

ENTRE ESPAÇO, CINEMA E TEATRO:

LINA BO BARDI E O FILME PRATA PALOMARES

Autora: Mestranda Cássia Maria Fernandes Monteiro

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima

Resumo: Como um fragmento do estudo dissertativo em desenvolvimento no *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* (PPGAC-UNIRIO) o presente artigo busca desenvolver algumas discussões acerca do procedimento criativo de Lina Bo Bardi (1914-1992) no filme *Prata Palomares* dirigido por André Farias Jr. entre os anos de 1969 e 1970. Articulando questões que envolvem o estudo do espaço teatral, da visualidade cinematográfica bem como das suas relações com questões histórico-sociais, pretendemos desenvolver duas hipóteses: 1) A presença de conceitos do Surrealismo em articulação com elementos do Movimento Tropicalista e suas variações como o Cinema Novo e Marginal no filme *Prata Palomares*; e 2) O cinema como estudo e referência de possibilidades de outras linguagens reunidas no filme (69-70) em especial o trabalho com José Celso Martinez Correa [1934-] originando relações híbridas entre teatro e sua produção imagética no novo Oficina.

Palavras Chave: Lina Bo Bardi, Prata Palomares e cinema

O presente artigo busca desenvolver algumas discussões acerca do procedimento criativo de Lina Bo Bardi (1914-1992) no filme *Prata Palomares* dirigido por André Farias Jr. entre os anos de 1969 e 1970 e, articulando questões que envolvem o estudo do espaço teatral, da visualidade cinematográfica, bem como das suas relações com questões histórico-sociais.

Agindo, sobretudo como um fragmento do estudo dissertativo em desenvolvimento no *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* (PPGAC-UNIRIO), pretendemos desenvolver duas hipóteses:

1) A presença de conceitos do Surrealismo em articulação com elementos do Movimento Tropicalista e suas variações como o Cinema Novo e Marginal no filme *Prata Palomares*.

2) O cinema como estudo e referência de possibilidades de outras linguagens reunidas no filme (69-70) em especial o trabalho com José Celso Martinez Correa [1934-] originando relações híbridas entre teatro e sua produção imagética no novo Oficina.

Nossos estudos visam estudar a arquiteta e cenógrafa Lina Bo Bardi, a partir de suas intervenções artístico-visuais da direção de arte de *Prata Palomares* relacionando ações ao espírito de arte da sua época.

Para tanto se faz necessário agir em busca do levantamento iconográfico da obra e de sua produção, além dos estudos que se referem ao filme, sobretudo quando tratar da sua concepção espacial e visual.

Tendo em vista identificar o método de criação da artista, também objetivamos identificar e analisar por meio das imagens e das literaturas recolhidas as referências indicadas no filme. Sobretudo, relacionando-os aos conceitos referentes ao espaço cênico, à visualidade, ao cinema e à cultura brasileira com as quais a criação de Lina Bo Bardi e por outros profissionais contemporâneos a sua época estavam comprometidos.

Ainda com o intuito de atingir respostas às questões colocadas, pretendemos correlacionar os recursos utilizados pela arquiteta e cenógrafa no filme e sua atividade artística posterior à produção, principalmente quando referida à criação de Edifícios Teatrais tal qual a sede do Teatro Oficina.

Prata Palomares: um caminho de Lina Bo Bardi entre teatro, cinema e outros espaços

Basta um breve estudo sobre a trajetória biográfica de Lina Bo Bardi para reconhecê-la exercendo diversos papéis na cultura brasileira. Apresentada ora como arquiteta ora como designer ou ainda como museóloga, pesquisadora, cenógrafa e figurinista; Lina tornou-se, sem dúvida, uma personalidade ativa de significativa atividade no país. Desse modo pode ser uma atitude perigosa definir-la a partir de única categoria de arte. Assim a opção, aqui, é de considerá-la não apenas como arquiteta que atua na área do teatro, design e museologia, mas entendê-la como uma artista em uma definição completa e que possui pluralidade veicular para aplicar seus conceitos e acepções de mundo, arte e com intensa atividade em pesquisas sobre a cultura popular nacional.

Prata Palomares segue à grande e repercutida montagem de *Na Selva das Cidades* (1969), cujo cenário também é assinado pela artista. O espetáculo brechtiano era erigido a partir do lixo vindo das ruas e obras da cidade de São Paulo. Sua forma consistia num ringue de boxe que possuía odor repugnante procedente dos detritos utilizados. O projeto foi elaborado de modo a ser uma cenografia passível de sofrer destruição todas as noites de espetáculo. A partir das imagens do espetáculo colhidas no decorrer de nossa pesquisa,

notamos que Lina optou por utilizar numerosas faixas e inscrições nas paredes de modo a comunicar e comentar a cena que se passa no palco.

Após as encenações de *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* e *Galileu Galilei* (1968), as propostas tropicalistas já estavam entranhadas na estética do Oficina. Lina entra nesse contexto e adapta-se às necessidades do grupo que é liderado pelo ator e diretor teatral José Celso Martinez Correa. A violência temática e processual dos espetáculos chegaria ao seu auge em *Na selva das Cidades*. Marcado por atuação ardente, a viceralidade das cenas havia adquirido uma dimensão densa com a qual a encenação estava comprometida. A idéia e vontade pela experiência cinematográfica serviriam também para o respiro do grupo num momento marcado por grandes brigas e cisões internas.

Prata Palomares faz a auto-referência a este trabalho, às constantes desavenças do grupo bem como outros contextos históricos conflituosos. A agressividade temática e processual que o filme está fincado faria parte de uma cultura de resistência que espelha a amputação histórica trazida à população brasileira pelos anos governados por Emílio Garrastazu Médici [1969-1974]. Calado pela censura durante longo período, este filme não atingiu visibilidade nos momento de sua produção. Permaneceu proibido durante os treze anos que dali se seguiriam sob o argumento *de agredir os princípios da religião, da família e da sociedade, além de apresentar clara intenção de deteriorar valores humanos, desenvolvendo temática emoldurada em substrato nitidamente subversivo e num ambiente que atente contra a imagem do país* (Diário Oficial DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - Serviço de censura de Diversões Públicas -Portaria nº24, de 8 de maio de 1972).

Posteriormente, sua abertura também foi silenciada por uma autocrítica que o reduzia a uma obra estática e datada marcada pela ideologia momentânea do grupo e da atividade artística daquele momento. Este processo de apagamento é regido pela autocensura que o ator Fernando Peixoto [1937-] se refere no artigo *Problemas do Teatro no Brasil* publicado na Revista de Cultura Brasileira nº 15. Afirmando que, com o regime político, boa parte do teatro brasileiro havia ficado ‘bonzinho’ por conta própria, o autor separa em dois tipos a autocensura: sendo a primeira “uma visão da realidade nacional que aconselha a imobilização e a calma, a passividade e a acomodação que resulta lógica desta moleza de pensamento” e a segunda “inconsciente, resulta há espontânea do marasmo que vai se instalando em muitos setores. O pensamento já nasce censurado” (PEIXOTO *apud* MOTA, 1994: 223). Referindo-se a muitas atividades artísticas teatrais contemporâneas a criação do filme, podemos entender a partir dessas afirmações o motivo pelo qual as críticas jornalísticas comentam o atraso

temático e corroboram ao esquecimento forçado desse filme. Fator que nos permite acreditar que resulta também na dormência dos estudos que dizem respeito à atuação de Lina Bo Bardi em *Prata Palomares*.

A partir do conceito marxista de que *não é a consciência dos homens que lhes determina a existência, mas ao contrario, sua existência é que lhe determina a consciência*, o produto estético da direção de arte bobardiana recusa as restrições da realidade concreta do país, propõe espaços com atmosferas diretamente debatedoras resultando num trabalho que preenche os vazios culturais impostos pela situação política daquele momento.

Sobre este ponto, Raymond Willians (1969: 284) nos ajuda a esclarecer que apesar da inexistência de uma concepção fixa de uma teoria marxista da cultura e, sobretudo, da arte, Marx esboça uma perspectiva sobre o assunto. A questão que se segue é que embora a arte dependa da estrutura econômica real age em parte refletindo tanto a estrutura quanto sua realidade e, em outra parte, opera as suas atitudes para com a realidade; desse modo, visa favorecer ou obstruir a tarefa de alterar esta realidade. Acreditamos baseados nesta leitura, que Lina consolida sua tarefa artística na tentativa de que, pela sobreposição da realidade e das imagens comentadoras dessa realidade, provoque seus expectadores à alteração da estrutura até então hegemônica no país. A partir dos estudos feitos é notório perceber que tal qual Marx, Lina considera os fatos da estrutura econômica e as relações sociais que os são decorrentes agentes que apontam caminhos a uma cultura, e, somente acompanhando de perto estes fatos é que poderemos compreendê-los.

A biografia de Lina Bo Bardi nos ajuda a confirmar esta hipótese uma vez que sua vivência engajada provoca importantes perspectivas sobre a cultura brasileira. Durante sua estadia na Bahia entre os anos 50 e 60, a artista atenta-se à necessidade de uma estética nacional própria e isenta de todo rótulo de um colonialismo subdesenvolvido que “o país do 3º mundo” carregava. Com seu olhar estrangeiro instigava os artistas e criadores brasileiros a olharem as riquezas próprias para a emergência de uma identidade nacional que não fosse imposta por potências econômicas exteriores, mas se aproprie única e exclusivamente de seus meios tecnológicos para que, associados à rica realidade interna brasileira advenha sua própria metodologia de progresso. É importante citar que, justamente desses encontros e mudanças conceituais da cultura popular ocorridos na Bahia, são emersos pensadores do Brasil como Martim Gonçalves [1919-1973], Glauber Rocha [1939-1981], Caetano Veloso [1942-] e outros tantos responsáveis por movimentos culturais tão significativos mundialmente reconhecidos como o *Cinema Novo* e *Tropicália*.

Carregando este histórico, o trabalho de Lina no filme inscreve inúmeras referências populares nacionais que são associadas tanto à crítica ao posicionamento político do país, quanto ao julgamento destas hegemonias que nos mantinham colonizados, tratando-se então de uma arte revolucionária em sua essência.

No retorno a São Paulo, após longa estadia na Bahia, o primeiro cenário executado pela italiana é justamente o dessa peça teatral datada de 1969. A característica violência pode ser implicitamente diagnosticada tanto nas rupturas limítrofes da participação direta dos expectadores, transformando-os em participantes, quanto na dissolução das margens que determinam os limites entre o palco e a platéia. Sobre este ponto, com as colaborações em diversos trabalhos, Lina desenvolve e pratica experimentos apreendidos em sua vivência de arte e cultura e, sem dúvida, influenciou diretamente nas acepções espaciais e visuais da cena.

Logo seguida a esta montagem, Lina é convidada para ser responsável pela direção de arte de *Prata Palomares*, e a pergunta que parece permear a cabeça da artista durante a criação de todo esse trabalho sobre o qual pretendemos nos debruçar é: *como então transfigurar os resultados obtidos no teatro à estética cinematográfica?*

O terceiro trabalho que se dedica ao grupo paulistano é *Gracias Señor* (1975), e finalmente sua colaboração cessa ao conceber junto a Edson Elito a atual sede do grupo, nesse trabalho em especial, a pergunta parece retornar para consolidar conceitualmente a construção do teatro: *como adaptar as aprendizagens obtidas pelas experiências cinematográficas ao teatro?*

É justamente a partir dessa experiência filmica que começamos a perceber um trânsito para a utilização e fragmentação dos recursos da imagem cênica e por consequência do espaço cênico. As contribuições imagéticas interrompem a hierarquia imperada pelas configurações tradicionais do espaço arquitetônico teatral e reestruturam a cena de acordo com os diversos ângulos e meios que dela fazem parte. Podemos reconhecer com nitidez em *Prata Palomares* um exercício cênico onde o olhar fragmentado da câmera do cinema propõe o direcionamento do uso das imagens, do uso do espaço e da relação entre o palco e a platéia que aos poucos o Grupo Oficina vai adquirindo. Reconhecemos então à medida que analisamos estas intercessões entre os trabalhos de Lina Bo Bardi no teatro, no cinema e na arquitetura a inserção na prática do conceito desenvolvido pelo artista plástico e visual Hélio Oiticica [1939-1980] em suas *Héliotapes* de que “O espaço é em certa medida Filme”.

A construção do edifício traz então consigo referências diversas dessa dissolução entre as linguagens em prol de um teatro repleto de imagens que instiguem fisicamente o expectador. A partir do uso de outras mídias e tecnologias e suas relações com os espaços cotidianos, Lina conceber o espaço físico do Teatro Oficina e reafirma a proposta do grupo de sublinhar a sua significação enquanto teatro físico e tátil que se utiliza dos elementos de mídia para a formação total e o diferencia da atividade cinematográfica e televisiva enquanto meio de expressão principal (LIMA, 2008:17).

Ao analisarmos minuciosamente as cenas do filme que escolhemos tratar, podemos perceber Lina lança mão de alguns recursos experimentados no cinema para enriquecer a arquitetura do espaço teatral criado na década de 80. É reconhecível nesse projeto viva alusão à igreja que é o cenário principal do filme e onde a artista constrói passarelas de madeira tão similares às arquibancadas do teatro da Rua Jaceguai do bairro Bexiga. Estas estruturas servem em ambos os espaços tanto de ‘palco’ para os atores como de suporte aos equipamentos técnicos. Também a utilização de bancos de madeiras referencia a esse espaço ritualístico. O argumento é ainda mais comprovado à medida que assistimos ao filme e percebemos em um ou outro instante a sensação idêntica de estarmos assistindo fisicamente a um espetáculo teatral na sede. Principalmente quando há a utilização da mesma passarela, o olhar da câmera condiciona de tal maneira a participação do expectador que o torna simulador de uma sensação física que se instaura na arquitetura do teatro.

Parafraseando a análise de Katia Maciel (2008) quando se refere ao *Bloco de Experiências in Cosmococa- Programa in Progress* (1973) de autoria assinada pelo artista Hélio Oiticica e o diretor de cinema Neville d’Almeida [1941-]. *Se, o cinema reúne a arquitetura do teatro italiano e um sistema de projeção que fixa o espectador no espaço entre a tela e o projetor*, nesta passagem de volta do cinema à arquitetura teatral, as experiências bobardianas visam estabelecer uma relação *entre* as imagens criadas no trânsito difuso do limite entre palco-plateia e não *nas* imagens como de costume no cinema. Lina propõe no projeto arquitetônico soluções que fazem a capacidade sensorial do espaço ser posto à prova pela imagem, *redimensionando a idéia do dispositivo cinematográfico ao produzir uma nova sensação no espaço em uma situação não-narrativa* (MACIEL, 2008: 169). Desse modo, os meios utilizados na execução do projeto atribuem à arquitetura uma *sensação cinema* ou uma *sensação filmica* que torna o espaço tencionado com a relação corpo-imagem. Imaterializando o próprio espaço sensório e transformando-o numa imagem perceptiva que está sempre presente por suas relações. As recorrentes utilizações da TVs como um *objeto encontrado* pelas obras plásticas, no *Teatro Oficina* funcionam espalhadas pela arquitetura e

vão substituindo tanto uma deficiência de visibilidade quanto inserindo o recurso televisivo e de vídeo numa relação com o corpo presente.

Hoje estas questões imagéticas ganham ainda maiores proporções à medida que a tecnologia aprimora os seus recursos técnicos. Dessa maneira, as imagens são superdimensionadas, re-significadas pelo uso da projeção de outros espaços por meio de tecnologias diversas. As imagens são transformadas a partir da iluminação e da troca de anteparos que interferem diretamente no que se pretende projetar, nas cores dos figurinos, nos corpos dos atores, na percepção da cena e assim por diante. Soluções estas que apontam para discussões complexas acerca do espaço e da visualidade que visa estimular a capacidade criativa dos espectadores.

Caminhos Metodológicos

Para explorar a sensibilidade, ou seja, para realizar o estudo em arte, Geertz (1997) prevê que a sensibilidade deve ser entendida como formação coletiva que possui sua base na amplitude e profundidade da vida social. Desse modo nos faz diferenciar os olhares sobre a tensão arte-artesanato e reavaliar a força estética presente nos diversos espaços da cultura. Por isto a forma simbólica presente na arte não pode ser dissociada do sistema da cultura. Na concepção de Geertz, para realizar um estudo semiológico da arte, precisamos recorrer a um estudo semiológico da própria sociedade objetivando que uma teoria da arte torne-se consequentemente uma teoria da cultura. É justamente segundo esta linha de pensamento que a análise icono-semiológica desenvolvida a partir dos conceitos desenvolvidos por Ewin Panofsky no livro *O significado das Artes Visuais*, nos será útil. De modo a desenvolver um trabalho que vise considerar os códigos apresentados no filme como formas de pensamento para a formação de uma cultura, desenvolvendo um sentido para ser oferecido.

À luz da literatura revista na disciplina Seminário de Dissertação o referencial teórico reúne autores como Willians (1969) e Geertz (1997), bem como Argan (1992) e Lima (2008) tratando do Surrealismo e suas repercussões no Cinema, Xavier (2001, 1993 e 1978), Hollanda (1998) e Basualdo (2007) no que se refere à contextualização no cinema brasileiro moderno, sobretudo em relação ao movimento tropicalista, Mota (1994) e outros para as contextualizações político-culturais da época e Pavis (2003) no que se refere aos procedimentos de análise do espetáculo.

Concebido meio a tantas variáveis e contextos complexos, a análise que nos propomos a partir de então, em si, acontece parcialmente. Por não se tratar da totalidade de uma obra

filmica (que incluiria análise de atuação dos atores, sonoplastia, roteiro, direção, fotografia, etc.), a pesquisa traz a difícil tarefa de segmentá-la e restringir-se às exterioridades contidas na visualidade da cena proposta pela artista Lina Bo Bardi, embora que em alguns instantes precisaremos recorrer a esses outros meios. Nessa busca, é justamente o artigo de Craig Owns (2004) intitulado *O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo* que nos ajudará a reconhecer alguns dos procedimentos com os quais a artista esteve comprometida ao criar os espaços cênicos e a linguagem visual no filme.

Se na definição do autor a maior característica da alegoria é a capacidade de resgatar do esquecimento aquilo que ameaça desaparecer, percebemos na visualidade proposta constantes referências que ora apresentam e ora comentam a cena. Desse modo reconhecemos muitos dos recursos cênicos da peça teatral *Na Selva das Cidades*. As inscrições nas paredes, o andaime de madeira, o modo estrutural de cor e forma com a qual os figurinos são concebidos, a destruição das estruturas cenográficas no desencadeamento do roteiro, são todos artifícios encontrados no decorrer do filme. O constante procedimento de reutilização de imagens, meios e elementos cênicos anteriormente empregados permite-nos crer que Lina re-significa os próprios métodos e resultados de trabalho permitindo-nos ler textos cênicos através de outros. Utilizando excessos, cuida para que estes estejam sendo re-trabalhados criando novas percepções e olhares acerca de uma mesma forma, tema ou conceito.

Além dessa re-significação do próprio trabalho, reconhecemos na sequência de imagens o ponto alto de implantação do procedimento alegórico da artista e a imposição de colapsos à percepção do espectador, apresentado tanto à imagem quanto ao comentário desta mesma. Inseridas no enredo do filme como um momento tenso, o que descrevo é o justo instante em que os dois guerrilheiros, refugiados na igreja enquanto esperam sinais de seus companheiros, encontram na sacristia os pertences do padre antigo da cidade. Fazendo múltiplas analogias ao contexto histórico, Lina opta por utilizar colagens nas paredes referenciando a copa de 70 com o futebol “das Américas”, as recorrentes as incessantes jornadas na astronomia americana e soviéticas e demais acontecimentos da época, tudo lado a lado com as imagens de santos católicos próprias de um local sacro. Além desse espaço, como se já não fosse suficiente um primeiro caos, a artista cria um lugar ainda mais obscuro que é intercalado às imagens da sacristia. Apresentando, assim, outra realidade até mais densa deste universo com o qual os personagens estão se deparando. A agressividade das inscrições em vermelho-sangue nas paredes, a batina pendurada também com o mesmo vermelho-sangue, tudo isso corrobora para

que os expectadores retrabalhem as imagens confiscadas e apresentadas pela artista, atribuindo nelas mesmas outras impressões.

Partimos da idéia que o imaginário alegórico é em si o imaginário apropriado, à maneira de reivindicar seu significado em sua admissão na cultura e coloca-a como sua intérprete (OWNS, 2004: 114), e localizamos no trabalho a dinâmica sígnica nas imagens, fixando junto aos originais outros significados culturais que acompanham os antecedentes. Em sua efemeridade, as imagens formadas contribuem a uma pauta de discussões em torno da sociedade e da cultura em tempos de ditadura militar nas Américas e Guerra no Vietnã. Os colapsos imagéticos carregam em si particulares meios de apresentação do real e do imaginário e, de modo vertiginoso, propõem textos diversos a serem decifrados.

Analisando ainda de maneira menos comprometida com a realidade histórica presente no filme é comum notarmos íntima ligação com outras obras artísticas contemporâneas ou não à produção cinematográfica estudada. É importante esclarecer que com estes paralelos não queremos buscar pressupostos exteriores para validar uma estética da arte de Lina Bo Bardi, mas apenas considerar a possibilidade referencial em diversos quadros do filme, e perceber que esta alternativa não se dá de maneira aleatória e sim por suas imagens análogas e definições conturbadas em que todos estão inseridos.

De fato encontramos correspondência estética nas tomadas desenvolvidas em filmes como: *Deus e o Diabo da Terra do Sol* (1964) dirigido por Glauber Rocha e *La Voie Lactée* (1969) [A Via Lactea] dirigido por Luis Buñuel [1900-1983].

O longa-metragem glauberiano carrega em si um caráter inaugural do movimento intitulado *Cinema Novo*. Inventando sua própria linguagem e afastando-se da cultura da ditadura da alegria, a ideologia implantada na obra do cineasta tem como motor a violência. Um procedimento artístico que trás da própria deficiência político-cultural do país como meio de expressão. A importância de Lina Bo Bardi na criação estética de Glauber Rocha é relatada por Walter Lima Jr. em depoimento gravado para o DVD de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Segundo o depoimento, Lina incitou o cineasta a fazer da idéia visual a transfiguração do pensamento cultural popular, atribuindo valores à forma para expressão de uma função e decodificando a linguagem ressaltando o conceito. O “fazer fazendo” do Teatro Castro Alves na Bahia com a montagem da Ópera dos Três Vinténs (1958), foi transportado às lentes sobre os ombros do cinegrafista, criando o personagem-câmera que movimentava e corporificava um retrato do e para o sertanejo. Ativando o tráfego entre imagens que não homogenizam a idéia de brasilidade a uma tradição, mas despedaça-a rumando a liberdade. Acompanhando de

perto as opções do diretor do filme e do cenógrafo Paulo Gil Soares, Lina é agente passivo e ativo na construção de uma linguagem visual. Citando a inovação processual advinda desse movimento, a experiência filmica que estamos tratando se apropria do horizonte do litoral catarinense para fazer de palco da missa que o falso Padre deseja fazer para a comunidade da cidade onde se passa a trama. Tal qual o filme cinemanovista a missa proposta é em prol do incentivo para população restringir sua submissão aos latifundiários. Assim, a similaridade se dá tanto na temática quanto na opção espacial e plástica entre ambos.

Glauber julga ser necessária a busca de uma arte que nos liberte de manias européias e vê o tropicalismo como um movimento capaz de atingir este objetivo. Entretanto, diferente da característica de carnavalização própria do movimento e de seus participantes, age sobre o mesmo reacionariamente com inclusão e distanciamento. Para ele o tropicalismo não seria então um movimento isolado, mas um projeto cultural em construção. Nessa construção, se *Deus e o Diabo na Terra do Sol* atuou na cultura brasileira como estopim para a criação do movimento do Cinema Novo, anos mais tarde é a criação de *Terra em Transe* (1967) que como em reação em cadeia produzirá junto à obra *Tropicália* (1966-1967) de Hélio Oiticica impulsos para um movimento artístico de tão grande influencia no país. Dentre muitos procedimentos de linguagem, o cinema tropicalista é entendido a partir de características marcantes como carnavalização, paródia, alegoria, metalinguagem, fusão, colagem, polifonia, câmera-personagem, choque e uma nova relação com o espectador (BENTS, 2007: 100). À excessão da carnavalização, todos os outros elementos são facilmente reconhecíveis em *Prata Palomares*, sobretudo no que se refere à visualidade.

Ao assistir o filme, comprova-se diversas vezes que Lina Bardi insiste em utilizar diferentes recursos que anexam outros significados ao que foi apropriado. Visando melhor esclarecer o diálogo velado entre as apropriações decorridas do procedimento alegórico optados pela artista, conseguimos perceber íntimos traços de teses desenvolvidas pelo Surrealismo em *Prata Palomares*.

Se o movimento surrealista é percebido como extremado animador e fervente reivindicador da imagem, (LIMA, 2008: 80) além de criador da concepção de *imagem nova*, a experiência no cinema pela artista é um marco à atenção a estas questões e intensificam a relação sensual do espaço e da imagem. Agindo como revelação que flagra outra realidade, a imagem surrealista é entendida como um fenômeno irreduzível e incontornável. Sua vivencia é, então, insubstituível, tal qual nos sonhos. O processo de formação imagética parte da

citação de um mundo familiar configurada de modo realista e passa para contextos desconhecidos nas quais estas estão inseridas, mantendo assim um caráter transgressor.

Inaugurando a produção cinematográfica do Surrealismo, Antonin Artaud [1894-1948] cria o roteiro e os cenários do filme *La Coquille et le Clergyman* (1928) [A Concha e o Clérego] de direção assinada por Germaine Dulac. O autor interessava-se, sobretudo pelas possibilidades viscerais oferecidas pelo cinema. Ao contrário da descrição de um sonho como tradução eventual, o que Artaud buscava consistia na exaustiva investigação cinematográfica sobre o sonho. O impacto advindo dos olhos com a criação de situações visuais era um ponto a ser desenvolvido e sobre o qual o drama foi construído. Como uma máquina transmissora de procedimentos para a experiência onírica, o cinema é considerado meio ideal para desenvolver a volatilidade e o descontrole vivenciados por aquele que sonha. Sofrendo algumas provocações sobre o filme e a sua ‘ausência de sentido’, Artaud declara que o estabelecimento de o significado ao filme só seria possível à medida que ocorresse a manipulação do corpo humano, tanto dos atores quanto dos espectadores, tendo esta concreta manipulação transformada em emoção e compreensão. Instigados por esta temática é seguido pelo mais famoso filme surrealista *Le Chien Andaluz* (1928) [O cão andaluz] cujas concepções e direção são assinadas por Salvador Dalí [1904-1989] e Luis Buñuel.

Com esta herança o cinema surrealista se desenvolve com o intuito de promover a subversão carnal que cria no olhar selvagem e atinge uma postura reveladora de outras faces à realidade, atuando, sobretudo na limiaridade da consciência. Assim também se dá a relação das imagens formadas na plasticidade de Lina Bo Bardi em alguns momentos do filme. Cenas como os cortes da mão e da língua de uma personagem apresentada ora como Santa ora como Guerrilheira ora como a própria América; A opção pela utilização do espaço em ruína para representação do paraíso o aproximado a um terreiro de candomblé; ou ainda como o quadro final que reúne o cérebro do falso Padre, a Santa sem mãos e sem língua com roupas ensanguentadas, e o Companheiro que ao invés de mãos porta armas em seus lugares. As operações se dão na identificação do inconsciente como dimensão de existência estética. Portanto, Lina não objetiva a realidade, mas sim construir na região do indistinto a constituição de uma unidade com ela. Entendendo a arte não como representação, mas como comunicação vital do indivíduo por meio de símbolos.

A partir daí encontramos o segundo filme-referência. Tratando-se do legado da obra surrealista de Luis Buñuel, *La Voie Lactée* é um relato da peregrinação de dois franceses para Santiago de Compostela na Espanha. Durante esse percurso apresentam-lhes heresias do

cristianismo. Dentre elas, há a presença de um padre louco e de orgias míticas, além de lhes confiarem a missão de engravidar uma [prostituta](#). Refletindo sobre o cristianismo, a ironia do diretor perpassa toda a trama. Para além da temática religiosa, há nítidas intercessões entre os dois enredos. Logo nos primeiros instantes de *Prata Palomares* assistimos a cena dos dois guerrilheiros caminhando em busca do que denominam ser “Maracangalha”. Neste caminho, encontram um carro queimado na estrada, onde dentro está o corpo de um homem que mais tarde descobrem ser o padre da cidade que se alojam; a cena é seguida pela imersão de seus pés em um lamaçal no avanço para esta cidade que é chamada de Porto Seguro. Do mesmo modo ocorre na cena de Buñuel, um carro em chamas encontrado nos percurso de seus protagonistas, sendo diferenciado apenas pela cor do veículo, seguido de uma tomada de um homem morto com sangramentos na cabeça no interior deste carro e logo em seguida os pés submersos em lama.

Os procedimentos de formação de imagens oníricas agem com características irracionais e perturbadoras. Ambos os enredos são desconexos em muitos momentos e fazem do olho do espectador um local de confronto.

Como uma última equivalência a ser traçada chama-nos a atenção as opções estéticas na criação de um espaço em especial no filme chamado “Paraíso”. O momento desenvolvido no roteiro é clara menção à peça *Paradise Now* (1968) do Grupo norte-americano Living Theatre. Ítala Nandi descreve no livro auto-biográfico de sua trajetória no Oficina o modo conturbado que estavam as relação entre os integrantes do grupo Teatro Oficina. A atriz cita que uma das principais causas desses desentendimentos era a vinda do Living Theatre ao Brasil. Embora fosse de comum acordo a importância da aproximação entre os grupos, o Oficina dividia-se entre os que achavam que o investimento seria rentável e os que não aprovavam esta despesa. E, se parte do grupo viajava para as terras catarinenses na busca pelo cenário ideal para o filme, outra parte permanecia em São Paulo, fazendo do apartamento da atriz um abrigo para a liberdade sexual e de utilização de drogas onde ficavam os integrantes do Living. O desejo do ‘Paraíso aqui e agora’ pedia pela dissolução das instituições e visava a compreensão do acontecimento teatral como viagem a ser compartilhada com o público. É interessante perceber que para estabelecer este cenário para um local libertário Lina opta por utilizar um espaço em ruína que possui espalhado pelo chão folhas, telhas e colchões diversos. Assemelhando-se em parte a um terreiro de candomblé. Para sua identificação, Lina utiliza um balão inflável vermelho com a inscrição da palavra “Paraíso”. Muito embora a referência ao grupo norte-americano seja clara, a artista realmente faz uso de uma versão brasileira do

ideal que buscavam, o paraíso que ela executa transforma os recursos que possui e faz uso do ‘aqui e agora’ do país.

Considerações: Expansões da visualidade de Lina Bo Bardi

Integralmente organizado por seqüenciais sobreposições, os recursos empregados para a criação da visualidade do filme *Prata Palomares* encontra-se de repleto de exterioridades. Muitas vezes classificado como um filme-manifesto de um tempo, podemos concluir que estas citações, referências e alegorias são advindas de fragmentos temáticos como o momento histórico regido pela conturbação política na qual o país e o grupo Oficina se encontravam. As conversas e contrastes estabelecidos por procedimentos alegóricos que ora pontuam a realidade virulenta do contexto que estava inserido, ora pontuam a revolta, a sexualidade, o sacrifício, a loucura, a perda, a desesperança, a destruição; ora ainda referenciam outros projetos artísticos como o Surrealismo e o Cinema Novo, a temática entre o movimento e a estaticidade, são apenas algumas das exterioridades que pudemos alcançar à medida que analisamos o filme na íntegra.

Os recursos empregados para sustentar a inter-relação entre *cinema, teatro e espaço* comportam uma perceptível necessidade discussão entre o que é matéria cênica e a imaterialidade que a imagem propõe e corrobora ao debate da virtualidade e a realidade do espaço. Desse modo, as experiências da artista Lina Bo Bardi estão neste transito entre as diversas linguagens artísticas e potencializam as questões apresentadas a partir de meios que cinematografam o espetáculo, o espaço e a visualidade atribuindo novas e conflituosas sensações aos expectadores e aos artistas e pensadores de teatro, cinema e arquitetura, sobretudo a partir do desejo por estabelecer impressões oníricas. Repleta de contrastes violentos entre os segmentos fílmicos levam a crer que sempre disposta a fazer de sua obra um meio expressivo, Lina Bo Bardi utiliza o tom subversivo a fim de confiscar imagens e criar constantes colapsos no decorrer da obra cinematográfica originando, assim, uma obra conceitualmente consolidada e de múltiplas vozes que expandem a visualidade proposta.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*. Bruno Contardi (orgs.) Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

_____. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bott Manm e Frederico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992.

BARSACQ, Léon. *Le Décor de Film*. Paris: Éditions Seghers, 1970.

BENTES, Ivana. “Multitropicalismo, Cine-Sensação E Dispositivos Teóricos” In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad.:Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify Edições. Col. Movimentos da Arte Moderna. 1999

Diário Oficial DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - Serviço de censura de Diversões Públicas -Portaria nº24, de 8 de maio de 1972)

GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural”. In: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Melo Joscelyne. – Petrópolis, RJ: Vozes 1997

LIMA, Evelyn F. W. “Espaços Teatrais de Lina Bo Bardi: entre o Teatro Oficina e o Sesc Fábrica da Pompéia” In: LIMA, Evelyn F. W. (org.) *Espaço e Teatro: do Edifício Teatral à Cidade como Palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras 2008

LIMA, Sérgio. *O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas*. Algor, 2008

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira [1933-1974]*, São Paulo: Editora Ática, 1994.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

OWNS, Craig. “O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo”. In: a/e Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UERJ. 2004.

PANOFSKY, E. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Jean-Claude Bernadet - São Paulo: Ed Perspectiva, 1991. Coleção: Debates: 54

STAAL, A. H. C. de (org.) *Zé Celso Martinez Corrêa, Primeiro Ato, Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed 34, 1998

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*; Trad. Leônidas e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969

XAVIER, I. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense 1ª Ed, 1993.

_____ *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Filmes consultados

Prata Palomares de André Faria Jr. (1970)

Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha (1964)

La Voie Lactée de Luis Buñuel (1969)