

DISCUSSÃO TEÓRICA E CONSTRUÇÃO HISTÓRICA: O ESPAÇO CÊNICO EM PEVSNER, LE CORBUSIER E BO BARDI

Maria Cristina Cabral

Resumo

Nas diversas revisões críticas sobre o Modernismo e no ensejo teórico do Pós-Modernismo, ambos operados nos anos 1980 e 1990, submergiu um esforço de compreender, e muitas vezes classificar, as variadas manifestações do plural século XX. Sob muitos aspectos, buscava-se entender a autonomia e as especificidades dos campos disciplinares, bem como a correlação entre as diferentes formas de expressão. Um dos méritos, talvez o maior, dessa revisão epistêmica e historiográfica, seja a constatação de que a Modernidade nas artes e na arquitetura estava longe de se constituir um bloco único e uniforme, e que até mesmo as trajetórias individuais sofreram transformações quando não inflexões substanciais. Este trabalho estuda três proposições teóricas arquitetônicas modernas do Segundo Pós-Guerra a partir dos diferentes entendimentos do espaço cênico, tanto sua edificação, como o seu lugar de representação social. São elas: o entendimento dos tipos do historiador moderno Nikolaus Pevsner em seu trabalho *History of Building Types* (1976); a proposta corbusiana para a caixa cênica *Boîte des miracles* (década de 1950); e a concepção cênica para a *Ópera dos Três tostões* (1960) no *Teatro Carlos Gomes* em Salvador, de Lina Bo Bardi.

Palavras-chave: tipologia; *théâtre spontané*; Teatro Oficina; teoria da arquitetura

Abstract

In the various critical reviews of Modernism and in the theoretical setting of Post-modernism, both of them operated in the 1980s and 1990s, an effort was made to understand, and often classify, the manifold manifestations of the plural twentieth century. In many respects, the aim was to understand the autonomy and specificities of the disciplinary fields, as well as the correlation between the different forms of expression. One of the merits, perhaps the greatest, of this epistemic and historiographical revision is the realization that Modernity in the arts and architecture was far from being a single and uniform block, and that even individual trajectories underwent transformations when not substantial inflections. This work studies three modern architectural propositions of the Second Post-War from the different understandings of the scenic space, both its construction and its place of social representation. They are: the understanding of types by the modern historian Nikolaus Pevsner in his work *History of Building Types* (1976); the Corbusian proposal for the scenic box *Boîte des miracles* (1950s); and the scenic design for the *Three Pennies Opera* (1960) at the *Carlos Gomes Theater* in Salvador by Lina Bo Bardi.

Keywords: typology; *théâtre spontané*; Oficina Theater; architectural theory

Resumen

En las diversas revisiones críticas sobre el Modernismo y en la ocasión teórica del Post-Modernismo, ambos operados en los años 1980 y 1990, surgió un esfuerzo de comprender, y muchas veces clasificar, las variadas manifestaciones del plural siglo XX. En muchos aspectos, se buscaba entender la autonomía y las especificidades de los campos disciplinares, así como la correlación entre las diferentes formas de expresión. Uno de los méritos, quizás el mayor, de esa revisión epistémica e historiográfica, sea la constatación de que la Modernidad en las artes y en la arquitectura estaba lejos de constituirse un bloque único y uniforme, y que incluso las trayectorias individuales sufrieron transformaciones cuando no inflexiones sustanciales. Este trabajo estudia tres proposiciones teóricas arquitectónicas modernas del Segundo Post-Guerra a partir de los diferentes entendimientos del espacio escénico, tanto su edificación, como su lugar de representación social. Son ellas: el entendimiento de los tipos por el historiador moderno Nikolaus Pevsner en su trabajo *History of Building Types* (1976); la propuesta corbusiana para la caja escénica *Boîte des miracles* (década de 1950); y la concepción escénica para la Ópera de los Tres tostones (1960) en el Teatro Carlos Gomes en Salvador, de Lina Bo Bardi.

Palabras clave: tipología; théâtre spontané; teatro Oficina; teoría de la arquitectura

INTRODUÇÃO

Em sua antologia, Joan Ockman (1993) apontou que no Segundo Pós-Guerra a cultura arquitetônica ultrapassou largamente as considerações formais, técnicas e institucionais, que passam a se cruzar de várias maneiras através de modelos intelectuais, modos de produção e modos de consumo. Cinco anos mais tarde, Michael Hays (1998) definia a Teoria da Arquitetura como a prática de mediação, em sua potente atuação de relacionar a análise formal do objeto arquitetônico com o seu contexto social, podendo negá-lo, distorcê-lo, reproduzi-lo ou reforçá-lo. Este trabalho estuda três proposições teóricas arquitetônicas modernas do Segundo Pós-Guerra a partir dos diferentes entendimentos do que é o teatro, tanto a edificação, como o seu lugar de representação social. São elas:

1. O entendimento dos tipos pelo historiador moderno Nikolaus Pevsner em seu trabalho *History of Building Types* (1976). O verbete Teatro recapitula os espaços cênicos produzidos a partir do Renascimento italiano, cotejando-os com as aparições do tema nos Tratados.
2. A ideia de Síntese das Artes de Le Corbusier compreendia a edificação para encenações conhecida como *Boîte de Miracles*, nos grandes conjuntos culturais propostos a partir da década de 1950. A *Boîte de Miracles* foi definida em relação à concepção de *théâtre spontané*.

3. A relação da concepção cenográfica e arquitetural de Lina Bo Bardi, em sua primeira montagem para a Ópera dos Três tostões (1960) no Teatro Carlos Gomes em Salvador, e no Teatro Oficina em São Paulo, em suas analogias com a dramaturgia de Bertold Brecht.

Os objetivos deste trabalho são:

- i. demonstrar através da comparação desses três estudos de caso seja a concepção histórica de Pevsner, a pretensa originalidade dos conjuntos culturais não construídos de Le Corbusier e as proposições cenográficas de Lina Bo Bardi, que a teoria arquitetônica opera como a mediação da relação entre a arquitetura como atividade programática e intelectual, e o domínio do representacional, do simbólico e do social;
- ii. baseado em Jameson (1996), compreender que as práticas teóricas de diferentes campos, não se pretendem sínteses teóricas, mas a expressão e interpretação dos termos diferenciados através de analogias diretas ou indiretas;
- iii. corroborar sobre a diversidade de propostas e reflexões modernas, no âmbito da teoria arquitetônica, sobre a abordagem do significado do Teatro;
- iv. por fim, mas não menos importante, debater a importância e a repercussão destas três proposições na modernidade no Brasil, e mais ambiciosamente, no âmbito latino americano.

PRÓLOGO

Em suas origens na Grécia Antiga, Teatro e Teoria nasceram articulados. Etimologicamente, o verbo *theoreîn* deriva-se de *theorós*, ‘espectador’. *Theórema* (teorema) significa ‘espetáculo’, ‘festa’, e ainda ‘objeto de estudo’, ‘aquilo sobre o que se medita’. *Théa* significa o lugar do teatro reservado ao público. Teoria, do grego **θεωρία**, significava vagamente algo como ver, observar, contemplar. Guilherme Veiga de Almeida (1996) recupera o advento da teoria, e o surgimento da filosofia, a partir da sua gênese no teatro, entendido não só como encenação, mas também como lugar arquitetônico:

A facilidade, com que se pode esclarecer o fenômeno teórico a partir do teatro se explica por muitos motivos, que entretanto se resumem no fato de que o teatro não é apenas uma entre outras manifestações do pensamento teórico, pois o teatro é na verdade um acontecimento que se sustenta unicamente pelo simples exercício teórico. A própria edificação de um teatro, cindida entre palco e plateia, nos mostra que aí a teoria está como em seu estado puro. (ALMEIDA, 1996, p. 32).

Almeida argumenta que é na ruptura do ritual dionisíaco, com a cisão entre os que assistem e os que executam que surgem a plateia e o palco, dando origem ao teatro, à tragédia, à teoria e à filosofia. Entre a gênese do pensamento filosófico e a compreensão contemporânea mais geral de teoria como especulação,

entende-se que ao longo da história do ocidente, a noção de teoria tenha assumido diversas interpretações e escopos, que não caberia aqui desvelar.

Em termos gerais, compreende-se a teoria arquitetônica como o conjunto de formulações teóricas sobre a própria definição e prática do fazer arquitetônico, tal como fórmula Joan Ockman (1993), como cultura arquitetônica. A seguir apresentam-se três compreensões teóricas modernas sobre a relação entre Arquitetura e Teatro.

O TEATRO COMO TIPO ARQUITETÔNICO

Em 1976, o historiador da arte britânico nascido alemão, Nikolaus Pevsner (1902-1983) publicou um estudo no qual apresenta a história da arquitetura através dos tipos arquitetônicos, compreendidos como a função do edifício. No verbete Teatro, Pevsner recapitula a história dos lugares para encenações produzidos a partir do Renascimento italiano, co-tejando com as aparições do tema nos Tratados. Apresenta a transformação dos espaços cênicos, suas volumetrias e estruturas, a partir do estudo dos lugares da encenação (palco) e do público (auditório, ou plateia), desconsiderando outros aspectos como as circulações, questões técnicas e o próprio estudo da cenografia.

O ponto de partida do estudo, são os edifícios apresentados no tratado de Jean Nicolas Louis Durand, *Précis de Léçons d’Architecture données à l’École*

¹ A primeira ópera é *Dafne de Péris*, em Florença em 1594.

² O primeiro tratado sobre arquitetura de teatros foi *Trattato sopra la struttura de teatri e scene*, Carini Motta em 1676.

Polytechnique, 1809, no qual Pevsner baseia-se para desenvolver a descrição genealógica do espaço cênico, essencialmente europeu. Para o autor, “história da arquitetura e a história do teatro correm paralelas” (p. 70). Na concepção historiográfica de Pevsner, a história dos estilos mescla-se com a história dos espaços, e a partir da leitura de plantas e elevações, ele analisa a característica dos elementos que identificam o programa. Em linhas gerais, as principais diretrizes da história espacial genealógica de Pevsner, seguem-se adiante.

A Itália é o berço do teatro europeu ocidental, que durante o Renascimento, ao tomar conhecimento do tratado *De Architectura* (20 AC) de Vitruvius, torna fixos o palco e a plateia. Em *De re aedificatoria* (1450), Alberti retoma o teatro em semicírculo (*emiciclus*) com uma colunata em torno e o palco, um conjunto arquitetônico com filas de colunas superpostas “ex domorum imitatione”.

Para montagem da cena, no Renascimento emprega-se também o *periaceti*, descrito por Vitruvius, como dispositivo de base triangular com pilares altos giratórios, na qual em cada lado do triângulo cenas pintadas formam três diferentes sets; e o *scenae frons*, com três portas para os três tipos de cena: trágica, cômica e rústica.

O teatro barroco italiano afirma-se pela instauração de três novos eventos: na criação da ópera¹, na introdução de bastidores planos como suportes da cena pintada, e na reorganização do público. Os bastidores planos foram paulatinamente substituindo o *periaceto* no final

do séc. XVI e início do XVII. A maior transformação no auditório foi o emprego de camarotes ao invés de galerias. A projeção do auditório também foi se afastando do semicírculo para a forma elíptica. Essas transformações permaneceram por duzentos anos, exceto na evolução do maquinário do cenário de palco que se tornava cada vez mais complexo e perspectivamente mais complicado.

No fim do século XVII, os vários níveis de camarotes foram aceitos como o melhor lugar para audiência, possibilitados pelas vistas perspectivadas elaboradas.² Os cem anos seguintes apenas aperfeiçoaram o sistema. A Itália liderava a construção deste tipo de teatro (teatro italiano), seguida pelos outros países. Em sua história dos tipos, Pevsner chama atenção para o aumento contínuo dos valores dos bilhetes em função da localização do assento.

Durante o século XVIII, o espírito iluminista questiona as características do teatro barroco, especialmente a presença dos camarotes. Segundo Pevsner, a oposição dá-se por duas razões, que logo se unem, uma social e até mesmo política, pela igualdade; e a outra pela estética e pelo retorno ao clássico antigo. Surgem propostas que retornavam ao semicírculo do teatro vitruviano. Altera-se também o volume externo, que passa a apresentar formas circulares, e cobertura em domo.

Uma tentativa de revolucionar a estrutura teatral esteve presente na simplificação das formas de Ledoux e de Gilly. Mas, de fato, a maior parte dos teatros construídos no final do século XVIII

tentava articular a presença de vários níveis de galerias.

O teatro Schauspielhaus (1818-21) de Schinkel tornou-se o modelo aceito internacionalmente para os edifícios públicos. Pevsner ressalta ainda a preocupação de Schinkel em revelar o interior no exterior, questão recorrente na teoria e história da arquitetura.

Em torno de 1860, uma nova revolução aconteceu. No centro das novas ideias estavam Gottfried Semper e Richard Wagner. Em 1862, no prólogo de *Ring des Nibelung* Wagner clamava por um anfiteatro com orquestra. Os princípios wagnerianos foram aplicados no Bayreuth Festspielhaus, 1872-1876, por Otto Brückwald: orquestra afundada, assentos em anfiteatro, ausência de camarotes e de galerias, e auditório escuro. Após certo tempo, os novos teatros alemães aceitam os princípios wagnerianos e adotam a simplificação do auditório e do palco.

O advento da estrutura independente, seja em ferro ou posteriormente em concreto, também permitiu inovações liberando, sobretudo, a parte do auditório e os diversos níveis de suportes verticais. No entanto, Pevsner não prioriza os exemplos pós-historicistas, e não dá ao teatro moderno a mesma atenção que aos exemplos estudados até o século XIX, mas também não os exclui, ao contrário, tenta inseri-los dentro da lógica do seu entendimento de tipo. Aponta Walter Gropius como responsável pelo último tipo que apresenta, o “*teather-in-the-round*”, também chamado de Total-Theater.

Com assentos e palco móveis, o objetivo era inserir o espectador na cena. Ao inserir este novo exemplo, Pevsner tenta conformar no seu conceito tipológico, algo que é muito distante dele, e muito caro às vanguardas modernas, a concepção da síntese das artes.

BOÎTE DES MIRACLES E THÉÂTRE SPONTANÉ

O arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) foi um dos grandes entusiastas da noção de síntese das artes e formulou uma versão singular e autobiográfica da mesma, fundamentada pela sua própria trajetória plástica. A síntese das artes era uma preocupação pessoal advinda de sua dupla atividade de arquiteto e artista.

As trocas mútuas entre os meios artísticos, levaram-no a propostas conceituais, desenvolvidas e materializadas em níveis diferentes. Sem dúvida, que a ênfase dirigia-se às artes visuais e arquitetura, mas a música e as artes cênicas foram incorporadas no pós Segunda Guerra e na fase final de sua carreira. A partir da década de 1950, Le Corbusier propôs grandes conjuntos culturais, nos quais é comum a presença de um Museu do Crescimento ilimitado, um pavilhão para exposições provisórias com telhado guarda-chuva e a *Boîte de Miracles*, destinada a espetáculos e eventos.

O Museu do Crescimento Ilimitado (MCI) é a proposta mais significativa para museu no conjunto da obra de Le

³ No Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre. "Rapports du Lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir" Sorbonne, 11 de dezembro de 1948. Publicado em *Architecture et dramaturgie. Communications présentées par André Villiers*. Paris: Flammarion, 1950.

Corbusier, embora nunca tenha sido construída no seu sentido original. Os pavilhões corbusianos que integram as artes visuais utilizam coberturas guarda-chuvas, capazes de abrigar qualquer evento ou forma; possuem grande articulação interior-exterior; possibilitam e introduzem variações no percurso; fornecem um esquema de rotação visual de 90 graus, oferecendo diferentes pontos de vista das obras; possibilitam diferentes formas sob a luz; e por fim possuem leveza e esbelteza na forma arquitetônica.

A *Boîte de Miracles* foi definida como um cubo mágico destinado a espetáculos, podendo acolher conferências audiovisuais, música, dança, e teatro, em uma concepção singular que denomina de *théâtre spontané*.

A definição de *Théâtre Spontané* foi apresentada vaga e confusamente em uma conferência em 1948.³ O tom da conferência foi autobiográfico e pessoal – o que não era usual na sua personalidade. Reconheceu que não era um conhecedor, mas um amante do teatro, e que a ideia de *Théâtre Spontané* fora criada ao longo da experiência da vida, então aos 61 anos. Segundo ele, a ideia de um teatro da vida ocorreu-lhe em duas circunstâncias. A primeira, em 1936 em sua segunda estadia no Brasil, quando teve mais contato com a população. A mestiçagem, a pobreza e a espontaneidade da gesticulação e confusão do carnaval foram características que o marcaram. Quando inquerido pelo Ministro Capanema sobre a construção de um teatro, sugeriu que não construísse um teatro tradicional,

mas proporcionasse meios teatrais, por exemplo, cavaletes, tal como empregados pelos grupos de teatros medievais itinerantes. Desta forma, ao invés de teatros tradicionais, haveria uma apropriação do espaço teatral pelo público. A segunda circunstância, foi a experiência dos grandes canteiros de obras instaurados no Segundo Pós-Guerra na Europa. A esses dois grandes 'espetáculos' por ele vivenciados, somou o impacto dos figurinos e imagens da Commedia dell'arte italiana e ainda a força da expressão das marionetes, cuja simplificação de gestos se sobrepuja em termos de capacidade de expressão ao refinamento da sociedade contemporânea. E assim, estava concebida a ideia do Teatro Espontâneo, uma mistura de carnaval brasileiro com comédia da arte italiana, ainda que incipientemente desenvolvida, remetia às experiências e ideais das vanguardas teatrais, que buscam o fundamento do teatro nas expressões da vida ordinária, nas possibilidades de expressões para todos.

Para a realização do teatro espontâneo, a proposta era um lugar igualmente simples e passível de ser apropriado por qualquer um que se faça ator, um plano apoiado sobre cavaletes para o palco, alguns assentos para o público, o excedente em pé, tal como nos espetáculos itinerantes medievais, quando a edificação fixa ainda não existia.

Como edificação, a proposta deveria remeter aos locais de encontro, de acolhimento e convívio de comunidades rurais, nas quais a escala reduzida permite esse

tipo de encontro. E ainda, lugares nos quais, sobretudo, exista ‘a justa relação’ entre acústica, escala e visualidade, criando uma “acústica visual semelhante à dos sons”. Ele pensava em um anfiteatro em harmonia completa, com “a força dos circos, das arenas e das praças de touros”⁴, para uma sociedade que procura se exprimir. Propõe a *boîte des miracles*, uma construção utilitária para o espaço cênico, um cubo, sobre o qual se encontra todo o equipamento necessário: a luz, os aparelhos para fazer ‘milagres’, manutenção, trilha sonora, etc. O interior é vazio, para ser preenchido como se fazia na Commedia dell’Arte. A caixa poderia ainda se abrir para o exterior, incorporando outro fundo de cena, ou transformando-se em anfiteatro.

Como o Museu do Crescimento Ilimitado, a *Boîte de Miracles* nunca foi construída, permanecendo no plano teórico, como interpretação das essências modernas do museu e do teatro. Embora as primeiras ideias remontem à década de 1930, a formulação teórica e estética só foi concretizada, no imediato Pós-Guerra, sob o impacto das atrocidades recém-praticadas que transformaram em poucos anos modos de vida e geografias humanas praticadas por séculos.

O TEATRO COMO OFICINA

Ao contrário de Corbusier e suas formulações teóricas não realizadas, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992) contribuiu de forma decisiva para

a transformação do campo das artes cênicas, no Brasil.

Em contato com a vanguarda teatral dos anos 1950 e 1960, desde sua primeira montagem para a Ópera dos Três tostões (1960) no Teatro Carlos Gomes em Salvador pós-incêndio, ela soube articular a teoria teatral brechtiana, com sua própria concepção arquitetônica.

À paródia brechtiana da sociedade burguesa, Bo Bardi associou sua própria paródia à ópera tradicional e ao próprio edifício teatral italiano, entendido como a história do tipo apresentado por Pevsner. Conforme já apontado por outros autores (Silva, 2012 e Leonelli, 2011), os aspectos cenográficos da referida montagem assemelham-se às críticas e ironias aos modos de vida e à estética da pequena burguesia, manifestados nos artigos e desenhos feitos por Lina Bo, sobretudo na área editorial.

Na definição de arquitetura cênica na teoria de Brecht, o palco deve ser reconstruído para cada peça. A dramaturgia do teatro épico brechtiano coloca o espectador diante do objeto para que ele desenvolva sua própria reflexão. Lina Bo promove a experiência teatral pela imersão do espectador na cena, através do controle da distância entre o palco e a plateia, fundamento extraído diretamente da teoria brechtiana, comprovado não só em seus projetos, como pelas anotações de sua biblioteca.⁵

A arquitetura cênica de Lina Bo responde não só responde à concepção brechtiana, como também é incorporada em sua própria arquitetura. No projeto

⁴ Op. Cit.

⁵ Anotações feitas no livro *Giorni con Bertold Brecht*, de Arnolt Bronnen. Acervo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Pesquisa de Anat Falbel.

⁶ “Teatro era minha modo de participar da política” Lina Bo Bardi in: LIMA, 2013, p. 142.

⁷ Ver especialmente o texto “Cinco anos entre os ‘brancos’” (1967). In: RUBINO, 2009, p. 130-136.

⁸ A metodologia de Pevsner não considera as formulações anteriores sobre tipologia de Giulio Carlo Argan e Aldo Rossi, que ultrapassam a noção de tipo como função.

do Teatro Oficina, Bo Bardi transforma o edifício em rua, garantindo a relação direta entre espaço interior e espaço público da cidade.

Montagens cenográficas e criações no âmbito teatral foram para Bo Bardi em muitos momentos a verdadeira e única possibilidade de expressão criativa, e sua maneira de manifestar-se politicamente.⁶ Ela que já tinha sido da geração fascista italiana, tornara-se stalinista. No Brasil, por ser uma Bardi estava associada à elite burguesa, ainda que a criticasse, fato que a protegera, mas também a cerceara. Tal como Corbusier, as formulações inovadoras da italiana também se deram em momentos dramáticos da cultura, no Brasil, sob a égide dos anos de chumbo. Lina presencia e aponta a “derrota cultural” (grifo meu), sem dúvida a maior derrota imposta pela ditadura militar.⁷

CONCLUSÕES

Ao compararmos as três formulações teóricas modernas, destacamos que Lina Bo e Corbusier apresentam visões de vanguarda e de ruptura com o *status quo*. Por sua vez, a leitura de Pevsner ainda que posterior (1976), ao apresentar os programas

arquitetônicos como tipos, restritos ao domínio da espacialização e da funcionalidade, limita o conhecimento ao campo específico da arquitetura.⁸ Sem diálogos nem mediações nem analogias com outros campos, a Teoria da Arquitetura em Pevsner reforça o aspecto mais difundido e ainda não superado da modernidade, o viés autônomo da técnica especializada.

A relação de Corbusier não é com o campo teórico e definido da criação teatral. A arquitetura corbusiana é teatralizada. Cenários surgem no controle dos enquadramentos e dos planos. O olhar e o lugar do espectador são definidos a partir do conceito de *promenade architecturale*.

A arquitetura de Bo Bardi não é teatralizada, mas incorpora conceitos do teatro épico. Ao articular campos variados, Lina Bo Bardi define as conexões, no sentido que sugere Joan Ockman, a partir de cruzamento de modelos intelectuais. Em suas diversas práticas de definição da cultura material e de espacialização (museografia e expografia, cenografia, design, e obviamente arquitetura), Lina Bo Bardi dá forma à teoria da arquitetura como a prática mediadora da espacialização com o contexto social, e nesse sentido abre as trilhas que nos levaram à multidisciplinaridade do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Teatro e teoria na Grécia Antiga**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996.

- CABRAL, Maria. Cristina, A ideia de síntese na poética de Le Corbusier, *in*: Rocha-Peixoto, G. Bronstein, L., Santos de Oliveira, B., Lassance, G. (orgs.). **Leituras em Teoria da Arquitetura 3. Objetos**. Rio de Janeiro: Riobooks/FAPERJ, 2011, p. 162-184.
- HAYS, K. Michael. **Architecture Theory since 1968**. New York: Columbia University, 1998.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- LE CORBUSIER. Rapports du Lieu théâtral avec la dramaturgie presente et à venir . Sorbonne, 11 de dezembro de 1948. In: VILLIERS, André (org.) **Architecture et dramaturgie**. Paris: Flammarion, 1950.
- LEONELLI, Caroline. **Lina Bo Bardi [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro**. Dissertação de Mestrado. FAU/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. “O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007, p. 31—42.
- _____. “Por uma revolução da arquitetura teatral: o Oficina e o SESC da Pompéia”. *Arquitextos* 101.01, ano 09, out. 2008.
- LIMA, Zeuler R. M. de Almeida. **Lina Bo Bardi**. New Haven and London: Yale University Press, 2013.
- OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968**. New York: Columbia University/Rizzoli, 1993.
- PEVSNER, Nikolaus. **History of Building Types**. Princeton: Princeton University, 1997. [1976]
- RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SILVA, Mateus Bertone da. A arquitetura cênica de Lina Bo Bardi para a Ópera de Três Tostões e as interlocuções com a teoria do palco épico brechtiano. **Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, Porto Alegre, Outubro de 2012.