

## Associação Nacional de História – ANPUH

### XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

#### Modernidade e tradição na obra cenográfica de Lina Bo Bardi

Evelyn Furquim Werneck Lima\*

**Resumo:** Pretende-se discutir as práticas surrealistas e antropológicas nos cenários concebidos nos anos 1960 por Lina Bo Bardi. Aplicadas em maior ou menor grau nas cenografias da *Opera dos três tostões*, de Brecht (1960) e *Calígula* de Camus (1961), estas práticas atestam a inspiração provocada pelas raízes culturais baianas, mas não impedem que Lina valorize o “distanciamento brechtiano”, deixando à mostra as paredes em ruínas do Teatro Castro Alves. Na montagem de *Na Selva das Cidades*, de Brecht, (1969), encenada no Teatro Oficina e mais tarde no João Caetano, no Rio de Janeiro, Lina utilizou lixo reciclado, destruído a cada espetáculo. Pretendo explorar essa vertente do trabalho da artista, partindo da hipótese de Lina ter sido uma modernista que semeou idéias estéticas inusitadas, e que seu pensamento denota a uma poética fundamentada na dialética entre o antropológico e o vanguardista.

**Palavras-chave:** Cenografia - História do Teatro – História da Cultura

**Abstract:** This article intends to discuss part of the production of designer Lina Bo Bardi, in the years 1969, demonstrating that the author tries to destroy the Metaphysical borders in the act of the glamour of the public. These practices had been applied in greater or lesser degrees in the stage designs of *Opera dos três tostões*, by Brecht (1960) and *Calígula* by Camus (1961), when the inspiration came from Bahia cultural roots in a period in which the architect values the question of abandoning illusion as taught by Brecht, and she shows the construction of the scene in the Castro Alves Theater. In the work she did for *Na Selva das Cidades*, also by Brecht, (1969), staged in the Oficina Theater, Lina idealized one ring, where all the used material was made out of recycled garbage, destroyed in the scene during each spectacle. I intend to demonstrate that the dialectic of the practices of Lina denotes a poetical manner based on anthropology and the *avant-garde*.

**Keywords:** Stage-design - History of Theater - History of Culture

A trajetória de Lina revela sua complexidade como artista que transitava por todas as das artes, da arquitetura ao *design*, da museologia à cenografia, da cultura popular aos projetos da vanguarda. <sup>1</sup> Em 1958, atendendo ao convite de Diógenes Rebouças, vai para

---

\* Professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) Centro de Letras e Artes. Pesquisadora do CNPq. Pesquisadora da CAPES em estágio pós-doutoral (Paris X-Nanterre), Doutora em História Social. Autora entre outros, do livro *Arquitetura do Espetáculo* (2000). Desenvolve pesquisa sobre o Espaço Teatral. A pesquisa contou com a participação da bolsista de Iniciação Científica Tainá Barbosa.

<sup>1</sup> Arquiteta pela Universidade de Roma em 1939, Lina (Achilina) Bo muda-se mais tarde para Milão, onde trabalha com o arquiteto Giò Ponti, editor da revista *Domus*, na qual escreveria inúmeros artigos. Ao final da guerra, viaja por toda a Itália escrevendo sobre as questões sociais. Em 1946, casa-se com o jornalista Pietro Maria Bardi e transfere-se para o Brasil.

Salvador proferir uma série de palestras <sup>2</sup> e inicia o período de sua produção baiana, no qual dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia e fez o projeto de recuperação do Solar do Unhão, mas, em especial, cenografou as três peças que analiso a seguir.

Na segunda metade dos anos 1950, Salvador fervilhava em atividades artísticas, anunciando o Cinema-Novo e a Tropicália que na década seguinte significariam novas formas estético-intelectuais. A Universidade Federal da Bahia e seus cursos de Teatro e Música, embalada por um projeto erudito, desaguou nas “águas da indústria cultural”, de modo ambíguo em Glauber Rocha; de forma plenamente assumida em Caetano Veloso e Gilberto Gil. (RISÉRIO, 1996:139). Neste ambiente, Lina dedica-se à cenografia, entre outras expressões artísticas que oscilam entre a estética popular e a erudita. Entrevistada por Leo Gilson Ribeiro, ela reafirma sua posição sobre as possibilidades de a arte de vanguarda interagir com a arte popular, pois diz que esta divisão é apenas cômoda para os críticos de arte, mas, “se analisarmos a arte chamada moderna, principalmente os diversos momentos de criação artística de Picasso, por exemplo, logo concluiremos que ela contém elementos não só populares, mas eu diria até mesmo folclóricos” (BARDI, 17/09/1970).

Lina ansiava por “uma modernidade que pudesse se constituir como uma emancipação da cultura popular e não como o seu massacre pela industrialização”. (ANELLI, 2006: 31) Ao se transferir para a Bahia, a artista trabalhou nesta dimensão conceitual, inclusive porque conheceu o diretor teatral Martins Gonçalves, que a convidou para cenografar duas peças, uma de Bertold Brecht, *A ópera dos três tostões* e outra, *Calígula* de Albert Camus. <sup>3</sup>

Ambos os espetáculos foram apresentados no que restou do Teatro Castro Alves, que havia sofrido um incêndio cinco dias antes de sua inauguração em 1958. Para possibilitar a encenação no amplo espaço desta casa de espetáculos destruída, Lina projetou uma arquibancada com quatrocentos lugares para acomodar a platéia. A análise das fotografias desta montagem e os depoimentos coletados permitem perceber o estreito relacionamento que a arquiteta estabelece com Brecht, para quem a trama desmonta a ideologia da burguesia, “visto que espectador vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados”. (BRECHT, 2005: 39-40)

---

<sup>2</sup> As conferências na Escola de Belas Artes e na Casa França Salvador denotam a admiração pela obra de Antonio Gaudí, que defendeu a participação ativa do autor com sua obra plástica.

<sup>3</sup> A fundação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia por Martim contribuiu para o processo modernizador da Bahia, pois, ele divulgou sua variada experiência teatral, inclusive o método de Stanislavski para a construção do personagem.

Idealizado numa perspectiva anti-aristotélica <sup>4</sup>, este cenário de Lina, elimina qualquer possibilidade de ilusionismo, coerente com uma forma teatral que não é uma seqüência de fatos. Locais diferentes são transpostos ao palco de forma simultânea (imagem 1), dispensando a troca de cenário durante a peça. Raimundo Leão que analisou esta montagem esclarece que, “os espaços simultâneos, a exposição dos refletores e do avesso do palco reforçam a teatralidade anti-ilusionista” e ainda revela que “os recursos visuais, a exposição de cordas, fios e faixas com letreiros enfatizam o conteúdo da ópera, mantendo o espectador ciente de estar diante de uma representação” (LEÃO, 2003). Sábato Magaldi ratifica que Lina soube comunicar com destreza o universo brechtiniano através do “emprego do cenário simultâneo, de inspiração medieval” (MAGALDI, 10/12/1960).

Lina interpretou bem a proposta de simplificação de Brecht quando utiliza uma cenografia sintética, com diferentes planos, telão para projeções, e uma simplificação da forma que só se torna mais agressiva quando se exibem as faixas, conclamando o público à reflexão. O uso do telão onde se projetam imagens e palavras incita o questionamento do espectador.

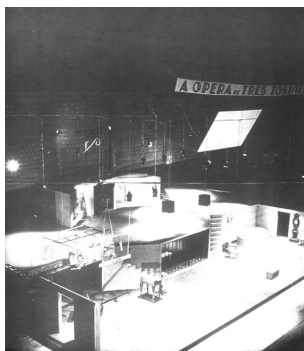


Fig. 1- *Ópera dos Três Tostões* de Brecht. Cenários de Lina Bo Bardi, no Teatro Castro Alves. Foto-Armin Guthmann, 1960. (Acervo do Instituto Lina Bo Bardi).

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 N. York que eram suficientes apenas algumas alusões para ambientar o local da ação. Nesta 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). A construção cênica deve deixar à vista a aparelhagem elétrica e a aparelhagem musical, pois é dessa forma que Brecht sugere. Sem a quarta parede, que o próprio palco cênico começou a narrar. Para Brecht os telões com projeções, revelavam

---

<sup>4</sup> Peter Zsondi, investiga a profunda mudança que sofreu o modelo de drama do Renascimento - fundamentado na *teoria dos gêneros* de Aristóteles, desde o final do século XIX.

ao público outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens (BRECHT, 2005: 66).

Na montagem de 1960, esse código se explicita pela faixa de grandes dimensões suspensa sobre o palco com o nome da peça que está sendo representada. Outras faixas menores permanecem em cena durante todo o espetáculo exibindo frases como: *Quem dá aos pobres empresta a Deus, Dá que te será dado*; e na cena final os atores aparecem segurando cartazes com frases do tipo: *Dei meu sangue, Vítima da arbitrariedade militar, Almoço de pobre é café*. Este projeto de arquitetura cênica seria o primeiro de vários outros.

Numa nova parceria com Martins Gonçalves, no ano seguinte, Lina assinaria a cenografia para *Calígula*, com texto de Albert Camus, também no Teatro Castro Alves. Inicialmente um imperador aceito pelo povo de Roma, a partir da morte de Drusila, sua irmã e amante, Calígula conclui que o “mundo não é mais satisfatório e passa a ter obsessão de ser envenenado por desprezo e horror e a tratar dos assassinatos e da perversão sistemática de todos os valores, como fim de exercer a liberdade (...)” (CAMUS, 1961: prefácio). Com as relações de amor e ódio o autor visa a discutir a Loucura, o Absurdo e o Destino. Lina repassou plasticamente a parábola contida em *Calígula*, onde os ideais de crueldade e selvageria e os desvios de um poder desmedido refletem as atrocidades vivenciadas pelo escritor existencialista durante a Segunda Guerra Mundial.

Estabelecendo, a cada momento da peça, um diálogo entre público e atores, a cenógrafa concebeu uma ambientação inusitada para o drama, usando como matéria principal módulos de madeira de fácil mobilidade, que se transformavam em diferentes localidades de acordo com as necessidades da movimentação cênica. Vários cubos de madeira com tratamento artesanal ao redor da extensa mesa de iguarias improvisada com uma toalha de tecido artesanal em fibra nordestina, mostram artefatos executados com artesanato da Bahia (Fig. 2).



Fig. 2 – *Calígula* de Camus. Cenários e figurinos de Lina Bo Bardi. Teatro Castro Alves, 1961. (In: Bardi, Pietro. *Profile of the new Brazilian Art*. Rio de Janeiro, Kosmos, , 1970, p.143.)

Glauber Rocha, que conhecera Lina durante os trabalhos de curadoria do Museu de Arte Moderna no *foyer* do Teatro Castro Alves, então em ruínas, define a cenografia como

“barroco-futurista”, construída como palco de catacumbas “com a liberdade neo-realista” (apud GUIMARAENS, 1993: 67). Esta liberdade, a meu ver, indica um viés surrealista.

O trabalho de Lina para a montagem de Martins Gonçalves em a *Ópera de três tostões* chamou a atenção do cineasta Glauber Rocha que, em 1960, assistiu ao espetáculo na Bahia e impressionou-se com o afinamento entre o cenário da arquiteta e os aspectos políticos defendidos pelo dramaturgo alemão. Numa conversa com Glauber, o diretor do Grupo Oficina José Celso Martinez Correa declarou-se surpreendido com a energia que emanava do cenário da *Ópera dos três tostões* e com a exposição paralela sobre o ambiente político cultural de Brecht - com curadoria de Lina, no Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado provisoriamente no Teatro Castro Alves. A própria cenógrafa credits o interesse de José Celso “às idéias sobre teatro pobre”, no sentido da simplicidade dos meios de comunicação, que “coincidiram com o tipo de ‘montagem’ que ele queria para peça do jovem Brecht” (BARDI, 1996: 235). José Celso convidou a arquiteta para fazer o cenário de *Na selva das cidades*, estreada em setembro de 1969. Com texto teatral de Brecht, escrito em 1923, a trama aborda o conflito entre um comerciante de madeira e um funcionário de biblioteca que, detonado por motivos pueris, termina tragicamente. Segunda peça escrita pelo autor é considerada uma das mais líricas, enigmáticas e radicais. A trama se passa na Chicago de 1912 e trata da luta entre dois homens presenciando a decadência de uma família que veio dos campos do interior para a “selva” da cidade grande. Para o dramaturgo não interessavam os motivos da luta, mas sim “julgar com imparcialidade os procedimentos dos contendores e deixar a curiosidade para o fim”<sup>5</sup>. (BRECHT, 2005: 35) Brecht convida o público a assistir uma luta que se constrói pela simples vontade de vencer. A divisão das cenas em *rounds*, traduz-se numa luta de boxe, esporte onde duas pessoas se enfrentam pelo prazer do esporte, metáfora para a luta de cada dia na cidade moderna.

No espetáculo do Oficina, a ação desloca-se de Chicago para a grande São Paulo, explorando as semelhanças entre a ‘selva’ de Brecht, em 1923 e a *selva* vivida no Brasil em 1968 – período de autoritarismo político. Esta transposição é indicada pela faixa pendurada no alto do palco, onde se lia: *São Paulo, a cidade que se humaniza*. Novamente se percebe a sintonia entre a cenógrafa e o autor, pois Lina acata a divisão cênica em *rounds* e projeta um espaço teatral no qual as cadeiras são retiradas e o palco giratório desmontado, abrindo um

<sup>5</sup> Brecht pregava a necessidade de uma revisão de valores na sociedade ao colocar em cena um embate sem quaisquer motivos que se justificasse dentro da lógica ética e moral estabelecida pelos códigos sociais. Ele demonstra a insuficiência e a ineficácia desses códigos e leis para a compreensão do homem moderno.

amplo espaço cujo centro foi ocupado por um ringue de boxe. A plataforma elevada foi o palco predominante na maior parte das cenas. O depoimento de José Celso Martinez atesta a excelência da plasticidade deste trabalho da artista:

*"Na Selva das Cidades" é uma das encenações mais lindas que eu já fiz, e é a origem deste espaço, como está hoje. (...) Lina já começou no teatro com o ringue de boxe e a demolição. A peça tem 11 rounds. Em cada round ela destrói uma instituição, até destruir o próprio ringue. No final, os atores estão tirando o chão do teatro e chegando na terra. (José Celso em entrevista a Augusto Valente).*

Como o tema da violência permeia toda a encenação de Zé Celso, Lina intensificou este aspecto cênico projetando uma estética suja (Fig. 3). Acumulou no palco uma grande quantidade de elementos aleatórios, muitos retirados do lixo, além de móveis e adereços que, ao final de cada *round*, são esfaqueados pelos atores em cima do ringue ao grito de: “quebra!! José Celso conduz cada 'round' para a destruição de tudo, e móveis e objetos se vão amontoando, nas partes laterais do ringue, numa imagem de impressionante eloquência<sup>6</sup>. (MAGALDI, *Jornal da tarde*, 1969). Ítala Nandi também descreve o cenário assinado por Lina, lembrando que além da estrutura do teatro fez pichações de frases nos muros, reproduzindo frases de seus operários de obras “como *Lua Não Dá pra Índio!*” ou outros slogans da cidade. (NANDI, 1989: 134-135)

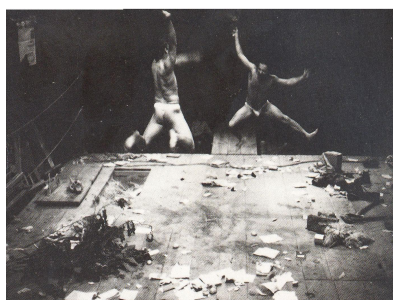


Fig. 3- *Na Selva das Cidades* - de Brecht, dirigido por José Celso. Cenários de Lina Bo Bardi, Teatro Oficina, 1969. (Acervo do Instituto Lina Bo Bardi)

Em outra crítica, Anatol Rosenfeld louva a eficácia do projeto cenográfico, alegando que o espetáculo que José Celso criou confere uma visão adequada do lado irracional graças à movimentação frenética de que participam até as mudanças cênicas, integradas na ação em virtude do projeto cenográfico de Lina. O crítico elogia o efeito gerado pela “a violência e crueldade com que é tratado o corpo humano feito objeto”, além da “radicalização

extrema com que metáforas lingüísticas são transformadas em imagens (por exemplo, a comida de pedras)” e o aspecto ritual e solene de certas cenas de “áspera beleza” (ROSENFELD, 1969).

Martins Gonçalves - criticando desfavoravelmente a encenação de *Na selva das cidades* montada no Rio de Janeiro, comenta sobre o cenário projetado por Lina, para o teatro João Caetano, onde ela criou um “sistema de passarelas que abarca o público em todas as direções.” Acrescenta ainda que a presença de “um boneco enforcado na altura do balcão do teatro” manipulado por um rapaz que move ritmicamente o boneco sobre a cabeça dos espectadores, fazia supor a participação ativa do público no espetáculo” Descreve uma cenografia labiríntica que reforçava a sensação de atores perdidos e sozinhos na cidade grande. No fim do espetáculo “os atores se dispersam pelas passarelas”. (GONÇALVES, 20/10/1969)

Permito-me afirmar que a ritualização contida neste cenário de lixo reciclado que aos poucos vai sendo consumido, em muito se assemelha à estética dadaísta-surrealista, que aproxima a obra da cenógrafa simultaneamente das vanguardas e da arte artesanal que ela havia conhecido no Nordeste.

Integrando a intelectualidade artística e as vanguardas modernistas na Europa, Lina abraçou alguns conceitos da estética surrealista que considera que o inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica que a arte explora mais facilmente devido à familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética, portanto, a própria dimensão desta mesma arte. Giulio Carlo Argan assim interpreta a definição de arte no Surrealismo,

*L'arte, dunque, non è rappresentazione, ma comunicazione vitale, bio-psicologica del individuo col tutto. Come nella teoria e nella terapia psicanalitica, così nell'arte ha un'importanza enorme l'esperienza onirica, quella in cui cose che alla coscienza appaiono distinte e irrelazionabili si rivelano collegate tra loro da relazioni tanto più salde quanto più illogiche, non criticabili (ARGAN, 1984:438-439).*

Como o manifesto surrealista defendia liberar o inconsciente e onírico da mente humana, ao analisar estas três cenografias de Lina, creio que a arquiteta italiana tenha sido guiada pelo ímpeto criador que desvela o potencial de cada artista no momento mesmo da criação artística. Vale ressaltar que o pai de Bo Bardi, Enrico Bo, era amigo íntimo de Giorgio de Chirico, pintor italiano que, ao explorar em sua obra matizes da angústia existencial, foi um precursor do Surrealismo, corrente desloca a arte da esfera da consciência à do inconsciente. Argan qualifica a Metafísica de De Chirico, como “*uma arte ambígua, inquietante e contraditória*” (ARGAN, 1984:451). Para este pintor a arte deve propiciar uma relação de estranhamento, pois o artista acredita que a arte não representa, nem muda, nem interpreta a

realidade. Enrico Bo e De Chirico mantiveram por muito tempo uma intensa relação amizade, da qual Lina também compartilhava.

Tal como ocorre na estética surrealista, as cenografias de Lina buscam o indivíduo que consegue manter sua autenticidade ainda que submetido à cultura de massa. Nesse sentido, explora os conteúdos inconscientes que se traduziriam na prática de utilizar artefatos do imaginário popular e da cultura autóctone no processo de criação de suas arquiteturas cênicas. A cenógrafa usa conceitos da *arte povera*<sup>7</sup> e emprega artefatos de fácil reconhecimento pelo público, que acaba percebendo a realidade em que vive.

Assim como o dadaísta Kurt Schwitters que já havia explorado a questão do uso de materiais descartados, Lina também estabelece esta crítica à sociedade consumista por meio da utilização de matérias desprezíveis como lixo e detritos em projetos cenográficos. E com artefatos artesanais provocou um profundo interesse antropológico-social pelas manifestações populares da região nordestina. Em sua opinião no Nordeste as raízes culturais mantinham-se mais intactas, diferente de São Paulo, onde estas teriam sido muito deturpadas pelo pensamento burguês mercantil. Em suas próprias palavras o arquiteto deve ser

*“ligado aos problemas mais urgentes e simples da vida humana, aquilo que em linguagem filosófica se chama Lebenswelt, a experiência verdadeira, viva e intimamente ligada à capacidade de criar sem pressupostos teóricos, sem crítica à priori, aquela que na linguagem filosófica se chama “suspensão do juízo”, isto é, abandono absoluto à realidade vivida, à vida real, da parte do arquiteto, condição essencial para a vitalidade da sua obra. (...) [Em Gaudí] aparece claramente aquilo que chamamos de “suspensão do juízo”. Vocês vêem as superfícies coloridas, das coisas quase de crianças, mas sob essa aparência colorida e ingênua há um senso profundo da natureza que os convidamos a indagar” (BARDI, conferência em 17/04/1958).*

Veiculada principalmente através da revista *Habitat*, sua produção crítica pregou a defesa e o incentivo à cultura popular como manifestação autêntica, artística e valiosa e foi esta aproximação do público que fez Lina ser respeitada no cenário da história cultural brasileira, digladiando-se pela percepção da liberdade do indivíduo. Lina vivenciou uma dualidade profunda em seus trabalhos, pois extraía as idéias de sua cultura interior - bagagem européia e erudita onde imperavam as premissas teóricas racionalistas - e de todas as

---

<sup>7</sup>. A *Arte Pobre* tinha como objetivo desafiar os padrões da arte vigente. Um tipo de arte com a intenção de interagir com o público através de instalações, esculturas e montagens com fotos, pintura e outros materiais não convencionais.

expressões artísticas artesanais emanadas da própria população. Esta dualidade se reflete nos ambientes de cena tão revolucionários como conceituava Brecht, para quem o teatro não deveria ser “apenas uma reprodução do mundo suscetível de ser vivida” (BRECHT, 2005:19).

Naquele período de autoritarismo e repressão ideológica para que uma representação teatral se tornasse uma vivência, era necessário que estivesse em diapásão com a vida. E isto foi exatamente o que os cenários de Lina permitiram, pois ela buscou nas artes a valorização da vida e a identificação com o público. Ou como ela mesma afirmou: “O teatro é a vida e na ausência de dados pré-estabelecidos, uma cenografia ‘aberta’ e despojada pode oferecer ao espectador a possibilidade de ‘inventar’ e participar do ‘ato existencial’ que representa um espetáculo de teatro.” (BARDI, 1996: 260)

### Referências Bibliográficas

- ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Lina Bo Arquiteto*. Catálogo de exposição realizada no Masp pelo Instituto Lina Bo Bardi, São Paulo, 2006. p. 31
- ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770-1970*. Florença: Sansoni, 1976
- BARDI, Lina Bo. *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi site. Disponível em: <[www.institutobardi.com.br](http://www.institutobardi.com.br)>. Acesso em: 19/03/2006.
- \_\_\_\_\_. “1ª conferência na EBA”. Escritos de Lina Bo Bardi para o Magistério. Salvador, 17 de abril de 1958.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Trad. Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. (1ª edição 1970)
- CAMUS, Albert. Camus' Understanding of His Play, Translated by Justin O'Brien (from the foreword to *Caligula & 3 Other Plays*, trans. Stuart Gilbert, Vintage Books, New York, 1961.
- CORREA, José Celso Martinez. Entrevista concedida a Augusto Valente
- DUBATTI, Jorge. “Calígula” de Albert Camus, ejemplo y contramodelo de uma ética absurda. In *Dram@ teatro - revista digital n. 14* /cuarto año/enero/março 2005. Maracay, Venezuela. Acessado em 30 de abril no site [dramateatro.fundacite.org.gov.ve/camuscaligula.htm](http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/camuscaligula.htm).
- GONÇALVES, Martins. Na selva das cidades: um touro anso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/10/1969.
- GUIMARAENS, Maria da Conceição. Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia, Dissertação de Mestrado: Escola de Comunicação/UFRJ, 1993.
- INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI. *Lina Bo Bardi*. Coord. Editorial Marcelo Ferraz. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.
- LEÃO, Raimundo Matos de. Da cena amadora ao projeto da Escola de Teatro. *Revista da Bahia*, n° 37. FUNCEB.
- MAGALDI, Sábado: crítica de *Na Selva das Cidades*. Recorte sem referências, *Jornal da Tarde*, 1969.
- . A ópera dos três vinténs. *Estado de São Paulo* – suplemento literário. 10/12/1960.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p. 134 – 135.

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

ROSENFELD, Anatol. A selva das cidades. In: *O Estado de São Paulo* – Suplemento literário. São Paulo, 8/11/1969.

ROSETTI, Eduardo. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura. Dissertação de Mestrado, FAU-UFBA, 2002.

ZSONDI, Peter. *Teoria do drama moderno 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.