

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

No espetáculo paulista, a ação se desloca de Chicago para a grande São Paulo, explorando as semelhanças entre a ‘selva’ de Brecht, em 1923 e a *selva* vivida no Brasil em 1969 – período de autoritarismo da ditadura militar e do descontentamento dos intelectuais e estudantes. No alto do palco, numa sátira acirrada à realidade, lia-se: *São Paulo, a cidade que se humaniza*. Já em crônica publicada em 1958, Lina comparava a grande cidade à “dura negação da vida, retórica dos especuladores (...) que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver” (BARDI, 28 set 1958)

O cenário transpõe para o espaço teatral signos visuais do cotidiano paulista da época. A peça estreou no período mais repressivo da ditadura - o recém decretado Ato Institucional nº 5, a luta armada nas capitais, o tecido urbano de São Paulo destruído para construção de viadutos, e ruas repletas de passeatas estudantis. Os elementos cenográficos referiam-se ao contexto brechtiano, mas paralelamente espelhavam uma crítica à situação de São Paulo submetida a um desumano processo de metropolização.

Percebe-se a sintonia entre a cenógrafa e Brecht, pois Lina acata a divisão cênica em *rounds* e projeta um espaço teatral, no qual as cadeiras foram retiradas e o palco giratório desmontado, abrindo um amplo espaço cujo centro foi ocupado por um ringue de boxe. A plataforma elevada foi o palco predominante na maior parte das cenas.

Como a violência permeia toda a encenação, Lina intensificou uma estética do feio. Acumulou no palco uma quantidade de elementos aleatórios, muitos retirados do lixo, além de móveis e adereços que, ao final de cada *round*, são estraçalhados pelos atores em cima do ringue, numa imagem de impressionante eloquência. (MAGALDI, 17 set. 1969). A noção contemporânea de fragmento já estava presente na arquitetura cênica de *Na selva das cidades*.

Em *Gracias, señor* (1972) - encenada no Teatro Teresa Rachel (RJ), numa nova parceria com Zé Celso, a cenografia de Lina adquire dimensões agressivas, com o intuito de radicalizar a cena, transgredir os limites entre palco/platéia, e principalmente romper com as convenções cênicas e com a idéia do teatro como contemplação. Lina desenvolveu o projeto da cenografia assimilando as vivências com o Grupo Oficina, com o *Living Theatre*, como grupo de Julian Beck e Judith Malina e ainda com o grupo argentino *Los Lobos*. Enfatizou o diálogo entre “arte e vida”, numa perspectiva de induzir a uma ação coletiva e transformadora, resultando na criação mais audaciosa, e, sobretudo, mais polêmica do teatro brasileiro. A ambientação cenográfica visava a desconstruir o espaço teatral, lidando com o vazio cênico, deixando o palco praticamente nu, aberto à liberdade de improvisação, por uma participação ativa dos espectadores na obra. Vale lembrar o conceito de Nova Objetividade (1967) já desenvolvido por Helio Oiticica - com quem a arquiteta tinha afinidades-, no qual o objeto artístico seria “completado” pelo participante em sua “vivência da

obra”.

Gracias, señor dividia-se em: Confrontação, Aula de Esquizofrenia, Divina Comédia; Morte; Ressurreição dos Corpos; O Novo Alfabeto. Na última parte, no próprio enunciado há muitos objetos num só objeto, mas um só objetivo: destruir o inimigo. Se este objetivo não fosse atingido, não haveria nenhum objeto num objeto. O símbolo mais sugestivo do espetáculo era um bastão e, durante o “Te-ato”, o bastão seria entregue ao público, denotando um convite à desalienação do objeto. (MOSTAÇO, 1982: 133). Apesar das inúmeras críticas verificadas na imprensa, considero que este trabalho de ambientação gerou uma poética espacial orgânica, permitindo tratar o espectador como o próprio ator, “vivendo” a obra como pregava Oiticica.

Em 1985, treze anos depois, Lina faria a cenografia e os figurinos de outra peça inusitada. Face ao re-estabelecimento de um governo civil, o diálogo artístico em muito se modificou. Surgiram grupos de criação coletiva, irreverentemente inovadores e diversificados, tencionando moderno e popular, unindo a estética tradicional à moderna, muitas vezes incorporando as artes circenses ao espetáculo teatral. Um desses grupos, o Teatro do Ornitorrinco - sediado em São Paulo e dirigido por Cacá Rosset desde 1977 - estreou o espetáculo “*Ubu – Folias Physicas Pataphysicas e Musicaes*”, no Teatro João Caetano (RJ). A montagem comportava diferentes linguagens como circo, dança, programa de auditório, teatro popular e show musical, promovendo uma terceira vertente dentro do teatro brasileiro: nem era o “teatrão comercial” baseado na estética da televisão, nem era o teatro engajado político da resistência cultural. O roteiro baseou-se nas cinco peças do ciclo *Ubu* e nos *Almanaques Ubu*, de Alfred Jarry. Mais especificamente, na peça *Ubu sobre a colina (Ubu sur la butte)* - uma versão mais sintética e musical realizada pelo próprio Jarry. Segundo Lina,

“o que quisemos fazer, todos nós, quando montamos o *Ubu*, era continuar aquela poética que é uma poética da infância e da primeira adolescência. Jarry é o iniciador da única vanguarda positiva que não morre: a Vanguarda do cinismo e da destruição”. (Declaração de Lina no Programa da peça, 1985)

Para o cenário e os figurinos, Lina recorreu a materiais usados em *Macbeth* e encontrados nos porões do Teatro Municipal. A arquiteta tirou partido da linguagem do *non-sense*, do humor e proposições inusitadas, proporcionando ao espetáculo soluções paródicas, surrealistas, atemporais e cômicas. Jarry influenciou de forma decisiva o Surrealismo e o Dada, criando uma pseudociência, a Patafísica ou a «ciência das soluções imaginárias», sendo considerado precursor do Teatro do Absurdo. Apesar do texto importado, trabalhando com o pré-existente e permitindo um diálogo entre diferentes linguagens e culturas, a cenógrafa garantiu ao espetáculo uma forma tipicamente brasileira, na qual surgiam elementos espetaculares – alçapão, urdimentos, tecidos, cordas, materiais circenses e elevador – deixando à mostra a estrutura do palco do João Caetano.

Tanto em *Gracias, señor*, quanto em *Ubu – Folias Physicas Pataphysicas e Musicaes*, Lina apostou na participação do espectador, como maneira de completar sua poética cenográfica. Em “*Gracias, señor*”, a arquiteta propôs a integração de um espaço-ação para garantir liberdade participativa no ‘te-ato’, estabelecendo um local sem estrutura teatral fixa. Sua cenografia “sujeita aos acasos” mostra-se por meio de uma estrutura permeável.

Em *Ubu*, uma paródia de *Macbeth*, a participação foi diferente. Tendo o Surrealismo como fonte instigadora, a artista transcreveu na cenografia os delírios de Jarry. No *foyer* do teatro, o porco de duas cabeças (ou dois traseiros) - *le Polochon*, executado em *papier maché* rosa, recebia o público, enquanto se exibia o filme *Entr’act* de René Clair, de 1924, com cenografia de Picabia. Uma exposição fotográfica sobre Jarry e o dodecaedro revestido em chita - escultura de Lina com

2,30m de altura - preparavam o clima. (GIOBBI, 25 maio 1985). No palco, mais surpresas. Objetos e vestimentas transformavam-se e desdobravam-se a cada instante, multiplicando seus significados e sendo engenhosamente reaproveitados causando no público maior expectativa a cada entrada e saída no palco. Rendeu-lhe o prêmio de cenografia de 1985.

Lina sempre esteve sintonizada com as vanguardas. Sabia da explosão do espaço cênico e o vivenciou à sua maneira. Ao contrário de Luca Ronconi e Ariadne Mnouchkine e de Julien Beck e Judith Malina, que explodiram o espaço cênico para criarem novas e grandiosas concepções cenográficas, Lina colocou-se em algum lugar próximo de Grotowski, com sua idéia de *arte povera*. (LAMBERT, 2007: 17) Ajudou a construir o ideário tropicalista, formou uma geração e lutou contra as desigualdades sociais. Sua visão humanista, sua opção política pelos mais fracos, seu amor ao próximo e ao povo, seu respeito pela cultura popular permitem-me afirmar que esteve sempre na vanguarda, mas jamais se esqueceu de que esta mesma vanguarda poderia estar bem próxima da tradição.

Bibliografia

- 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.
- CORREA, José Celso Martinez. **Primeiro ato cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. – Ana Helena STAAL(org) São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERRAZ, Marcelo (org). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996.
- GIOBBI, César. Ubu, uma introdução a Jarry. **Jornal da Tarde**, 25 mai. 1985.
- LIMA, Evelyn F. W. *O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista*. **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 9, n. 15, jul.-dez 2007, Uberlândia, Edufu/CNPq/Capes, pp. 16-28.
- LAMBERT, Alexandre. Os quatro “A”s de Lina Bo Bardi. Monografia/Unirio, jun.2007.
- MAGALDI, Sábato. Na Selva das Cidades, **Jornal da Tarde**, 17 set. 1969.
- MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião** - uma Interpretação da Cultura de Esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

*Colaboraram nesta pesquisa as bolsistas de iniciação científica Tainá Barbosa e Danielly Ramos.