

# ALGUNS DESENHOS DE CENA DE LINA BO BARDI – ENTRE A VANGUARDA E A ARTE POPULAR

*Evelyn Furquim Werneck Lima*

## Resumo

Este artigo analisa três projetos para cenografia teatral realizados por Lina Bo Bardi, dois em um teatro improvisado no palco do Teatro Castro Alves em Salvador, em escombros, após incêndio, e o terceiro no Teatro Oficina, em São Paulo. Busca traçar um paralelo com os escritos e projetos arquitetônicos de Bo Bardi, demonstrando o profundo conhecimento da arquiteta tanto sobre as propostas de Brecht para a cena teatral quanto sobre a apropriação da cultura popular nordestina, que encontraram terreno fértil em sua obra de arquitetura cênica. Com base nas teorias de produção do espaço de Henri Lefebvre (1974) e nas recentes formulações teóricas de Dorita Hannah (2018), as três propostas investigadas revelam concepções espaciais pouco ortodoxas nos desenhos de cena da arquiteta ítalo-brasileira.

**Palavras-chave:** arquitetura cênica; desenho de cena; vanguarda; espaço abjeto; Lina Bo Bardi.

## Abstract

This article examines three projects for scenic architecture by Lina Bo Bardi, two in an improvised space on the stage of the Castro Alves Theater in Salvador, in ruins after a fire, and the third in the Oficina Theater, in São Paulo. The argument draws a parallel with Bo Bardi's writings and her architectural design, confirming the architect's deep knowledge of Brecht's suggestions for the theatrical scene but also of the North-eastern popular culture, which found fertile ground in her work for scenic architecture. Based on Henri Lefebvre's (1974) theories on the production of space and Dorita Hannah's (2018) recent theoretical concepts, the three study cases reveal unorthodox spatial conceptions in the Italian-Brazilian architect's performance design.

**Keywords:** scenic architecture; performance design; avant-garde; abject space; Lina Bo Bardi

## Resumen

Este artículo analiza tres proyectos para escenografía teatral realizados por Lina Bo Bardi, dos en un teatro improvisado en el escenario del Teatro Castro Alves en Salvador, en escombros, tras incendio, y el tercero en el Teatro Oficina, en São Paulo. El argumento busca trazar un paralelo con los escritos y proyectos arquitectónicos de Bo Bardi, demostrando el profundo conocimiento de la arquitecta tanto sobre las propuestas de Brecht para la escena teatral y sobre la apropiación de la cultura popular nordestina, que encontraron terreno fértil en su obra de arquitectura escénica. Basadas en las teorías de producción del espacio de Henri Lefebvre (1974) y en las recientes formulaciones teóricas de Dorita Hannah (2018), las tres propuestas investigadas revelan concepciones espaciales poco ortodoxas en los dibujos de escena de la arquitecta ítalo-brasileña.

**Palabras-clave:** arquitectura escénica; diseño de escena; vanguardia; espacio abyecto; Lina Bo Bardi

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Desde sua chegada da Itália em 1946 até 1992, a trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi revela sua complexidade como artista que transitava por todas as artes, da arquitetura ao *design*, da museologia à cenografia, da cultura popular aos projetos da vanguarda. Sua obra inusitada tem sido muito investigada na academia em todas as suas vertentes, por pesquisadores brasileiros e estrangeiros, em especial após sua morte. A criação do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, ainda em 1990, reunindo seu precioso acervo de desenhos, documentos, notas e a notável produção escrita, incentivou ainda mais as pesquisas e teses sobre a arquiteta. Não apenas a Casa de Vidro (1951), construída no bairro do Morumbi, em São Paulo para ser sua própria residência e atualmente a sede do Instituto Lina Bardi e Pietro Maria Bardi<sup>2</sup>, mas também o arrojado projeto do Museu de Arte de São Paulo-MASP (1968) na avenida Paulista denotam características da arquitetura racionalista europeia, corrente na qual a arquiteta havia sido formada na Itália. No entanto, após o concurso que prestou para dar aula na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, que foi anulado, Bo Bardi foi convidada a dar aulas em Salvador, período de apropriação ímpar da cultura popular nordestina, que em muito transformaria sua abordagem nas obras que projetaria mais tarde<sup>3</sup>.

Tais transformações seriam refletidas posteriormente nos projetos do SESC

da Pompeia e do Teatro Oficina, entre inúmeros outros, incluindo-se as também as práticas inusitadas do espaço empregadas a partir do final dos anos 1960 em projetos cênicos. Tais práticas subvertem o tratamento do espaço e denotam um viés antropológico e surrealista, impregnadas que estavam das poéticas apreendidas durante sua permanência na Bahia<sup>4</sup>, período em que investigou principalmente sobre a cultura produzida pela população iletrada<sup>5</sup>. A arquiteta soube perceber no Nordeste um potencial muito grande para o conhecimento do homem brasileiro e aprofundou suas pesquisas sobre a produção artesanal e a cultura popular. Em que pese sua formação clássica e o intenso contato com o racionalismo italiano, ao fixar-se no Brasil ficou arrebatada pelos costumes locais, e em certa ocasião declarou que nunca esqueceria “o surrealismo do povo brasileiro, suas invenções, seu prazer em ficar todos juntos, de dançar, cantar”<sup>6</sup> – a ponto de escolher o Brasil como pátria, naturalizando-se em 1951.

Bo Bardi utilizava diversos territórios da cultura como laboratórios, no sentido de desenvolver seus conceitos artísticos. No que se refere aos estudos do espaço, foi arquiteta, cenógrafa, artista plástica, *designer* de móveis, editora de revistas e suplementos literários de jornais, curadora e organizadora de inúmeras exposições. Ao ampliar sua prática profissional, direcionou o olhar às expressões cênicas capazes de instigar o indivíduo, tornando possível vincular os diversos recursos de organização espacial de uma maneira que incitasse

<sup>1</sup> Este artigo é um dos resultados da pesquisa apoiada pela bolsa PQ-1-B do CNPq.

<sup>2</sup> Projetada em 1950 para ser a residência do casal, a Casa de Vidro, concluída em 1951 foi a primeira a ser construída no bairro do Morumbi e abriga hoje parte da coleção de arte particular adquirida ao longo dos anos por Lina Bo e Pietro Maria Bardi

<sup>3</sup> Olivia Oliveira, em seu livro *Suís substâncias da arquitetura* (São Paulo: Romano Guerra, 2014) investiga obras e projetos da arquiteta que demonstram este argumento.

<sup>4</sup> O período em que lecionou na Universidade Federal da Bahia (1958-1964) com seus cursos inovadores de Teatro e Música, foi embalado por um projeto erudito do Reitor Edgard Santos que reuniu um grupo de intelectuais de vanguarda para lecionar naquela instituição. As muitas produções daquele momento desaguarão nas águas da indústria cultural, de modo ambíguo em Glauber Rocha, de forma plenamente assumida em Caetano Veloso e Gilberto Gil.

<sup>5</sup> Para melhor compreender este período consultar Antonio Risério. *Avantgarde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.

<sup>6</sup> BARDI, Lina Bo. *Na Pompéia: o bloco esportivo*, apud OLIVEIRA, Olívia de. Repasses: a depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. Disponível em <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_01.asp)>. Acesso em 26 jul. 2007.

<sup>7</sup> BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 97 (1. ed. 1970).

o espectador a sair do lugar comum e a atribuir outros enquadramentos às diversas representações espaciais. O pré-artesanato – “artes de fazer” mais próximas do público nordestino –, tornou-se uma referência em sua obra, sempre valorizando a arte do cotidiano e da cultura local, levando-a questionar o racionalismo, enfatizando a necessidade de conhecer as diferentes realidades de cada país. Em 1958, afirmou que:

Depois do racionalismo a arquitetura moderna retoma contato com o que de vital, primário, anticristalizado existe no homem, e estes fatores são ligados aos diferentes países, e o verdadeiro arquiteto moderno pode resolver, quando chamado, as realidades de qualquer país, [...] chegar àquela compreensão e formulação dessas realidades que às vezes os próprios arquitetos que ali nasceram não alcançaram.” (BO BARDI, 2002 [1958], p.213)

Em recente depoimento, Renato Anelli sintetiza três aspectos relevantes na obra de Bo Bardi: “sua disposição em aprender com a cultura da sobrevivência que descobre nos sertões do Brasil; a figuratividade popular interpretada em formas icônicas fortes, que parecem garantir enorme ressonância entre os usuários (como se vê no Sesc Pompeia e no Masp), e a sua posição frente à natureza, incorporada na arquitetura sem mediações, que parece consensual hoje graças ao ambientalismo” (ANELLI, Dez.2014)

Essa disposição para aprender com a cultura da sobrevivência se reflete nos

desenhos para a cena teatral concebidos, em que a arquiteta articula a cenografia de modo a produzir o “efeito do distanciamento”, ou seja, de “estranhamento”, pois os acontecimentos representados deixam de ser evidentes ou ilusórios, como pregava o teatro realista<sup>7</sup>. E porque entendeu que este cenário poderia atingir maior e melhor grau de recepção por parte do público, foi assim que Bo Bardi elaborou as propostas cenográficas aqui em estudo.

A cenografia não é uma arte recente. Ao escrever a *Poética* em *circa* 323 a.C., Aristóteles refere-se à cenografia relacionada a uma *escritura cênica* vinculada à pintura, conferindo à encenação um valor tão fundamental quanto ao da literatura dramática. Mais tarde, no século I a.C., Vitruvius descreveu cenografia como uma arte representacional da perspectiva e no Renascimento, Sebastiano Serlio utilizou o vocábulo cenografia como um meio de integrar a ciência à execução (*craft*) da arquitetura, da cena e da pintura, que por sua vez influenciam o desenho dos edifícios, cidades e paisagens (1544). Estes escritos, somados a vários outros, acabaram por dar origem aos telões pintados e ao *trompe-oeil* do período barroco. No final do século XIX, o simbolismo e os novos paradigmas introduzidos por Edward Gordon Craig e por Adolphe Appia abriram o caminho para a moderna cenografia. Os simbolistas almejavam transformar o palco num local suspenso no qual surgiriam mundos simbólicos que Dorita Hannah classificou como “Espaço Absoluto”, que

ela compara à utopia de Tomas Morus, lembrando que Henri Lefebvre (1974, p. 36) considerou o espaço absoluto como um espaço que envolve todos os outros e tem uma existência simbólica (HANNAH, 2018, p. 120).

Existe hoje um entendimento mais amplo da cenografia como “desenho da cena”, ou seja, incluindo não só o cenário, mas também o figurino, iluminação cênica, som, entre outros, e a cenografia teve ampliado seu significado no “campo expandido”. Neste novo conceito de cenografia, o espetáculo assume um dinamismo muito maior com a introdução da questão do tempo e da intensa participação do público, que não mais deve permanecer estático, possibilitando mudar constantemente os pontos de vista. Com base nas teorias de produção do espaço de Lefebvre (1974) e nas recentes formulações teóricas de Hannah (2018), este artigo reinterpreta as propostas pouco ortodoxas nos desenhos de cena da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi em três montagens realizadas entre 1960 e 1969, que em muito anteciparam os conceitos contemporâneos para a cena teatral.

Hannah (2018) identifica três possibilidades de espaços destinados às artes performáticas correspondendo a três movimentos das vanguardas históricas, que ela denomina “Espaço Absoluto”, “Espaço Abstrato” e “Espaço Abjeto”, correspondendo respectivamente ao Simbolismo, Construtivismo e Surrealismo, que acabam resultando num novo espaço contemporâneo para a performance que ela denomina de Espaço-Evento”. Uma

análise acurada revela que esses espaços já podiam ser identificados nas arquiteturas cênicas concebidas por Lina Bo Bardi nos anos 1960.

Nas duas arquiteturas cênicas que realizou em Salvador, quando trabalhou em uma dimensão conceitual antropológica, elaborando para o diretor Martim Gonçalves – professor da Universidade Federal da Bahia –, os projetos cenográficos das duas peças, uma de Bertolt Brecht, *A ópera dos três tostões* (1960), e outra, *Calígula* (1961), de Albert Camus. Ambos os espetáculos foram apresentados no que restou do Teatro Castro Alves, que havia sofrido um incêndio cinco dias antes de sua inauguração em 1958. O teatro tradicional de palco italiano seguia a estética do Movimento Moderno, projetado por José Bina Foniati, um verdadeiro teatro-monumento, profundamente atingido pelo sinistro, como comprovam as fotografias de época. O foyer do teatro ficara intacto, porém, a sala de espetáculo ficou arrasada pelo incêndio. Mas Bo Bardi utilizou sua maestria e domínio do tratamento de espaço e os espetáculos foram transgressores e admirados. Nesta primeira montagem Bo Bardi já subverte o “espaço da modernidade – simultaneamente homogêneo e dividido, ao mesmo tempo unificado e fragmentado” definido por Lefebvre (1974, p. 306), visto que reorganiza um espaço inusitado reunindo atores e espectadores sobre o mesmo palco.

A terceira peça, *Na Selva das Cidades* (1969), com texto de Brecht mas já se

<sup>8</sup> Além de se opor às características do teatro tradicional, o Teatro da Crueldade criado por Artaud critica a racionalidade do mundo ocidental. Entre as suas ideias, estava a concepção de um novo teatro e uma nova apreensão do universo, ligada ao nível pré-verbal da psique humana. Para Artaud, o teatro deveria abalar as certezas adotadas pela sociedade. O mais fiel seguidor de Artaud no Brasil é José Celso Martinez Correa, diretor do Teatro Oficina, com que Bo Bardi trabalharia a partir de 1969.

<sup>9</sup> A conformação do desenho de cena foi examinada sobre os croquis da arquiteta, disponíveis no IL-BPMB assim como nos depoimentos de Bo Bardi a Helio Eichbauer e Dédé Veloso que publicaram textos e fotografias sobre a montagem no livro *Arte na Bahia* em 1991.

apoiando em alguns pressupostos escritos pelo escritor e homem de teatro Antonin Artaud<sup>8</sup>, cujas recomendações Bo Bardi citou em inúmeras ocasiões, insere-se com firmeza no conceito formulado recentemente por Hannah sobre o “Espaço Abjeto”, que será discutido adiante.

### **A ÓPERA DOS TRÊS TOSTÕES (1960): UMA CENA BRECHTIANA EM MEIO AOS ESCOMBROS DO TEATRO CASTRO ALVES**

A estrutura do projeto concebido por Bo Bardi para abrigar a montagem da Ópera dos Três Tostões de Brecht nos escombros do palco do teatro semidestruído consistia inicialmente em um conjunto de cubos e prismas triangulares interligados por escadas, bastante inspirados em Adolphe Appia, como denotam os primeiros croquis que desenhou. Não foi esta a proposta implementada, que, traduziu-se em ambientes especializados em diferentes níveis interligados por escadas, elemento arquitetural sempre muito privilegiado nos projetos da arquiteta. Para possibilitar a encenação no amplo espaço desta casa de espetáculos, a arquiteta projetou uma arquibancada de tábuas brutas com quatrocentos lugares sobre o palco de 16m x 20 m x 9m para acomodar a plateia<sup>9</sup>. A análise das fotografias desta montagem, dos croquis elaborados por Bo Bardi e dos depoimentos coletados comprovam o estreito relacionamento que a arquiteta estabeleceu com as ideias de Brecht, para quem o

teatro deveria desmontar a ideologia da burguesia (LIMA, 2008).

Ao introduzir a proposta de “distanciamento /estranhamento” em sua teoria, Brecht defende que este efeito “possibilita ao espectador elaborar uma crítica produtiva do ponto de vista social” (BRECHT, 2005, p. 153), distanciando-o de qualquer espécie de transe, combatendo portanto o ilusionismo do drama e seus subprodutos da indústria cultural. Segundo Iná Camargo Costa, o teatro épico deve “partir de um problema e não de um tema”; portanto, deve fazer uma análise crítica da sociedade, levando o espectador a “reagir e a tomar posição”. Esta autora esclarece que, [...] enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico destaca acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada) que exigem explicação por não serem evidentes nem naturais [...] (COSTA, 2000, p. 43)

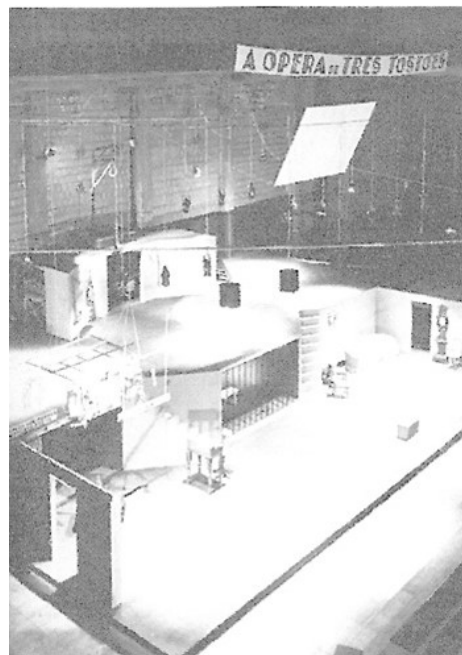
Nesse sentido, Bo Bardi idealizou um espetáculo cujo cenário permanece o mesmo do início ao fim da peça, permitindo expor frontalmente toda a arquitetura da cena, na qual diferentes ambientes apresentam-se lado a lado, tal como uma colagem sintética desses mesmos ambientes, que tanto se referem a uma prisão, quanto a um bordel no primeiro nível, quanto a uma estrebaria no segundo nível. No terceiro nível ficava a forca (Fig. 1). Foi nesta organização espacial que Martim Gonçalves contou a história do elegante e cínico anti-herói Mac Navalha, cercado de mendigos,

ladrões, prostitutas e vigaristas a partir da apropriação da ópera de Brecht.

Em sua tese de doutoramento, Mateus Bertone da Silva (2004) investigou este espetáculo e descreveu a arquitetura cênica explicando que além da arquibancada de tábuas, havia uma área específica para a movimentação dos atores, “mas ela não se configurava como uma base construída em altura relevante (um tablado de 20cm de altura) e separada do espaço reservado para o público e por este “enquadrada” pela presença de um pórtico de boca de cena (SILVA, 2004).

Outro pesquisador que também analisou essa montagem, Raimundo Mattos de Leão (2003) esclarece que “os espaços simultâneos, a exposição dos refletores e do avesso do palco reforçam a teatralidade anti-ilusionista” e ainda revela que “os recursos visuais e a exposição de cordas, fios e faixas com letreiros enfatizam o conteúdo da ópera, mantendo o espectador ciente de estar diante de uma representação”<sup>10</sup>. O crítico Sábado Magaldi ratifica que Bo Bardi soube comunicar com destreza o universo brechtiano através do “emprego do cenário simultâneo, de inspiração medieval” (MAGALDI, 10 dez. 1960).

O conceito de cenografia e de um teatro simples foi bem explicitado quando, ao montar a peça *A mãe*, Brecht revela na carta ao *Theater Union* de Nova York que eram suficientes apenas algumas alusões para ambientar o local da ação. Nesta mesma carta, Brecht declara que a dramática não aristotélica dos espetáculos que concebeu não está interessada em produzir um “todo universal”



**Figura 1** – *A ópera dos três tostões* Teatro Castro Alves de Salvador. Cenário de Lina Bo Bardi. Foto Armin Guthmann, 1960. In: BARDI, Pietro Maria. Profile of the new Brazilian Art. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970, p. 143.

na audiência, mas, pelo contrário, deve dividir a opinião do público (BRECHT, 2005, p. 60-62). Para Brecht, o arquiteto cênico deveria ocupar-se de todo o espaço e não apenas do palco e a construção cênica deveria deixar à vista a aparelhagem elétrica e a aparelhagem musical. Sem a quarta parede, desde que o próprio palco cênico começou a narrar, os telões com projeções revelavam ao público outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar, justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens (BRECHT, 2005, p. 66). Em *A Ópera dos Três Tostões* (1960), esse código se traduz pela faixa de grandes dimensões suspensa sobre o palco com o nome da peça que está sendo representada e pela total visibilidade do aparato cênico.

<sup>10</sup> LEÃO, Raimundo Matos de. Da cena amadora ao novo projeto da Escola de Teatro. *Revista da Bahia*, n. 37. Funceb, 2003. Este estudioso defendeu a dissertação de mestrado *Abertura Para Outra Cena – Uma História do Teatro na Bahia a Partir da Criação da Escola de Teatro (1946-1966)*, PPGAC/UFBA.

<sup>11</sup> Ver o texto de ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Lina Bo Arquiteto*. Catálogo de exposição realizada no Masp pelo Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo, 2006, p. 31.

Valorizando o “distanciamento brechtiano”, as práticas da arquitetura cênica de Bo Bardi deixavam à mostra as paredes em ruínas do Teatro Castro Alves e ampliavam o escopo de uma cenografia tradicional visto que a intervenção recria um novo espaço cênico sobre o palco semidestruído de um ícone arquitetônico do modernismo racionalista. Respeitando a proposta de Brecht, Bo Bardi idealizou nesta arquitetura cênica o que Hannah recentemente intitulou de “Espaço Abstrato”, formulado a partir do construtivismo russo e do modernismo germânico, inspirada na definição de Lefebvre para quem « *l'espace abstrait, support de la production et de la reproduction, crée en même temps les illusions d'une fausse conscience* » (LEFEBVRE, 1974, p. 330).

### CALÍGULA (1961): ENCENANDO A PARÁBOLA DA CRUELDADE

Utilizando relações de amor e ódio, Albert Camus visa a discutir a loucura, o absurdo e o destino. Bo Bardi repassou plasticamente para o palco a parábola contida em *Calígula*, na qual os ideais de crueldade e selvageria e os desvios de um poder desmedido refletem as atrocidades vivenciadas pelo escritor existencialista durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Glauber Rocha, a cenografia de *Calígula* foi construída como “palco de catacumbas”, - provavelmente romanas, “com a liberdade neo-realista” (*apud* GUIMARAENS, 1993, 97). Essa liberdade indica um viés surrealista, calcado

também na cultura autóctone, negando o consumismo desenfreado do desenvolvimento. Bo Bardi ansiava por “uma modernidade que pudesse se constituir como uma emancipação da cultura popular e não como o seu massacre pela industrialização”.<sup>11</sup> Sobre a influência italiana nas obras de Lina, já percebida por Glauber Rocha, assim se expressou o estudioso baiano Antonio Risério:

Seu olhar, dirigido a artefatos e manufatos populares, era denso. Sob esse aspecto, aliás, ela viveu num contexto italiano altamente propício. A busca ou o gosto da concretude, da espessura cotidiana, das formas populares, dos “dialetos subculturais”, talvez possamos dizer, parece um dos traços mais marcantes da cultura italiana do imediato pré-e-pós-guerra. É o que se pode ver na região da arquitetura e do design, com Gió Ponti (e Lina ao seu lado, como assistente, nas trienais de Milão) liderando o movimento pela valorização do artesanato italiano. (RISERIO, 1995, p. 112)

A cada momento da peça, estabelecendo o diálogo e a interação entre público e atores, a arquiteta concebeu uma ambientação inusitada para o drama, usando, como matéria principal, módulos de madeira de fácil mobilidade, que se transformavam em diferentes ambientes de acordo com as necessidades da movimentação cênica. Vários cubos de madeira com tratamento artesanal, ao redor da extensa mesa de iguarias improvisada com uma toalha de tecido artesanal em fibra nordestina, mostram artefatos executados



**Figura 2** – Calígula, de Camus. Cenários e figurinos de Lina Bo Bardi. Teatro Castro Alves, 1961. In: BARDI, Pietro Maria. Profile of the new Brazilian Art. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970, p. 143.

com artesanato da Bahia (Fig. 2), transportando o espectador para um ambiente simultaneamente onírico e cruel, que denota táticas surrealistas da autora, grande conhecedora das propostas de Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo* (1937).

Pela fortuna crítica e pelo material iconográfico analisado, verifiquei que Bo Bardi atuava num espírito de síntese entre palco e plateia, em que ela destrói o espaço liminar tal como conceituado por Patrice Pavis. Há indícios de que foi esta síntese entre ambiente e trama, entre consciente e inconsciente que daria continuidade aos projetos cenográficos de Lina. Assim, a investigação e o fazer artístico da arquiteta denotam a busca pela liberdade do indivíduo na utilização de elementos do inconsciente, na qual ela explora conceitos da *arte povera*<sup>12</sup> e emprega em seus trabalhos, elementos de fácil reconhecimento pelo público, trazendo a atenção deste para a realidade em que vive.

Em consonância com suas crenças marxistas, Lina era contrária à massificação trazida pela sociedade de consumo

e valorizava aquilo que emanava das raízes culturais de um povo. Os estudos antropológicos que realizou no Nordeste possibilitaram a ela explorar uma nova poética do espaço, na qual o surreal se obtinha por meio de uma fácil identificação do público, a partir da exploração do inconsciente e do uso concomitante de elementos do artesanato local. Por meio da imaginação e dos elementos de que dispunha, buscados na arte popular, ou às vezes usando materiais como o lixo e os detritos encontrados na rua, a cenógrafa critica a sociedade cada vez mais impregnada pelo vício do consumismo.

Mas o conservadorismo das tradições provocou pressões na ala das vanguardas universitárias, levando Risério a afirmar que “a mediocridade suburbana e a velhacaria paroquial triunfavam provisoriamente, exorcizando e expelindo da Bahia o refinamento estético-intelectual” (RISE-RIO, 1995, p. 24). Os periódicos baianos mais conservadores criaram polêmicas acirradas contra os intelectuais. Com a saída do reitor Edgard Santos, Martim Gonçalves retornou para o Rio de Janeiro

<sup>12</sup> Significando *Arte pobre*, surgiu na Itália nos anos 1960, e tinha como objetivo desafiar os padrões da arte vigente. Criada pelo crítico Germano Celant para se referir ao movimento artístico, implicava a utilização de materiais de pintura (ou outras expressões plásticas não convencionais, como por exemplo areia, madeira, sacos, jornais, cordas, feltro, terra e trapos) com o intuito de “empobrecer” a obra de arte, reduzindo os seus artificios e eliminando barreiras entre a arte e a vida cotidiana. Apresentando um acentuado cunho político, é uma arte com a intenção de interagir com o público através de instalações, esculturas e montagens com fotos, pintura e outros materiais não convencionais.



e Lina Bo Bardi, colaboradora e construtora desse processo modernizador das artes na Bahia, deixou a direção do Museu de Arte Moderna de Salvador e retornou à cidade de São Paulo.

No palco adaptado, a peça de Camus estreou com figurino e arquitetura cênica de Lina Bo Bardi e adereços de Mario Cravo Jr, reunindo na plateia o governador Juracy Magalhães, o prefeito Heitor Dias e a parte da elite intelectual baiana. O crítico Sábato Magaldi alega que os 400 lugares do teatro estiveram sempre ocupados durante toda a temporada, tamanho o sucesso da peça.

Vimos Calígula numa sexta-feira, e se acotovelavam na arquibancada estudantes (que tem ingressos gratuitos) e pessoas das mais diferentes classes sociais (cujo bilhete custa apenas 30 cruzeiros). Era visível a comunhão – ideal de tantos teóricos – estabelecida pelo espetáculo. As diversas passagens da peça encontravam receptividade específica e o final foi saudado com entusiasmo. Não há mais dúvida: existe um teatro em Salvador (MAGALDI, 22 de jul.1961).

Em depoimento a Hélio Eichbauer, Lina Bo Bardi chamou a atenção para o fenômeno teatral que também se expandia não tendo sido um processo exclusivo ocorrido na Bahia, “mas no Nordeste como um todo, e que não pode ser abolido. Em Pernambuco, no Triângulo Mineiro, no Ceará, no Polígono da Seca, se encontrava um fermento, uma violência, uma coisa cultural no sentido histórico verdadeiro

de um país, que era o conhecer de sua própria personalidade” (BO BARDI *apud* EICHBAUER, 1991, p. 12).

Após o êxito das criações cênicas e das exposições museológicas na Bahia (cf. LIMA, 2007, p. 23), por motivos políticos, Lina retornou a São Paulo, e, em 1969, fez os cenários para *Na Selva das Cidades*, que estreou no Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. O texto de Bertold Brecht aborda o conflito entre um comerciante de madeira e um funcionário de biblioteca com final trágico. A trama original desenvolve-se na Chicago de 1912 e traduz-se na luta entre dois homens apresentando a decadência de uma família que veio do interior para a “selva” da cidade grande. Bo Bardi utilizou lixo reciclado, destruindo o cenário a cada espetáculo.

Oscilando entre a estética popular e a erudita, a arquiteta acreditava que a arte de vanguarda deveria interagir com a arte popular, pois dizia que esta divisão é apenas cômoda para os críticos de arte. Referindo-se a Picasso, o gênio maior do Movimento Moderno, considerava que sua arte, apesar de ser de vanguarda, continha inúmeros elementos populares (BARDI, 1970).

### **NA SELVA DAS CIDADES: UM ESPAÇO ABJETO**

Tal como Brecht, Bo Bardi entendia que o teatro épico questiona o caráter de entretenimento do teatro realista pois abala sua validade social na medida em que re-

tira sua função na ordem capitalista e que o cenário poderia atingir maior e melhor grau de recepção do público. Referindo-se à proposta de Brecht, Walter Benjamin enfatizou também que uma vez que o palco não apresentava mais “as tábuas que representam o mundo” (ou seja, um espaço “encantado”), mas um espaço de exibição, não haveria mais quaisquer ilusionismos (Cf. BENJAMIN, 2017, 11). O que importava era criticar o capitalismo selvagem que atingia São Paulo. Já em crônica publicada em 1958, a arquiteta comparava a grande cidade à “dura negação da vida, retórica dos especuladores (...) que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver” (BO BARDI, 28 set 1958).

A construção cênica deixava à vista as aparelhagens elétricas e musicais, segundo sugestão de Brecht. Sem a quarta parede, desde que o próprio palco cênico começou a narrar, os telões com projeções revelavam ao público outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar, justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens. No espetáculo do Teatro Oficina, na época ainda conforme readaptado por Flavio Império e Rodrigo Lefebvre, a própria disposição espacial foi modificada por Bo Bardi que ali construiu um ringue de box. A ação se deslocava de Chicago em 1912 para a grande São Paulo, refletindo as semelhanças entre a “selva” de Brecht escrita em 1923 e a selva devastadora vivida nas grandes cidades brasileiras em 1969 (LIMA, 2018, p.44).

Como aponta David Harvey, “Quase todas as cidades do mundo testemunharam a explosão imobiliária que favorecia os ricos – quase todas deploravelmente parecidas – em meio a um turbilhão de migrantes miseráveis, à medida que o campesinato rural era desapropriado pela industrialização e comercialização da agricultura.” (HARVEY, 2014, p.43-44).

Tendo despedido o teatro de todo o revestimento, Bo Bardi deixou os tijolos aparentes e recobriu-os com tábuas retiradas da construção do elevado Costa e Silva – mais conhecido como “Minhocão” Já introduzindo o conceito de *arte povera*<sup>13</sup>, acrescentou slogans escritos à tinta nas tábuas usadas de madeira bruta, forjando uma inusitada arquitetura cênica para a montagem O projeto incorporou tudo isso: o interior do teatro foi inteiramente remodelado, permitindo a instalação de espectadores em vários pontos do espaço, sobretudo em duas plateias opostas – que os anglo-saxões denominam *tranverse stage* – de cada lado do ringue de boxe, incluindo no ambiente até mesmo uma betoneira jorrando concreto, como descreveu Silva (2005: 39). Dialogando com a dilacerada realidade externa ao teatro da cidade semidestruída pelas obras viárias, a cada dia, entulho, lixo, peixe podre, tábuas e concreto fresco eram recolocados no palco que era devastado à vista do público fragilizado pela violência.

Bo Bardi como cenógrafa e Zé Celso como diretor do Teatro Oficina buscaram advertir na peça que as estruturas de exploração de classe e do Estado

<sup>13</sup> Ver nota n. 12.

autoritário deveriam ser derrubadas, tal como ainda hoje enfatiza Harvey (2014, p. 24). Os elementos cenográficos diziam respeito ao contexto brechtiano, porém, sobretudo, representavam uma crítica instigadora à situação em que São Paulo se encontrava, em seu processo de desumana metropolização, no qual se acentuava a migração de camponeses pobres para a periferia da cidade, em busca de trabalho. O crítico Sabato Magaldi assim escreveu na *Folha de São Paulo*

Percebe-se a sintonia entre a cenografia e as recomendações de Brecht para o teatro épico, pois Bo Bardi acata a divisão cênica em rounds e projeta um espaço teatral, no qual as cadeiras foram retiradas e o palco giratório desmontado, abrindo um amplo espaço cujo centro foi ocupado por um ringue de boxe. A plataforma elevada foi o palco predominante na maior parte das cenas. Como a violência permeia toda a encenação, Lina intensificou uma estética do feio. Acumulou no palco uma quantidade de elementos aleatórios, muitos retirados do lixo, além de móveis e adereços que, ao final de cada round, são esvaçados pelos atores em cima do ringue, numa imagem de impressionante eloquência. (MAGALDI, 17 set. 1969).

Ainda Interpretando corretamente os conceitos de Brecht, a arquiteta utilizou um desenho de cena sintético, com diferentes planos e uma simplificação da forma que só se tornava mais agressiva quando se exibiam faixas, conclamando o público à reflexão. O uso do telão, no

qual se projetam imagens e palavras e de faixas com slogans, segundo Brecht, incita o questionamento do espectador, uma das propostas do efeito de estranhamento. (Cf. BRECHT, 2005).

As faixas, os letreiros e os telões como elemento brechtiano foram representadas pela faixa exibida no alto do palco, na qual se lia: “São Paulo, a cidade que se humaniza”, por meio da qual a arquiteta identificava o deslocamento de espaço e tempo e ironizava a realidade da cidade submetida ao desenvolvimento capitalista descontrolado, na peça dirigida por José Celso Martinez Corrêa. O cenário de *Na selva das cidades*, Bo Bardi transpôs para o espaço teatral signos visuais pertencentes ao cotidiano paulista da época. A ditadura mostrava-se cada vez mais repressiva, lançando o Ato Institucional nº 5, a luta armada acirrava a violência nas principais capitais e São Paulo estava sendo destruída numa extensa área urbana com obras para construção de viadutos.

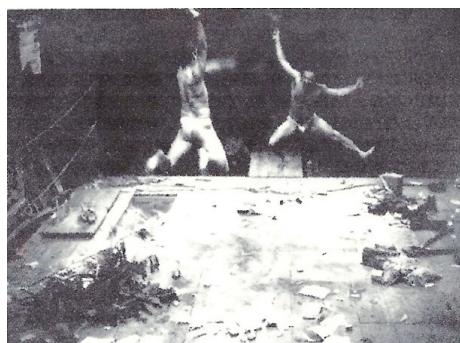
Quando Hannah define o ‘Espaço Abjeto’ a partir de teorias das linguagens espaciais propostas por Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo* (1937) e de George Bataille, em *Architecture* (1929), pretende demonstrar uma revolta física contra a arquitetura racionalista devido principalmente à ausência de uma relação harmônica com o corpo visceral e incontido tanto dos atores, quanto os dos espectadores, que deveriam sempre interagir. “Oscilando entre a indeterminação sagrada do ‘Espaço Absoluto’ e as forças materiais do ‘Espaço Abstrato’, o ‘Espaço

Abjeto' dá origem a um lugar subversivo onde as coisas são feitas e desfeitas" (HANNAH, 2018, p. 236), exatamente como identifico no cenário destruído e reconstruído a cada noite do espetáculo idealizado por Bo Bardi<sup>14</sup>.

O odor de peixe podre e o cenário de lixo reciclado – recolhido nos escombros da cidade em transformação – vai aos poucos sendo consumido e atirado para fora do ringue num ritual dionisíaco que em muito se aproxima da estética surrealista artaudiana. Tal transgressão aproxima a obra da arquiteta das vanguardas europeias, em especial do surrealismo e do Teatro da Crueldade criado por Artaud, com suas contestações e espelha o “espaço abjeto” criado pela arquiteta.

### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Se no campo da arquitetura e da montagem de exposições, a arquiteta exerceu o domínio das “técnicas modernas, concomitante ao seu interesse por materiais não industriais e gerou resultados plásticos singulares e autênticos”, como afirma Eduardo Rossini (Dez. 2014), suas pesquisas no campo da arquitetura cênica permitem concluir que apesar de dominar o uso das técnicas construtivas mais avançadas, utilizou em suas cenografias materiais despojados do cotidiano e da cultura popular, valorizando o artesanato e sempre alcançando inusitados e autênticos resultados, como comprovei a partir das três montagens analisadas. Sua formação marxista - que sempre



**Figura 3** – Na selva das cidades, de Brecht – Cenário de Lina Bo Bardi - Teatro Oficina (1969). (Acervo ILBPMB).

pautou sua ética e o profundo respeito pelo cidadão comum-, não impediram que ela abraçasse as propostas de Antonin Artaud, identificando-a, portanto, como uma adepta do espaço surrealista e visceral que Hannah denominou “Espaço Abjeto” (HANNAH, 2018, p. 236).

Paralelamente, numa atitude muito contemporânea, há mais de cinquenta anos, em seus desenhos de cena, Bo Bardi já estabelece um diálogo estreito com o espectador, tornando-o participante, e até mesmo um coautor da obra. Em especial na cenografia de *Na Selva das Cidades* (1969), a proposta cênica envolveu o público desconfortavelmente sentado em suas duas arquibancadas em lados opostos ao palco do Teatro Oficina, ainda na época de acordo com o projeto de Flávio Império e Rodrigo Lefebvre, forçando os espetadores a experimentar a obra física e mentalmente, expandindo o campo da ação cenográfica para além do teatro, para toda a cidade de São Paulo, violentamente atingida pela fúria capitalista dos tempos da ditadura militar.

Tanto nas arquiteturas que concebeu nos anos 1980 para o Sesc da Pompeia

<sup>14</sup> Oscillating between the sacral indeterminacy of the absolute [space] and the material forces of the abstract [space], abject space provides a subversive site where things are done and undone (HANNAH, 2018, p. 236).

(com Vainer e Ferraz), quanto do Teatro Oficina (com Elito), entre outras obras edificadas, quanto nos desenhos de cena, verifica-se que Bo Bardi estava sempre muito mais preocupada com o espaço vivenciado, ou « *espaces des habitants, des usagers mais aussi de certains artistes* » tal como conceituado por Henri Lefebvre (1974, p. 49). Defendia que a execução das obras fosse feita no próprio canteiro, ouvindo a opinião dos operários e idealizou espaços transgressores mas muito humanos e viscerais para as peças dirigidas por Martim Gonçalves e Zé Celso. Apesar de ter sido formada para exercer uma arquitetura de vanguarda, e, portanto, na época, em sintonia com o racionalismo e o construtivismo do Movimento Moderno, Bo Bardi utilizou

muito pouco o espaço definido por Lefebvre como “representação do espaço”, ou seja, o espaço dos « *savants, des planificateurs, des urbanistes, des technocrates ...* » (LEFEBVRE, 1974, p.48).

Mais tarde, Bo Bardi ajudaria a construir o ideário tropicalista, tendo formado uma geração de arquitetos e artistas e lutado contra as desigualdades sociais. Sua visão humanista, sua opção política pelos mais fracos, seu amor ao próximo e ao povo, seu respeito pela cultura popular e pelos hábitos dos usuários de suas obras permitem-me afirmar que esteve sempre na vanguarda, mas jamais se esqueceu de que esta mesma vanguarda poderia estar bem próxima da tradição e da arte produzida no cotidiano pelas classes menos favorecidas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANELLI, Renato. O que faz a obra de Lina Bo Bardi ser atual? **AU – arquitetura e urbanismo**. Edição 249 - Dezembro/2014 <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/artigo333938-1.aspx>
- ANELLI, Renato. **Lina Bo Arquiteto**. Catálogo de exposição realizada no Masp pelo Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris, Gallimard, 1938.
- BATAILLE, Georges. Architecture. In: LEACH, Neil (org.). **Re-thinking Architecture**, London/New York: Routledge, 1997, p.19-21
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Bomtempo, 2017.
- BO BARDI, Lina. Crônicas de arte, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais, **Diário de Notícias – Caderno Olho sobre a Bahia** n. 9, Salvador, 28 set. 1958.
- BO BARDI, Lina. Entrevista ao crítico literário Leo Gilson Ribeiro. **Jornal do Brasil – Suplemento Literário**, 17 dez. 1970.
- BO BARDI, Lina. Teoria e filosofia da arquitetura. In: OLIVEIRA, Olivia (org.) **Lina Bo Bardi. Obra construída**. Barcelona: 2G/Gustavo Gili, n.23/24, 2002, p.210-214.

- BO BARDI, Lina. Na Pompéia: o bloco esportivo. In: OLIVEIRA, Olívia de. **Repasses: a depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi**. Disponível em [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_01.asp). Acesso em 26 jul. 2018.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. (1. ed. 1970).
- COSTA, Iná de Camargo. O teatro épico de Brecht. **Pandaemonium Germanicus**. n. 4, 2000, p. 27-46.
- GUIMARAENS, Maria da Conceição. **Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia**, Diss. Mestrado, ECO/UFRJ, 1993.
- HANNAH, Dorita. **Event-Space**. Theatre architecture and the Historical Avant-Garde. London/New York: Routledge, 2018.
- HANNAH, Dorita. Absolute, Abstract & Abject: Learning from the event-space of the historical avant-garde *Conference Paper, II Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura*, Rio de Janeiro, Julho 2014.
- HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- LEÃO, Raimundo Mattos de (2003). Da cena amadora ao novo projeto da Escola de Teatro. **Revista da Bahia**, n. 37. Funceb, 2003.
- LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1974.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Factory, Street and Theatre in Brazil: Two Theatres by Lina Bo Bardi. In: Andrew Filmer; Juliet Rufford (ed.) **Performing Architectures**. London: Bloomsbury, 2018, p. 35-48.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. **ArtCultura (UFU)**, v. 9, 2008, p. 31-42.
- MAGALDI, Sabato. "A ópera dos três vinténs". **Estado de S. Paulo**. 10 dez. 1960.
- MAGALDI, Sabato. "Calígula". **Estado de São Paulo**. 22 jul. 1961.
- MAGALDI, Sabato. "Na Selva das Cidades". **Folha de São Paulo**. 17 set. 1969.
- OLIVEIRA, Olívia. **Sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra, 2014.
- ROSSINI, Eduardo Pierroti, O que faz a obra de Lina Bo Bardi ser atual? **AU – arquitetura e urbanismo**. Edição 249 - Dezembro/2014 <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/249/artigo333938-1.aspx>
- RISERIO, Antonio. **Avantgarde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.
- SILVA, Mateus Bertone da. A arquitetura cênica de Lina Bo Bardi para A Ópera de Três Tostões e as interlocuções com a teoria do palco épico brechtiano. **Anais do VII Congresso da Abrace**, Porto Alegre, 2012.