

O teatro de Lina Bo Bardi: preexistência, reposicionamento da plateia e condicionantes cênicas

The theater of Lina Bo Bardi: preexisting, repositioning the audience and scenic constraints

El teatro de Lina Bo Bardi: las preexistencias, el reposicionamiento de la audiencia y las limitaciones escénicas

Thiago Ramos Reis¹

Orientadora: Profa. Dra. Ana Castro (FAU-USP)

Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida entre 2011-2012 com financiamento do Núcleo de Pesquisa da Escola da Cidade

Esse artigo pretende discutir a obra da arquiteta Lina Bo Bardi dedicada ao teatro, à luz de três eixos principais: pré-existências e construção a partir de ruínas; reposicionamento das relações cena / público, palco / plateia e atuante / espectador; e possibilidades e condicionantes cênicas. A análise é primordialmente sobre os edifícios teatrais construídos e as arquiteturas cênicas, mas inclui também o estudo mais amplo dessa produção cênica: trajes, design gráfico e mobiliário, desenvolvidos para cada projeto, do nosso ponto de vista, indissociáveis da concepção do edifício. A discussão parte da ideia de que a produção analisada é um contraponto ao edifício teatral de palco italiano e as cenografias de profundidade ilusória que dominaram a cena teatral brasileira, afim de destacar para contemporaneidade das soluções empregadas nos projetos que ainda hoje chamam a atenção pela inovação.

Palavras-chave

Lina Bo Bardi; teatro; arquitetura cênica

This paper discusses part of the work by the architect Lina Bo Bardi dedicated to the theater on the light of three main elements: pre-existence and construction from ruins, repositioning of relations staging / audience, stage / seating plan, performer / viewer and scenic possibilities as well as constraints. These analyses are mainly about the constructed theater buildings and the staging architecture, but it also includes a wider study of this kind of creation: costumes, furniture and graphic design, developed for each project, understood as inseparable from the design of the building. The argument starts from the idea that the analyzed production is a counterpoint to the theatrical building of Italian stage and the set designs of illusory depth that dominated Brazilian theatre scene; in order to highlight to the contemporaneity of the solutions employed in these projects that still today call attention for innovation.

Keywords

Lina Bo Bardi; theater; scenic architecture

Ese artículo tiene por objetivo discutir las obras proyectadas por la arquitecta Lina Bo Bardi para el teatro a la luz de tres elementos principales: el preexistente y la construcción a partir de las ruínas, el reposicionamiento de las relaciones / escenario público y activo / espectador y las posibilidades y limitaciones escénicas. El análisis es, en primer lugar de los edificios teatrales e de las arquitecturas escénicas, pero incluye también parte del estudio de la amplia producción escénica de Bo Bardi: realización de trajes, muebles y diseño gráfico, desarrollado para cada proyecto, que a menudo son inseparables desde el diseño del edificio. La discusión tiene base en el entendimiento de que la producción en analice es un contrapunto a los teatros tradicionales de palco escénico italiano y escenarios de diseños de profundidad ilusoria, que dominaron la producción brasileña; con la intención de destacar la contemporaneidad de las soluciones empleadas en los proyectos que llaman la atención aun hoy por la innovación.

Palabras-clave:

Lina Bo Bardi; teatro; arquitectura escénica.

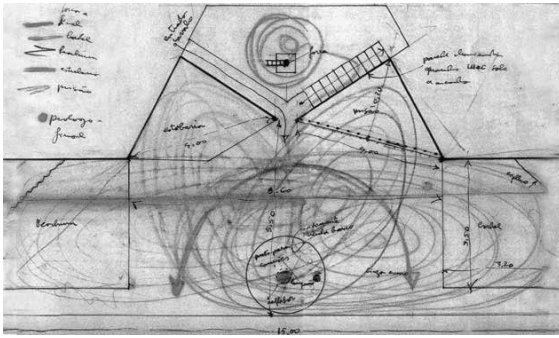


Figura 1. Croqui de Lina Bo Bardi (1959) para “Ópera dos três tostões” no Teatro Castro Alves de Salvador” - Diagrama de movimentação dos atores entre palco/plateia. Fonte: acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

1. A construção do espaço da representação

Edifícios teatrais são mais do que construções marcantes no tecido urbano. São símbolos de uma organização social, de uma cultura. Se o movimento teatral e o teatro falam da sociedade em suas diversas épocas, o documento incontestável da presença do teatro na cidade é o edifício que o abriga. Nesse sentido, sua materialidade lhe dá uma condição real de existência que não pode ser desprezada. Até meados do século XX, vemos como o edifício teatral foi o espelho da cidade que se modernizava, sendo ele mesmo um elemento conformador da cidade e um símbolo de progresso, um monumento no tecido urbano. Ao pensarmos em São Paulo, por exemplo, o Teatro Municipal inaugurado em 1911 talvez tenha sido o ícone mais significativo dessa presença, coroando as reformas urbanas empreendidas no início do século pelo prefeito Antônio Prado num centro que se queria moderno, europeizado, e que teve nesse edifício um dos símbolos mais marcantes do período (CAMPOS, 2002). Mas não apenas o Municipal. Podemos ter uma apreensão semelhante para os diversos edifícios teatrais que surgem na cidade a partir do final do século XIX e ao longo do XX que se apresentam como pontos focais da cultura. Se não símbolos tão evidentes como foi o Municipal, aqueles teatros seriam pontos de atração que marcaram a cidade de outra forma. Não impactando a paisagem pela construção em si, mas fazendo daqueles endereços lugares de encontro, pontos de sociabilidade e que do ponto de vista simbólico deixaram suas marcas. Basta pensarmos no Teatro Brasileiro de Comédia - TBC (no Bexiga) e no Teatro de Arena (na Consolação), e o que estes teatros (e seus grupos de atores) representaram para o movimento teatral de vanguarda dos anos 1940, 50 e

60, décadas de real metropolização da cidade (ARRUDA, 2005).

Já nos anos 2000, vimos renascer uma cena teatral na Praça Roosevelt, antes completamente abandonada pelo poder público, e que a partir justamente da ocupação de coletivos teatrais (Parlapatões, Os Satyros) seria reformada, protagonizando um movimento de renovação urbana conduzido pelo próprio mercado imobiliário, o que paradoxalmente parece estar levando esses próprios coletivos a buscar novos lugares na cidade².

Por isso, pode-se afirmar que entender a presença dos teatros na cidade nos dá pistas não apenas sobre o desenvolvimento da arquitetura, mas dos caminhos da sua urbanização e da própria sociedade em que eles se inserem. Se os teatros paulatinamente diluem-se na crescente metropolização, eles não perdem seu posto de polos de cultura, reinventando-se e se dispersando por novos endereços, a partir do crescimento dos grupos teatrais e das novas propostas do movimento teatral no Brasil. Nesse sentido, os teatros de Lina Bo Bardi permitem ter uma compreensão mais geral também dos processos urbanos engendrados neste largo arco temporal que cobre sua produção. Lina Bo Bardi chega ao Brasil em 1947 e logo se radica em São Paulo, justamente num período de intensa movimentação cultural na cidade, quando sua identidade se forjava numa cena cultural que se pretendia de alcance nacional (ARRUDA, 2005). Desde suas primeiras intervenções, nota-se uma preocupação em cada projeto em modernizar os espaços, unindo suas referências europeias à situação local³. Ao longo de sua carreira, Lina desenvolve muitos projetos para teatro, entendidos aqui de maneira ampla, pensados como espaços que abriguem encenações. Em todos os projetos, há uma intenção de discutir o espaço cênico: o lugar do ator, do es-

pectador e a construção da cena, e por consequência, o lugar dos cidadãos e a construção cidade. A arquitetura para teatro de Lina Bo Bardi não pretende ser um marco do progresso, nem documento da modernização, como tinham sido os teatros tradicionais até então. Com Lina, o edifício teatral passa de alguma forma a abrigar a cidade, voltando sua atenção para novas possibilidades de construção do fazer teatral (LATORRACA, 1999).

Nos teatros da arquiteta sempre existiu a preocupação de que a cidade fizesse parte da construção do espaço de encenação: o pano de vidro ao fundo do palco do Polytheama, a janela do Oficina ou o buraco do Gregório de Mattos, podem ser vistos como manifestos da sua vontade de incidir nas questões da cidade, respectivamente: o centro de Jundiaí e a necessidade de reocupar o Polytheama; o terreno do Grupo Silvio Santos que naquele momento impedia a construção do Teatro Estádio; e o Conjunto Nossa Senhora da Barroquinha, ainda não restaurado. Os espaços teatrais da arquiteta, como vários outros de seus projetos, são concebidos entre a técnica e as questões culturais, que acabam por resultar espaços com caráter tátil, não abstrato, democráticos, condizentes com a realidade e a contextualização dos usos.

Na unidade do SESC na Pompéia a arquiteta projetou um espaço que também se relaciona com a cidade, mas de uma nova forma. Um edifício que serviu a outro contexto, um galpão de uma antiga fábrica de tambores, num bairro operário, foi recuperado para receber um edifício teatral, criando uma extensão da rua dentro do centro de cultura e lazer⁴. O resultado é um “teatro de arena revisitado”, um teatro sanduíche⁵, com possibilidades de abrigar peças de teatro, espetáculos circenses, shows musicais, e que por suas particularidades espaciais acaba por influenciar a montagem, que tem que se haver com um novo espaço cênico, pouco convencional, onde a arquiteta combinou elementos além das dimensões físicas, pensando no acabamento, na qualidade da arquitetura e no formato da plateia e subvertendo a lógica do palco italiano tornando invisível a linha de separação entre atuante e a audiência⁶.

O rompimento do palco italiano proposto pela arquiteta em todos os seus projetos teatrais recondicionam o lugar do espectador na cena, construindo um espaço democrático. Lina constrói uma concepção de teatro ao longo da sua trajetória, a partir de um conceito que se torna cada vez mais claro do uso ou dos múltiplos usos. No Teatro Oficina, de 1984, uma fase madura de sua produção, a arquiteta pretendeu “expor o ator e uma condição

francamente humana ao público” (AMARAL, 2005). Esse, talvez, seja seu projeto mais radical, onde ela congregou o longo caminho que a leva a pensar as soluções para coxia, urdimento e espaços técnicos sempre aparentes, permitindo a todo o momento a prova da não abstração, estando em acordo com uma crítica marxista do modernismo, seguindo as reformulações cênicas de Brecht, pautadas pela necessidade da não ilusão do espectador (SILVA, 2005). O que coloca o trabalho do arquiteto como fundamental para concepção do espetáculo.

O reposicionamento das plateias e pré-existências desenharam as arquiteturas cênicas de Bo Bardi, por exemplo, nos projetos das peças brechtianas “Ópera dos três tostões” e “Na selva das Cidades”. Na ocupação do Teatro Castro Alves de Salvador e no Oficina em São Paulo, Lina propõe a apropriação do teatro em moldes diferentes aos de Bina Fonyat⁷ e de Rodrigo Lefréve e Flávio Império, concretizando uma arquitetura menos ligada às convenções tradicionais da arquitetura teatral (PEREIRA, 2007, p.169-172)⁸. Segundo Carolina Leonelli, é onde se nota como Lina continua desenvolve suas ideias de “apropriação” e “desvio”, por retirar da condição existente, a matéria prima para construção da cena. Um material que é resignificado em cena sem deixar de pertencer a seu lugar de origem.

O TCA teve suas obras terminadas em 1958 e poucos dias antes da inauguração sofreu um incêndio, de causas desconhecidas ainda hoje, na época a mídia noticiou que fogo começou em curto-circuito na instalação elétrica. No ano seguinte a sala foi inaugurada não oficialmente, com a “Ópera dos três tostões”, com trajes e arquitetura cênica de Bo Bardi em 1959. A arquiteta ocupou as ruínas do Teatro Castro Alves, no foyer do teatro instalou o Museu de Arte Moderna da Bahia e na sala de espetáculos projetou, a pedido da Escola de Teatro da Bahia, as arquiteturas cênicas de “Ópera dos três tostões” e “Calígula”⁹. Mais tarde, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), no espaço do Solar do Unhão usado ocasionalmente como espaço cênico (PEREIRA, 2007).

As experiências de redesenho de arquitetura com outra função permeiam toda a produção da arquiteta, no caso dos edifícios teatrais, elas são condicionantes na atuação de Lina. E são essas experiências de arquitetura cênica que vão desembocar na concepção dos edifícios teatrais construídos entre as décadas de 1970 e 1980.¹⁰

A opção pela “arena revisitada” do SESC Pompeia é uma solução espacial muito próxima à proposta cenográfica de “Na selva das cidades”¹¹



Figura 2. “Na Selva das Cidades” no teatro Oficina em 1969 - Atores em cena no ringue. Fonte: acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

para o Oficina anos antes. No Teatro Polytheama de Jundiaí¹², projeto de 1986, Lina diz ser de grande importância recuperar um espaço da cultura popular da cidade, ressaltando que ele seria um dos últimos exemplos de “teatro polivalente” no país, portanto, um espaço de múltiplo uso, e que deveria em sua essência ser um teatro moderno de possibilidades diversas de ocupação. Lina propõe um pano de vidro aos fundos do teatro, deixando que a cidade seja o último e real pano de fundo de todas as montagens. Essa postura projetual da arquiteta é bastante semelhante a que ela desenvolve no projeto Barroquinha nos anos 1980 em Salvador, na implantação do Teatro Gregório Matos, quando Lina abre a parede do fundo desse espaço cênico para o complexo histórico da Igreja Nossa Senhora da Barroquinha¹³. Em diversos desses projetos, o pré-existente e a arquitetura como documentação histórica são questões guias para as intervenções, e é essa discussão que pretendemos levar adiante aqui.

Além de teatros, como se sabe, Lina projetou também alguns auditórios que eventualmente cumpriram a função de espaços cênicos: o do MASP da Rua Sete de Abril (1947), o do MASP Paulista (1968)¹⁴ e do MAM (1982). Esses projetos de Lina parecem subverter essa divisão estrita de teatro e auditório, trazendo à tona questões como a versatilidade do espaço, a exemplo dos auditórios do MAM e do MASP, onde a arquiteta projeta um mobiliário que possa ser retirado da sala permite por si só o uso do salão livre ou simplesmente a reconfiguração dos lugares. Como afirmou Leonelli, “para Lina, a distância entre palco e plateia apresentava-se de fato como um problema a ser resolvido” (LEONELLI, 2011, p.27). Assim como Walter Gropius em seu Teatro Total, que acreditava no teatro como instrumento de mudanças sociais -

Onde a plateia devesse deixar de ser apenas observadora para tornar-se parte atuante do espetáculo -, Lina defendia que ambas poderiam eventualmente estar em um mesmo espaço, eliminando-se as barreiras físicas entre espectador e ator¹⁵. Portanto os projetos para teatro da arquiteta não estaria ligada a questão da imagem ou a da recriação de uma realidade aparente, mas na possibilidade de ressignificação do objeto arquitetônico¹⁶ e das relações dos usuários com e no edifício¹⁷, por isso a análise das obras será feita a luz dessas questões presentes em toda produção da arquiteta para teatro: pré-existências e construção a partir de ruínas; relação cena / espectador - palco /plateia; e possibilidades e condicionantes cênicas.

2. Os edifícios teatrais construídos e a construção do edifício através da cena

2.1. Na Bahia, o Teatro Castro Alves incendiado: as primeiras experimentações

Desde as primeiras experiências na produção para teatro, Lina Bo Bardi reconcionou o lugar da atuação: a cena é estendida para além do espaço do palco, invade a coxia e plateia buscando o espaço da cidade. A cena estática, com lugar marcado para acontecer, não traz problemas ao espectador, e a inércia do público não é o que desejou a arquiteta. Em toda sua produção Bo Bardi subverteu a experiência teatro tradicional em suas aproximações com as artes cênicas. Em sua primeira estadia na capital baiana¹⁸, Lina teve como primeira atividade profissional a instalação do Museu de Arte da Bahia no *foyer* do Teatro Castro Alves incendiado, e em parceria com a Escola de Teatro da Bahia, sob a tutela de Martim Gonçalves¹⁹, construiu na

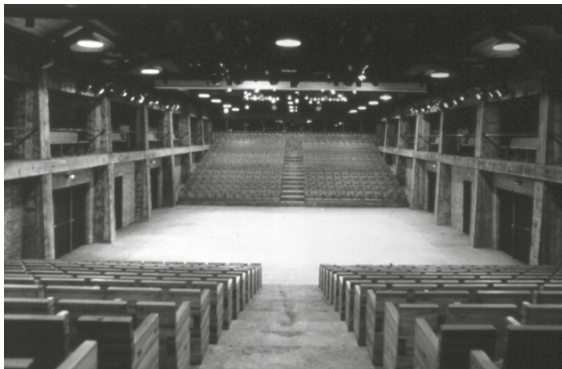


Figura 3. Plateia, palco e plateia do teatro do Sesc Fábrica da Pompeia, fotografado por Marcelo Ferraz em 1982. Fonte: acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

sala de espetáculos do TCA as arquiteturas cênicas de “Ópera dos três tostões” de Bertold Brecht e “Calígula” de Albert Camus.

Na arquitetura cênica para obra de Brecht a arquiteta eliminou qualquer possibilidade de ilusionismo da cena: os vários lugares necessários para a representação da ópera foram colocados simultaneamente em cena, ligados por escadas e passarelas de madeira, o que dispensou a troca de cenários. Os fios, refletores, araras de roupas, cordas e mecanismos ceno-técnicos aparentes faziam com que o público estivesse todo o tempo consciente de que estava diante de uma representação. Lina propôs letreiros luminosos e telas para projeção, que chamavam o público a reflexões externas ao espaço do teatro, e as projeções traziam para cena acontecimentos externos. Dessa maneira, quebravam a “quarta parede” do edifício teatral.

Lina, na arquitetura de “Ópera dos três tostões”, construiu a cena nos moldes sugeridos por Bertold Brecht²⁰. Observando os desenhos para essa arquitetura cênica é possível perceber a preocupação da arquiteta em eliminar as predeterminações do que era o lugar da atuação e o que era reservado ao público. A opção em colocar a pequena orquestra junto aos atores é uma clara oposição ao limite do palco italiano que ali existiu, onde a separação era dada justamente pelo fosso da orquestra e pela boca de cena, que também foi eliminada.

Por fim, é nessa arquitetura cênica que Bo Bardi enfrenta pela primeira vez o caráter efêmero do fazer arquitetônico²¹. Se é evidente que a efemeridade é uma condição de projetos cenográficos, nos projetos da arquiteta essa condição é radicalizada. Na montagem da “Ópera dos três tostões”, a utilização de elementos precários traz esse questionamento, o que permearia toda a produção cenográfica da arquiteta.

2.2. Em São Paulo, a chegada do elevado e a “cidade-ringue”

No período entre 1968 e 1976, ou entre a inauguração do MASP Paulista e da Igreja Espírito Santo do Cerrado de Uberlândia, a produção de Lina Bo Bardi é bastante restrita, e é nesse momento que, a arquiteta se aproxima da produção artística brasileira (LIMA, 2009).

Nesse período, Lina é apresentada por Glauber Rocha²² a José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina. Em sua primeira aproximação com o grupo²³ ela desenvolve em 1969 a arquitetura cênica da peça de Brecht “Na Selva das Cidades”, e dois anos mais tarde, a arquitetura cênica e o figurino de “*Gracias Señor*”. Em “Na Selva das Cidades” Lina traz para São Paulo suas ideias de “teatro pobre”, já experimentadas nas arquiteturas cênicas realizadas para Escola de Teatro da Bahia no começo dos anos 1960. Segundo a própria arquiteta, a ideia de um “teatro pobre” é desdobramento da “arquitetura pobre”: pobre no sentido de simplicidade na construção da cena, não no sentido econômico, mas na simplicidade dos meios de comunicação²⁴.

A cena desejada nessa primeira construção para o Oficina tem a ver em muito com a experiência anterior do projeto de “Ópera dos três tostões”. Se na montagem baiana, o incorporar à construção da cena a memória recente do TCA incendiado condicionou o projeto, na montagem paulista, a chegada do “Minhocão” no bairro do Bexiga foi matéria prima na concepção e construção de “Na selva das Cidades”. Essa matéria-prima da arquitetura cênica foi justamente o entulho deixado pelas ruas do bairro histórico na construção do Elevado Costa e Silva. As madeiras, tijolos e restos de concreto trouxeram para dentro do

teatro a experiência urbana: a de Chicago dos anos 1920 narrada na obra de Brecht e a de São Paulo dos anos de 1970 incorporado na montagem do Teatro Oficina. A opção por conceber no centro da cena um ringue segue as indicações de Brecht, que sugere no texto uma constante luta na (selva da) cidade. É nessa montagem que a efemeridade da arquitetura cênica é extremada por Bo Bardi: a cada apresentação, o cenário era completamente destruído pelos atores e refeito no dia seguinte. José Celso Martinez Correa, a respeito do cenário da peça, disse:

A Lina Bardi, que fazia a cenografia da Selva, pegava o Lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito uma doida no meio da rua: 'Que bonito! Que maravilha!' Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, triava e botava no cenário." (CORREA, 1998)

Nessa montagem, o espectador se torna parte da cena, pois ele também está "Na selva das cidades". Lina transformou o palco italiano de Império e Lefrève em um "teatro sanduíche", relação espacial próxima a que mais tarde projetou no SESC Fábrica da Pompeia. Nas laterais do palco eram dispostas mesas em uma espécie de cabaré ocupado pelo público, e nessa concepção cenográfica não era possível distinguir quem era ator ou espectador.

Para Zé Celso, "Na selva das cidades" foi de fato um momento de ruptura dentro do teatro e da cidade. O Bexiga, que até aquele momento era visto como um bairro encortiçado, marginal, passaria por grandes modificações com a chegada do "Minhocão", que partiu o bairro ao meio. E ao mesmo tempo o Oficina rompe de vez com os padrões que o aproximava do teatro engajado de esquerda²⁵. É com a experiência catártica de "Na Selva das Cidades" que o grupo, capitaneado por Zé Celso e Lina, viu a necessidade de construir um novo "Oficina" livre da quarta-parede, um "teatro-rua", um "sambódromo". O contato com a terra do Bexiga na montagem do texto de Brecht trouxe a necessidade latente de abandonar o teatro construído nas antiquadas estruturas sociais e buscar um teatro "dionisíaco", o que resultou nas primeiras experiências do grupo com o que eles chamam atualmente de "te-a-t(r)o", "teatro rito".

2.3. Na fábrica de tambor, uma arena revisitada

O teatro de vanguarda brasileiro no final dos anos de 1970 já tinha posto em xeque algumas vezes as

relações convencionais do lugar da cena e do espectador, e é nesse cenário que Bo Bardi desenvolve o projeto do teatro do SESC Fábrica da Pompeia. O desenho do edifício, segundo a arquiteta, deveria ser concebido para possibilitar a difusão da cultura e incluir a classe operária - deveria, assim, ser coerente a necessidade de comunicação do projeto, onde a cidadania cultural poderia ser exercida de forma plena²⁶.

O projeto do SESC Pompeia, de 1977, é dividido em duas partes: o bloco esportivo e o bloco cultural e de serviços. Para o primeiro, foi construído um novo edifício e o segundo bloco foi abrigado na antiga fábrica de tambores. O teatro foi projetado entre dois dos galpões da antiga fábrica: o *foyer* fica no vão entre os blocos, coberto por telhas de vidro e fechado por treliças de madeira, a sala de espetáculos foi instalada em um dos galpões pré-existentes. Para abrigar o teatro, Lina projetou várias intervenções, todas alinhadas às proposições do restauro crítico²⁷, intervenções feitas a com formas e matérias do presente, nunca de maneira mimética ao pré-existente, ideia que permeou toda sua atuação em prédios históricos e ruínas²⁸.

Lina optou por projetar um "teatro sanduíche"²⁹: arquibancadas opostas separadas por um palco retangular. Nas palavras da arquiteta, "uma arena revisitada". Tal conformação espacial possibilitaria estímulos à reinvenção do cotidiano na cena e que aos homens (espectadores) apresentaria uma significativa liberdade. O teatro dos comerciantes deveria valorizar o trabalho e o lazer em igual proporção, e para tal deveria levar o trabalhador a se questionar sobre seu papel e sua atuação no mundo, sendo estimulado por situações de desconforto e estranheza da própria realidade.

Em seu primeiro edifício teatral construído, o do SESC, Bo Bardi se valeu de vários elementos já experimentados em seus projetos de arquitetura cênica e auditórios nas décadas anteriores. No teatro da Pompeia, a arquiteta manteve a clara decisão de que naquele espaço, não só o espetáculo, mas as arquiteturas deveriam ser capazes de possibilitar a experiência teatral como um todo: texto, atuação e espaço, não podem ser lidos isolados nem no fazer teatral e nem no arquitetônico.

Especialmente, o teatro foi discutido genericamente entre a arena e o palco italiano, e ao longo da história, uma dessas formas sempre pareceu mais adequada para o tipo de representação desejada que a outra. Lina, com um gesto poético de sua arquitetura, coloca dentro do cubo (italiano) o círculo (arena) no SESC Pompeia. Tal gesto não seria, portanto, uma aproximação do Teatro Total

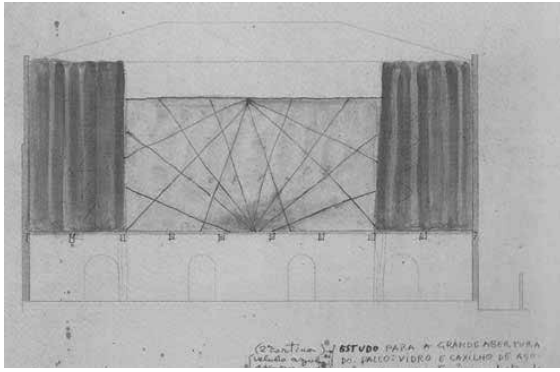


Figura 4. Estudo para grande abertura do palco no novo Teatro Polytheama de Jundiaí. Croqui de Lina Bo Bardi, André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki (1986). Fonte: acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

de Gropius, já que na fábrica a arquiteta não deseja fazer um teatro que consiga receber qualquer tipo de espetáculo. Ao contrário, Lina quer um espaço que condicione a montagem e que esteja em acordo com o que se deseja para sua “cidadela”. Não existe uma clara separação entre o palco a plateia, gesto afirmativo de que o lugar da atuação não deveria estar separado do público, assim como a ausência de um “palco” mais alto ou separado visualmente dos espectadores: o palco nesse teatro está no mesmo nível que a primeira fileira de cadeiras³⁰. Por fim, Lina diz criticar no projeto do SESC a sociedade de consumo, optando por fazer uma “arquitetura pobre” que atenta a estética da honestidade, deixando as paredes sem revestimento, as estruturas e os métodos construtivos aparentes. No teatro, isso está colocado nas controversas poltronas sem estofados³¹, nas arquibancadas e frisas de concreto aparente e mais radicalmente na opção de condicionar o fazer teatral sem criar ilusões, onde o ator é visto por todos os lados e o público é livre para receber a cena de diversas maneiras, o palco central sem claras separações espaciais avisa o espectador que aquilo não se trata de uma “caixa mágica”, mas sim do lugar da representação.

2.4. A experiência síntese da produção teatral de Bo Bardi: um teatro aberto ao Bexiga

O Teatro Oficina nasceu como grupo no final dos anos de 1950, formado por estudantes de Direito encabeçados por José Celso Martinez Corrêa e Renato Brorghi. Logo em seus primeiros anos de existência o grupo alugou no Bexiga o antigo Teatro dos Novos Comediantes para ser a sua sede. Em seu pouco mais de meio século de “(re)existência” o edifício teatral do Oficina passou por diversas

propostas espaciais.

O primeiro projeto, construído a pedido do grupo pelo arquiteto Joaquim Guedes ainda no final dos anos de 1950, já era um “teatro-sanduíche” (plateias colocadas frente a frente e entre elas o palco). Esse projeto foi substituído em 1967³² por uma proposta de palco italiano, pensada por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. Esse é o teatro que recebeu as arquiteturas cênicas “Na Selva das Cidades” e “*Gracias Señor*” de Lina Bo Bardi: uma extensa arquibancada de concreto com acessos em meio nível e no palco (italiano) uma plataforma giratória³³.

Em 1983³⁴, recém-voltado do exílio político, o diretor do grupo sugeriu o que foi a grande virada na produção da companhia: o te-at(r)o, o teatro rito antropofágico, proposições que a companhia persegue ainda hoje. Nesse contexto, Lina Bo Bardi em parceria com Marcelo Suzuki fez uma nova proposta de ocupação para o teatro, que não seria construída. Em 1984, Lina, juntamente a Edson Elito, projetou o teatro que foi construído e inaugurado em 1993, um ano após a morte da arquiteta. Esse é o Teatro Oficina que conhecemos hoje, pensado como um “teatro passarela”, ou nas palavras do diretor do grupo, “teatro-sambódromo”, ou ainda para arquiteta “teatro-rua”.

No terreno ao lado do teatro a arquiteta desejava construir o “teatro-estádio”, que foi re-esboçado anos mais tarde por Paulo Mendes da Rocha. O arquiteto apresentou uma proposta de ocupação do terreno baseada em uma releitura do minhocão: o viaduto invadiria o terreno e ligaria a cidade a uma “oca-estádio” para cerca de 5000 pessoas. O “Teatro-estádio” ainda hoje não foi construído e tem sido alvo de muitas discussões desde o começo dos anos 2000, quando o Grupo Silvio Santos, proprietário do terreno, demonstrou interesse de

construir algo no local. Para essa área foram feitos desde então inúmeros projetos. O arquiteto Júlio Neves a pedido do proprietário do terreno fez o projeto de um shopping, algo que imediatamente seria rechaçado pela companhia. Como tentativa de conciliar os interesses do Grupo Silvio Santos e do Teatro Oficina, Silvio Santos encomendou ao escritório Brasil Arquitetura um projeto chamado “Shopping Bexiga”, que abrigaria o centro comercial e teatro estádio, mas a proposta também foi abandonada. Os proprietários do terreno ainda fizeram um projeto de torres comerciais no terreno. Em 2010, o Grupo Silvio Santos passou uma crise financeira e acabou deixando de ter interesse pelo terreno, momento em que o terreno foi cedido ao Oficina para que realizasse suas atividades teatrais no local. Aventou-se ainda a possibilidade de se trocar o terreno por outro de igual valor na cidade de São Paulo, com a intermediação do poder público. Nesse momento o diretor da companhia encomendou outro projeto ao arquiteto João Batista Martinez Corrêa, seu irmão, que além do teatro estádio abrigaria a “Universidade Antropofágica” e a “mata do Bexiga”. Por fim, o que se defende atualmente é que seja feito outro projeto que se aproxime das ideias esboçadas por Bo Bardi e Elito (CORREA, 2012).

O espaço cênico proposto por Lina é uma grande caixa cênica onde não existe separação do lugar do espectador e da cena. O teatro funciona como uma extensão da rua³⁵, um beco que deseja ser aberto ao estacionamento do “baú da felicidade”. Não existem lugares marcados para o espectador ou para a atuação. A ideia da arquiteta e do grupo é que não existam espectadores, mas participantes que tornem possível o te-at(r)o³⁶, expondo os atores a uma “condição francamente humana”. Enquanto rua, é desejável que a separação do espaço externo para o espaço do teatro seja natural, e para tal, Lina abriu a parede norte do teatro para cidade, criando um pano de vidro que fazia o estacionamento vizinho. No telhado, existe uma cobertura retrátil, que quando aberta deixa ver o céu e expõe a sala de espetáculos às condições da natureza: chuva, vento, dia e noite. Por fim, na parede oposta à entrada do teatro Lina criou aberturas nos arcos pré-existentes, que sinalizam que aquela parede deve ser derrubada em busca da construção do teatro estádio, nas palavras de Lina “o teatro aberto ao Bexiga”.

Ainda de acordo com a atuação do grupo, Bo Bardi propôs para o espaço cênico elementos ligados à natureza, possibilitando a realização naquele local do teatro-rito e do teatro antropofá-

gico: além das aberturas já citadas, no centro do teatro existe uma “cachoeira” de tubos aparentes que desaguam em um espelho d’água, e sob a passarela central há uma faixa de terra coberta por pranchas de madeira, no ponto mais alto do teatro uma tubulação de gás permite que seja acesa uma fogueira. Existem ainda pedras, plantas tropicais e, do lado de fora rente a janela, uma árvore totem. Todos esses elementos da natureza foram combinados a um sistema de televisores e de mecanismos cenotécnicos aparentes que resultam no que é chamado por Zé Celso de “terreiro eletrônico”. Para Lina: “do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura física e tátil, sua não abstração-que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total dos meios” (BARDI, 1999, p.3)³⁷.

A permanência da antiga fachada, resistiu a todos os projetos de arquitetura para o Oficina é documento patente da história do lugar, não só na parede, mas nos tijolos aparentes e nos arcos “romanos” descobertos por Lina, que nesse projeto atua como “arqueóloga urbana”, como quer Zé Celso. Essa condição é radicalizada no gesto da arquiteta em abrir sob a passarela-palco uma espécie de trincheira buscando a memória mais remota do lugar, que não está no edifício construído, mas na terra no Bexiga.

2.5. O restauro das possibilidades: o polivalente Polytheama

Sobre a restauração do Polytheama, Bo Bardi ressaltou a necessidade de entender o objeto histórico sobre qual se intervém: o teatro de Jundiá era naquele momento um dos últimos exemplares do teatro polivalente do país. Da mesma maneira que operou nas obras de adequação da Fábrica da Pompeia, a arquiteta faz ali um apelo para que seja mantido o espírito de ocupação popular daquele teatro.

O modelo “polivalente” do começo do século já não satisfazia as necessidades do teatro moderno, porém, para a arquiteta era necessário que a memória dessa tipologia estivesse presente no novo Polytheama. Se no começo do século os teatros polivalentes deveriam ser capazes de abrigar espetáculos teatrais, musicais e circenses, o novo Polytheama deveria suportar um conjunto de possibilidades que passasse pelas atuações tradicionais, espetáculos alternativos e projeções de vídeo. Bo Bardi relaciona o teatro de Jundiá ao primeiro

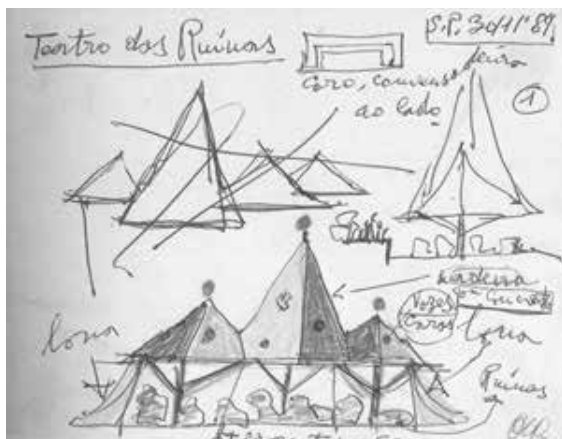


Figura 5. Cadeiras Frei Egydio no espaço de configurações diversas de plateia do Teatro Gregório de Mattos de Salvador. Fonte: fotografia de Nelson Kon; acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

polivalente, o “La Maison du Peuple” em Bruxelas, teatro que representou na Europa uma avançada possibilidade de expressão artística e comunicação popular. O novo teatro de Jundiaí deveria estar apto a receber múltiplas possibilidades de ocupação: a plateia poderia se configurar de diversas maneiras, e para tal receberia cadeiras móveis; as frisas nas primeiras alturas e arquibancadas nos últimos andares permitiriam ao público assistir espetáculos sob outros pontos de vista.

Nos diversos desenhos depositados no Instituto Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi é notável a preocupação da arquiteta em outra vez projetar dentro das proposições do restauro crítico. Todas as intervenções da arquiteta para o novo Polytheama seriam feitas com forma e materiais contemporâneos: o edifício proposto anexo ao edifício histórico seria construído em concreto e abrigaria uma choperia e programas complementares ao teatro, os acessos aos diversos níveis do projeto aconteceriam por dentro de tubo náuticos e dentro da sala de espetáculos, as arquibancadas deveriam ser construídas em concreto, como a base das arquibancadas do Teatro da Pompeia, as poltronas soltas seriam estofadas de azul cobalto, a mesma cor utilizada nos praticáveis do Oficina.

Mesmo restaurando um teatro com forma bastante próxima ao palco italiano, Lina projeta algumas condicionantes para as futuras montagens cênicas no teatro de Jundiaí, experimentadas em suas obras cenográficas para o teatro de vanguarda: a quarta parede do Polytheama não deveria ser quebrada apenas no palco, mas também entre o edifício e a cidade. Dentro do edifício, a arquiteta elimina o fosso da orquestra e a boca de cena da mesma forma que procedeu na intervenção para a “Ópera dos Três Tostões” em Salvador e na Fábrica da Pompéia. O palco e o chão da plateia podem se

tornar um único espaço, quebrando a “quarta parede” interna, e a outra “quarta parede”, a do fundo do teatro, deixa de existir com a instalação de um “pano de vidro” que abre o teatro para cidade, trazendo para o palco a profundidade real da cena, que nesse caso não se resolve na concepção cenográfica, mas na arquitetura. Sobre as múltiplas possibilidades propostas para teatro, Lina disse: “Com outras inovações do palco, o Polytheama poderá vir a ser o centro de Jundiaí - e não somente de Jundiaí” (BARDI *apud* FERRAZ, 1993, p.280).

O restauro proposto por Bo Bardi, por razões políticas acabou por não ser construído. Em 1994, após a morte da arquiteta, o escritório Brasil Arquitetura³⁸ foi convidado a rever o projeto da arquiteta e tocar as obras do teatro que foi inaugurado em 1996. É perceptível que muitos dos desejos de Bo Bardi para o espaço não estão presentes na obra: o pano de vidro ao fundo da sala de espetáculos não foi realizado, as poltronas são fixas e a diferenciação pré-existente/intervenção se limitou a pintar o edifício histórico de branco e executar as novas intervenções em concreto aparente³⁹. Diferenças projetuais a parte, é inegável que o maior desejo de Lina foi contemplado no projeto construído: o Polytheama voltou a ser a casa do povo, tem uma programação diversa e se tornou símbolo da cidade.

2.6. Na Bahia: o teatro no conjunto histórico

O último edifício teatral construído projetado por Lina Bo Bardi, o Teatro Gregório de Mattos, faz parte de um plano urbano da arquiteta para o Largo da Barroquinha em Salvador⁴⁰. O projeto chamado por Lina de “Projeto Cultural Barroquinha” é composto pela restauração da Igreja Nossa

Senhora da Barroquinha, que passou a ser um centro comunitário, pelo estacionamento que deu lugar a uma feira de ervas, e a parte da frente do um antigo cassino deu lugar ao Cine Glauber Rocha, com fachada inspirada no cartaz de “Deus e Diabo na Terra do Sol”, por fim, a parte de trás do cinema foi transformada no Teatro Gregório de Mattos. Além do centro do plano urbano, Bo Bardi propôs diretrizes para a ocupação do entorno que deveria ser ocupado por uso misto, e que não foram realizados em sua totalidade.

A arquiteta aproveitou toda estrutura da antiga casa noturna Tabaris para abrigar o Cine Glauber Rocha e o Teatro Gregório de Mattos. O espaço, mesmo antes da intervenção da arquiteta, já recebia espetáculos, e para atender às novas necessidades foram inseridos poucos elementos. O térreo do teatro passou a ter um bar e um grande espaço vazio para exposições, o andar superior, de planta idêntica, recebeu a sala de espetáculos. Para ligar os dois pavimentos, Bo Bardi projetou uma “escada-escultura” em concreto⁴¹. Nas palavras da arquiteta: “como o projeto é muito simples e o ambiente será maior de simplicidade, embora nobre, precisava de um elemento que fosse um ponto de interesse fundamental para um ambiente assim tão despido”. Outra vez, tudo que é intervenção no prédio histórico é marcado por formas e materiais contemporâneos: a escada é construída em concreto, as novas tubulações e outras pequenas intervenções estão aparentes.

Para a sala de espetáculos, Lina projetou um grande vazio, uma praça, ocupada apenas por cadeiras dobráveis “Frei Egydio”. Na aquarela “Varais e teatro” depositada no acervo da arquiteta, percebe-se que é nesse projeto que Lina mais se aproxima da arena greco-romana, as cadeiras são dispostas ao redor de um tablado retangular, entretanto, essa não é única possibilidade espacial da sala. As possibilidades espaciais do último espaço de ocupação cênica construído por Bo Bardi são muito próximas as de outros projetos: aos auditórios do MASP 7 de Abril e do da Paulista, do auditório improvisado na rampa do TCA ou do auditório do MAM Ibirapuera. Nessa “praça” (como a arquiteta se refere à sala de espéculos do TGM) o lugar da encenação é “tudo”, pois não existe nenhuma separação do que é espaço da atuação e o que é espaço do espectador.

Os poucos aparatos ceno-técnicos existentes estão aparentes ao público, o piso é único e conforma no mesmo plano o lugar da cena e o lugar da plateia, a “quarta parede” é inexistente no edifício, foi “quebrada” para a cidade por um “buraco” semelhante

aos do bloco esportivo da Fábrica da Pompeia e os do Restaurante do Coaty, outra vez, esse gesto avisa o espectador de que ali é um lugar da não ilusão, e a atividade teatral deve ser agente de transformadora da sociedade e não entretenimento.

2.7. O Teatro da Liberdade

A quase ausência do “teatro” no Conjunto da Barroquinha desembocou no último projeto de ocupação cênica de Lina Bo Bardi, o Teatro das Ruínas em Campinas. O projeto do Teatro das Ruínas é o vazio, trata-se apenas de uma cobertura, uma tenda que abriga o fazer teatral e algumas ruínas de uma casa-grande, proposição que parece antever as ocupações teatrais dos anos 2000. Esse último projeto teatral da carreira da arquiteta não foi construído, e existem poucos registros do que se pretendeu para esse lugar: algumas fotos do terreno, alguns poucos croquis, uma planta e um corte e o depoimento em que diz⁴²:

E o teatro onde está? Onde estão as poltronas, os “corredores” e o “palco”? Onde isso está, os urdimentos, os apetrechos, os bandos de refletores? O que vemos aqui é um espaço livre e despido como uma Praça. É preciso aproveitar todos os espaços de uma Cidade, encontrando também, junto ao respeito rigoroso pelo Passado, o moderno Teatro da Liberdade (BARDI *apud* FERRAZ, 1993, p.311).⁴³

3. Lina e o a construção da cênica de vanguarda: algumas considerações

Pretendíamos encontrar elementos e características que construíssem uma narrativa da atuação de Lina Bo Bardi para as artes cênicas. Depois de levantada toda a produção da arquiteta para teatro e confrontá-la com a sua atuação nas cidades onde trabalhou, com a cena teatral de vanguarda do período e com a aproximação de outros arquitetos com o teatro, algumas observações se fazem necessárias:

Como já dito anteriormente, muitos elementos e desejos de projetos são recorrentes na construção do espaço da representação de Bo Bardi. Desde a ocupação do Teatro Castro Alves, sua primeira arquitetura cênica, a arquiteta já dava indícios do que seria essa produção. O desejo de não esconder os mecanismos ceno-técnicos, mostrando que o teatro moderno não deveria ser o lugar da ilusão, mas sim da reflexão, já estava presente na monta-



Figura 6. Estudo para tenda que abrigaria o fazer teatral e ruínas de uma casa-grande no Teatro das Ruínas. Croqui de Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki (1989). Fonte: acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi

gem da “Ópera dos três tostões” em 1959.

Anos depois de sua primeira estadia na Bahia, no projeto de “Na Selva das Cidades” para a Oficina, em 1969, Lina traz de suas experiências em Salvador não só o reposicionamento da plateia, que estava presente nas arquiteturas cênicas já realizadas, mas também a ideia de “teatro pobre”, uma transposição da “arquitetura pobre” defendida pela arquiteta nessa montagem para o grupo de José Celso Martinez Correa, quando leva ao extremo a condição efêmera de se projetar a arquitetura cênica. Com o Oficina desenvolve um projeto de caráter efêmero, na construção da cena, cuja condição é extremada no cenário que é descartado durante a apresentação e reconstruído com novos entulhos do elevado a cada apresentação.

Em seu primeiro edifício teatral construído, o teatro do SESC Pompeia (1977), a arquiteta traz para o projeto a relação palco-plateia experimentada uma década antes em “Na Selva das cidades” (1969). Para Lina, o “teatro sanduíche”, ou em seus termos, a “arena-revisitada”, era a configuração desejada para aquele lugar, onde uma plateia de frente para outra permitiria ao espectador se ver na reação do outro, estando pronto para responder ao espetáculo apresentado. Ainda nesse projeto é importante notar que as proposições do restauro crítico foram contempladas pela arquiteta: não existe destruição de sua pré-existência e tampouco tentativas de mimese ou de falseamentos históricos. Todas as intervenções foram feitas de forma e materialidade contemporâneas, indicando o caminho que a obra deveria seguir no futuro.

Em sua obra mais conhecida de teatro - o Teatro Oficina - Lina, que já havia feito arquitetura cênica para o grupo ainda no teatro projetado por Flavio Império e Rodrigo Lefèvre, nos anos 1980 faz duas propostas para o novo edifício teatral no Bexiga.

A primeira, em parceria com Marcelo Suzuki e a outra com Edson Elito, cujo projeto construído manteve os tijolos e os arcos pré-existentes descobertos por Lina na montagem de “Na Selva das Cidades” aparentes. No edifício, as plateias são dispostas ao longo do que ela chama de “teatro-rua”, como se a Rua “Jaceguay” entrasse no teatro, gesto muito próximo à rua da “cidadela” do projeto do SESC, outra proximidade com a obra da Pompeia são os tijolos aparentes e as intervenções sobre as pré-existências muito marcadas com matérias e formas construtivas contemporâneas. Nas duas proposições para o Oficina, Lina sugere junto ao teatro já existente o que ela chama de “teatro-estádio”: um grande teatro aberto que ligaria as ruas do bairro e criaria uma espécie de ágora no terreno pertencente desde essa época ao grupo Silvio Santos. É para o teatro estádio e, se referindo a ele, que Lina esboça a ideia de “teatro aberto ao Bexiga (cidade)” que a acompanharia nas próximas obras para teatro, onde abre uma grande janela que deixa ver a cidade: o minhocão, a degradação do bairro e o próprio terreno de Silvio Santos.

Quando convidada dez anos mais tarde pensar o restauro do Polytheama de Jundiaí (1986), Lina traz da experiência do projeto para a companhia de Zé Celso o “teatro aberto para a cidade” e propõe que toda a parede ao fundo do palco seja uma grande janela aberta para o centro de Jundiaí, o que permitiria o espectador pensar o teatro inserido na cidade. Da fábrica da Pompeia e de projetos anteriores, sobretudo nos da Bahia, como o Solar do Unhão, Lina traz a preocupação de ocupar essas pré-existências, restauradas, com programas populares. Por fim, a memória do antigo teatro polivalente é respeitada na materialidade, mas principalmente nas possibilidades de uso: a plateia deveria receber cadeiras removíveis para permitir

diversos ajustes na relação palco/plateia.

Os reposicionamentos múltiplos da plateia experimentados no projeto de Jundiaí estão presentes no edifício teatral subsequente da arquiteta. Na segunda estadia na Bahia, quando Lina faz o projeto de reestruturação do conjunto histórico do Largo Barroquinha (1986), propõe que o espaço do teatro seja o espaço da possibilidade. O Gregório de Mattos é vazio, uma praça a ser ocupada, tem poucos os aparatos cenotécnicos e as cadeiras Frei Egydio podem configurar diferentes plateias. Por fim, põe-se dizer que o projeto da Barroquinha já dá pistas da última proposição teatral da arquiteta: o Teatro das Ruínas, em Campinas (1989), onde é projetado apenas uma cobertura e esse é o lugar da cena.

Se olharmos para edifícios teatrais construídos de Lina Bo Bardi percebemos que mesmo que as primeiras proposições estejam muito distantes do que estava sendo feito no teatro brasileiro, com o passar dos anos talvez seja possível falar que os teatros da arquiteta tornam-se cada vez menos formais e ainda mais distantes do teatro tradicional, indicando na última obra, mesmo que não construída, que o lugar do teatro passaria ser a cidade, que é o que vemos de mais atual na cena de teatro brasileiro dos anos 2000. Para exemplificar isso podemos pensar, por exemplo, que o lugar do espectador se torna cada vez mais indefinido na trajetória cênica da arquiteta das cadeiras de louro claro da Pompéia até a ausência de cadeiras em Campinas, passando pelos múltiplos lugares de sentar no Bexiga e as cadeiras dobráveis do Gregório de Mattos. Podemos ainda pensar que a cada projeto as possibilidades de ocupação são uma questão cada vez mais presente no projeto, porém é importante dizer que não se trata de uma flexibilização sem que seja possível trazer um espetáculo pronto para esses lugares. Todos os projetos têm implicações muito próprias que condicionam a cena representada ali. Ou ainda, que os edifícios teatrais vão se abrindo para a cidade da caixa escura do Sesc até a tenda Ruínas, passando por janelas cada vez maiores.

Sabemos que Lina Bo Bardi tem uma trajetória de exceção, se comparada a outros arquitetos modernos brasileiros. Por razões diversas, ela pode trabalhar em frentes muito diferentes da arquitetura, o que talvez justifique a quantidade de estudos dedicados à sua produção na última década. Após estudar toda sua produção para teatro é importante perceber que a nossa hipótese ainda vale: as grandes pesquisas arquitetônicas para o teatro de vanguarda brasileiro são de Bo Bardi. Não foi en-

contrado no percurso dessa investigação outro arquiteto que tenha se dedicado a uma pesquisa profunda do espaço da atuação. Não se pode, entretanto, deixar de destacar a atuação de Flávio Império, que em muitos momentos tem sua produção relacionada à de Lina; e outras experiências de edifício teatral, como os teatros do Centro Cultural São Paulo de Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, ou ainda a experiência de Serroni e Elito no teatro Santa Cruz, o Teatro do Morro Querose-ne de Antônio Carlos Barossi, ou mais recentemente o Teatro da Unicamp do Una Arquitetos e os espaços para teatro do escritório mineiro Vazio S/A, como experiências que certamente bebem na fonte de Lina, em maior ou menor grau. Mas ainda assim, o que se nota é que se ainda hoje são escassas proposições na construção de uma arquitetura teatral de vanguarda e que os grandes exemplos na produção nacional são os de Lina Bo Bardi, preocupada em criar um teatro democrático, reflexivo e possível através do fazer arquitetônico.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Elisabeth Cristina Eckler. *O edifício teatral paulistano*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v.17, n.1, p.135-158, nov. 2005.
- AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. *Experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992)*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: O design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- _____. Teatro. In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo (org.). *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013. p.102-103.
- BARDI, Lina Bo, ELITO, Edson; CORRÊA, José Celso Martinez. *Teatro Oficina*. Lisboa: Editora Blau, 1999.
- BRANDI, Cesari. *Teoria da Restauração*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004
- CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2002.
- CORREA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958-1974*. São

Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *A universidade antropófaga fábrica da máquina do desejo*. Blog do Zé Celso, São Paulo, dezembro de 2012. Disponível em: <<https://blogdozelso.wordpress.com/2012/12/07/a-maquina-de-desejo-de-teatro-total-de-acordes/>>. Acessado em mai. 2016.

FANUCCI Francisco; FERRAZ Marcelo. *Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes; Ed Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

LATORRACA, Giancarlo (org.). *Cidadela da Liberdade*. São Paulo: SESC editora, 1999.

LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi [experiências] entre arquitetura artes plásticas e teatro*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LIMA, Evelyn F. W. (org.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LIMA, Zeuler de Almeida. *Lina Bo Bardi: entre margens e centros*. *Arqtexto*, n.14, p.110-144, 2009. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre%20margens%20e%20centro_070210.pdf>. Acessado em mai. 2016.

OLIVEIRA, Raissa Pereira Cintra de. *Permanência e inovação: o antigo e novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PEREIRA, Juliano. *Lina Bo Bardi, Bahia 1958-1964*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

RISERIO, Antônio, *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROLNIK, Raquel. Os Satyros anunciam que trocarão a Roosevelt pela Luz. Mas o destino da Luz pode ser o mesmo da Roosevelt... *Blog da Raquel Rolnik*, 26 de nov. de 2012. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/2012/11/26/os-satyros-anunciam-que-trocarao-a-roosevelt-pela-luz-mas-o-destino-da-luz-pode-ser-o-mesmo-da-roosevelt/>>. Acessado em mai. 2016.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). *Lina por escrito*, textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUBINO, Silvana. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi - arquitetura cênica*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Notas

1. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Escola da Cidade - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (2013).
2. O diretor dos Satyros, Ivan Cabral, demonstrou algumas vezes durante 2013 o interesse de que a companhia se mude para região da Luz. A mudança deve-se em grande parte ao valor dos alugueis cobrados na Praça Roosevelt pós reforma (ROLNIK 2012).
3. Sobre a presença de Lina Bo Bardi em São Paulo, ver entre outros, RUBINO, 2002. O trabalho de Rubino procura responder questões em relação ao campo da arquitetura e da experiência social de Lina, baseando-se na análise de sua trajetória, relações pessoais e profissionais a partir de duas obras significativas: o MASP e MAMB.
4. Não apenas o edifício teatral, mas também os espaços expositivos e de oficinas, e os restaurantes ocupam os antigos galpões; o programa esportivo ocupa outros dois edifícios construído especialmente para tal.
5. A tipologia “teatro de arena” tem como característica, o palco central, envolvido pelos espectadores. Formalmente, pode ser disposto de várias maneiras: Circular, semi-circular, triangular, quadrado, oval. A disposição de duas plateias frente a frente, separadas pelo palco central é chamada na arquitetura de teatros de “Teatro Sanduíche”.
6. O projeto ceno-técnico do teatro do SESC Pompéia é de Flavio Império. Assim como Bo Bardi, Império ao longo de sua extensa produção cenográfica trabalhou com materiais de baixo custo que transfigura o caráter lúdico do teatro, chamado por Lina em sua produção de “arquitetura pobre”.
7. O Teatro Castro Alves pretendeu ser o maior teatro do país: no projeto original a sala principal era um teatro de ópera (palco italiano) com capacidade para mais de dois mil espectadores.
8. Sobre a atuação de Lina em Salvador, o trabalho de PEREIRA, 2007 é valiosa fonte. Também RISERIO, 1995, nos dá elementos para contextualizar os anos de efervescência cultural na Bahia, bem como o livro de memórias de Caetano Veloso (VELOSO, 1997).

9. Lina, entre os anos de 1959 e 1963, ocupou em parceria com a Escola de Teatro da Bahia (Martim Gonçalves) o TCA. O teatro foi cedido pelo governo do estado a Universidade da Bahia para abrigar diversas atividades culturais.

10. Os rebatimentos das primeiras arquiteturas cênicas da arquiteta, as de Salvador e “Na selva das cidades”, na construção dos edifícios serão exploradas nas análises de obra.

11. Em “Na Selva das Cidades” em 1969 de Bertold Brecht, Lina projeta a arquitetura cênica dentro do “Oficina” de Rodrigo Lefèvre e Flavio Império. O projeto dos arquitetos era teatro de palco italiano com uma grande arquibancada de concreto que acompanhava o declive do terreno e morria no palco com uma plataforma giratória instalada para a peça “Galileu Galilei”, na arquitetura cênica de “Na Selva das Cidades” Lina propõe no palco um ringue e outra arquibancada de frente a já existente, criando uma condição espacial bem próxima a do teatro do SESC Pompeia.

12. O projeto construído em Jundiá é de autoria do escritório Brasil Arquitetura em 1995 concebido a princípio com as premissas projetuais de Bo Bardi.

13. Para uma visão mais aprofundada sobre os projetos urbanos de Lina Bo Bardi ver OLIVEIRA, 2008.

14. Na performance “Um ônibus chamado Archi-Lina Bardi: acupuntura urbana para o centenário do arquiteto” em 2013 o diretor do grupo de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Zé Celso Martinez Corrêa, chamou atenção para o fato de que o auditório do MASP Paulista seria, em sua concepção original, um Teatro Artaudiano, com cadeiras removíveis e a possibilidade de encenação em torno dos espectadores, nas passarelas laterais de concreto. Essa “lembração” confirma nossa hipótese de que Lina pensa seus espaços teatrais sempre de forma múltipla.

15. O Teatro Total foi pensado na Bauhaus para atender a necessidades diversas do ponto de vista técnico e espacial, permitindo, por exemplo, que o público participe ativamente da cena. Essa concepção teatral buscava juntar em um espaço três formas fundamentais para o teatro: a arena redonda (circo), semi-arena (anfiteatro greco-romano) e o palco em profundidade (italiano). Sobre o teatro na Bauhaus- Teatro Total (Walter Gropius) e Teatro U (Farkas Molnár) ver ARGAN, 2005 e LAUTENSCHLAGER, 2007.

16. Leonelli (2011) chama atenção para como a partir das ruínas Lina promove a experiência do conteúdo histórico da arquitetura e a direciona para possibilidades de ocupação de uso contemporâneo, sempre deixando com que a imagem de cidade seja elemento imprescindível na relação do edifício pré-existente e a sua arquitetura do teatro.

17. Em estudo publicado recentemente Lima e Monteiro (2012) chamam a atenção para a clara intenção de Lina

em criar espaços de teatro como as da antiguidade: pertencentes a população e ela destinado, se opondo ao teatro aristocrático e se aproximando do teatro como rito proposto por Artaud e do teatro político de Brecht.

18. Em meados dos anos de 1950 Salvador fervilha culturalmente: é nesse momento que a capital baiana anuncia a Tropicália e Cinema Novo que mudaria o cenário estético-cultural brasileiro nos anos seguintes. (RISERIO, 1995; VELOSO, 1997).

19. A parceria com Gonçalves iniciou na exposição “Bahia no Ibirapuera” em 1959 e se estendeu por toda a primeira estadia de Lina na Bahia.

20. Bertold Brecht em carta ao Theater Union de Nova York diz que poucas alusões são suficientes para ambientar uma peça.

21. Os projetos construídos em São Paulo - o MASP Sete de Abril, O MASP Paulista, o teatro e a sala de exposições do SESC Fábrica da Pompeia e Teatro Oficina - são bons exemplos de como os espaços de múltiplas ocupações que necessariamente condicionam as montagens expográficas e cênicas que recebe.

22. Glauber Rocha e Lina se conheceram no começo dos anos 60 em Salvador e juntos fizeram projetos para a Escola de Teatro da Bahia, além de relatos de que Glauber trabalhava em seus roteiros dentro da MAPB e que Lina teria ido ao sertão gravar “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.

23. As experiências cenográficas de Lina para o Oficina aconteceram no edifício teatral desenvolvido por Império e Lefèvre, o de autoria da arquiteta só foi inaugurado em 1992.

24. Em “O Design no impasse” Lina explica o que entende como arquitetura pobre (BARDI, 1994).

25. Sobre a inserção do Teatro Oficina e da peça “Na Selva das Cidades no movimento tropicalista, ver WISNIK, 2012. Esse autor contextualiza a atuação de Lina buscando aproximações de sua obra com as de Oiticica e Artigas.

26. Sobre o projeto do SESC Pompeia o livro “Cidadela da Liberdade” é uma importante fonte documental do projeto da unidade e da sua ocupação ao longo dos trinta anos de atividade. O livro originalmente lançado em 1999 para a IV Bienal Internacional de Arquitetura ganhou uma reedição comemorativa aos 30 anos de existência da unidade com desenhos e depoimento inéditos em 2013.

27. O Restauro Crítico proposto por Cesare Brandi em 1963 em “A Teoria da Restauração” fixou dois axiomas que norteariam o trabalho de conservação e restauro: “restaure-se somente a matéria da obra de arte” e “A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”. Para o autor as partes restauradas devem ser visíveis, os restauros reversíveis entendendo que o trabalho do restauro é um processo criativo, que não parte da obra em si, mas de sua

materialidade naquele tempo e passa, portanto, por um percurso de dedução a partir de metodologia e operações do tempo presente (BRANDI, 2004).

28. Sobre a atuação de Bo Bardi em sítios e prédios históricos e ruínas a dissertação “A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil” de Mirandulina Azevedo (1995) traz importantes considerações a respeito da visão social e estética nas obras de restauro da arquiteta.

29. Visitando a obra e através de registro de ocupação desse teatro é possível perceber que as proposições de Lina são aceitas em espetáculos musicais, porém, a grande maioria dos espéculos teatrais abrigados no edifício optam por isolar uma das arquibancadas, apresentando-se para apenas um lado do “sanduíche”, conformando a forma recusada pela arquiteta do palco italiano.

30. Atualmente o teatro recebeu um palco elevado o que descaracteriza a proposição inicial da arquiteta.

31. Em texto sobre o projeto para Fábrica da Pompeia, Lina a respeito das poltronas do teatro disse: “Os teatros greco-romanos não tinham estofados, eram de pedra, ao ar livre, e os espectadores tomavam chuva, como hoje nos degraus dos estádios de futebol, que também não tem estofados. Os estofados apareceram nos teatros áulicos das cortes, nos Setecentos e continuam até hoje no *comfort* da Sociedade de Consumo. A cadeirinha de madeira do Teatro da Pompeia é apenas uma tentativa de devolver ao teatro seu atributo de distanciar e envolver, e não apenas de sentar-se” (BARDI, 2013).

32. O Teatro Oficina foi completamente destruído por um incêndio em 1966.

33. O mecanismo giratório foi instalado no teatro em virtude da cenografia de Galileu Galilei, esse mesmo aparato ceno-técnico está presente nas proposições do Total Theater de Gropius.

34. Nesse mesmo ano o Oficina é tombado pelo CONDEPHAAT (órgão de defesa patrimonial estadual) pela sua significação no processo de transformação do teatro brasileiro, o parecer técnico de Flávio Império deixa claro que a materialidade sobre qual se incide a proteção não interessa, mas sim o a manutenção da atividade realizada naquele espaço.

É importante notar que no momento do tombamento pelo órgão estadual (que opera protegendo a materialidade) não estavam construídos nem o teatro de Império e Lefèvre e nem o de Bo Bardi- tal fato é bastante importante para as recém discussões sobre a construção de torres no terreno ao lado e a proteção do bem e de sua área envoltória.

O Teatro foi tombado também pelo CONPRESP (órgão municipal de defesa patrimonial) em 2003 e pelo IPHAN (órgão nacional de defesa patrimonial) em 2009.

35. Em vários croquis depositados no Instituto é possível perceber que ideia de fazer um “teatro rua” é perseguida pela arquiteta desde as primeiras proposições proje-

tuais com Marcelo Suzuki.

36. Sobre a o público atuante, LIMA (2008) chama atenção para paralelos entre as obras de Hélio Oiticica e a produção do Teatro Oficina Uzyna Uzona: em ambas especulações o público é agente fruidor da obra, o indivíduo é convidado a romper as relações entre corpo e mente, razão e imaginação.

37. Tanto as proposições de Brecht quanto as Artaud para o teatro moderno indicavam uma participação do público na vida representada em cena. Negando qualquer possibilidade de ilusão no fazer teatral, o que como vemos, é coincidente com as proposições para teatro de Bo Bardi.

38. O escritório Brasil Arquitetura surgido no começo dos anos de 1990 tem como sócios Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci além de ter parcerias com Marcelo Suzuki e André Vainer, todos colaboradores da Lina Bo Bardi a partir da obra do SESC Pompeia em 1977.

39. O projeto construído está publicado de forma detalhada no livro-catalogo do escritório (FANUCCI; FERRAZ, 2005).

40. Sobre os planos urbanos da arquiteta, “Permanência e inovação: o antigo e o novo nos planos urbanos de Lina Bo Bardi”, dissertação de Raíssa de Oliveira (2008) é valiosa fonte a respeito dos projetos da arquiteta para o centro histórico de Salvador e para o Vale do Anhangabaú em São Paulo.

41. Sobre a escada de concreto do TGM calculada por Nervi, o mesmo calculista do MASP, Lina publicou na Revista AU- arquitetura e urbanismo o texto “A escada” em maio de 1987.

42. Os poucos croquis existentes do Teatro das Ruínas estão disponíveis em versão digital no site do Instituto Pietro Maria Bardi e Lina Bo, as fotos do terreno e o texto da arquiteta foram publicados no Livro-catalogo da obra da arquiteta organizado por Lina no começo dos anos de 1990 e finalizado em 1992 por Marcelo Ferraz e lançado pelo Instituto.

43. A ideia de que a ausência do construído aproximava do “Teatro da Liberdade”, assim chamado por Lina, já havia sido apresentada na arquitetura cênica de “Ubu - Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes” para o Teatro do Ornitorrinco em 1985, quando ao ser premiada pelo projeto declarou: “Agradeço ao júri pelo prêmio a mim atribuído. Na realidade, o público pode perguntar: que cenografia é esta onde não tem nada? A este ponto eu cito Lautreamont: ‘a arte deve ser feita por todos e não por um só. O Teatro é a vida e na ausência de dados ‘pré-estabelecidos’, uma cenografia ‘aberta’ e despojada pode oferecer ao expectador a possibilidade de ‘inventar’ e ‘participar’ do ‘ato existencial’ que representa um espetáculo de Teatro. Assim nascem a ‘neve’, o jantar sem nada, o Palácio que não existe, os pequenos paramentos laterais. Tenho certeza que Jarry teria gostado. Num certo sentido, a cenografia tradicional é o contrário da arqui-

tetura e a ausência de ‘cenografia’ é, como dizia Walter Gropius, pura arquitetura. Agradeço ao júri por ter compreendido tudo isso” (BARDI *apud* FERRAZ, 1993, p.260).