

A cenografia de Lina Bo Bardi: imagens da encenação de “Na selva das cidades”

MARIANA DE OLIVEIRA ARANTES

■ 582

Mariana de Oliveira Arantes é graduada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. No mestrado pesquisou dramaturgia brasileira de autoria feminina.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6068422659510291>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7233-0701>

■ RESUMO

Este artigo contempla as imagens registradas do espetáculo “Na selva das cidades” (1923), com intuito de verificar as estruturas cênicas utilizadas pela arquiteta Lina Bo Bardi, responsável pela cenografia dessa montagem teatral. Assim sendo, apresentamos e analisamos algumas fotografias referentes à encenação do texto teatral “Na selva das cidades” realizada pelo grupo Teatro Oficina em 1969 sob direção de José Celso Martinez. Interessa-nos como o trabalho cenográfico auxilia na concepção ao notório cunho político da peça teatral.

■ PALAVRAS-CHAVE

Lina Bo Bardi, Bertolt Brecht, Teatro Épico, Teatro Oficina, Cenografia.

■ ABSTRACT

This paper brings forward the registered images from “Na selva das cidades” play (1923), in order to verify the scenic structures used by architect Lina Bo Bardi, who was responsible for the scenography. We present and analyze some pictures from the staging of Na selva das cidades exhibited by the group Teatro Oficina in 1969 under José Celso Martinez’s direction. Therefore, this article highlights how the scenographic work contributes for an overview of the political ideas on the play.

583 ■

■ KEYWORDS

Lina Bo Bardi, Bertolt Brecht, epic theatre, Teatro Oficina, set design.

Introdução - uma ação do palco

A encenação comumente política do grupo Teatro Oficina¹, uma prática desenvolvida como forma de reação à “desagregação burguesa em 64” e também como forma de “choque” (SCHWARZ, 2008, p. 101) provocado no público, intensifica uma relação de proximidade entre o público e os atores. O que incita, portanto, ao grupo teatral novas perspectivas e usos frente ao espaço cênico.

Nesse aspecto estrutural, as montagens cênicas do Oficina, no ano de 1961, empreendiam um palco na sede do grupo construído como “um layout tipo ‘sanduíche’”² devido ao fato desse, localizado no centro, ser envolvido por dois lances de plateia. Já no ano de 1966, em decorrência a um incêndio³ na sede do grupo, a reconstrução do prédio expõe suas estruturas, ou seja, apresenta o novo palco nu, sem ordenamentos e encobrimentos.

Já em 1969, o Oficina encena pela segunda vez⁴ um texto de Bertolt Brecht, “Na selva das cidades”, e para essa representação, a cenografia e o figurino são desenvolvidos pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992). Nesse trabalho cênico formulado por Bo Bardi, torna-se notória por meio de imagens de arquivos como a arquiteta objetiva e emprega o pensamento de Brecht, em relação ao teatro épico⁵, no espaço cenográfico.

A arquitetura de Lina Bo Bardi no Teatro

A obra “Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura”, de Olivia de Oliveira (2006), aborda um estudo detalhado das principais criações arquitetônicas de Bo Bardi, demonstrando o processo de criação da artista. A pesquisa de Oliveira frisa os projetos da Casa de Vidro, da Casa do Chame-Chame, do Sesc Pompeia e do MASP. Delimitamos, todavia, o parágrafo que enfatiza a produção cenográfica da arquiteta. Esse destaque visa compreender algumas escolhas estruturais e históricas feitas por Lina Bo Bardi em seu trabalho com o Teatro Oficina,

A necessidade de defesa que se percebe em sua obra por volta de 1958 e perdura pelo menos até 1985, poderia ser lida como metáfora do período negro que o país vive sobretudo a partir de 1964. Lina parece expressar em sua obra os primeiros sinais que preanunciam esse silêncio e exílio que tantos intelectuais são forçados. Tal universo cifrado será uma constante na obra de muitos artistas a partir da segunda metade dos anos 1960. Recordemos apenas as peças que José Celso Martinez levou em cartaz durante esses anos no Teatro

¹Companhia iniciada nos em 1958 na cidade de São Paulo, tendo como encenador José Celso Martinez Corrêa.

²Tal expressão se apresenta em uso por Cristiano Cezarino Rodrigues (2009) no artigo intitulado: “Cogitar a arquitetura teatral”, publicado na revista online Vitruvius.

³“Segundo Fernando Peixoto [...], depois do incêndio, sobraram apenas ‘a fachada, as paredes laterais e a parte dos fundos.’” (BONONI, 2018, p. 121). Na tese de José Gustavo Bononi, o autor explica o ato criminal do incêndio realizado por “milícias civis de direita”.

⁴O Teatro Oficina encena em 1968 o texto de Bertolt Brecht “Galileu Galilei”.

⁵“A arte dramática épica, de orientação materialista, pouco interessada no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos.” (BRECHT, 1978, p. 28).

Oficina, cujas cenografias eram de responsabilidade da própria Lina: *Na selva das cidades*, uma provocante adaptação da obra de Brecht (1969), ou *Gracias señor* (1972), que denunciava a asfixia da cultura brasileira (OLIVEIRA, 2006, p. 28-30).

Lina Bo Bardi, nascida na Itália e naturalizada brasileira em 1951, transitava entre o design e a arquitetura, baseando-se tanto na arte popular quanto na arte erudita para a concepção de seus trabalhos (LIMA, 2007). Nesse âmbito, a realização da cenografia do espetáculo brechtiano “A ópera dos três tostões” (1960), encenado no Teatro Castro Alves e dirigido por Martim Gonçalves, em Salvador, foi o início de uma concepção utilizada nos cenários de Lina: o distanciamento⁶. Essa característica evidencia o papel social e político presentes nos trabalhos da arquiteta com o teatro.

No entanto, além desse trabalho cenográfico, a arquiteta esteve atrelada ao teatro também na projeção e edificação do novo espaço do Teatro Oficina, já em São Paulo. Uma vez que, após o edifício do grupo teatral, à época da ditadura militar, ser transformado em ruínas e também ser tombado, posteriormente, enquanto Patrimônio Histórico, Lina Bo Bardi iniciou em 1980 a famosa estrutura do palco pista “estruturas tubulares que sustentam as galerias que foram pintadas de azul-arara” (LIMA, 2008). Além disso, é preciso ressaltar a disposição teatro-arquitetura também na elaboração do palco teatral. Ou seja, a concepção de um palco cada vez mais em proximidade, em diálogo, com o público espectador. Como exemplificação, o crítico Sábado Magaldi, a partir da montagem do texto de Máximo Gorki, “Os Inimigos”, em 1966 defende,

O grande mérito da encenação do elenco do Oficina, estreado sábado, foi esclarecer todos os conflitos, narrando-os com inteligência para o espectador. Ao adotar o “distanciamento” anti-realista, o diretor José Celso Martinez Correa, afastou-se de Stanislavski para aproximar-se de Brecht (*apud* SILVA, 1981, p. 41).

Cabe justificar o destaque a essa montagem do texto de Gorki devido ao seu caráter de estreia, já que essa encenação ocorreu após o retorno do diretor José Celso de uma temporada com o Berliner Ensemble⁷. Sendo assim, desde a primeira montagem de “Os Inimigos” (1966) até a montagem de “Gracias, Señor” (1972), há um fortalecimento em explodir as fronteiras entre o palco e a plateia para assim consolidar o aspecto teatral de Zé Celso. Ademais, outros elementos incorporados à formulação do palco do Teatro Oficina são o aparecimento das ruínas do edifício, a minimização de cenários e de figurinos.

Entre o percurso das duas montagens citadas anteriormente, destacamos a representação do texto “Na selva das cidades”, encenada em 1969. Para essa

⁶No artigo de Evelyn Lima, a pesquisadora defende, pela análise das fotografias das encenações, um vínculo entre as concepções cenográficas de Bo Bardi com Brecht, “para quem a trama desmonta a ideologia burguesa” (p. 35). Aspectos que denotam a referência do Teatro Oficina em relação à teoria teatral de Bertolt Brecht. “Para utilização deste efeito [distanciamento], segundo objetivo já mencionado, é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum ‘campo de hipnose’.” (BRECHT, 1978, p. 79).

⁷Companhia de teatro alemã fundada por Bertolt Brecht em 1949.

encenação, o uso de materiais reaproveitados como instrumentos de construção, lixo, ferramentas, troncos de árvores assim como materiais relacionados às habitações demolidas como colchão, lençol, urso de pelúcia, utensílios, transformaram-se em cenário. Lina Bo Bardi, contudo, por meio do uso desses objetos não visava enaltecendo certo realismo teatral, pelo contrário, os elementos retirados do próprio ambiente urbano da cidade de São Paulo provocavam estranhamento, já que são materiais pouco comuns e de qualidade irrisória para constituição de um palco teatral.

Há, necessário frisar, uma correspondência urbanística entre a constituição do cenário de “Na selva das cidades”, habitação demolida, com o processo de construção do viaduto Minhocão na cidade de São Paulo, o qual passava em frente à sede do Teatro Oficina. Tal paralelo entre o conflito territorial, como também social, e a temática do texto teatral de Brecht, confronto do sujeito em relação ao espaço urbano das novas cidades industrializadas, favorece a construção do cenário de Lina Bo Bardi. É entrevistado, portanto, a percepção da arquiteta frente à necessidade em veicular na cenografia de “Na selva das cidades” o caráter bruto da relação sujeito/cidade.

Tal aspecto de confronto se faz presente não apenas nas escolhas de Lina Bo Bardi para o palco como também para a constituição do figurino, pois suas escolhas perpassam pela implantação de um ringue de boxe no local do palco giratório⁸, pelo uso dos resíduos de lixo, pela proximidade público/atores. Ou seja, uma verdadeira instauração do campo de batalhas. A instalação do ringue no palco está atrelada à perspectiva já estipulada pelo dramaturgo Brecht, quem dividiu a dramaturgia teatral em onze rounds. Perceptível, então, é a busca da arquiteta em provocar uma aproximação entre o texto escrito por Brecht e a concepção cenográfica advinda por ela. Na medida em que o aspecto incomum desse cenário evidencia o espaço do teatro e não o encobre com elementos cênicos e de caráter realista. Tendo em vista provocar no público da época o efeito de distanciamento perante o que assiste.

A arquiteta nesse trabalho de concepção do texto de Bertolt Brecht para a cena propôs atrelar o cenário e o figurino com o pensamento teórico do dramaturgo alemão a partir da defesa desse a respeito do teatro épico. Nas imagens aqui a serem analisadas como também no suporte histórico do Teatro Oficina e nos estudos sobre Lina Bo Bardi, percebem-se os dois principais elementos do que concebe o teatro épico: o caráter histórico e o caráter dialético.

Evidentemente, a comparação entre as datas de escrita do texto teatral “Na selva das cidades” por Brecht, entre 1921 e 1923, e a data da primeira encenação desse texto pelo Teatro Oficina, 1969, demonstra o uso das teorias sobre o teatro épico de Brecht em uma obra escrita não a partir de tais concepções teóricas, já que o conceito de teatro épico fora elaborado pelo dramaturgo na segunda parte do século XX. No entanto, tal como defendido por Gilson Guzzo Cardoso⁹, é um equívoco pensar que “Na selva das cidades” não possua a potência desencadeada

⁸Sobre a reconstrução do espaço do Teatro Oficina “a platéia ganhava em conforto e em número (mais 50 lugares) com poltronas estofadas. O palco também tornava-se maior, com 8,50 m de largura, 9,00 m de profundidade e 10,00 m de altura. Um palco giratório, por sistema eletrônico, foi instalado e era controlado por resistências transistorizadas.” (SILVA, 1981, p. 49).

⁹As informações apresentadas possuem como base a dissertação intitulada “Berlim, Chicago, São Paulo; o teatro de Bertolt Brecht na selva das grandes cidades.”, de Gilson Guzzo Cardoso, defendida em 2011.

na dramaturgia épica de Brecht, apesar da teoria ser explorada em período posterior.

Dessa forma, atrelamos a montagem cenográfica de Lina Bo Bardi ao questionamento feito pelo próprio dramaturgo alemão no início de sua obra “Estudos sobre teatro” (BRECHT, 1978, p. 5): “Poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?”. É o próprio Brecht quem encaminha a resposta ao pontuar a necessidade do “homem atual” interessar-se pelos acontecimentos do agora e, dessa forma, interessar-se pelos acontecimentos possíveis de serem modificados.

O posicionamento do dramaturgo alemão em veicular modificação social se evidencia na dramaturgia, “Na selva das cidades”, devido ao retrato de movimento do sujeito que sai do interior para a cidade grande a fim de viver de forma próspera. Desse modo, a possibilidade de modificação do contexto está como defendido por Cardoso (2011, p. 62) na representação do esporte boxe, pois, “ele usa o esporte como um argumento para dizer que as engrenagens do teatro, assim como as engrenagens nas relações humanas não funcionavam mais ou não funcionavam como deveriam.” Assim, a cenografia de Lina Bo Bardi deve funcionar como uma abertura para o deslocamento do mundo, para o deslocamento do sujeito.

587 ■

O cenário enquanto personagem política

A encenação de “Na selva das cidades” em setembro do ano de 1969, na cidade do São Paulo, principal centro urbano do país¹⁰, e logo após promulgação do AI nº5 em muito representa o caráter do ambiente social bem como a necessidade de sua discussão. Porquanto, a montagem do texto de Brecht retrata o sujeito moderno em busca de liberdade, na intenção desse de vencer na vida, porém, com seu desejo tolhido devido à forte repressão do período sócio-histórico brasileiro.

Depois de reiterada exposição do diálogo entre a cena do teatro épico e o contexto social brasileiro reverberado na montagem cênica de Lina Bo Bardi, valemo-nos das exposições das imagens em paralelo também à afirmação do dramaturgo alemão. A respeito da qual o filósofo francês Didi-Huberman expõe em sua obra dedicada a refletir sobre o trabalho daquele: “Porque para saber é preciso saber ver. Porque ‘um documento é mais difícil de negar’ que um discurso de opinião.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 34-35). Logo, ao atentarmos para seguinte imagem, é possível aprender a ver para assim refletir sobre a engrenagem discutida e montada por Bo Bardi.

¹⁰Enquanto maior centro urbano, visa enfatizar a densidade migratória que a cidade de São Paulo recebe desde o início do século XX. Já na década de 60, 128 mil pessoas chegavam a São Paulo anualmente. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/nossa-gente/migrantes/>>. Acesso em: 23 jun. de 2020.



Figura 1. Cenário de Lina Bo Bardi para a peça *Na selva das cidades*, 1969. Fonte: Resistência e transgressão. José Gustavo Bononi (2018).

■ 588

A figura 1 nos proporciona perceber toda a estrutura aparente do teatro, não há intenção em fantasiar uma realidade, por isso, ao mesmo tempo não será possível esquecer que o ambiente é para/da encenação. Esse aspecto rude e frio do cenário projetado por Lina Bo Bardi tenciona a ênfase de Brecht sobre “renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose” (BRECHT, 1978, p. 17), ou seja, renunciar aos efeitos de deslumbramentos.

No espaço para a encenação é desfeito o tradicional palco italiano em proveito de duas áreas destinadas ao público e o palco ao centro, o que denota mais proximidade física entre ator/espectador como também reflete uma maior participação/interação deste último com a cena. A partir do distanciamento brechtiano que tal estrutura visa despertar, o espectador se torna aquele que “vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados”, (BRECHT, 1978, p. 25), resultando assim na possibilidade em atribuir nova função ao teatro. Ademais, para Brecht a primazia está na engrenagem teatral, ou seja, há uma contraposição às transformações que visem outros fins distintos a proposta inicial da representação, pois para o dramaturgo a ênfase estaria mais na encenação em contraponto à arte dramática. Já em paralelo a esse pensamento, a cenografia de Lina Bo Bardi é nomeada pelo crítico Yan Michalski como “moldura visual de uma irresistível densidade”, delimitando também o foco na engrenagem. O crítico ainda acrescenta que,

Seu cenário, que se desintegra diante dos nossos olhos e exala o seu cheiro de cadáver diante dos nossos narizes, transforma-se aos poucos no terceiro protagonista do espetáculo: as cadeiras quebradas, os livros despedaçados, as roupas rasgadas participam literalmente da luta entre Shlink e Garga, e os personagens investem contra eles com mesma surda raiva que dedicam aos seus

adversários (MICHALSKI, 2004, p. 147).

Sendo assim, a primazia da representação deve veicular não uma potência da ilusão, que provoca naturalidade e nos impede de intervir com a razão (BRECHT, 2004), mas veicular, ainda segundo Brecht, uma ilusão parcial para que seja reconhecida/percebida pelo público enquanto tal. Ou seja, uma encenação como uma realidade possível de ser transformada. Logo, a figura 1 ambienta a ilusão parcial, pois dela depreende-se não só o espaço de encenação destinados aos atores mas também as estruturas do palco, as quais objetivam não conduzir o espectador para um caminho de ilusão completa.



Figura 2. Cenário de Lina Bo Bardi para a peça *Na selva das cidades*, 1969. Fonte: Lina Bo Bardi [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro. Carolina Leonelli (2011).

A perspectiva em não permitir a completa ilusão do público, ou seja, envolvê-lo na narrativa apresentada, mas a todo o momento retomar que se trata de representação é também perceptível na figura 2. Nessa cena, podemos atribuir significado apenas ao ringue, aos papéis no chão e à mesa em posição contrária, deitada no chão, enquanto cenários; desse modo, tais elementos enaltecem a temática da peça, em suma, enaltecem os conflitos dos sujeitos/personagens. Logo, se esses são colocados em ambiente de luta é visando representar “a civilização doentia e neurótica dos grandes centros urbanos” (MICHALSKI, 2004, p. 147). Essa abordagem cenográfica acentua o momento de caráter mais social discutido em “Na selva das cidades”.

O pouco cenário representado na imagem, então, denota a não ilusão como também constrói o que Brecht denomina caráter histórico, pois, para o dramaturgo, a concepção histórica deveria vir à tona concomitante com as mudanças do ambiente, isto é, com as circunstâncias externas. Assim, a proposta de Brecht enfatiza uma inter-relação entre o meio-ambiente e o homem, logo, para ele “a redução do ambiente às relações entre os homens, é fruto de um pensamento novo, o pensamento histórico” (BRECHT, 1978, p. 63-64). O que se destaca nessa imagem é o imbricamento histórico de conflito do sujeito na busca por uma identidade mais coesa; interligação evidenciada na cena de aspecto sujo e desordenado, como

também evidenciada nos corpos das personagens: cabeça e corpos vergados.

Como o tema da violência permeia toda a encenação de Zé Celso, Lina intensificou este aspecto cênico, projetando uma estética suja. Acumulou no palco uma grande quantidade de elementos aleatórios, muitos retirados do lixo, além de móveis e adereços que, ao final de cada *round*, eram esvaçados pelos atores em cima do ringue ao grito de: quebra! (LIMA, 2007, p. 40).

O entrelaçamento da forma com o conteúdo violento facilita a percepção sobre como o contexto social implica no sujeito, sendo o contrário também verdadeiro. Desse modo, o caráter histórico de “Na selva das cidades” ressalta a proposta de Brecht em não apenas representar o mundo, porém, abarcar concepções pelas quais o espectador é submetido a assumir uma postura crítica. Nesse sentido, acreditamos que as escolhas e ações de Lina Bo Bardi na concepção do cenário foram significativas para tal objetivo.

Ressaltamos ainda, a partir da figura 2, o que Walter Benjamin (2017, p. 28) intitula como “o teatro sobre a tribuna”, isto é, a importância do palco para o teatro épico. Tal como é verificável na figura 2, a concepção de cenário construída não traz o fosso, a distância entre atores e público nesse contexto é insignificante, atestando, no caso, a proximidade entre esses dois coletivos. O resultado, portanto, é um palco tribuna, “peça didática e teatro épico são uma tentativa de ocupar essa tribuna.” (BENJAMIN, 2017, p. 29). Ou seja, de acordo com tais reflexões, o palco torna possível uma relação de confronto, de embate, questionando as posições seja das personagens, seja do público.



Figura 3. Cenário de Lina Bo Bardi para a peça Na selva das cidades, 1969. Fonte: Resistência e transgressão. José Gustavo Bononi (2018).

Ainda em seus “Estudos sobre teatro” (1978), Brecht descreve o que ele denomina como materiais plásticos, os elementos independentes, os quais, apesar

dessa autonomia, estabelecem importante diálogo com a encenação teatral, tais como a música, o texto, a imagem. Aproveitamos a figura 3 para articular os elementos texto e imagem, e assim refletir a respeito da placa utilizada em cena, a qual traz como título a inscrição: “São Paulo, cidade que se humaniza”. A relevância dessa conexão ocorre, pois tal frase compõe as cenas de toda a encenação. Sendo assim, é possível veiculá-la enquanto projeção, já que denota um posicionamento “em relação aos acontecimentos em cena.” (BRECHT, 1978, p. 18). A projeção veicula o papel da legenda, isto é, situa o público em determinado espaço ou tempo. Nesse caso, a placa cenográfica situa e ainda promove a contradição entre a violência encenada em “Na selva das cidades” e o léxico **humaniza** que compõe a arquitetura teatral.

Ao retomar o principal conteúdo do texto brechtiano, a violência das grandes cidades refletida no sujeito, torna-se perceptível como a projeção anteriormente citada estabelece um posicionamento dialético. Nessa projeção está posto um elemento, o qual legitima o posicionamento crítico do espectador, pois a violência, a sujeira, o cenário sendo desintegrado, “se acumulando nos espaços que circundam o ringue” (MICHALSKI, 2004, p. 147), trazem à tona os conflitos vivenciados na cidade de São Paulo. A placa-projeção com a inscrição **humaniza** se contrapõe à instauração do elemento ringue de boxe, logo, tais elementos funcionam no processo de distanciamento que, por sua vez, permite ao espectador olhar tais conflitos criticamente.

O texto projetado no cenário de Lina Bo Bardi confronta a cidade selvagem de São Paulo com a cidade de São Paulo que humaniza¹¹, desencadeando até mesmo um caráter de humor, pois, é válido questionarmos como humanizar aquele contexto encenado e aquelas personagens representadas, já que estão em ambiente de combate para sobrevivência. Cabe ainda enfatizar que as projeções funcionam também como interrupção aos fatos decorridos entre as personagens. É essa interrupção que propicia ao público questionar se outra cidade, no caso, uma cidade mais humanizada, seria possível. Nesse âmbito, Walter Benjamin pontua: “Citar um texto implica interromper sua coesão. Por esse motivo, certamente é compreensível que o teatro épico – baseado na interrupção – seja passível de citação num sentido específico.” (BENJAMIN, 2017, p. 26). No caso, o teatro épico é passível de interrupção, e Lina Bo Bardi se vale desse processo na construção de um cenário eficaz para desencadear a reflexão crítica dos sujeitos.

Considerações finais

Ao pontuar a arquitetura cênica de “Na selva das cidades” constituída por Lina Bo Bardi, verificamos como tais elementos destacados por Bertolt Brecht necessários à constituição do teatro épico se fizeram presentes na montagem de 1969. Dentre as imagens e demais estudos sobre a obra cenográfica de Bo Bardi, é perceptível sua preocupação no caráter do distanciamento brechtiano. E ainda, enfatizar o aspecto histórico e o aspecto dialético, como também empregar o combate como elemento de destaque na encenação do texto, valida o que Brecht

¹¹Valido a problemática do sujeito frente à cidade de São Paulo e suas implicações por meio de outra concepção artística, o filme “São Paulo S/A”, de Luís Sérgio Person (1965).

articula sobre o teatro tomar a dianteira em relação ao público.

Dessa forma, não cabe desvincular a participação do público, pelo contrário: o teatro e, nesse caso, a arquitetura cênica ao assumirem a posição de frente visam contribuir para o desenvolvimento da postura crítica do espectador; no primeiro momento: frente à encenação, mas, para um segundo momento: frente aos demais aspectos de seu contexto social. Portanto, ao retomar essas imagens da arquitetura cenográfica de Lina Bo Bardi, trabalhamos com elas enquanto documentos que nos ensinam a ver uma cenografia de caráter crítico frente ao texto e frente ao seu espaço social de montagem.

Referências

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 211 p.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Trad. de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba editorial, 2004. 345 p.

■ 592 BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. 145 p.

BONONI, José Gustavo. **Resistência e transgressão: a potência política do desbunde nas expressões artísticas do grupo Teatro Oficina de São Paulo (1967- 1972)**. Curitiba, 2018. Tese (Doutorado) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

CARDOSO, Gilson G. **Berlim, Chicago, São Paulo**. O teatro de Bertolt Brecht na selva das grandes cidades. 2011. 198 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

CINEMATECA BRASILEIRA. São Paulo: São Paulo sociedade anônima. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=017652&format=detailed.ptf>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I**. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. 279 p.

INSTITUTO BARDI Casa de vidro. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Apresenta reproduções virtuais de obras da arquiteta Lina Bo Bardi. Disponível em: <<http://institutobardi.com.br/>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

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

LIMA, Evelyn F. W. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007.

ouvrouver ■ Uberlândia v. 16 n. 2 p. 582-593 jul. | dez. 2020

LIMA, Evelyn F. W. Por uma revolução da arquitetura teatral: o Oficina e o SESC da Pompéia. **Vitruvius**: Revista de Arquitetura, Brasil, n. 101.01, out. 2008. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/100>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro no século XX**. Yan Michalski; Fernando Peixoto (Org.) Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 422 p.

MIGRANTES. In: São Paulo Governo do estado. Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/nossa-gente/migrantes/>>. Acesso em: 12 junho 2020.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi**: sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gili, 2006. 339 p.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Cogitar a arquitetura teatral. **Vitruvius**: Revista de Arquitetura, Brasil, n. 104.06, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/about/submissions#authorGuidelines>>. Acesso em: 27 mai. 2020

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. 249 p.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

TEATRO OFICINA. São Paulo: Teat(r)o oficina. Disponível em: <<http://teatroficina.com.br/uzyna-uzona/>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

593 ■

Recebido em 25/06/2020 - Aprovado em 14/10/2020

Como Citar:

Arantes, M. de O. (2020). A cenografia de Lina Bo Bardi: imagens da encenação de “Na selva das cidades”. *OuvirOUver*, 16(1), 582-593. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n2a2020-55715>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.