



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

FOGO SANEADOR, METÁFORA DO RECOMEÇO – A ARQUITETURA CÊNICA DE ‘A ÓPERA DE TRÊS TOSTÕES’ E AS INTERLOCUÇÕES COM A AÇÃO CULTURAL DE LINA BO BARDI EM SALVADOR NOS ANOS 60

Mateus Bertone da Silva*

1

Uma sala ‘esvaziada’ pelo fogo, uma ‘caixa bruta’. Internamente, paredes de blocos de cimento e argamassa derramada postas a nu depois que suas peles-reboco ruíram. Essa ossatura aparente, áspera e ainda marcada pela impregnação de fumaça foi o espaço que abrigou a apresentação d’A Ópera de Três Tostões, montagem da Escola de Teatro da Bahia realizada em 1960, com direção de Martim Gonçalves e ‘cenografia’ de Lina Bo Bardi.

A arquiteta, que anos atrás deixara a Europa destruída pela guerra, participa de sua primeira montagem no Castro Alves, um teatro incendiado. A ironia era ainda maior por se tratar de uma ‘ópera’, tendo em vista a análise de que seriam justamente os aspectos mais profundos deste gênero de expressão cênica do teatro ‘europeu’ por excelência e italiano ‘de nascença’ que a arquiteta iria negar radicalmente nos seus escritos e na sua obra.

* Arquiteto cênico, mestre em teoria e história da arquitetura e urbanismo pelo IAU-USP, pesquisador e professor D.E. da área de espaço cênico, cenografia e arquitetura teatral nos cursos de Artes Cênicas e Direção de Arte da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Estando vazio Lina teve que pensar em todo o espaço; o fez pensando-o como um todo. Negando a tipologia arquitetônica teatral da sala existente, Lina Bo não propôs a recuperação do aparato cenotécnico que fora consumido pelo fogo – não lhe interessou um restauro, enfim. Pelo contrário: sobre a laje plana do palco existente foi construído, "de improviso" (BARDI, 1967, p. 38), um pequeno anfiteatro absolutamente despojado: a platéia assentada em uma arquibancada de tábuas (como em um circo, não havia cadeiras individuais) e o palco - o 'Palco' não existia. Quer dizer, havia uma área específica para a movimentação dos atores, mas ela não se configurava como uma base construída em altura relevante (um tablado de 20cm de altura) e separada do espaço reservado para o público e por este "enquadrada" pela presença de um pórtico de boca-de-cena. Destituído de vestimentas (cortina, pernas, bambolinas, rotunda, etc.) e maquinarias cênicas (varas, manobras, urdimento, etc.) entre as áreas reservadas para a encenação e para o público criava-se uma continuidade espacial que se reforçava pela já citada recusa do palco como um pedestal para o espetáculo, assinalando o desejo de eliminar ao máximo a constituição deste elemento como uma área arquitetonicamente diferenciada... e a única que recebe o tratamento especial do 'cenógrafo'.

A concepção do projeto ocupou-se das duas áreas criando um espaço que expande a função cênica a todo espaço interno do teatro – não somente a caixa virtual do palco – , ou seja, o espaço construído não se restringiu à concepção da cenografia da área de representação mas sua concepção incluiu igualmente o espaço dos espectadores, ainda que este não houvesse, no resultado final, se transformado em área de atuação. E assim, o trabalho do arquiteto ia de encontro ao do dramaturgo alemão, no que poderia ser uma primeira definição da obra que analisamos como arquitetura cênica. Em seus *Escritos*, Bertolt Brecht

(...) pede com efeito que a arquitetura do palco seja repensada em função de cada espetáculo. E o termo arquiteto cênico que ele emprega, preferindo-o às denominações de decorador ou cenógrafo, insinua que não é apenas a caixa, mas a totalidade do teatro que deve ser transformada. 'Nada deve ser imutável aos olhos do arquiteto cênico', escreve Brecht, 'nem a localização nem a utilização habitual do palco. Cumprida essa função ele é um verdadeiro arquiteto cênico'. (ROUBINE, 1982, p. 82.)

No tablado, a arquitetura cênica realizada se configurava pela disposição do conjunto de ambientes nos quais se transcorreriam as ações em três níveis de altura de

uma edificação realista ¹ e com forte presença plástica. Os diferentes espaços cênicos que seriam constituídos ao longo do espetáculo pela encenação eram, em suas bases materiais (arquitetônicas), apresentados desde o início. Através de uma articulação geométrica – um agenciamento de planos (ou volumes virtuais) lado a lado ou empilhados – esta arquitetura indicava, sem delimitar rigidamente, as áreas para a movimentação dos atores, permitindo que a cena correspondente se dissolvesse para além do construído para aquele ambiente. A demarcação era virtual, fundamentada no conjunto da encenação que, se integrando aos espaços, imprimia-lhes a significação cênica.

O aspecto geral desta configuração podia ser entendido, em síntese, como um fragmento urbano, com ambientes internos, porém abertos, voltados para uma rua ou largo, ou ainda "uma praça", como é indicada na rubrica do prólogo da peça. A rua é demarcada por um recuo, em relação à aresta frontal do tablado, dos planos laterais que cerram de um lado a rouparia e de outro o bordel, e é indicada com a locação de um poste de iluminação pública - um lampião antigo no lado externo do bordel. No restante, o papel de identificação dos espaços nesta arquitetura muito purista e até simétrica fica totalmente a cargo dos objetos cênicos: na grande maioria, mobílias; com exceção da prisão, que se diferencia arquitetonicamente pelas grades.

Assim, pela disposição destes objetos, observamos a seguinte distribuição dos ambientes cênicos: no primeiro nível, à esquerda dos espectadores, a rouparia para mendigos; no centro, a prisão, e à direita o bordel. No segundo nível, a estrebaria, e no terceiro nível, a forca.

A construção revela um trabalho formal inequívoco para articular o conjunto por meio de uma ordenação geométrica e simétrica que esteve bastante presente nos croquis. Contudo, este valor plástico do cenário – visivelmente “moderno” no seu cuidado com a composição dos planos que constituem os espaços do espetáculo, incidindo pelo tratamento não naturalista destes planos (assim, por exemplo, as "portas" laterais não são portas mas sim aberturas) – contrasta sua expressão em meio a objetos cênicos e figurinos – também realistas, mas que à primeira vista tendem para o

¹ "O objeto naturalista é autêntico como um objeto real. O objeto realista, em compensação, reconstitui somente um número limitado de características e funções do objeto imitado." (PAVIS, 1999, p.265).

naturalismo como a arquitetura dos planos tendem para não-figuração. Pois, se há limpeza formal e ordenação geométrica no cenário construído, mobiliário e trajes são repletos de detalhes e tratamentos “de época”.

Todavia, se analisados melhor, os pés torneados à "Louis XIV" (ou qualquer coisa que o valha) da poltrona e da escrivaninha da rouparia de Peachum, o aplique de babados no sofá do bordel, a ornamentação feita com anjinhos barrocos na cabeceira da cama e mesmo os figurinos não resultam da preocupação com uma tão suposta quanto dificilmente definida 'fidelidade' ao tempo histórico da narrativa, mas são artifícios que constroem o caráter propositadamente irônico e não naturalista do cenário. No próprio texto, Brecht é sátiro ao, na cena em que os bandidos trazem ao casal Macheath presentes roubados de mansões, criar uma confusão hilária causada quando "marginais" almejam imitar um pseudo-refinamento burguês igualmente descabido:

M a c - Que fracasso, assim não dá! Trabalho de aprendiz, não de homens competentes! Vocês não têm idéia do que seja estilo não? Tá na cara a diferença entre um chippendale e um Louis XIV !

(...)

W a l t e r - [presenteando o casal Mac e Polly] E o que me dizem disso? Chippendale! [descobre um enorme relógio de pé, estilo chippendale]

M a c - Louis XIV. (BRECHT, 1992, pp.29-30)

Aproveitando este tema presente no texto de Brecht, a confecção dos objetos cênicos do espetáculo foi uma oportunidade para fazer reverberar, no palco, o contínuo interesse pela crítica de costumes e da cultura material que Lina havia exercido durante a direção de periódicos italianos, da revista Habitat em São Paulo, e mais recentemente no Diário de Notícias de Salvador através do semanário dominical de 'crônicas'. Assim, para além do conteúdo crítico social (de resto presente no roteiro dramaturgico e nos termos gerais que, como já observamos, pode ter influenciado bastante na escolha da peça de Brecht), no excerto acima ², como se fala diretamente de "estilo", a concepção adotada para os objetos cênicos pôde formalizar a entronização do imaginário burguês (ou aristocrático para sermos mais precisos no caso brasileiro) por meio da pormenorização de seus valores na cultura material. É interessante notar que, na relação com a atividade de crônica jornalística, a atividade agora mais especificamente

² Extraído da cena do “enlace matrimonial”, totalmente criada por Brecht e adicionada à sua adaptação do texto de Gay. (BORNHEIM, 1992, p.166) e (ROSENFELD, 1968, p.162).

'cenográfica' revela coincidências temáticas não casualísticas, bem como paralelos no processo de realização formal.

Vejamos o primeiro caso. Em um dos 'testes', que Lina publica numa das sessões do Crônicas... intitulada "Qual dos dois você escolheria?", pede-se que se escolha entre uma estátua grega ou uma escultura do contemporâneo Mário Cravo Júnior, Exú Molas-de-jipe. Virando a página de cabeça para baixo, se optou pela primeira, o leitor encontra o seguinte comentário sobre sua cultura escultórica:

É uma estátua grega. Não adianta escolhê-la, está no Louvre. Poderia escolher uma cópia em gesso, do tipo 'belasartes' e neste caso estaria no mau caminho da cultura escultórica. (...). Se a tiver escolhido 'em gesso', poderá colocá-la num chafariz ou ao pé da escada de sua casa, que no caso seria, necessariamente, no estilo arquitetônico da 'mansão' do teste de duas semanas atrás. (BARDI, 1958, n.8)

Pois bem, parece não ser um acaso que entre os presentes recebidos pelo casal estará justamente... um torso de gesso. A proposição deste objeto foi especificamente deliberada nesta montagem, pois, como se observa, não constava na lista de objetos roubados indicados por Brecht nas rubricas desta cena ³ ou no decorrer do roteiro, no qual se fala também em "sofá renascentista" e em um "cravo marchetado". Estes últimos não aparecem em cena e foram substituídos – para além das facilidades materiais (menor custo, menor tamanho...), o torso de gesso deve ter parecido mais emblemático.

No segundo caso, o da existência de paralelos nos procedimentos formais da crítica social na cenografia e no jornal, e neste nos referimos à crítica que se realiza por meios iconográficos, pode ser embasado na afirmação de Juliano Pereira, a respeito de outra sessão do semanário - a de desenhos e composições (intervenções sobre fotografias com nanquim):

(...) por detrás da aparente ingenuidade de um traço com características infantis, representavam uma sátira aos costumes da população. Esses desenhos e composições não possuíam apenas a função de ilustrarem os textos publicados, mas eram, em si mesmos (...) uma linguagem autônoma usada para o exercício da crítica. (...). Com eles Lina ridiculariza o provincianismo daqueles que a arquiteta

³ "Ouve-se o barulho de grandes caminhões que chegam. Meia dúzia de homens entra carregando tapetes, móveis, louças, etc., com que transformam a estrebaria num local exageradamente luxuoso." *Grifos nossos*. (BRECHT, 1992, p.25).

definida como a velha aristocracia intelectual, que aspirava ao modelo de civilização e ao gosto europeu. (PEREIRA, 2001, p.76)

Nas composições “Retrato de família” (BARDI, 1958, n.5) e “Condecoração” (BARDI, 1958, n.8), a crítica irônica ao gosto que a arquiteta define como pseudo-europeu, provinciano, toma corpo através de intervenções gráficas em fotografias. Na primeira, envolta do retrato de uma família em pose aristocrática é desenhada uma moldura repleta de anjinhos e de uma profusão de volutas - uma ornamentação “rococó, ou como dizia Lina, em estilo Luis XV” (PEREIRA, 2001, p.76). Na segunda composição citada, novamente o motivo do 'anjo barroco' está presente. Segurando uma pesada e pomposa cortina, pano de fundo para uma cerimônia acadêmica ou outra institucional qualquer. Entre outros acréscimos, sobre a imagem da mesa que vemos na fotografia, Lina desenhou uma faixa de babados fixada com corações.

Pois bem, na concepção de alguns objetos cênicos da Ópera..., vemos o mesmo procedimento: a apropriação de um objeto/de uma imagem em que o olhar sarcástico é direcionado por uma operação de destaque e saturação dos elementos que interessam, no caso: a relação entre decoração material e pompa no comportamento ligados ao modo de vida aristocrático/burguês.

Por fim, a estratégia da "saturação decorativa" (PEREIRA, 2001, pp.76-77) presente nas duas composições analisadas parece ser a mesma usada na cama do casal; se ela já possuía a cabeceira ornamentada, foram-lhe aplicados anjinhos que, elevando a potência, apontavam o ridículo daquela ornamentação. A aplicação de uma fita de babados na barra do sofá do bordel e outras fitas na velha poltrona de Peachum parece seguir a mesma idéia.

Estas modificações intencionais, operadas sobre objetos de uso cotidiano mas que subirão ao palco - o que equivale dizer que constituirão a cena -, desmentem a classificação naturalista que uma primeira mirada poderia defender e revelam os artifícios críticos ⁴ de sátira presente nos objetos cênicos per si.

A par dessas aproximações entre temas deflagrados do contexto histórico da peça e do contexto cultural onde foi encenada, queremos reafirmar que Londres do

⁴ Afinal, numa sentença da arquiteta: "Uma cadeira de grumixaba e taboa é mais moral do que um divã de babados." (BARDI, 1949).

início do século XIX não foi transformada na Salvador de meados do XX nos termos do roteiro, mas que, enfim, a releitura informou os aspectos estético-materiais de sua montagem. Afinal, o que eram os mobiliários da aristocracia baiana senão importações ou, na maioria das vezes, cópias dos europeus dos séculos passados?

O texto não precisava ser readaptado; a desatualização, diga-se, busca de ‘atualização’ sem causa própria, exterior e estéril, estava em parte do público; o mobiliário identificava esta parte pondo à mostra seu ridículo pela estratégia descrita. O contra-senso de ver seus valores espirituais e seus caprichos materiais encarnados na figura de um bandido como Macheath gerava um desconforto no público aristocrático/burguês e nos que, não tendo bases financeiras para tal, os tomavam de assalto. Desse modo, postulavam-se os termos da crítica à conduta ‘provinciana’ cujo fomento estava nas diferenças de lugares que metrópole e província (ou centro e periferia) ocupam na especialização internacional (e nacional: norte agrário, sul industrial) do capital e, ao mesmo tempo, pela diferença de classe na divisão social.

Pois bem, vejamos que este mecanismo de crítica social e moral presente na dramaturgia e observada nos objetos cênicos também se faz presente no suporte de todo o espetáculo: notadamente na concepção da arquitetura cênica às voltas com a cultura cênica vigente numa articulação que se produz, aqui mais claramente, por aquele recurso que referíamos sem nomeá-lo – a *paródia*. Amplamente utilizada por Brecht e por parte significativa da literatura moderna, esta figura de construção eminentemente literária é trazida aqui para o campo da feitura teatral, inclusive espacial. Se demormos nas inscrições de um dos letreiros exibidos no início do espetáculo - que a Ópera..., ainda que valesse míseros três tostões, foi “*concebida com um luxo tal que só os pobres sabem imaginar...*”⁵, notaremos que a expressão ‘luxo tal’ sugere que era preciso se inspirar, ao menos inicialmente, nos cenários de óperas para fazer valer a sátira tal como ela foi pensada pelo seu dramaturgo. E esta indicação de Brecht, apesar de ligeira, sobretudo em nosso caso, oferece uma enormidade de implicações não tão ligeiras assim.

⁵ "... mas tão barata que só eles pudessem pagá-la..." (BRECHT, 1992) e também em datiloscrito dos textos projetados na tela durante o espetáculo no TCA.

No caso concreto (histórico) da montagem baiana, a paródia à ópera tradicional e, em função de nosso interesse particular, aos seus cenários, tinha toda pertinência: guardadas pequenas diferenças, e com o atraso de décadas o TCA cumpriria finalmente o que os grandes Teatros Municipais cumpriam para capitais como Rio e São Paulo em termos de demanda simbólica da esfera aristocrática/burguesa local, como já demonstramos em um trabalho mais extenso e aprofundado sobre o assunto (Conferir: SILVA, 2005).

Na medida que um dos pressupostos da paródia é a apropriação de alguma característica do referente criticado, passemos a uma breve análise das origens da ópera do ponto de vista de seu espaço antes de avaliarmos como este foi parodiado e o alcance desta operação. Ou, até antes de explicitarmos que o intento de Brecht suplantava o da simples paródia, querendo alçar, a partir da ópera, uma nova forma teatral.

Foi no Barroco que a ópera surgiu e se firmou de forma extremamente atrelada à experimentação e ao desenvolvimento dos dispositivos cenográficos para sua realização cênica. A esse respeito, Margot Berthold (2001, p.325), analisando os primórdios da representação operística, comenta:

Lançava-se a ópera em sua marcha triunfal, com toda a luxuosa extravagância da arte da transformação cênica do palco no início do barroco. Seus cenógrafos e encenadores mostravam-se incansáveis na invenção de mecanismos sempre novos, de puxar, voar, e deslizar para movimentar a multidão de figuras alegóricas (...).

Se no Renascimento italiano o repositório da cena ganhara cenograficamente a concretude da pedra ao retomar a fixidez da *skêne* grega (agora, porém, enclausurada no espaço coberto de uma sala) fazendo com que a cena se desenvolvesse transversalmente no prosccênio; a cena barroca, empenhando-se em aumentar a área de atuação em profundidade, desenvolve-se para trás do arco do prosccênio, fechando-se em uma caixa que continha a ação cênica completamente separada da sala da platéia. Saindo das cortes, os espetáculos passaram a encontrar tal configuração fixada na grande casa de ópera

independente e autônoma: o teatro arquitetonicamente ornamentado, com seu auditório em fileiras e galerias, com um camarote soberano e articulado de acordo com a hierarquia áulica dos espectadores. O palco assumiu a forma de lanterna mágica emoldurado por um

esplêndido arco do proscênio. Cariátides suportavam arquitraves, querubins seguravam cortinas de estuque. (BERTHOLD, 2001, p.324)

E para guarnecer esta caixa mágica que se transformara o palco, este será especializado cenograficamente com os mais diversos recursos ilusionistas que, enquanto ‘mágicos’, pressupunham necessariamente o escamoteamento dos mecanismos de sua fabricação para manutenção do efeito de real.

Poderia se advertir que, num sentido metafórico, o palco sempre fora um espaço de ‘magia’, na acepção de ‘realidade inventada’, contudo, o que se passa no funcionamento do palco barroco é que esta magia da cena é adquirida pela magnífica *hipertrofia* de um de seus elementos – a cenografia.

Acompanhando brevemente o desenvolvimento destes dispositivos, creditaremos boa parte à invenção dos engenhosos bastidores laterais deslizantes aplicados inicialmente em 1618 por Alleotti no Teatro Farnese, de Parma. Estes elementos cenográficos consistiam em uma série de molduras de ripas de madeira revestidas por telas pintadas que se alternavam para reproduzir diferentes espaços em profundidade real – na medida que eles se distanciavam para o fundo do palco – e virtual – na medida que essa profundidade era reforçada ilusionisticamente com o uso da perspectiva. Sobre trilhos, estas camadas de bastidores (ou cenários) se alternavam possibilitando freqüentes trocas de cenas. ⁶ Tais mecanismos predominavam em toda cena da ópera barroca do século XVII, quando no final deste e na segunda metade do próximo serão desenvolvidos os mais simples – porém detentores da mesma preocupação em conformar espaços perspécticos – telões pintados. Edifícios ou espaços monumentais pintados em perspectivas – agora ilimitadas e contínuas, dando a ilusão de expansão infinita do espaço – sobre enormes painéis serão o principal artifício do “quadro cênico” no esfuziante período Rococó. (BERTHOLD, 2001, p.338). No século XVIII, os representantes da família Galli-Bibiena serão os mais famosos e especializados pintores destes *telari*, “mestres consumados na aplicação da perspectiva

⁶ Os bastidores pintados em perspectiva já existiam no Renascimento, contudo, para ficarmos nos exemplos mais clássicos, tanto no Teatro de Veneza, de Sebastiano Serlio, quanto no Olímpico de Vicenza, de Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, ou ainda no Teatro Sabbioneta de Scamozzi, apesar da diferença de posicionamento e de articulação em cada caso, todos eram fixos e não mudavam durante o espetáculo. Além disso, como já dissemos, ofereciam pouco espaço para atuação que se desenvolvia, basicamente, no proscênio. (BERTHOLD, 2001, pp.284-292).

diagonal e no uso de complicadas escadarias, arcadas e na arquitetura de palácios, criaram projetos de palco de profundidade ilimitada, superlativos na tradição do palco ilusionista, levadas até o século XIX adentro, (...).” (BERTHOLD, 2001, p.338).

Voltemos ao nosso caso, à arquitetura cênica da Ópera de Três Tostões, da qual interessa agora reconhecer os elementos parodiados da ópera tradicional. Como vimos, o cenário idealizado por Lina Bardi se dava por três níveis de altura ligados por escadas e onde foram locados os ambientes que perfazem a peça. Destaca-se primeiramente esta verticalidade e profundidade da arquitetura cênica realizada. A imitação necessária à paródia aparecia principalmente nestes elementos estruturais e basilares do cenário. Ademais porque estes mobilizavam outras áreas da encenação – como aquela que diz respeito à movimentação e ao posicionamento dos atores – ‘completando’ e intensificando o efeito parodístico ⁷.

Para exemplificar este entrosamento, citemos desde uma coreografia ‘significativa’ como a que Polly e Lucy descrevem quando cantam o dueto do ciúme, ficando uma de cada lado, eqüidistantes de Macheath (preso) no centro do cenário (que é simétrico); até como a indicada na rubrica do texto e nas *Notas para a montagem da ópera dos três Vinténs* ⁸ que sugere para o ato final uma movimentação cênica impostada também baseada na ópera. Nesta cena na qual o personagem Mac Navalha vai ser enforcado, a forca está no terceiro nível, o mais alto do cenário, assim como o conjunto de atores que cantam a última música está logo abaixo, no segundo nível, reproduzindo o *tromp-l'oeil* criado pelo casamento entre a arquitetura coreográfica e a arquitetura cenográfica, próprio do gênero de representação parodiado.

Mas, enquanto os *telari*, como vimos anteriormente, outorgavam uma profundidade do cenário através da perspectiva pintada sobre um imenso painel bidimensional, o cenário de Lina Bo Bardi possuía uma profundidade concreta como sói uma arquitetura. Ou seja, na Ópera de Três Tostões não há uma perspectiva pintada criando a ilusão de uma cena em profundidade – há uma profundidade real, há o espaço

⁷ Ademais porque se aqueles eram, na ópera tradicional, a movimentação e o posicionamento de nobres ou súditos dignos de veneração e empatia e aqui, a de mocinhas vulgares, prostitutas, velhos negociantes e bandidos - a inadequação entre forma e conteúdo, própria da paródia, era patente.

⁸ “O terceiro final deve ser representado com uma total seriedade e uma dignidade perfeitas.” (BRECHT, 1967, p.76).

construído, tridimensional. E esta característica por si só define, até de forma mais sumária que a primeira, o cenário ou cenografia de Lina Bo como *arquitetura cênica*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDI, Lina Bo. *Uma cadeira de grumixaba e taboa é mais moral do que um divã de babados*. In: Diário de São Paulo, São Paulo, 13/nov/1949.

_____. *Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida / arquitetura, pintura, escultura e artes visuais*. In: *Diário de Notícias de Salvador*. Salvador, números 1 a 9, setembro a novembro, 1958.

_____. *Cinco anos entre os 'brancos'*. In: *Mirante das Artes*, n.6, nov./dez, 1967.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORNHEIM, Gerd A. *Brecht - A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *A Ópera de Três Vinténs*. Trad. Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. In: *B. Brecht - Teatro Completo*. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 1992, n.03, 2ª edição.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. (coord.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Juliano A. *A Ação Cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste 1958-1964*. Dissertação de mestrado. São Carlos: IAU-USP, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht*. In: *O Teatro Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi – arquitetura cênica*. Dissertação de mestrado. São Carlos: IAU-USP, 2005.