

A Compadecida: entre condições arquitetônicas e a cenografia cinematográfica

A Compadecida: between architectural conditions and film set design

Rafael Blas¹

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGAU UPM).

R. General Jardim, 645, cj. 61, São Paulo, Brasil. blasss@gmail.com

RESUMO

Este trabalho versa sobre a experiência de Lina Bo Bardi na concepção e construção das ambientes de *A Compadecida*, longa-metragem dirigido por George Jonas, em 1968, lançado em 1969. Os espaços construídos, pré-existentes e os não edificados têm importância crucial na criação da visualidade filmica, impingindo camadas de compreensão à narrativa. Discussões sobre a pós-modernidade, tropicalismo, repressão e identidade são ingredientes relevantes no caldo cultural que circunscreve a feitura da película. O artigo tem como claro objetivo destacar a importância material e imaterial do filme para as histórias da cinematografia e cultura brasileiras, além de evidenciar o trabalho de Bo Bardi no cinema, eclipsado por suas demais produções nos vários campos em que atuou. Como metodologia, o contato com fontes primárias se mostrou condição *sine qua non*. Entrevistas com personalidades ligadas ao filme, realizadas pelo autor, e revisão de material publicado à época pela imprensa, embasou esta escrita, costurada pelo referencial teórico e atenta análise do próprio corpo da obra. Sob esta perspectiva, o estudo procura identificar os procedimentos projetuais adotados pela arquiteta, sublinhando sua prática e pensamento crítico no exercício de uma cartografia nacional-popular.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi, arquitetura, cenografia, cinema, *A Compadecida*.

ABSTRACT

This paper is about Lina Bo Bardi's experience in the design and construction of the ambiences of *A Compadecida*, feature film directed by George Jonas, in 1968, released in 1969. Built, pre-existing and unbuilt spaces have crucial importance in creation of filmic visuality, imposing layers of understanding on the narrative. Discussions about postmodernity, tropicalism, repression and identity are relevant ingredients in the cultural background that circumscribes the making of the film. The article has as clear objective to highlight the material and immaterial importance of the film for the histories of Brazilian cinematography and culture, in addition to highlighting Bo Bardi's work in cinema, eclipsed by her other productions in the various fields in which she worked. As a methodology, contact with primary sources proved to be a *sine qua non*. Interviews with personalities linked to the film, carried out by the author, and a review of material published at the time by the press, supported this writing, sewn by the theoretical framework and attentive analysis of the body of the film.

From this perspective, the study seeks to identify the design procedures adopted by the architect, emphasizing her practice and critical thinking in the exercise of a national-popular cartography.

Key-words: Lina Bo Bardi, architecture, set design, film, *A Compadecida*.

1. INTRODUÇÃO

Lina Bo Bardi, arquiteta da terceira geração modernista, nascida em Roma, radicada no Brasil, passa pela transformadora experiência de sair de São Paulo e ancorar na capital baiana, Salvador, em 1958, fase que se estende até 1964, a qual chamou de *cinco anos entre os “brancos”*, na revista Mirante das Artes, em 1967 (RUBINO, GRINOVER, 2009, p. 136). Considerada uma temporada profícua culturalmente, Lina se envolve com artistas e intelectuais do calibre de Pierre Verger, Mario Cravo Jr., Eros Martim Gonçalves, Hans-Joachim Koellreutter, Carybé e Glauber Rocha, com quem estabelece uma relação de cooperação artística em *Deus e o diabo na terra do sol*, atuando como uma espécie de consultora, ainda que não creditada (LIMA, MONTEIRO, 2012, p. 110). Registros dão conta de documentar a expedição empenhada pela equipe do filme pelo sertão, em busca de locações que pudessem servir à dramaturgia de Glauber e da presença de Lina no *set* de filmagem (RISÉRIO, 1995, p. 219). Além da parceria intelectual no filme, juntos orbitam em torno da Universidade Federal da Bahia, dos recém-criados Museu de Arte Moderna (MAMB) e Museu de Arte Popular, no Solar do Unhão, em Salvador, e organizam a exposição *Bahia no Ibirapuera*, anexa à 5ª Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1959 (RISÉRIO, 1995, p. 171). Neste sentido, pode-se dizer que houve uma contaminação entre os artistas, sugerindo uma influência da arquiteta na busca por uma gramática visual glauberiana, como apontam Lima e Monteiro, a partir de depoimento de Walter Lima Jr¹:

Lina incitou o cineasta a fazer da ideia visual a transfiguração do pensamento cultural popular, atribuindo valores à forma para expressão de uma função, decodificando a linguagem para ressaltar o conceito. O “fazer fazendo” do Teatro Castro Alves na Bahia com a montagem d’*A ópera de três tostões* (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 (LIMA, MONTEIRO, 2012, p. 109).

É bem verdade que a discussão sobre o sincretismo entre baixa e alta cultura, do tensionamento entre popular e erudito, ganha tração ainda quando Lina vivia em São Paulo, por meio do periódico

¹ Cineasta, colabora como assistente de direção em *Deus e o diabo na terra do sol*.

Habitat, publicação vinculada ao Museu de Arte de São Paulo², na década de 50, que traz para o debate a necessidade de uma tomada de consciência sobre a condição histórico-cultural do país.

A experiência em Salvador resulta num discurso preciso e num projeto de investigação elaborado por Lina a partir da definição de uma conceituação clara sobre as ideias de artesanato, pré-artesanato, do personagem *povo*, da discussão sobre o binômio *preservação-transformação* cultural. No que diz respeito à experiência com *Habitat*, [...] o trabalho da arquiteta limita-se apenas ao registro e à chamada de atenção para a existência das manifestações artísticas e culturais populares, ou não-eruditas, a partir de sua associação a um valor ético e estratégico, fruto da simplicidade, um valor quase sempre procurado pela arte moderna e que, neste caso, decorre das condições econômico-materiais dessas camadas sociais (PEREIRA, 2007, p. 43).

Os anos no Nordeste trouxeram à Lina certa ampliação em seu campo de visão sobre a cultura brasileira, influenciando seu repertório visual, incorrendo em uma busca pela simplificação das formas, da estética do nacional-popular, da ressignificação de objetos cotidianos, além de um desejo em configurar uma identidade a partir de uma observação antropológica (ORTEGA, 2008). Não obstante, esta fase dá à Lina uma espécie de autonomia artística ao se afastar geograficamente de Pietro Maria Bardi, seu marido, crítico de arte, *marchand* e diretor do MASP, com quem frequentemente colaborava.

O acúmulo de experiências estéticas apreendido durante este período foi fartamente aplicado em projetos arquitetônicos posteriores, como no SESC Pompéia, em São Paulo, na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, na Capela Santa Maria dos Anjos, em Ibiúna, e no Conjunto Itamambuca, em Ubatuba, projeto urbano não construído. Para além dos casos explícitos e amplamente documentados, pretende-se com este estudo iluminar o projeto cenográfico de *A Compadecida*, fruto deste mesmo arcabouço plástico-teórico.

O artigo tem como claro objetivo destacar a importância material e imaterial do filme para as histórias da cinematografia e cultura brasileiras, além de evidenciar o trabalho de Bo Bardi no

² Neste momento o Museu de Arte de São Paulo mantinha sede no edifício dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril, e lá permanece até 1967. O prédio na Avenida Paulista é projetado e executado no hiato 1957-1968, tendo sua cerimônia de inauguração em 7 de novembro de 1968 (LIMA, 2021, p. 295). A última diária de filmagem de *A Compadecida* foi em 1 de dezembro de 1968 (ALENCAR, 1969, p. 08), portanto, os fatos sugerem que Lina esteve em trânsito, entre São Paulo e Pernambuco.

cinema, eclipsado por suas demais produções nos vários campos em que atuou. Como metodologia, o contato com fontes primárias se mostrou condição *sine qua non*. Entrevistas com personalidades ligadas ao filme, realizadas pelo autor, e revisão de material publicado à época pela imprensa, embasou esta escrita, costurada pelo referencial teórico e atenta análise do próprio corpo da obra.

2. Contexto e concepção espacial

Tendo como ponto de partida a obra original de Ariano Suassuna, *Auto da Comadecida*, de 1955, a primeira adaptação³ para o cinema foi rodada integralmente em Brejo da Madre de Deus, no interior de Pernambuco, em 1968, e contou com 67 diárias de filmagem (JONAS, 2009, p. 239). A sátira brasileira *sui generis*, contou com os olhares estrangeiros do diretor húngaro George Jonas, do fotógrafo eslovaco Rudolf Icsey e de Lina Bo Bardi capitaneando a cenografia, ou arquitetura cênica⁴, como ela mesma preferia classificar.

Naturalizado brasileiro, Jonas foi um inventivo químico, documentarista e fundador do primeiro laboratório no Brasil para processamento de filmes coloridos, o Policrom (ALENCAR, 1969, p. 08). Icsey, habilidoso diretor de fotografia com início de carreira nos anos 30, emigra para São Paulo e fotografa para inúmeros cineastas, dentre os quais Walter Hugo Khouri, Pedro Carlos Rovai e Amácio Mazzaropi.

Contemporâneo ao Cinema Novo de Glauber Rocha, que filmaria *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no mesmo ano, o longa-metragem de Jonas se distancia das temáticas sociais recorrentes nos novistas, recebendo a etiqueta de filme comercial por seus contornos explicitamente mercantis, contando com elenco estrelado e o maior orçamento até então, 750 mil cruzeiros novos (ALENCAR, 1969, p. 08). “*Blockbuster*” para a época, junto às prateleiras das comédias e musicais, *A Comadecida*, de certa forma, ajuda a pavimentar uma ideia de Nordeste como polo produtivo de cinema, se posicionando frente ao circuito hegemônico dos estúdios e produtoras de São Paulo e Rio de Janeiro.

Afeita à ideia de uma arte genuinamente nacional, Lina depura seu olhar ligado às vanguardas europeias modernistas em favor de uma cenografia enraizada na cultura sertaneja nordestina. A

³ A segunda adaptação foi realizada por Roberto Farias (*Os trapalhões no Auto da Comadecida*, 1987), seguido por Guel Arraes (*O Auto da Comadecida*, 2001).

⁴ A despeito da bibliografia consultada que transpõe o termo “cenografia” para “arquitetura cênica”, Lina é apresentada com o crédito “cenários” nas cartelas iniciais do filme. Cartelas desenhadas pela própria arquiteta. Ademais, o meio cinematográfico entende o gesto de conceber espaços para a performance como cenografia, nomenclatura herdada do teatro clássico.

cenógrafa vai então relacionar sua metodologia arquitetônica ao fazer cinematográfico, intervindo no vilarejo de traço colonial português do início do século 18, localizado a cerca de 200 quilômetros da capital Recife, em meio a sítios arqueológicos.

As locações no agreste semiárido de Brejo da Madre de Deus parecem caber perfeitamente à história de Suassuna, configurada em três atos bem delimitados espacialmente. Os dois primeiros estão situados no vilarejo, entre cenas externas e internas, contemplando espaços públicos, comerciais e domésticos. Já o terceiro ato transcorre longe das edificações seculares e aporta na paisagem não construída, com presença da Mata Atlântica nas partes mais elevadas de sua morfologia, destacando a força predominante da Caatinga e dos conjuntos rochosos.

Antes de intervir no povoado, Lina analisa a conformação espacial existente e vai propor uma abordagem conservacionista, rememorando sua educação na Faculdade de Arquitetura de Roma, na segunda metade dos anos 30, muito pautada pela preservação do patrimônio histórico e pelas técnicas retrospectivas de restauração (LIMA, 2021, p. 58). É com este ferramental que a arquiteta opta por manter a pátina do tempo na grande maioria das fachadas, destacando as pinturas envelhecidas e a ruína de alguns edifícios localizados na porção baixa da cidade.

Imbuída neste contexto, a arquiteta vai fazer uso da prática tradicional de caiação nas paredes de algumas locações, em especial no exterior da Igreja Nossa Senhora do Bom Conselho, território bastante explorado pela *mise-en-scène*, dada sua localização estratégica. Ainda que uma eventual cena não se relacione com o edifício religioso, é possível notar a presença da igreja e seu campanário central compondo diversos enquadramentos⁵, despontando na paisagem. Por sua vez, a pintura nova, branca e tosca é justificada no roteiro pela iminente chegada do bispo à cidade, numa espécie de boas vindas à autoridade regional.

Muito embora algumas características acentuadamente lusitanas tenham se perdido ao longo do tempo, Brejo, no momento de confecção do filme, resiste ao ecletismo mantendo certa simplicidade abstrata nos traços decorativos, nos jogos de linhas e cores das fachadas. Platibandas, beirais, cornijas, azulejaria e demais adornos originais não cedem ao tempo, enriquecendo visualmente os espaços cênicos da película. Os realizadores do filme reconhecem o valor arquitetônico da cidadela e tiram proveito da harmonia característica do século 18, que avança até metade do 19, se equilibrando entre os cheios, das paredes de pau-a-pique, adobe ou taipa de pilão (REIS FILHO, 2013, p. 124), e os vazios, das portas e janelas de madeira.

⁵ Para Gilles Deleuze o “enquadramento [é] a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que comprehende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. O quadro cinematográfico constitui, portanto, um conjunto que possui um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, por sua vez, em subconjuntos.”. (DELEUZE, 1985, p. 29)



Figuras 1-4: Brejo da Madre de Deus

Fonte: Fotogramas retirados do filme

As janelas à moda portuguesa, venezianas ou do tipo guilhotina, aliás, são elementos chave na narrativa. Muitas cenas acontecem a partir da relação entre personagem e janela e vão enaltecer a linguagem da época, ora respeitando as vergas retas, ora arqueadas, além do abundante uso de muxarabi, elemento treliçado de inclinação mourisca, recorrente na arquitetura colonial lusófona. Resquícios da influência portuguesa também são vistos nos telhados de coloração disforme das casas do vilarejo, quase em sua totalidade com desenho simples de duas águas e telhas cerâmicas assentadas alternadamente, tipo capa e bica. Bem como as janelas, os telhados reservam algum protagonismo em diversas cenas, sobretudo nos épicos planos abertos que compõem casas, mercado de ambulantes, numerosa figuração e, claro, a igreja.





Figuras 5-8: Detalhes arquitetônicos

Fonte: Fotogramas retirados do filme

Boa parte da trama se desenrola em praça pública, de forma que os enquadramentos são favorecidos pelo conjunto gráfico de fachadas coloridas, alinhadas ao arruamento de terra batida, com ausência de alpendres ou degraus nas portas, promovendo certa ideia de limite tênue entre público e privado, em favor da dramaturgia. Neste mesmo espaço, Lina vai *cenografar* um comércio informal de barracas construídas com caibros, sarrafos, pontaletes e pedaços de madeira de toda sorte. São pequenas bancas de frutas, bebidas, cerâmicas, cestas, gaiolas, utensílios e artesanato local, evocando seus anos de estudo sobre o pré-artesanato e artesanato nordestinos, enquanto esteve à frente do Museu de Arte Popular da Bahia.



Figuras 9-12: Feira produzida por Lina Bo Bardi

Fonte: Fotogramas retirados do filme

Os artefatos autógenos que compõem as cenas externas do centro de Taperoá, cidade da Paraíba que empresta seu nome para o enredo de Suassuna, dão pistas sobre o mobiliário e objetos dispostos nos cenários interiores das casas, padaria, farmácia e sacristia. A cenógrafa vai ambientar

os interiores das locações se utilizando de pouco mobiliário, quase sempre com influência do barroco brasileiro, e objetos ligados ao candomblé e ao batismo. Os móveis selecionados para as ambientações têm origem na Europa, trazidos por colonos ou, então, executados por artesãos portugueses e seus aprendizes, influenciados pela estética dos grandes centros europeus e do oriente, contudo, adaptados às possibilidades materiais, de mão de obra, levando em conta aspectos culturais nativos e dos escravos africanos. É neste momento que os interiores residenciais se voltam estritamente às necessidades cotidianas básicas como sentar, dormir, comer e guardar. Nada está sobrando na casa colonial.

[...] ao colono só interessava o essencial: além do pequeno oratório com o santo de confiança, camas, cadeiras, tamboretes, mesas e ainda arcas. Arcas e baús para ter onde meter a tralha toda. (SANTI, 2013 apud COSTA, 1975/1939, p. 41)

Nesta chave, a simplicidade formal das moradias populares do interior de Pernambuco traz ao longa-metragem um sabor quase documental do espírito da época, buscando, neste momento do roteiro, ancorar o espectador na realidade. Para isso, Lina se utilizará de móveis ordinários, com predominância de formas simplificadas e bastante pesados, todos de madeira, dada a abundância de matéria prima no país. Detalhes em ferro fundido como argolas, fechaduras, dobradiças e cantoneiras são conferidos à mobília. Na casa do padeiro e sua esposa, Lina fará uma releitura do colonial, pintando uma marquesa⁶ de amarelo e uma mesa redonda de jantar na cor verde. São apropriações contemporâneas que deflagram uma somatória de influências, inclusive as referências pessoais da arquiteta.



⁶ Mobiliário com estrutura em madeira dedicado ao repouso diurno (SANTI, op. cit., p. 122).



Figuras 13-16: Interiores

Fonte: Fotogramas retirados do filme

Outros cenários têm destaque na obra, como a padaria de fachada estampada por azulejaria⁷ portuguesa original e placa manuscrita por letrista local, que tem seu interior caiado de branco e sujo de fuligem, além de elementos que remontam uma cozinha para produção artesanal seriada, com ampla bancada de madeira e forno à lenha. Já a farmácia, um misto de venda e laboratório de química, está localizada em locação de dimensões modestas, na qual Lina vai ocupar todas as paredes com prateleiras altas de madeira e uma miríade de vidros de botica; contudo, a fotografia não potencializa o cenário, já que a cena se passa à meia luz e detém uma *découpage* novelesca, intercalando plano e contraplano. A sacristia mantém a tradição das paredes brancas, enquanto batentes, portas e janelas recebem azul reconhecidamente colonial. Elementos religiosos barrocos caracterizam os interiores que ostentam com seu mobiliário imponente. O bispo, convidado de honra, senta em requintada cadeira de espaldar alto, encosto e assento em couro, com pregarias de ferro para sua fixação. Leves cortinas brancas com cruzes rendadas vedam as aberturas treliçadas. O cemitério, imaculadamente branco, em evidente distanciamento ao realismo anteriormente almejado, entra em contraste com os figurinos coloridos e a profusa vegetação das montanhas que abraçam tal locação.

Ainda tirando partido da natureza particular de Brejo, as cenas do juízo final são alocadas em um sítio rochoso com pouca intervenção cenográfica, no entanto, sem deixar de contar com o olhar sensível de Lina para compor os enquadramentos na paisagem não edificada. Assim, os personagens são deslocados para um espaço atemporal, suspensos em uma dimensão onírica, sem o apego à realidade dos atos anteriores. Os quadros são preenchidos pela coleção de pedras, corpos sólidos de formatos e alturas variados, imprimindo grafismo e dinâmica às cenas. Aqui os figurinos

⁷ John Bury, em *Arquitetura e arte no Brasil colonial* (BURY, 2006, p. 196) nos adverte que “não havendo manufatura local, todos [os conjuntos de azulejos] eram importados de Portugal. A partir do século XVII, o gosto pelos azulejos se estabeleceu com tanta firmeza que às vezes eram imitados por fac-símiles pintados”.

passam a ser mais alegóricos, em referência às festas populares nordestinas e ao Movimento Armorial⁸.



Figuras 17-20: Juízo final

Fonte: Fotogramas retirados do filme

Um dos mais emblemáticos cenários da peça e, por assim dizer, do filme, o circo “Onça Malhada” é o elemento espacial que acomoda o preâmbulo e também o ambiente que encerra o filme. Muito da atmosfera realista das sequências circenses se dá pelo uso de um circo envelhecido, de concepção estrutural cilíndrica, com anos de desgaste, comprado pela produção já em estado decadente (JONAS, 2009, p. 242). Assim, a lona escura que faz o fechamento superior da tenda é coberta por furos em toda sua extensão, remetendo a uma constelação, à medida que a luz externa é filtrada pela superfície esburacada. O centro das atenções no picadeiro é o palco improvisado com uma réplica, fora de escala e simplificada em seus elementos, da Igreja Nossa Senhora do Bom Conselho. Lina vai respeitar as proporções entre as aberturas e as cores utilizadas são condizentes com as do edifício real. Uma tapadeira⁹ ao fundo, pintada de azul, delimita o fim do palco e serve de *background* para o cenário da peça, inscrita no filme. Muito além do encontro no filme de Jonas, a figura do circo é revisitada por Lina em diferentes momentos de sua vida, desde os espetáculos vistos com seu tio Natalino, quando jovem na Itália, das pinturas de seu pai com

⁸ No Recife, Ariano Suassuna idealiza o Movimento Armorial, iniciativa em prol de uma arte brasileira erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste.

⁹ Elemento cenográfico, com estrutura em sarrafo e chapeado por MDF ou compensado de madeira, faz as vezes de paredes, arremates ou soluções de acabamento para os cenários.

esta temática e do convite que ela faz ao Circo Piolin para que fosse instalado temporariamente no vão do MASP, em 1972 (LIMA, 2021, p. 306).



Figuras 21-24: Circo

Fonte: Fotogramas retirados do filme

Em *A Comadecida*, Lina Bo Bardi é alçada à cenógrafa, mesmo sem experiência prévia nas artes cinematográficas, por indicação de Ariano Suassuna (JONAS, 2009, p. 237). Seu notório saber acerca da cultura nordestina a coloca no rol das grandes figuras pensadoras da arte popular brasileira, conferindo-lhe credencial para atuar na produção. Contudo, há que se levar em conta que seus trabalhos cenográficos em teatro foram balões-de-ensaio para o desenvolvimento de sua práxis no novo suporte. Também por indicação do autor da peça, Francisco Brennand, artista plástico renomado, fica responsável pelos amaneirados figurinos da película. Ao invés de croquis ou moldes para confecção das peças, Brennand pinta 76 quadros a óleo, em diferentes formatos, para representar os personagens do *Auto* e acrescenta em entrevista (ARAUÚJO, 2015):

Apesar destas telas, mais que elucidativas em termos de figuração – algumas personagens foram pintadas de frente e de costas – nem sempre os figurinos ficaram de acordo com os originais. Eu partia do pressuposto de um acúmulo de vestes uma sobre as outras sem levar em conta o problema climático, isto é, o calor das terras nordestinas. Muitos atores se recusaram a usar esses trajes, a começar por Armando Bogus, que preferiu vestir uma calça preta com uma camisa do Flamengo. Contudo, alguns outros artistas,

menos pretensiosos, cumpriram à risca aquilo que fora predeterminado nos meus projetos [...].

Antecipando uma ideia organizadora do que conhecemos hoje por “direção de arte”, Brennand satura as cores das indumentárias, destacando os corpos performáticos nos espaços, estabelecendo uma relação de equilíbrio entre as vestes e os cenários majoritariamente pintados de branco e compostos com elementos predominantemente de madeira. O artista vai caracterizar os personagens pitorescos com grande riqueza de detalhes e um domínio cromático de impressionar. O colorido tropical do filme, ou Tropicolor¹⁰, aliás, não é um trunfo só da cenografia e figurino. Jonas, além de diretor e produtor, foi um astuto colorista, coautor de uma patente para filmes coloridos, a Quimi-Color, e teve atuação fundamental na pós-produção da obra. Representando o Brasil no 2º Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro, em 1969, a produção conquistou Menção Honrosa “pela beleza da cor e a concepção dos figurinos e do *décor*¹¹” (ALENCAR, 1969, p. 07).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrendo as cenas filmadas no longa-metragem, fica claro que a arquiteta maneja com destreza os elementos naturais e construídos encontrados em Brejo, tendo como aliadas estratégias projetuais ligadas à conservação de patrimônio, introjetadas desde sua educação formal e evidenciadas por sua experiência prática, sobretudo a partir da intervenção no conjunto do Solar do Unhão, no início dos anos 60. Lina vai enaltecer as construções originais, respeitando a malha irregular das ruas e o relevo pré-existente, sem descharacterizar as fachadas e demais elementos ornamentais, propondo uso de materiais vernaculares e mão de obra autóctone. Uma ode à “arquitetura sem arquitetos”¹², como preconizou na revista *Habitat*, ou seja, aquela feita a partir do conhecimento empírico ou herdado atavicamente, diferente da disciplina oferecida nas academias.

George Jonas foi incumbido de transformar a peça quixotesca de Suassuna em uma comédia épica cinematográfica. Lina, por sua vez, fica responsável por transformar espaços sinalizados nas

¹⁰ Termo cunhado a partir da cor saturada do sertão em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, primeiro filme colorido dirigido por Glauber Rocha e fotografado por Affonso Beato.

¹¹ A cenografia e, posteriormente, a direção de arte, por décadas, foram assimiladas como “decoração da cena”, pautadas pelas produções cinematográficas francesas, que creditam o profissional responsável pelo departamento de arte como *chef décorleur*.

¹² PEREIRA, op. cit., p. 47.

rubricas do roteiro em algo tridimensional, plástico, apropriado à performance dos atores e técnicos, mas, acima de tudo, condizente com a dramaturgia e criticamente contextualizado, com materialidade simples, reduzido ao essencial.

Muito embora tenha tido forte atuação no campo das ideias e da teoria, ávida agente no debate arquitetônico, artístico, político e social do país, Lina também fica conhecida como uma arquiteta ligada ao trabalho de campo, íntima do canteiro de obra, onde, de fato, as ideias se concretizam. Em *A Comadrecaida* não é diferente. A cenógrafa se instala na cidade, acompanha de perto as intervenções no vilarejo, a construção dos elementos cênicos e participa ativamente da seleção de materiais e objetos de cena.

Contagiada por movimentos em curso naquele momento, sobretudo embalada pela contracultura, pelo tropicalismo e pelo início da discussão em torno do pós-modernismo no mundo, a arquiteta vai advogar em favor da cultura de massa, em defesa de uma arte pobre¹³ brasileira e de uma cartografia simbólica das representações sociais por diferentes meios, incluindo o cinema.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Miriam. **A Comadrecaida – Em busca de uma linguagem popular.** Filme Cultura, nº12 – maio/ junho, 1969.
- ARAÚJO, Mateus. **Só sei que foi assim.** Jornal do Commercio, Pernambuco, 2015. Disponível em: <http://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/so-sei-que-foi-assim/>. Acesso em 20/07/2021.
- BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial.** Brasília, DF: IPHAN/ MONUMENTA, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- JONAS, George. **A cor da vida.** São Paulo: Editora de Cultura, 2009.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Entre arquiteturas e cenografia: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.
- LIMA, Zeuler R. M. de A.. **Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

¹³ Movimento artístico surgido na Itália, nos anos 60, que se utiliza de materiais simples e naturais. Faz crítica à sociedade de consumo, ao capitalismo e aos processos industriais.

- ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local.** 2008. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEREIRA, Juliano Aparecido. **Lina Bo Bardi: Bahia 1958-1964.** Uberlândia: EDUFU, 2007.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil.** 12^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- RISÉRIO, Antônio; VELOSO, Caetano (apres.). **Avant-garde na Bahia.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- RUBINO, Silvana Barbosa; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SANTI, Maria Angélica. **Mobiliário no Brasil: origens da produção e da industrialização.** São Paulo: Editora Senac, 2013.