

## Processos De Criação - A Cena De Lina Bo Bardi

Evelyn Furquim Werneck Lima  
PPGAC-UNIRIO

Doutor

Professora e Pesquisadora da UNIRIO-CNPq

**Resumo:** A pesquisa discute os processos e técnicas de criação cênica da cenógrafa - arquiteta Lina Bo Bardi. Investigamos os processos de criação e as relações simbólicas que estas cenografias podem ter em diferentes espaços, a partir de documentos fotográficos, técnicos, artísticos e historiográficos, por meio dos quais estabelecemos os parâmetros críticos adotados por Lina, visando a compreender suas contribuições para o teatro. Dos croquis aos estudos preliminares, o processo deve evoluir, possibilitando que as principais idéias da concepção sejam ajustadas e permitam chegar à proposta definitiva. Esta pesquisa debruçou-se sobre as cenografias de *A Ópera dos Três Tostões* e *Calígula*, encenadas na Bahia, *Na Selva das Cidades*, no Teatro Oficina (SP) e no João Caetano (RJ). Posteriormente analisamos a criação de *Gracias Señor*, no Tereza Raquel (RJ), e de *Ubu – Folias Physicas Pataphysicas e Musicaes*, no João Caetano de São Paulo (SP) à luz do processo de criação cênica de Lina. Para tal, utilizamos a noção de *genius loci* e de fenomenologia. Inicialmente definida por Edmund Husserl como uma investigação sistemática da consciência e seus objetos, a fenomenologia é entendida por Norberg-Schulz como um método que exige o retorno às coisas, em oposição às abstrações e construções mentais. Além do foco no espaço a ser cenografado, a fenomenologia abrange a tectônica do espaço teatral, porque, no dizer de Norberg-Schulz, “o detalhe explica o ambiente e manifesta sua qualidade peculiar”. A fenomenologia também desperta intenso interesse pelas qualidades sensoriais dos materiais, da luz, da cor, bem como da importância simbólica e tátil dos detalhes. Como Lina fez, além dos cenários, alguns projetos de indumentária, pretendemos comprovar que trabalhou com sutis substâncias explorando o espaço cênico, os tecidos que revelem o pertencimento à cultura brasileira, a luz, a água e o processo de criação da obra de arte como um todo.

**Palavras-chave:** cenografia, espaço teatral, fenomenologia

Este artigo discute processos de criação cênica de Lina Bo Bardi, investigando as relações simbólicas que assumem em diferentes espaços. Croquis, fotografias e fortuna crítica permitiram estabelecer os parâmetros adotados por Lina, visando a compreender suas contribuições para o teatro. A fenomenologia é um método que exige o retorno às coisas, em oposição às abstrações e construções mentais (NORBERG-SCHULZ, 1980). Lina subverte fenomenologicamente o espaço cênico e o espaço liminar que “marca a separação entre palco e platéia, ou entre o palco e a coxia”. Tais espaços correspondem a usos historicamente atestados, porém, a dinâmica de suas mudanças não traz problemas para o receptor, sendo suscetível de se transformar a qualquer momento (PAVIS, 2003).

Durante a sua estadia no Nordeste (1958-1964), ela incorporou processos da arte popular aos conceitos de arte moderna. *A invenção do cotidiano* de Michel de Certeau só foi publicada em 1980, mas há indícios de que Lina já pressentia as táticas sub-reptícias dos grupos ou dos indivíduos face às estratégias da indústria de consumo. Ela integra magistralmente a arte nordestina às suas criações artísticas. Como diz o teórico francês ‘a cultura popular se formula essencialmente em artes de

*fazer isso ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários*” (CERTEAU, 1994: 41). O artesanato tornou-se uma referência em sua obra. Paralelamente, ela provocou na cenografia o *efeito do distanciamento*, que demanda uma explicação, pois os acontecimentos representados deixam de ser evidentes, como pregava o teatro realista (BRECHT, 2005: 97). Utilizou essa dimensão conceitual ao elaborar as cenografias - para o diretor Martim Gonçalves- de *A Ópera dos três tostões* de Bertold Brecht e *Calígula* de Albert Camus, ambos montados nas ruínas do Teatro Castro Alves, incendiado em 1958. Lina soube comunicar com destreza o universo brechtiano por meio do “emprego do cenário simultâneo, de inspiração medieval”(MAGALDI, 1960), e, movida pela proposta de simplificação de Brecht, utilizava uma cenografia sintética, conclamando o público à reflexão.

O conceito de cenografia e de um teatro simples foi bem explicitado quando, ao montar a peça *A Mãe*, Brecht revela na carta ao *Theater Union* de Nova York que eram suficientes apenas algumas alusões para ambientar o local da ação. Nessa mesma carta, Brecht declara que a dramática não aristotélica dos espetáculos que concebeu não está interessada em produzir um “todo universal” na audiência, mas, pelo contrário, deve dividir a opinião do público (BRECHT, 2005: 60-62). Sem a quarta parede, desde que o próprio palco cênico começou a narrar, os telões com projeções, revelavam ao público outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, por meio de documentos projetados, as falas das personagens. Tal código se deduz pela faixa de grandes dimensões suspensa sobre o palco com o nome da peça, além de outras faixas menores que permanecem em cena durante todo o espetáculo exibindo frases de valor fenomenológico para revelar a agrura do cotidiano das classes operárias.

Em *Calígula*(1961), com texto de Albert Camus, Lina simbolizou os ideais de crueldade por meio de uma ambientação inusitada para o drama. Utilizou módulos de madeira de fácil mobilidade, que se transformavam em diferentes ambientes de acordo com as necessidades da movimentação cênica. No centro da cena, a mesa de iguarias, coberta por toalha em fibra artesanal, exhibe artefatos tipicamente nordestinos, transportando o espectador para um ambiente onírico. A fortuna crítica e o material iconográfico analisado apontam para a síntese entre palco e platéia, na qual ela destrói o espaço liminar. O processo segue o que prega Giani Ratto, quando sugere que um projeto cenográfico não é obra de artes plásticas ou de arquitetura (RATTO, 2001: 62). O projeto só se identifica como um discurso coletivo no ato da encenação. Glauber Rocha define a cenografia de *Calígula* como “barroco-futurista”, construída como “palco de catacumbas”, - provavelmente romanas, “com a liberdade neo-realista”(apud GUIMARAENS, 1993, 97). Essa liberdade indica um viés surrealista, calcado também na cultura autóctone, negando o consumismo desenfreado do desenvolvimentismo.

Já em São Paulo, priorizando o irracional na cena, faz o cenário de *Na selva das cidades*(1969), dirigido por José Celso. Com texto de Brecht(1923), a peça aborda o conflito entre um comerciante de madeira e um funcionário de biblioteca que termina tragicamente. No Oficina, a ação se desloca de Chicago para a grande São Paulo, explorando as semelhanças entre a ‘selva’ de Brecht e a *selva* vivida no Brasil em 1968 – período da ditadura militar e do descontentamento de intelectuais e dos estudantes. Essa transposição é representada pela faixa no alto do palco, onde se lia *São Paulo, a cidade que se humaniza*, numa sátira acirrada à realidade. Já em crônica publicada em 1958, Lina comparava a grande cidade com o “sinônimo de dura negação da vida, retórica dos especuladores (...) que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver”(BARDI, 28 set.1958).

A noção contemporânea de fragmento já estava presente neste cenário de Lina que foi encenado também no Rio de Janeiro, quando foi criticado por Martim Gonçalves que condena a cenografia labiríntica que reforçava a sensação de atores perdidos na cidade grande sem comunicação com a platéia (GONÇALVES, 1969). No teatro carioca, Lina criou um “sistema de passarelas que abarcava o público em todas as direções”. Nessa cenografia, aplicou o conceito de “surpresa”, descrito por Jean-Jacques Roubine, que possibilita que o espetáculo não esteja nunca “lá onde é aguardado”(ROUBINE, 1998: 96). O ritual contido neste cenário de lixo, que aos poucos vai sendo consumido, remete à estética dadaísta-surrealista, aproximando a obra da arquiteta tanto das vanguardas européias quanto da cultura popular.

Em *Ubu – Folias Physicas Pataphysicas e Musicaes*” (1985), no Teatro João Caetano, sob a direção de Cacá Rosset, do grupo Ornitorrinco, a arquiteta sintetiza linguagens diversas como circo, dança, programa de auditório, teatro popular e show musical. No programa do espetáculo a arquiteta explicita que desejava imprimir na cena uma “poética da infância e da primeira adolescência” e simboliza na cena o universo de Alfred Jarry, que era ainda bem jovem quando escreveu a peça. A organização espacial das cenas e figurinos –, em grande parte restos da ópera *Macbeth* recolhidos nos porões do Teatro Municipal, tirava partido da linguagem do *non-sense*, do humor e proposições inusitadas, proporcionando ao espetáculo soluções surrealistas, atemporais e cômicas. Lina trabalhava com o pré-existente, deixando-se embeber pelos ambientes, pelas linguagens, pelas culturas, entrelaçando-as, tornando-as híbridas, assumindo assim, uma forma tipicamente brasileira. Seu processo de criação envolve elementos espetaculares – alçapão, urdimentos, tecidos, cordas, materiais circenses e elevador – deixando à mostra a estrutura do palco. A peça fez sucesso por quase dois anos consecutivos.

As arquiteturas cênicas de Lina só ganham funcionalidade e pertinência pela própria experimentação desses espaços. É um ato existencial que se manifesta pelo sensorio. A fenomenologia também desperta intenso interesse pelas qualidades sensoriais dos materiais, da luz,

da cor, bem como da na importância simbólica e tátil dos detalhes. Como Lina fez, além dos cenários, os figurinos do *Ubu*, detectamos que trabalhou com sutis substâncias explorando o espaço cênico, os tecidos que revelam o pertencimento à cultura brasileira, a luz, e o processo de criação da obra de arte como um todo.

A fluidez que traduz o cotidiano do indivíduo mostra-se de forma heterogênea. A cena é lugar para ser usado, sentido e experimentado, por meio de uma estrutura permeável, totalmente sujeita aos acasos e disposta a se acomodar ao “inesperado”, assim ocorrera no projeto arquitetônico que fizera com Edson Elito para o Oficina, no qual a cada espetáculo surgem novas disposições espaciais.

Numa busca pelo ato de viver, incorporada à arquitetura, à natureza e o homem, a cenografia é meio de envolver espaços e invadir o inconsciente do espectador, transformando o próprio espectador em participante e criador da obra. Enquadrando-se na definição de Gianni Ratto de que o espaço cênico não tem limites e se multiplica pela dimensão do texto e suas personagens, que não pode ser medido por metros quadrados ou cúbicos; que existe em sua infinitude, (RATTO, 2001: 36), os espaços propostos por Lina desconhecem limites. Derrubando barreiras entre vanguardas e arte vernacular fez de sua própria formação intelectual e de vivência seu processo de criação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDI, Lina Bo. “Crônicas de arte, de costume, de cultura da vida”. Caderno Olho sobre a Bahia n.9, *Diário de Notícias*, Salvador, 28 set.1958.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. R.J.: Nova Fronteira, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

GUIMARAENS, Maria da Conceição. *Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia*, Diss. Mestrado, ECO/UFRJ, 1993.

GONÇALVES, Martim. *Na selva das cidades: um touro manso*. *O Globo*, R. J., 20 de out. 1969.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*. London, Academy Editions, 1980.

MAGALDI, Sábado. A ópera dos três vinténs. *Estado de São Paulo*, 10 dez. 1960.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. SP: Perspectiva, 2003.

RATTO, Gianni, *Antitratado da Cenografia - variações sobre o mesmo tema*. S. P.: Senac, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. R.J.: Jorge Zahar, 2003.