas se misturariam, onde a arquitetura engendraria movimentos coletivos e ritmos expressivos. Manfredo Tafuri (1977/1990) recorda que, enquanto Appia alimentava a sua utopia, o sociólogo alemão Georg Simmel (1858-

1918) já havia revelado que a vida urbana, fora do edifício teatral, não é idílica e que a metrópole é o lugar do choque entre a mercadoria e o espírito humano. Para Tafuri, esse choque metropolitano entre objetos e cidadãos encontrou sua melhor expressão artística nas performances futuristas e dadaístas, ou mesmo nos primeiros experimentos cenográficos soviéticos, que apresentam “cenas [que] retratam explicitamente a cidade como uma pilha anárquica de escombros e detritos”, ou “o lugar da colisão anárquica de mercadorias” (TAFURI, 1977/1990, p. 101). Mas, segundo Tafuri, a partir dos primeiros anos da década de 1920, essa representação conflituosa da cidade cede lugar a uma outra visão, mais assertiva, influenciada pela consolidação dos ideais revolucionários, Tafuri escreve: “o teatro construtivista apresenta-se, a partir de então, como modelo de uma relação positiva entre homem e máquina” (TAFURI, 1977/1990, p. 101). As cenografias dos espetáculos buscam antecipar a espacialidade das futuras cidades soviéticas. “Agora é a cidade que volta para o teatro, ainda que seja uma cidade projetada para o futuro e reduzida a um esqueleto” (TAFURI, 1977/1990, p. 102). O palco se transforma num laboratório: “Não por acaso os arquitetos e os pintores construtivistas empenham no teatro seus anseios por uma reconstrução totalmente planejada do universo urbano ‘liberada’, contudo, desse mesmo planejamento” (id., p. 102). O mesmo acontece no âmbito da Bauhaus – as propostas cênicas de László Moholy-Nagy pressupõem a possibilidade

8 *Gestaltung* é um termo central na linguagem da Bauhaus. Wensinger, o tradutor da edição inglesa do livro *The Theater of the Bauhaus*, reproduz, numa nota, a seguinte explicação desse termo, elaborada por T. Lux Feininger (ex-aluno da Bauhaus e filho de Lyonel Feininger, artista de origem norte-americana e professor na Bauhaus): “Além do significado de configurar [*shaping*], formar [*forming*], ponderar [*thinking through*], tem o sabor de ressaltar a totalidade desses tipos de feitura, seja de um artefato ou de uma idéia. Proíbe o nebuloso e o difuso. No sentido filosófico mais completo, expressa o *Eidolon* [imagem] platônico, o *Urbild* [arquétipo], a forma pré-existente” (nota do tradutor em MOHOLY-NAGY, 1924/1979, p. 50).

9 Para Argan, a crise do teatro no final do século XIX seria a mesma da pintura. Ele escreve: “a partir do Renascimento, teatro é arquitetura falada, pintura é o teatro mudo; a base do teatro e da pintura é a ficção, o mundo do possível” (ARGAN, 1951/2005, p. 72). Pode-se observar que, para enfrentar essa crise, o abandono da perspectiva linear foi uma das estratégias adotadas tanto pelos pintores, quanto pelos cenógrafos, e essa foi a tarefa de Appia e

Craig no front teatral. Vale observar que Gideon (1982), ao descrever a gênese da espacialidade moderna, vai procurá-la apenas nas transformações ocorridas no campo pictórico – no cubismo e no futurismo – e não nas do campo teatral.

10 Turner (2015) registra que Walter Gropius, Moholy-Nagy, Oscar Schlemmer e mesmo Paul Klee, que não estava diretamente relacionado com a oficina de teatro, se manifestam nesse sentido. Essa oficina surge com a fundação da Bauhaus e foi dirigida por Lothar Schreyder até 1924, mas o excessivo misticismo deste diretor teatral entra em conflito com a doutrina da Bauhaus e ele abandona a instituição. Schlemmer, que já era professor de pintura mural e escultura, o substitui. O trabalho de Schlemmer busca conciliar teatro e mecanização, mas de uma maneira menos afirmativa quando comparado com as propostas de Moholy-Nagy. Nas palavras de Tafuri: “Schlemmer escreve, ‘Tudo que é mecanizável será mecanizado. Resultado: o reconhecimento daquilo que não é mecanizável’. O teatro, então, [para Schlemmer] torna-se a busca pelos interstícios não preenchidos que constituem as rachaduras do universo mecanizado” (TAFURI, 1977/1990, p. 105).

de haver um controle das relações entre os cidadãos e os objetos do mundo industrial. Para Tafuri, Moholy-Nagy demonstra que o caos e o non-sense das provocações futuristas e dadaístas “podem adquirir um novo sentido, desde que decodificados de acordo com os parâmetros adequados” (id., p. 104).

O teatro da Bauhaus dá continuidade às pesquisas dos encenadores alinhados com o Simbolismo, como Appia e Craig. Observa-se a mesma busca por uma simbologia nova, espacial, não-referencial, universal, baseada no jogo de luz e na movimentação de corpos e objetos, tendendo à abstração e ao formalismo. Busca-se a fusão entre todos os agentes que participam do evento teatral estimulados principalmente pelas sensações imediatas e pelos sentidos fisiológicos, e não pelas significações culturais, históricas e pessoais. Mas, enquanto os poetas simbolistas preferiam expressar a essência humana por meio de imagens imprecisas e dúbias, os encenadores da Bauhaus, buscando diálogo com o mundo mecanizado e com a produção fabril, preferem a nitidez, o contorno definido e a forma analisada como uma engrenagem coesa: a *gestaltung*⁸.

Para Argan (1951/2005), o Teatro da Bauhaus é uma das reações à crise dramática cujos sintomas aparecem no final do século XIX, quando, nas suas palavras, há uma “cisão entre o verossímil e o possível”; o possível passa ser entendido como “o prolongamento do verdadeiro na imagi-

nação” e, portanto, pode mesmo ser associado ao que é inverossímil: “Na medida em que se perde a certeza de uma realidade objetiva, a própria existência humana torna-se uma contínua projeção no possível” (ARGAN, 1951/2005, p. 72). O teatro, colocando-nos nas situações mais absurdas e improváveis, abala nossas convicções do que é habitual e convencional. Nesse sentido é que as atrações circenses, o teatro de variedades e a dança, “com sua franca e rasteira fisicalidade, com sua imediata entrega à percepção, assume[m] uma autenticidade que em vão buscaremos no teatro dito convencional” (ARGAN, 1951/2005, p. 72). Para Argan, o Teatro Total da Bauhaus busca esse imediatismo, envolvendo o espectador na ação e submetendo-o a uma violenta descarga de emoções, “libera suas energias interiores e, pelo menos nas intenções, fortifica sua capacidade de percepção, sua alegria de viver” (id., p. 73)⁹.

Na Bauhaus, as atividades da oficina de teatro, especialmente na sua sede em Dessau, eram centrais na pesquisa e na antecipação de uma nova espacialidade para a arquitetura e a cidade¹⁰. Moholy-Nagy escreve: “deve-se apontar que o teatro e também o cinema – às vezes até o cenário de exposições – oferecem suficientes oportunidades para a realização desse desejo” (MOHOLY-NAGY, 1929/2001, p. 215). Essa nova espacialidade é descrita de um modo semelhante à que encontramos nas cenografias simbolistas: o espaço é definido como “a relação de posição

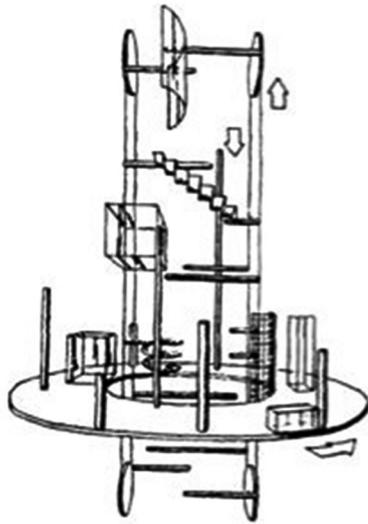


Figura 9. Caleidoscópio Espacial – concebido por Moholy-Nagy. Fonte: MOHOLY-NAGY, 1937.

de corpos” (MOHOLY-NAGY, 1929/2001, p. 195) e o homem o explora por meio da visão “com a ajuda do movimento – alteração da própria posição” (id., p. 195). Moholy-Nagy acrescenta:

O espaço é vivenciado de modo mais imediato por meio do movimento, em um grau mais elevado por meio da dança. A dança é, ao mesmo tempo, um meio elementar para satisfazer desejos de configuração do espaço. Ela pode condensar o espaço, pode dividi-lo: o espaço se dilata, afunda e paira – flutua em todas as direções (MOHOLY-NAGY, 1929/2001, p. 195).

Moholy-Nagy, no seu ensaio *Teatro, Circo, Variedades* (1924/1979), defende um teatro de estímulos sensoriais (som, luz e movimentos), que privilegia os artefatos mecânicos e midiáticos (elevadores, máquinas, projeções de imagens) e que envolve os espectadores para que se “fundam com a ação no palco no ápice do êxtase catártico” (MOHOLY-NAGY, 1924/1979, p. 67). Ele deseja realizar, no campo da cenografia, a mesma depuração linguística levada a cabo pelos poetas formalistas que, ao enfatizarem os aspectos visuais e sonoros do poema, romperam com predomínio dos “valores lógico-intelectuais” (MOHOLY-NAGY, 1924/1979, p. 57). Para que isso aconteça – e reiterando a proposta do supermarionete de Craig – Moholy-Nagy altera o status convencional do ator, visto por ele como o porta-voz de ideologias a serem superadas, como propagandista de princípios moralizantes

e individuais. Para Moholy-Nagy, o teatro deve ressaltar os elementos impessoais, mecânicos e tecnológicos: “para se garantir que ele [o homem] não seja mais fundamental – como ainda o é no teatro tradicional –, e que seja empregado em pé de igualdade com os demais meios de comunicação” (id., p. 57).

Para aguçar a percepção dos seus alunos da Bauhaus, Moholy-Nagy concebe um artefato cinético, chamado Caleidoscópio Espacial (Figura 9) cuja dinâmica é semelhante às de suas cenografias mecanizadas. Esse Caleidoscópio possui uma função didática, seu objetivo é habilitar os alunos à compreensão e à produção de uma nova espacialidade. Ele é uma escultura dinâmica, composta por um disco rotativo, plataformas móveis, cabos e roldana, acoplados a volumes opacos e transparentes; esse mecanismo seria ativado na frente dos estudantes e, toda vez que surgisse uma configuração espacial interessante, o movimento seria interrompido e, por meio de “desenhos ou outros meios de representação”, os estudantes deveriam registrá-la para compreender as “relações espaciais de intersecção e de penetração de diferentes planos e prumadas” (MOHOLY-NAGY, 1937, p. 109).

A Catedral do Futuro de Appia e o Caleidoscópio de Moholy-Nagy, por si sós, pelas suas relações internas, ensinam o cidadão a como integrar-se ao novo ritmo da comunidade, seja ela vitalista – como em Hellerau – ou industrial e progressis-

ta, como desejavam os artistas construtivos. As pretensões universalistas e autônomas que caracterizam esse modo de produção simbólico favorecem que as obras recebam atributos de algo exemplar e modelar, pois elas não se deteriorariam porque não incorporam contradições.

Em seguida, neste trabalho, busca-se apontar como a espacialidade e a temporalidade associada a esse modo de produção simbólico estão também presentes no edifício da FAU-USP, projetado pelo arquiteto Vilanova Artigas em 1961.

A significação da FAU-USP

O edifício da FAU-USP foi concebido num momento em que as propostas progressistas de transformação urbana pareciam ter grandes chances de ser implantadas. A utopia estava presente no receituário dos arquitetos; o crescimento econômico brasileiro, a inauguração de Brasília, a vitória da Revolução Cubana desenhavam um contexto propício para isso. A arquitetura estaria na vanguarda, direcionando as transformações sociais, revelando aos cidadãos uma nova estrutura urbana, livre do irracionalismo e do caos. Em 1970, um ano após a inauguração do edifício da FAU-USP, Artigas escreve: “afirmar a cidade corresponde a projetar a cidade de amanhã. E aqui a arquitetura se encontra com o projeto utópico, com a hipótese da ‘cidade ideal’” (ARTIGAS, 1970/1981, p. 120).

Para Artigas, o edifício da FAU-USP representa a estrutura de uma sociedade democrática: “este prédio acrisola os santos ideais de então: pensei-o como a espacialização da democracia, em espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um templo, onde todas as atividades são lícitas” (FERRAZ et. al., 1997, p. 101); e, em outro momento, ele acrescenta: “eu queria que a entrada fosse como ela é, um peristilo clássico, grego, que não tem porta. Só entram deuses dentro da FAU. Lá não tem frio, nem calor” (ARTIGAS, 1978).

Apesar de não ter portas, há, nessa obra, uma clara oposição entre exterior e interior (Figura 10). Ao ser observada de longe, a faculdade é uma caixa bruta de concreto aparente apoiada sobre pilares espaçados num ritmo uniforme. Artigas apreciava o fato de esse volume poder ser, metaforicamente, interpretado como uma fortaleza (ARTIGAS, 1978). No interior, porém, a sensação é outra, o ritmo dos elementos arquitetônicos se transforma, é variante, o visitante é acolhido com um banho de luz natural e o espaço parece oferecer múltiplas possibilidades sensoriais. Enquanto no exterior os acabamentos são brutos (asfalto, piso de mosaico português e concreto feito com fôrmas de tábuas de madeira), no interior os volumes recebem acabamentos uniformes e contínuos: pintura epóxi, laminados, formas lisas de concreto. No interior da FAU-USP não há, nas palavras de Artigas, “a menor concessão ao barroquismo” (ARTIGAS, 1978). Ele diz ter buscado a “simplicidade”, evitado a

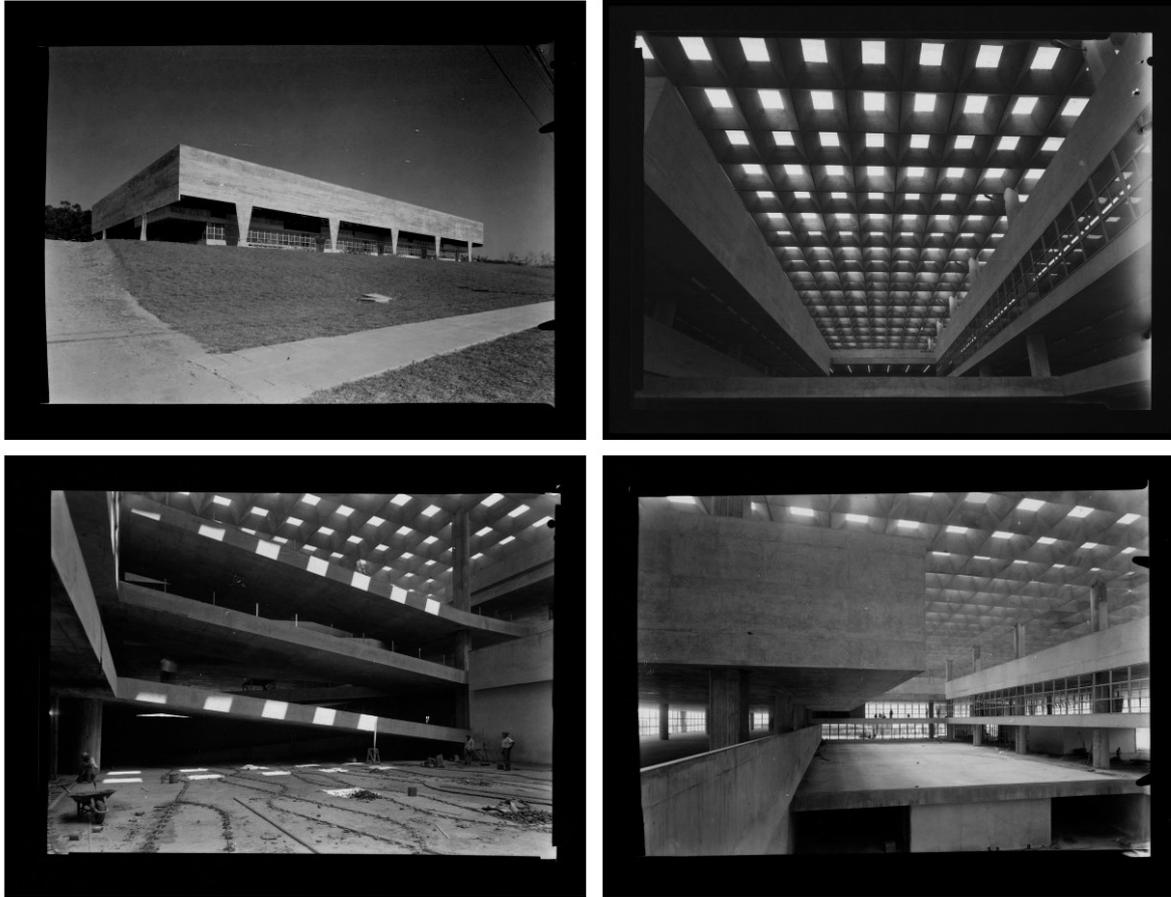


Figura 10. Fotos do edifício da FAU-USP entre 1969 e 1970.
Fonte: Acervo de imagens Biblioteca FAU-USP.

“loquacidade”, desejado expressar “uma verdade pura, pura, absolutamente pura!”, mas ele corrige: “é certo que não consegui, sei que isso seria o fim dos tempos, uma proposta apocalíptica, nem teria graça. Só vale para quando eu estou falando sobre aquele momento, para mostrar como ele era” (ARTIGAS, 1978).

A fusão entre os objetos no interior do edifício

é garantida pela cobertura: uma grelha plana que sustenta centenas de claraboias feitas de fibra de vidro. Para Kamita (2000), essa grande placa translúcida é o elemento fundamental de espacialização da obra, “que protege e ilumina de modo homogêneo o interior, e sob a qual os espaços encontram-se em permanente interação” (KAMITA, 2000, p. 35). Em apoio à luz difusa e cambiante, a fusão espacial interna também é garantida também pela movimentação corporal contínua e desimpedida, através de rampas e corredores. Artigas defende a tese da “continuidade espacial”, mantendo “uma interligação física e contínua em todo o edifício” e proporcionando, entre os habitantes daquela estrutura, uma generosidade espacial que “aumenta o grau de convivência, de encontro, de comunicação” (FERRAZ et. al., 1997, p. 101).

Para Buzzar (2001), o que se observa “entre as empenas e sob a grelha luminosa” da nova sede da FAU-USP é uma “imagem de cidade”, a vitória do “moderno sobre o arcaico – da cidade sobre o campo –, ou, por isso mesmo, a representação da cidade como uma imagem ideal daquilo que sediava o progresso da humanidade” (BUZZAR, 2001, p. 370). Esse “edifício-cidade” propõe um lugar de troca de conhecimentos baseado num convívio público, sadio, produtivo e desenvolvimentista, seu epicentro é o conjunto de rampas.

A promenade architecturale não era um passeio desinteressado, mas ativo, em cada “cru-

11 A *promenade architectural* reaparece no Projeto de Renovação do Vale do Anhangabaú, desenvolvido em 1974 por Artigas e equipe. Os arquitetos propõem a construção de dois terminais de ônibus (um atendendo a região norte da cidade e o outro, a sul) que estariam interligados por duas passarelas de pedestres, paralelas entre si, implantadas ao longo de cada uma das encostas do vale. Interligando essas passarelas haveria outras, transversais ao vale, cruzando sobre a avenida. Essa proposta busca incrementar a vida no centro da cidade com o acréscimo de um artefato geométrico e autônomo, cuja função é canalizar e dirigir o fluxo de pessoas, sendo os encontros entre as passarelas os únicos momentos de inflexão ou ruptura do fluxo deambulatorio, como se as rampas sobrepostas da FAU-USP tivessem sido desdobradas num único plano, tornando-se passarelas. Para uma visão do conceito inicial desse estudo ver VILANOVA, 1997, p. 186-187. Para uma análise mais ampla da evolução de todo esse projeto ver BUCCI, Angelo. Anhangabaú, o chá e a metrópole. Dissertação de mestrado. FAU-USP, 1998. p. 255-283.

zamento”, em cada parada uma “feira” podia ser formada para troca de informações e esta encontrava seu espaço próximo à cúpula – a grelha –, nos estúdio de projeto. Evidentemente, não se tratava de uma apologia do conhecimento fora da sala de aula, sem professores e sem estrutura didática, mas da afirmação de que esse conhecimento devia ter dimensão social (BUZZAR, 2001, p. 371)¹¹.

A concepção desse edifício também reflete os debates sobre a reforma curricular da faculdade que veio a ser implantada em 1962. A fluidez espacial e o zoneamento de atividades na faculdade refletem a nova estrutura pedagógica que buscava integrar as disciplinas técnicas, teóricas e de projeto, privilegiando as atividades de estúdio. A própria forma do edifício também assume uma função didática, nas palavras de Antônio Barossi: “genericamente, o significado e a qualidade arquitetônica do edifício da FAU-USP por si só podem contribuir para o ensino e a pesquisa de quem o habita com esse objetivo” (BAROSSO, 2016, p. 174).

Appia e Artigas

A cidade ideal, metaforicamente representada no interior da FAU-USP, é composta por uma luz difusa e cambiante; pelo estímulo à deambulação contínua através de corredores e rampas que cruzam um ambiente despojado de ornamentação e de referências históricas. A fusão desses

elementos converge para a constituição de uma comunidade. Reencontramos aqui os mesmos ingredientes da “catedral do futuro” e das cenografias idealizadas por Appia em Hellerau: um espaço modulado e flexível, com atributos metafísicos; dominado por uma luminosidade zenital, original, que delimita um mundo novo, distinto do cotidiano metropolitano; um ambiente construído por planos e patamares cuja energia provém do contraste entre a construção (ortogonal e rígida) e o deslocamento de corpos; um ambiente que ambiciona integrar público e atuantes indistintamente para, assim, dar origem a uma sociedade mais equilibrada; um ambiente acessível a todas as pessoas, destituídas, porém, dos seus atributos particulares – na FAU-USP elas não sentem frio nem calor, na proposta de Appia elas devem se fundir num “corpo coletivo”. Artigas também cumpre a expectativa de Appia de que, por meio da obra construída, o arquiteto moderno seja um educador. Em ambos os casos, o espaço só é plenamente compreendido por meio do deslocamento, pelo acúmulo de pontos de vista, mas essa compreensão não afeta o espaço, ele não se transforma, pois as temporalidades desses deslocamentos, apesar de serem múltiplas, ficam presas a uma sequência circular, que não se altera com o passar das épocas, semelhantes ao movimento das peças do caleidoscópio de Moholy-Nagy. De certo modo parece que o espaço domina o tempo, algo, segundo Turner (2015), bastante comum nas narrativas de utopias; nessas obras, as transformações temporais tendem

a se aquietar uma vez configurada a comunidade utópica. Ela escreve: “o tempo, com seu potencial de mudanças, é reprimido e o espaço torna-se seu substituto [...]” (TURNER, 2015, p. 54).

É percorrendo a *promenade architectural* desenhada por Artigas que o visitante tem acesso ao significado impessoal e essencial daquela obra arquitetônica, a verdade pura que, mesmo não sendo alcançável, é buscada. O edifício, pode-se dizer, é um signo simbolista, somos levados a entrar em ressonância e a nos plasmar com aquele ambiente cujo significado permanece apenas sugerido e sem conclusão. Os visitantes, e todos aqueles que trabalham e estudam naquela faculdade, não possuem um ponto de vista próprio e estável, de onde poderiam testemunhar e descrever fatos singulares, perceber e narrar os conflitos das transformações históricas.

Conclusão

Utilizar as teorias cenográficas para analisar a arquitetura, além de resgatar e esclarecer importantes relações interdisciplinares acontecidas no passado, oferece instrumentos e exemplos que permitem o desenvolvimento de um novo arsenal crítico para o estudo e para a produção da arquitetura, evidenciando, no campo estético, como o espaço está condicionado pelas relações dialéticas entre ideologia, momento histórico e subjetividade, tanto as do arquiteto quanto as dos espectadores.

No caso específico deste trabalho relacionamos o edifício da FAU-USP com a espacialidade e a temporalidade surgidas no saguão de apresentações do Instituto Dalcroze, em Hellerau, concebido de acordo com as propostas cenográficas de Appia. Não se trata apenas de apontar coincidências formais – teto luminoso e jogo de lajes interligadas favorecendo a movimentação –, mas também do compartilhamento do mesmo desejo de educar por meio da obra e do mesmo impulso utópico de constituir uma comunidade. Hellerau e FAU-USP apresentam uma espacialidade que deseja ser condicionada pela multiplicidade de pontos de vista, pela temporalidade dos deslocamentos humanos, mas assumidos de modo coletivo, genérico e sensorial, e não de modo a expressar características culturais ou sociais particulares. Esse arranjo espaço-temporal está associado uma ideia de democracia e de vitalidade humana, mas é refratário às transformações e contradições históricas, pois tende a ser apreendido como um arranjo autônomo, autorreferente e cíclico.

Provavelmente o principal elo conceitual entre a obra de Appia e a de Artigas seja a proposta de *promenade architectural* corbusiana, que associa, no campo da arquitetura, diferentes ritmos de deslocamento humano com volumes e planos sem ornamentação apreciados sob uma luminosidade deliberadamente construída. Outra influência que pode ser associada foram as propostas teatrais da Bauhaus, que – junto com as demais vanguardas construtivistas – colocaram mais explicitamente a proposta de ensaiar, nos palcos, a estrutura e a

dinâmica espaciais uma nova metrópole. Todos esses eventos gravitam em torno da proposta do movimento simbolista, que ambicionava um signo de apreensão universal que, fruto de uma pesquisa linguística original, fosse capaz de estabelecer uma fusão sensorial e essencialista entre artista, obra e espectador, independentemente das suas condições particulares e dos eventos que não estejam condicionados diretamente pelo próprio signo.

Referências:

APPIA, Adolphe (1919). **A obra de arte viva**. Lisboa: Arcadia, [s.d.].

_____. (1922). Monumentality (excertos). In: BEACHAM, Richard C. **Adolphe Appia – artist and visionary of the modern theatre**. Filadelfia: Harwood, 1994. p. 283-288.

ARGAN, Giulio Carlo. **L'arte moderna 1770/1970**. Florença: Sansoni, 1984.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

ARTIGAS, João Vilanova (1967). O desenho. In: _____ . **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: LECH, 1981. p. 39-50.

_____. (1970). Arquitetura e comunicação. In: _____ . **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: LECH, 1981. p. 115-122.

_____. (1978). **Depoimento Vilanova Artigas** gravado por Eduardo de Jesus Rodrigues e Fernando Frank Cabral. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AbJ4siNjamI>>. Acessado em: 26 fev. 2018.

BALAKIAN, Anna. **Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva. 1985.

BAROSSO, Antônio Carlos. O espaço da realização do ensino e do aprendizado. In: _____ (org.). **O edifício da FAU-USP de Vilanova Artigas**. São Paulo: Editora da Cidade, 2016. p. 174-176.

BONILLO, Jean-Lucien. Le théâtre au quotidien: note sur le dispositif scénographique du toit terrasse de l'Unité d'Habitation de Marseille. **Le Boit à miracles – Le Corbusier et le théâtre**: annuaire 2012 de la Fondation Le Corbusier. Paris: Edition Imbernoon, 2012. p. 112-121.

BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas**: elementos para a compreensão da arquitetura brasileira 1938-1967. São Paulo: Unesp, 2001.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro – estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: Unesp, 1995.

CUBERO, Josefina Gonzales. Strands of theatre: Le Corbusier's staging of Palace of the Soviets, 1931. **Le Boit à miracles – Le Corbusier et le théâtre**: annuaire 2012 de la Fondation Le Corbu-

- sier. Paris: Edition Imbernoon, 2012. p. 122-143.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho et. al. (org.). **Vilanova Artigas**. Série Arquitetos brasileiros. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- GIDEON, Siegfried (1941). **Space, time and architecture**. Cambridge-MA: Harvard Press, 1982.
- CRAIG, Edward Gordon. The actor and the über-marionette. In _____. **On the art of the theatre**. Nova Iorque: Routledge, 2009. p. 27-48.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.
- HEER, Jan de. **The architectonic colour, polychromy in the purist architecture of Le Corbusier**. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.
- KAMITA, João Masao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- KANDINSKY, Wassily (1912). Sobre a composição cênica. In: _____.; MARC, F. **Almanaque do cavaleiro azul**. São Paulo: Edusp-Museu Lasar Segall, 2013. p. 191-208.
- MICHELIS, Marco De; BILENKER, Vicki. Modernity and Reform, Heinrich Tessenow and the Institut Dalcroze at Hellerau. **Perspecta, Theater, Theatricality and architecture**, v. 26, 1990, p. 143-170.
- MOHOLY-NAGY, Lazlo (1924). Theater, circus, variety. In: SCHLEMMER, Oscar (1924). **The theater of the Bauhaus**. Londres: Eyre Methuen, 1979. p. 49- 70.
- _____ (1929). **Do material à arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- _____ (1937). The New Bauhaus and space relationships. In: KOSTELANETZ, Richard (org.). **Moholy-Nagy**. Nova Iorque: Allen Lane -The Penguin Press, 1971. p. 107.
- TAFURI, Manfredo. The stage as “virtual city”: from Fuchs to the Totaltheater. **The Sphere and the Labyrinth Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s**. Cambridge: MIT, 1990.
- TADEU, Tomaz. Apresentação. In: MALLARMÉ, Stéphane. **Rabiscando no teatro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 7-12.
- TALLON, Mary Elizabeth. Appia’s Theatre at Hellerau. **Theatre Journal**, v. 36, n. 4, p. 495-504, dez. 1984.
- TURNER, Cathy. **Dramaturgy and architecture – theatre, utopia and built environment**. Chennai (India): Palgrave Macmillan, 2015.
- WILSON, Edmund (1931). O simbolismo. In: _____. **O castelo de Axel**; estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 9-24. ■