



Do ver ao viver: corporeidade e os teatros de Lina Bo Bardi

Luiz Fernando de Biazi Seba, Luís Antônio Jorge

Luiz Fernando de BIAZI SEBA 

Universidade de São Paulo; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design; Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. biaziseba@gmail.com

Luís Antônio JORGE 

Universidade de São Paulo; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design. luisajorge@usp.br

BIAZI SEBA, Luiz Fernando de; JORGE, Luís Antônio. Do ver ao viver: corporeidade e os teatros de Lina Bo Bardi. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, e 602, mar. 2026

data de submissão: 19/12/2026

data de aceite: 13/03/2026

DOI: 10.51924/revthesis.2026.v11.602

Contribuição de autoria: Curadoria de dados; Metodologia; Redação - revisão e edição: BIAZI SEBA, L. F. d; JORGE, L. A. Concepção; Análise; Coleta de dados; Redação – rascunho original: BIAZI SEBA, L. F. d. Supervisão: JORGE, L. A.

Conflitos de interesse: Os autores certificam que não há conflito de interesse.

Financiamento: Não possui.

Uso de I.A.: Os autores certificam que não houve uso de inteligência artificial na elaboração do texto.

Editores responsáveis: Isis Pitanga e Rodrigo Scheeren



Resumo

O artigo investiga as diferenças nas concepções de três teatros projetados por Lina Bo Bardi, buscando compreender as noções da sua arquitetura cênica a partir da corporeidade, avançando em relação aos estudos tipológicos consagrados sobre a autora. O trabalho deriva de uma tese que investiga a ideia de "Arquitetura Pobre" de Bo Bardi, explorando a interação entre corpo, ação e ambiente, metodologicamente através da análise de desenhos dos projetos, de vivências na edificação e de uma espécie de "observação participante". O objetivo central é compreender como a concepção espacial de Bo Bardi vai mudando de um "ver" (contemplação) para o "viver" (ação), utilizando como objetos de estudo os teatros do MASP, do SESC Pompeia e o Teatro Oficina. No Teatro do MASP, observa-se uma tentativa de teatro artaudiano inspirada em um teatro da ação que precisou ser negociada. No SESC Pompeia, a arquiteta experimenta uma arena duplamente encarada, com arquibancadas simétricas que dividem a atenção do ator. Já no Teatro Oficina, Lina Bo e Edson Elito transformam o palco em uma rua, palco para um cortejo, mesclando o espaço teatral à cidade e criando um ambiente participativo, no qual público e atores partilham a experiência da cena e da vida. A análise mostra que não há uma sucessão cronológica "linear", mas um embate constante da contemplação à vivência, da forma à ação. Sua "arquitetura pobre" demonstra mais uma de suas características, a de propor um espaço que depende da presença e da corporeidade, em que arquitetura e dramaturgia se mesclam em uma experiência sensível e coletiva.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi, teatro, espaço, corporeidade.

Abstract

This article investigates the differences in the designs of three theaters designed by Lina Bo Bardi, seeking to understand the notions of her scenic architecture from the perspective of corporeality, advancing in relation to the established typological studies on the author. The work derives from a thesis that investigates Bo Bardi's idea of "Poor Architecture," exploring the interaction between body, action, and environment, methodologically through the analysis of project drawings, experiences in the building, and a kind of "participant observation." The central objective is to understand how Bo Bardi's spatial conception shifts from "seeing" (contemplation) to "living" (action), using the MASP, SESC Pompeia, and Teatro Oficina theaters as objects of study. In the MASP Theater, an attempt at Artaudian theater inspired by a theater of action that had to be negotiated is observed. At SESC Pompeia, the architect experiments with a double-sided arena, with symmetrical bleachers that divide the actor's attention. At Teatro Oficina, Lina Bo and Edson Elito transform the stage into a street, a stage for a parade, blending the theatrical space with the city and creating a participatory environment in which audience and actors share the experience of the scene and of life. The analysis shows that there is no "linear" chronological succession, but a constant clash from contemplation to experience, from form to action. Her "poor architecture" demonstrates yet another of its characteristics, proposing a space that depends on presence and corporeality, in which architecture and dramaturgy merge into a sensitive and collective experience.

Keywords: Lina Bo Bardi, theater, space, embodiment.

Resumen

El artículo investiga las diferencias en las concepciones de tres teatros diseñados por Lina Bo Bardi, buscando comprender las nociones de su arquitectura escénica a partir de la corporeidad, avanzando en relación con los estudios tipológicos consagrados sobre la autora. El trabajo deriva de una tesis que investiga la idea

de «Arquitectura Pobre» de Bo Bardi, explorando la interacción entre cuerpo, acción y ambiente, metodológicamente a través del análisis de dibujos de los proyectos, de vivencias en la edificación y de una especie de «observación participante». El objetivo central es comprender cómo la concepción espacial de Bo Bardi va cambiando de un «ver» (contemplación) a un «vivir» (acción), utilizando como objetos de estudio los teatros del MASP, del SESC Pompeia y el Teatro Oficina. En el Teatro del MASP, se observa un intento de teatro artaudiano inspirado en un teatro de acción que tuvo que ser negociado. En el SESC Pompeia, la arquitecta experimenta con una arena doblemente enfrentada, con gradas simétricas que dividen la atención del actor. Por su parte, en el Teatro Oficina, Lina Bo y Edson Elito transforman el escenario en una calle, escenario para un cortejo, mezclando el espacio teatral con la ciudad y creando un ambiente participativo, en el que el público y los actores comparten la experiencia de la escena y de la vida. El análisis muestra que no hay una sucesión cronológica «lineal», sino un embate constante de la contemplación a la vivencia, de la forma a la acción. Su «arquitectura pobre» demuestra otra de sus características, la de proponer un espacio que depende de la presencia y la corporeidad, en la que la arquitectura y la dramaturgia se mezclan en una experiencia sensible y colectiva.

Palabras-clave: Lina Bo Bardi, teatro, espacio, corporeidad.

Introdução

Este artigo deriva da pesquisa de doutorado dedicada a compreender os significados da “Arquitetura Pobre” de Lina Bo Bardi. Formada em arquitetura e versada em artes pelo Liceu Artístico, Bo Bardi promove uma contaminação mútua entre esses campos: sua ideia de espaço teatral encarna premissas da arquitetura e sua arquitetura encarna a potência do espaço cênico. Ao vivenciar e analisar esses espaços teatrais, buscamos indícios das transformações em seus modos de conceber a espacialidade. Diante disso, conjectura-se: como se configura a percepção espacial nessas obras? A análise revela que a arquitetura cênica (LIMA, 2012)¹ de Bo Bardi não é estática: ela propõe distintas espacialidades e modos de interação, desenhando um percurso que transita da contemplação visual em direção ao teatro da ação.

A investigação aqui proposta é guiada pelo conceito de espacialidade, entendido como a representação do modo como o espaço se organiza e se reorganiza. A espacialidade não é um dado estático, mas o resultado de um processo em que o suporte físico revela seus princípios essenciais em sua capacidade comunicativa. Ferrara define:

Construir espacialidades exige descobrir, no suporte espaço, suas condições de mediação que o levam a trans-

¹ A ideia de “arquitetura cênica” vem das pesquisas de Evelyn Werneck Lima. Arquitetura cênica é a configuração espacial que condiciona e estrutura a relação entre o público, o ator e a cena. Além disso sua obra (2012) é base para essa pesquisa.

mitir, através do modo como se constrói e se renova ou como, na genuína e original característica do modo como se organiza, aparece e evidencia sua própria capacidade comunicativa. (FERRARA, 2007, p. 31)

A proposta de um engajamento que desafia a passividade está na própria organização espacial. A capacidade comunicativa desses espaços reside justamente na maneira como eles se propõem ao uso, revelando, através de sua configuração, os princípios de uma arquitetura que não se deixa apenas ver, mas que exige ser vivida.

Embora a historiografia arquitetônica e teatral já tenha se debruçado densamente sobre a obra da arquiteta, este artigo propõe um deslocamento de foco. Sua originalidade reside em investigar a "Arquitetura Pobre" não apenas como um esforço de simplificação, como comumente se tem associado, mas como configuradora de uma "espacialidade pobre", fundada no protagonismo da corporeidade. Mais do que analisar o edifício teatral como um espaço estático, busca-se compreender como se estrutura uma tradução ou adaptação que ocorre no tensionamento e na passagem contínua das intenções espaciais para a exigência do engajamento do corpo no espaço vivido.

Nesse sentido, o percurso "do ver ao viver" sugerido nesta análise não deve ser lido como uma sucessão cronológica linear, mas como um embate constante entre a radicalidade de suas concepções e as limitações institucionais. O desejo pelo "teatro da ação", onde o espectador é imerso na cena, já se encontrava latente na ambição dos croquis iniciais do MASP. Ao observarmos a negociação e as alterações dessas ideias nos desenhos do MASP e do SESC Pompeia, até chegarem à sua materialização radical na rua-palco do Teatro Oficina, percebemos a espacialidade de sua arquitetura cênica: um espaço que recusa a distância contemplativa e se faz indissociável da presença, do atrito da carne e da vida coletiva.

Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa cuja estratégia de análise se adapta à natureza de cada objeto, justificando a aparente variação entre o estudo de desenhos e a observação participante. Nos casos do Auditório do MASP e do SESC Pompeia, a análise recai fundamentalmente sobre os desenhos. Nesses projetos, as intenções mais radicais precisaram ser negociadas com as exigências institucionais. Assim, é no plano gráfico, visto aqui, não como mero esboço preliminar, mas como manifesto epistemológico do espaço e como espaço de tra-

dução do pensamento arquitetônico em fisicalidade, a essência de sua “arquitetura pobre”.

O Teatro Oficina representa, assim, a ruptura definitiva com a contenção institucional. Nele, a fronteira entre arquitetura e encenação, entre palco e rua, dissolve-se na própria obra construída. Trata-se de um espaço que não se explica inteiramente por sua geometria ou por seus croquis, pois sua espacialidade é estruturada pela exigência do engajamento corporal e pela imprevisibilidade da ação. Com isso, a análise geométrica ou gráfica torna-se insuficiente, exigindo a imersão fenomenológica à procura dos rastros não vistos no espaço construído. É preciso descobrir os usos. A utilização da “observação participante”, realizada durante a encenação de “Esperando Godot”, impõe-se como estratégia necessária para vislumbrar como a arquitetura participa da dramaturgia por meio do atrito dos corpos, das multiplicidades de pontos de vista e da vivência.

O teatro do MASP

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela (ARTAUD, 2006, p.110)

O trecho acima é de Antonin Artaud, extraído do seu livro “O teatro e o seu duplo”, publicado em 1938. Artaud fala sobre como seria o ambiente cênico em seu “Teatro da Crueldade”. Ambiente que se mistura ou se

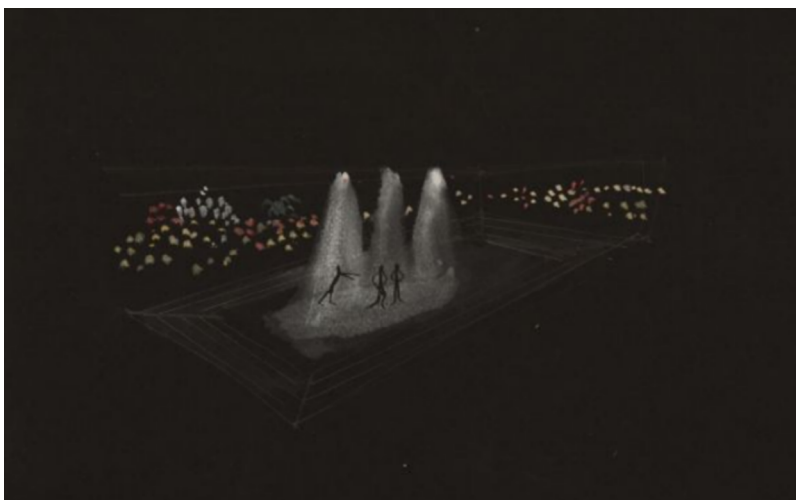


Figura 01
Desenho de Lina Bo Bardi com desenhos iniciais sobre o teatro do MASP. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M Bardi.

confunde com um desenho de Lina Bo Bardi, que mostra uma ideia inicial para o teatro do Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Figura 01).

A indefinição de limites físicos no desenho sugere um espaço onde a visão, historicamente privilegiada na cultura ocidental, cede lugar a uma experiência multisensorial latente. A proximidade entre as silhuetas e os braços estendidos de uma delas, que parecem seguir em direção à outra, aponta para o desejo de um teatro onde corpos-atores e corpos-espectadores fatalmente dividiriam a mesma espessura do espaço, abrindo margem para o atrito e a presença física marcante. Cria-se uma aproximação, uma fronteira² entre a dramaturgia e a arquitetura.

² Refere-se aqui à fronteira semiótica de Yuri Lotman (1996) que se cria entre uma semiosfera e outra. Essa fronteira carrega, sobretudo, uma ambivalência. Cria-se um limite onde nota-se um dentro e um fora. Ao mesmo tempo em que é um local de tradução.

Esse desenho não fixa uma imagem que direciona o pensamento de quem vê algo inflexível. Pelo contrário, ele cria e projeta a expectativa de um teatro com um fundo mágico, onde o sonho, o desejo de algo novo e uma ânsia de liberdade se coadunam. Corpos, em meio ao cosmos estrelado, iluminados por luzes que os focam, criam possibilidades de espaço onde é possível ir e interagir.

O teatro torna-se, assim, o “teatro da ação”, onde o “ver” já não ocupa posição de superioridade sobre os outros sentidos. O contato sonoro, tátil e olfativo é inevitável, instaurando a crueldade entendida por Artaud: brutalidade, secura, pobreza, violência. Faz-se um teatro construído não somente pela transmissão de sentidos do assistir, mas também pela interação do inserir-se no espaço da ação. Essa transição do transmissivo ao interativo transforma o modo de pensar a arquitetura cênica. Fronteiriças, a dramaturgia e a arquitetura, o pensar/fazer o teatro e o pensar/fazer arquitetura, se retroalimentam. O espaço cênico e o espaço arquitetônico aprendem um com o outro.

Em um desenho de fundo preto sem referência alguma de sua localização, Lina Bo Bardi propõe seu manifesto que formaliza as imagens das descrições do texto de Artaud. Sobre o projeto do MASP, Lina coloca, com intenção: “O auditório propõe um teatro despi-do, quase a granja preconizada por Antonin Artaud” (BARDI, 2015, p. 8).

Contudo, ao se formalizar, a imaginação precisa negociar com a dureza do real: a magia do desenho cede lugar à possibilidade da execução. A passagem do manifesto de um modo de organizar e criar o espaço para a obra construída revela uma tensão fundamental entre a institucionalização do espaço e a crueldade

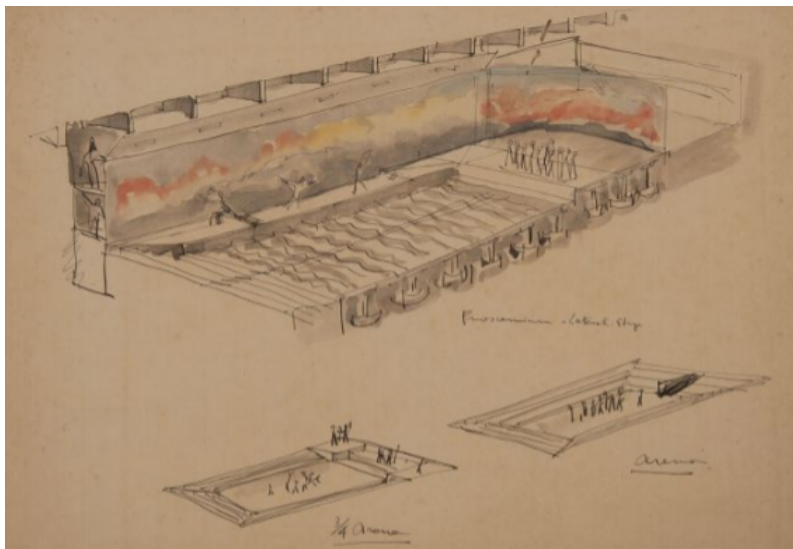


Figura 02
Propostas para o teatro do MASP.
Fonte: Instituto Lina Bo e P.M Bardi.

artaudiana. Se a crueldade exige o perigo, o imprevisito e o atrito da carne com o espaço, o Auditório do MASP, ao ser materializado, negocia essa característica da espacialidade com as demandas de conforto e ordem. A liberdade do museu-escola que o MASP significa acaba circunscrita e apaziguada pela racionalidade necessária ao MASP como museu-instituição.

No desenho para o auditório do MASP (Figura 02), Lina Bo Bardi propõe uma arena, com arquibancada ao fundo, um proscênio e um palco, como um grande corredor mais alto. Ainda que menos indeterminado que o esboço de fundo negro, o espaço conserva a ideia de um local sem cadeiras fixas, aberto ao movimento necessário para o teatro da ação.

No desenho acima, todos precisam se voltar para observar o espetáculo independentemente de onde esteja o ator: no palco principal, no proscênio ou até mesmo no meio do público. O indivíduo não se envolve apenas com a atenção, com os olhos e os ouvidos, mas também se move. Torce o pescoço e até se levanta para observar o destino daquele ator em cena. Nesse ato, o espectador se engaja com os outros e muda a cena, e eventualmente algum dos atores interage com ele. O espaço impõe que o espetáculo se recrie a cada nova interação.

Entretanto, o museu, como instituição, cobra a presença de cadeiras. Restringe-se a liberdade de movimento entre a plateia. Lina, ainda assim, busca preservar a dinâmica interativa. Seu desenho (Figura 03) regis-

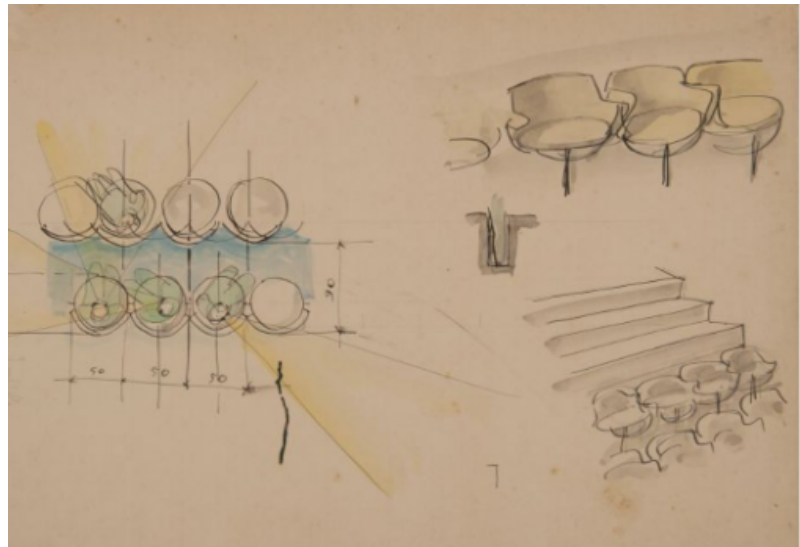


Figura 03
Desenho das poltronas giratórias do teatro do MASP.
Fonte: Instituto Lina Bo e P.M Bardi.

tra ângulos de visão e assentos giratórios, permitindo, ao menos parcialmente, o deslocamento do tronco e do olhar. Há uma adaptação contínua, onde ideias são negociadas e revisitadas ao longo do tempo.

Na intenção projetual de Bo Bardi para o MASP, não se queria a separação entre palco e plateia: o espectador seria colocado no meio da ação, corpo entre corpos, atravessado por sons, luzes e movimentos. A cena não é vista de fora, mas feita na espessura partilhada do plano da ação, enredando o indivíduo como parte da trama que a arte teatral e a arquitetura elaboram em conjunto.

Tudo a ser visto

No Sesc Fábrica da Pompéia, Lina Bo Bardi voltou a experimentar possibilidades para o espaço cênico. Foram levantadas cinco possibilidades para o projeto em suas anotações (Figura 04):

Nesses esboços, nota-se a busca pela flexibilidade e pelo rompimento das convenções: as cadeiras desmontáveis permitem que o espaço se reconfigure a cada novo uso, a cada desmonte e remontagem; o ringue permite aos espectadores que se distribuam contornando a cena, sentados no chão; o hall-terreiro, evocando a circularidade das danças, dos ritos e das festas populares, onde os corpos desenhavam linhas coletivas no espaço, permite um ambiente próximo ao que se vê no Masp. Todas parecem ideias muito próximas para o espaço que Lina Bo Bardi desenharia.

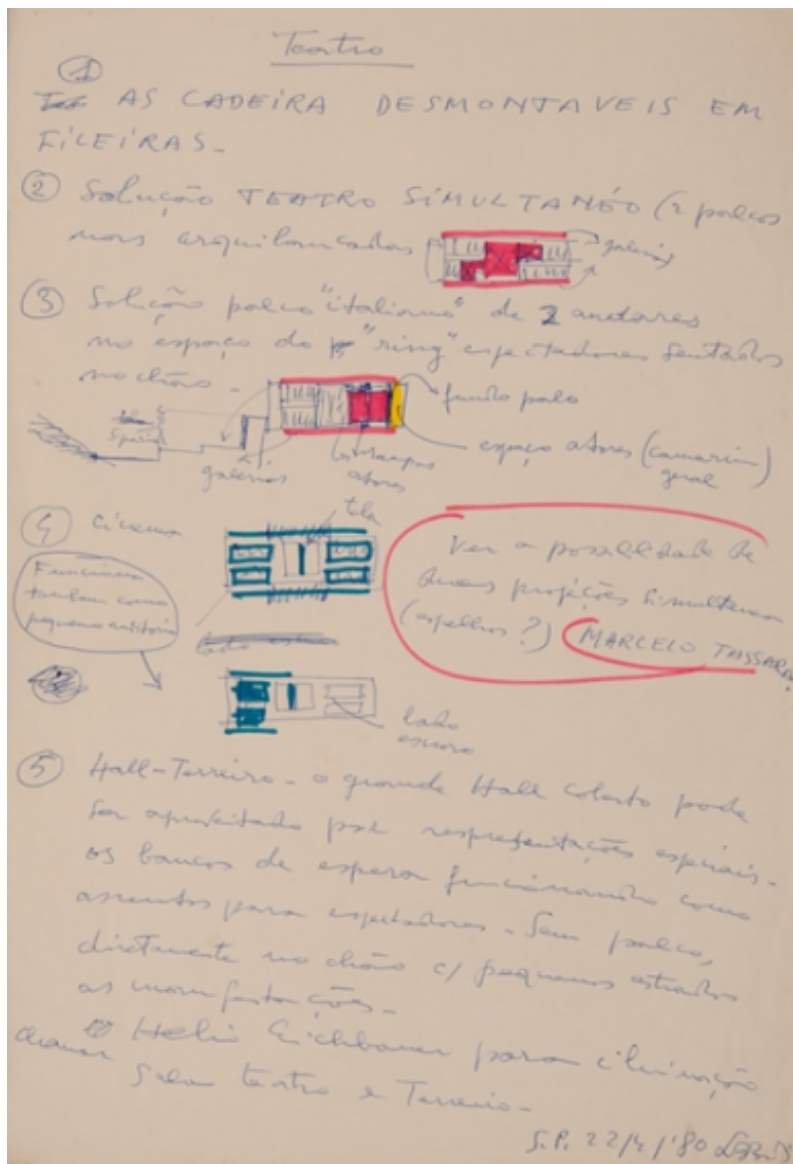


Figura 04

Anotações de 1980 de Lina Bo Bardi sobre o teatro da Fábrica da Pompeia. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M Bardi.

Contudo, as opções subsequentes diferem da experiência comunal que as primeiras espelham. O teatro "italiano", entre aspas, parece realçar o nome ou criticar a referência à sua terra natal. Realça também uma divisão comum e canônica entre o corpo que assiste e o que performa. Já o cinema, marcado em rosa, com jogos de espelhos que multiplicariam projeções, transforma o plano das paredes, antes inertes, em local de imagens a serem vistas. Nesse caso, a interatividade que se cria na multissensorialidade se perde na imagem plasmada na parede, embora esse ver pelas paredes crie também um outro modo de fruir a obra.

Outro desenho, porém, reconfigura toda a pesquisa cênica de Lina Bo (Figura 05): um palco central com

duas arquibancadas dispostas simetricamente. Nele, o ringue e a multiplicidade de olhares reaparecem, reorganizados, mais maduros, mas não como o espa-

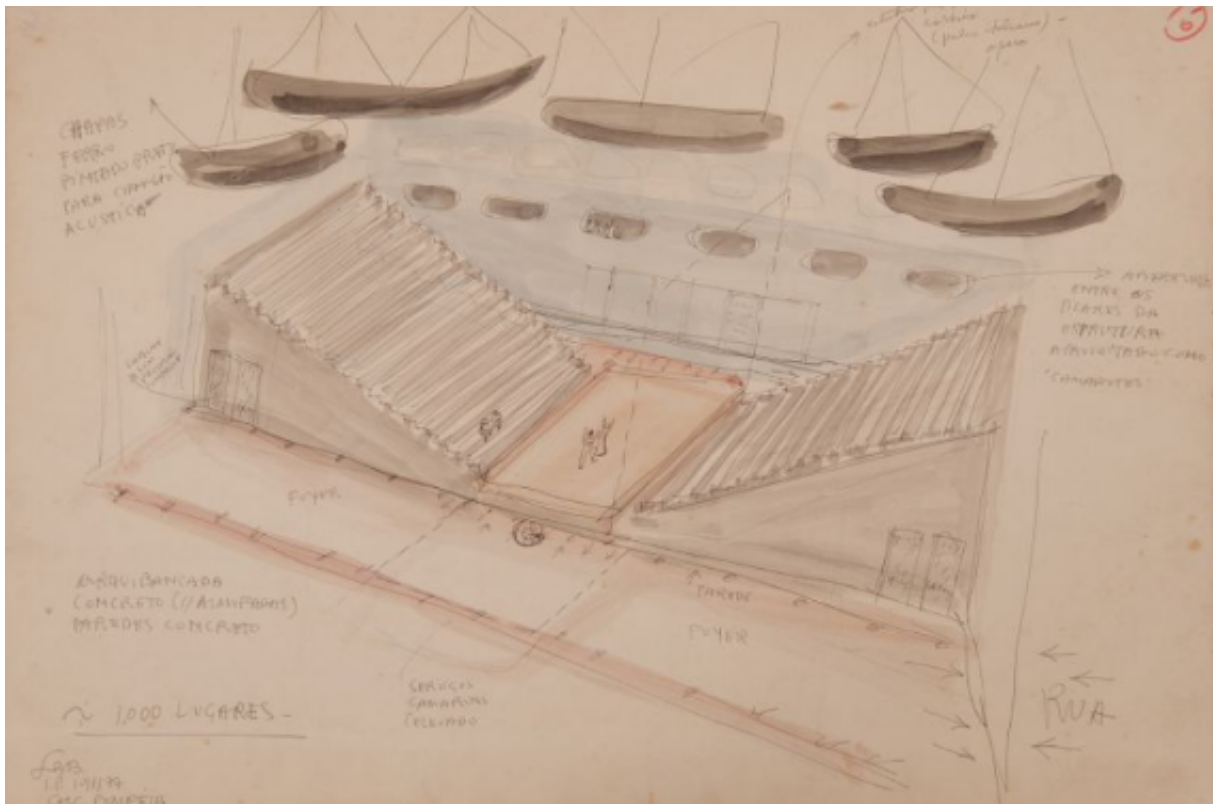


Figura 05
Desenho de 1979 de Lina Bo Bardi. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M Bardi.

ço de Artaud. Como dois lados que se olham, a abertura que se mostra naquele desenho de fundo preto não é plenamente alcançada.

Rompe-se a noção de frente única: o músico, o ator ou qualquer corpo em cena deve lidar com os muitos pontos de vista. O espectador deixa de ser único, não é mais uma massa homogênea que confronta seu corpo de um só lado. Nota-se aqui um desdobramento em relação ao teatro do MASP. A inexistência da coxia tradicional e do prosccênio corrobora essa fragmentação do olhar. Se o palco do MASP se pronuncia sobre a plateia, o do SESC Pompeia consolida-se como um ponto focal isolado, com dois grandes blocos de espectadores voltados para esse centro. As plateias, assim, fazem parte do cenário uma da outra e compõem o fundo da cena, ganhando mais ou menos presença, dependendo da iluminação. É uma dinâmica similar àquela que sucede com os artistas de rua, no centro das rodas que se formam espontaneamente nos espaços urbanos.

Esse palco rememora o de Joaquim Guedes e o de Flávio Império para o Teatro Oficina. O projeto de Guedes propunha um palco com duas arquibancadas, muito parecido com o desenho de Lina Bo Bardi. O de Flávio Império, por sua vez, propunha um palco giratório, com uma plateia de um lado só. Embora a proposta de Império se aproxime mais da do teatro brechtiano com a exposição de todos os elementos que estariam escondidos, ideia que rememora a “verdade dos materiais”, cara para os arquitetos paulistas da época, e a de Guedes aponte, sobretudo, para esse rompimento com o que se chama de “quarta parede”.

Todas essas concepções colocam o ponto de vista como questão central. Para Guedes e Bo Bardi, isso se materializa na dupla arquibancada (extinguindo a visão unilateral); para Império, a formalização da mudança de perspectiva deu-se pela criação do giro mecânico do palco. Esses projetos, entretanto, exigem do corpo do ator uma consciência redobrada de onde ele é percebido, mais do que demandam um engajamento físico ativo por parte do espectador. Eles distanciam-se da noção artaudiana de “colocar o corpo em ação” justamente pela separação física e pela consagração do palco central como um local a ser mirado e contemplado.

Foi Juhani Pallasmaa quem colocou como primeira linha de seu livro, “Os olhos da pele”, a seguinte frase: “Na cultura ocidental, a visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos” (PALLASMAA, 2011, p. 15). Na última página do mesmo livro ele coloca em tom professoral: “a arquitetura é a arte de nos reconciliar com o mundo, e esta mediação se dá por meio dos sentidos” (PALLASMAA, 2011, p. 68). O arquiteto segue uma tradição consolidada de estudos que contestam a visão de um corpo como objeto esvaziado ou ainda como simples escala que se coloca no espaço. Os sentidos e os significados aparecem para consolidar esse corpo como a instância mediadora entre o mundo e o eu.

Nas abordagens de Pallasmaa e de Lina Bo Bardi, revela-se uma noção de “pensamento corporificado”, embora, na arquitetura de Bo Bardi, a apreensão dessa corporeidade exija uma leitura densa do espaço construído. Essa corporeidade é crucial para a concepção de Augustin Berque acerca da *médiance*.

Para Berque, que colhe e desenvolve a ideia de Tet-surō Watsuji, a *médiance*:

se define como o significado ou a idiosincrasia de um determinado meio, ou seja, a relação de uma sociedade com seu ambiente. Este entendimento vem do fato de que a relação em questão é assimétrica. Ela consiste na bipartição de nosso ser em duas “metades” que não são equivalentes, uma investida no meio ambiente pela técnica e pelo símbolo, a outra constituída por nosso corpo animal. Estas duas metades não equivalentes estão, no entanto, unidas. Elas são parte do mesmo ser. Como resultado, esta estrutura ontológica faz sentido por si só, estabelecendo uma identidade dinâmica a partir de suas duas metades, uma interna, outra externa, uma fisiologicamente individualizada (os topos que são nosso corpo animal), a outra difusa no ambiente (o *chôra* que é nosso corpo medial). Nesta perspectiva, a definição Watsujiana de *médiance* assume seu pleno significado. A *médiance* é de fato o momento estrutural estabelecido pela bipartição, específica do ser humano, entre um corpo animal e um corpo medial. (BERQUE, 2000, p. 128, tradução nossa)³

³ No original: se trouvait définie comme le sens ou l'idiosyncrasie d'un certain milieu, c'est-à-dire la relation d'une société à son environnement. Or, ce sens vient justement du fait que la relation en question est dissymétrique. Elle consiste en effet dans la bipartition de notre être en deux «moitiés» qui ne sont pas équivalentes, l'une investie dans l'environnement par la technique et le symbole, l'autre constituée de notre corps animal. Ces deux moitiés non équivalentes sont néanmoins unies. Elles font partie du même être. De ce fait, cette structure ontologique fait sens par elle-même, en établissant une identité dynamique à partir de ses deux moitiés, l'une interne, l'autre externe, l'une physiologiquement individualisée (le topos qu'est notre corps animal), l'autre diffuse dans le milieu (la chôra qu'est notre corps medial). Dans cette perspective, la définition watsujienne de la médiance prend tout son sens. La médiance, c'est bien le moment structurel instauré par la bipartition, spécifique à l'être humain, entre un corps animal et un corps medial.

Para o autor, a natureza do pensamento é o que está em jogo. No momento estrutural e estruturante da vida, aquele em que se dá a junção do nosso corpo animal com o corpo medial, fisiologia e linguagem, é o momento em que a vida ganha sentido. “Em suma, a ideia é que o pensamento é uma questão de corporeidade” (BERQUE, 2000, p. 312, tradução nossa)⁴. O habitar recria o espaço, a cada momento, se o espaço recria o habitar também.

O corpo no mundo

Se, no auditório do MASP, a dissolução do palco frontal criava a possibilidade do espectador em um campo partilhado com outros corpos e se, no SESC Pompeia, a multiplicidade de pontos de vista instaurava um rompimento com a visão de uma única direção, no Teatro Oficina o espaço nos dá outras possibilidades de relação entre público e espetáculo.

Muitas foram as pessoas que investigaram as afinidades entre o palco e as ruas, entre o teatro e a vida na cidade. Richard Sennett, em seu livro “O declínio do homem público” (2014), aponta uma mudança na coordenação palco-rua que marca o final do século XIX. Ele afirma que se, antes, o palco informava a vida pública e os modos de lidar com o mundo da rua, a partir de então é a rua que passa a informar os palcos e as representações teatrais.

Notemos que a rua (esse palco alongado) é a ideia e a formalização central do projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito. Como recriar a ideia de palco? Os palcos italianos, os elisabetanos e o palco de suas plateias, que Bo Bardi criou no Pompéia, são pautados na lógica do

ponto focal, aquele que direciona o olho do espectador a um determinado ponto de atenção. Ao propor um prolongamento da rua e chamá-lo de palco, os arquitetos alteram a noção do palco como um ponto focal e criam um grande espaço alongado de foco, sugerindo um percurso, a dinâmica das ruas e o seu movimento de ir e vir. Uma mudança que reverbera a simples diferença entre a linha e o ponto, conceitos caros à geometria.

O redesenho de uma ideia de palco cria uma outra possibilidade de espaço arquitetônico que, em retroalimentação, influi e recria o próprio espaço da cena. No palco alongado do Oficina, não há como enquadrar um foco fixo; o olho deve, agora, percorrer um caminho. Percorrer o palco com o olho gera movimento, variação, abertura.

No cinema, fala-se em “rompimento da quarta parede”; no Oficina, simplesmente “não há paredes”, embora ele tenha paredes. Elas estão lá, sólidas, de tijolos aparentes e altas, mas não atuam como elemento da clausura. O teatro se funde à cidade por esse espaço público essencial que conecta todos a todos, a rua. A qualquer instante, alguém pode entrar, transformar a cena, interagir ou se ausentar. O engajamento do público determina o desenrolar da peça. Muitas montagens no Oficina extrapolam os limites físicos do teatro, propondo caminhadas que expandem a experiência teatral. O palco se confunde com a rua e o público é convidado a explorar o Bixiga, redescobrando a cidade como parte viva do espetáculo.

Esse desenho da rua que se estende para dentro do teatro cria a possibilidade de trazer ao palco a realidade da cidade e da vida brasileira. Sem a pompa das cortinas, coxias e camarins, o espaço se transforma em um convite à participação. Ao caminhar ou se sentar nas galerias de andaimes tubulares, o público não apenas assiste à peça, mas a vivencia de diferentes ângulos, acompanhando o movimento dos atores sob várias perspectivas (Figura 06).

E aqui está a outra mudança, se o palco é transformado em superfície alongada, o empilhamento das arquibancadas rompe, mais uma vez, com aquela estrutura anterior que enfatizava o espaço focal. O empilhamento leva a plateia a não se prender no espaço linear, mas a um espaço que é criado pelo empilhamento inquantificável de muitas superfícies vistas, cria-se um volume. Os infinitos pontos onde cada um pode estar parecem refletir a pluralidade de possibilidades do teatro interativo, sempre à espera da mudança.



Figura 06
Foto interna do Oficina. Fonte: os autores.

O alongamento do palco, onde todos são convidados a atuar, parece simples, mas é nessa mudança que se cria uma outra possibilidade de atuação. As arquibancadas empilhadas estendem a cena no eixo vertical e o ator, ao deslocar-se, desenha novas trajetórias; o espectador, ao observá-lo de diferentes alturas e ângulos das arquibancadas, compõe múltiplas perspectivas.

Visitamos o Teatro Oficina no dia 14 de dezembro de 2024, o dia em que ocorria o espetáculo “Esperando Godot”, última direção do José Celso Martinez Correa. Dessa experiência, nasceu esse artigo. Nesse dia, evidencia-se algo fundamental: o modo como o espaço arquitetônico influi em seu uso e como peça e espaço cênico se coordenam.

A leitura da tradução para o português dessa peça teatral já nos fornecia pistas sobre a potência pedagógica do Oficina. Muitos anos após Artaud, Samuel Beckett, ao escrever “Esperando Godot”, rompe com as convenções teatrais ao criar uma obra que não apenas questiona o próprio teatro, mas também os sentidos da vida. Com sua estrutura tragicômica, a peça apresenta personagens que repetem gestos e falas: a intenção é criar a ideia de que as falas são desconexas uma da outra, mostrar e colocar-nos a questionar a vida e seu sentido ou o vazio de seu sentido. Por outro lado, Artaud buscava instigar a vida latente pelo cho-

que violento de seu teatro cruel. Várias concepções se coordenam no teatro de Lina Bo Bardi e Edson Elito naquela noite.

A angústia e a fragmentação das grandes certezas que antes orientavam o mundo (no momento da escrita de Beckett) aparecem nesse jogo de palavras desconexas. Se Artaud buscava encantar o espectador e fazê-lo refletir sobre a vida com seu teatro cru(el), Beckett expõe a ausência de um sentido maior para a vida. Coloca-nos a encarar, por meio das muitas repetições, um escancarado vazio de sentido.

Beckett escreve “Esperando Godot” para um palco italiano com coxias. Por outro lado, Artaud em seu teatro da crueldade, rediscute propriamente “o que é” e “como será” o espaço cênico em seu teatro. O que tudo isso cria ao notarmos o espaço em uso? Como seria encenar a peça de Beckett em um teatro que é quase o de Artaud, mas é sobretudo de Lina Bo Bardi e Edson Elito: o Teatro Oficina.

Vejamos o texto de Beckett, traduzido por Fábio de Souza Andrade:

Levanta-se com esforço, vai mancando em direção à coxa esquerda, para, olha ao longe, mãos espalmadas sobre os olhos, dá a volta, vai em direção à coxa direita, olha ao longe. Vladimir acompanha-o com os olhos, depois vai apanhar a bota, examina o interior com o olhar, larga-a precipitadamente.

VLADIMIR - Pfuh. (Cospe no chão)

Estragon volta ao centro do palco, olha em direção ao fundo.

ESTRAGON - Lugar encantador. (Dá a volta, caminha em direção à boca de cena, junto à plateia) Esplêndido espetáculo. (Volta-se para Vladimir) Vamos embora. (BECKETT, 2006)

Esse trecho é do começo do primeiro ato. A movimentação do ator e a marcação de palco são claras. Elas guiam e informam o ator como e onde ir, o que fazer e como fazer. Mas existe um problema. Os referenciais são os de um palco italiano. Aquele com “coxias”, “boca de cena” e, sobretudo, com uma divisão clara entre plateia e palco. No Oficina, a peça se dissolve, não há referenciais como frente ou fundo porque a plateia está em todos os lados, não há coxias porque os camarins são nos andares mais altos, não há uma única boca de cena porque para cada pessoa diferente da plateia há uma boca de cena diferente.

Nota-se um rompimento de todo referencial, encena-se para o mundo à volta, não mais para um lado.

Os sentidos se afloram e as atenções se dividem em inquantificáveis focos de atenção em busca de uma história não mais única, mas de uma história que vai variar suas narrativas na mente de cada um dos espectadores-atores.

Para aqueles mais ao fundo do lote, suas cabeças estão sempre se dividindo entre os dois telões (um criado pela instalação de um projetor na estrutura metálica que compõe as arquibancadas e que projeta sua luz nas portas de entrada da Rua Jaceguay, e outro implantado em outro ponto da estrutura metálica que projeta sua luz em direção a uma pequena parte lisa da parede branca ao fundo do teatro, na parte mais distante da Jaceguay), além de ao menos três TVs que mudam de lugar na estrutura metálica a cada peça. O espectador descobre essas TVs durante o espetáculo, elas jogam luz nos momentos mais escuros da peça, nos corpos dos atores e no cinegrafista que os acompanha, registrando tudo o que é transmitido ao vivo para os telões e as TVs. As cabeças e corpos dos espectadores procuram modos de ver a cada segundo.

Para os mais próximos da entrada (Rua Jaceguai), o ponto de vista também é instável, e os corpos balançam em suas pequenas porções de espaço de forma pendular, induzidos pelo ritmo do espetáculo.

E tudo muda a cada nível do andaime, desde o nível do solo até os níveis mais altos, onde é possível ver os camarins sem impedimento algum. Os corpos ficam desnudos por vezes, suados pelo êxtase corporal da atuação e pelo calor que, às vezes, toma conta do teatro. De lá de cima, é possível ver cena e camarim como um só. Cena e bastidores tornam-se um só organismo. De baixo, os espectadores quase não notam as sombras criadas pelas luzes, que projetam imagens discretas no teto dos corpos dos atores em descanso ou trocando os figurinos no camarim.

O engajamento exigido pela arquitetura é sempre um convite ao corpo, aceito em maior ou menor grau. Por vezes, alguns atores sentam-se nos colos ou se jogam sobre os corpos-espectadores, que são levados a interagir com a cena.

Em um momento de silêncio, um barulho corta o espaço, uma escotilha se abre e sai o primeiro ator, a coxia é posta em jogo, carnavalizada⁵. Momentos depois, a porta onde todos acessaram no teatro é rompida com um grande barulho e atores entram correndo.

⁴ No original: *L'idée, en un mot, c'est que la pensée relève de la corporéité.*

⁵ No sentido de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Sentido que reside nas conversões, rompimentos ou transposições de normas estabelecidas pela cultura popular. A carnavalização vem para mudar modos de ser e fazer.

Em algum momento, saem do breu que se cria em alguns locais menos iluminados, alguns atores que não se sabia estarem lá.

Como um ambiente ambíguo, não se sabe onde é palco, onde é coxia e onde é camarim, porque os usos do espaço desmantelam essas definições do dia a dia, momento a momento, a cada nova interação. O indivíduo (Figura 07) que observamos, posicionado no segundo nível dos andaimes no desenho acima, pode ser o mesmo que se encontra no terceiro nível. Pode ser que ele se moveu e, como em uma foto de longa exposição, que plasma o tempo, ele aparece em dois lugares. O engajamento é a escala que define o uso, a interação.

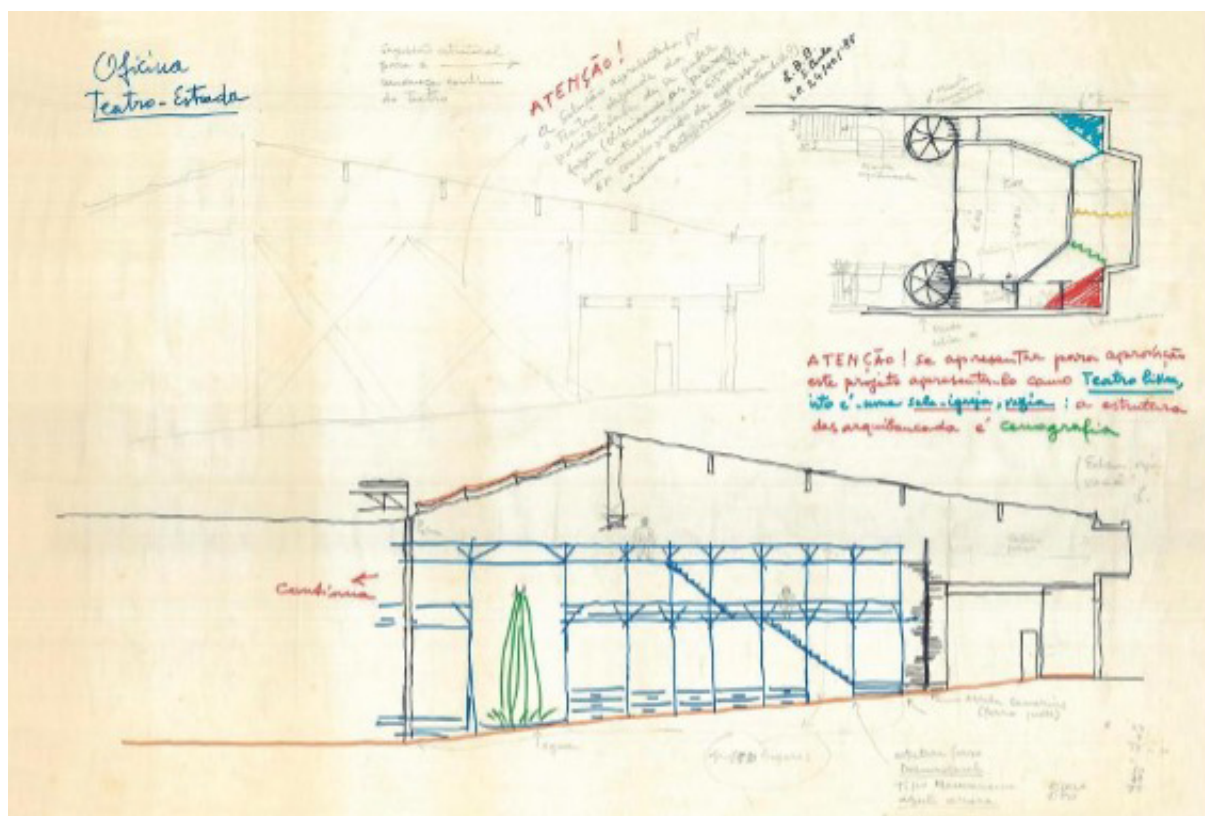


Figura 07
Corte do projeto do teatro oficina. Fonte: Instituto Lina Bo e P.M Bardi.

A cada novo espetáculo, tudo se recria, tudo se traduz: no tempo, em outras mentes, nas novas e impensadas adaptações do improviso de cada corpo, do encontro de um ator com alguém na plateia ao encontro com um grito de um público indomável que surge sem se anunciar a cada dia de espetáculo.

Considerações finais

Esta pesquisa teve como objetivo investigar a mudança nos modos de conceber a espacialidade em três obras de espaços cênicos de Lina Bo Bardi: o Auditório do MASP, o SESC Pompeia e o Teatro Oficina. O que se percebe, ao analisar esse percurso, é que, embora a arquiteta objetivasse um espaço muito próximo do ideal artaudiano desde seus primeiros riscos, ela demora alguns anos para conquistar algo próximo disso na prática construída. Esse trajeto, aqui nomeado como “do ver ao viver”, revela que a intenção de romper com a distância contemplativa já estava presente no MASP, mas foi sendo radicalizada conforme a arquiteta enfrentava e negociava com as limitações institucionais e físicas de cada projeto.

No que concerne à tese da qual este artigo se desmembra: a investigação sobre a “Arquitetura Pobre”, a hipótese de um instrumento tradutório e a lida com os objetos empíricos, as análises nos aproximam da confirmação da hipótese de que a ideia de Arquitetura Pobre é, fundamentalmente, um esforço de traduzir um modo de pensar da arquiteta em arquitetura construída adaptando conhecimentos “europeus” e “brasileiros” em um grande esforço antropófago. Esta hipótese vai na contramão da visão de “arquitetura pobre” como um simples processo de simplificação material ou técnica. Pelo contrário, Bo Bardi valoriza a materialidade e os processos, mas vai além, valorizando e colocando como elemento essencial do projeto um caráter humano, do nível da interação corpo a corpo, dimensões que escapariam a uma ideia de um esforço de simplificação.

Assim, este artigo auxilia a compreender como as noções que compõem a Arquitetura Pobre de Lina Bo Bardi parecem sempre orbitar o uso coletivo e uma visão ética sobre o mundo. O espaço cênico é tomado como ferramenta pedagógica e política e como local de valorização do popular. Acima de tudo, a trajetória analisada demonstra que a arquitetura de Lina Bo Bardi se consolida na constante troca informacional entre corpo e espaço, resultando em um produto que não é estático, mas uma constante revisão do próprio ato de habitar e encenar. Mais do que simples passagem linear da contemplação (ver) no MASP para a experiência visceral (viver) no Oficina, a análise das obras de Lina Bo Bardi revela a insistência em um desejo de projeto. Ao tensionar constantemente as amarras

institucionais rumo ao teatro da ação, ela não apenas desenhou teatros, mas propôs uma espacialidade que devolve ao sujeito o papel de protagonista da cena e da vida pública.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARDI, Lina Bo. Museu de Arte de São Paulo. In: FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi: Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERQUE, Augustin. *Écoumène: introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin, 2000.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

LOTMAN, Yuri. *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: As tiranias da intimidade*. São Paulo: Editora Record, 2014.