

A CENOGRAFIA DE LINA BO BARDI: DA DÉCADA DE 1950 À DITADURA MILITAR

THE LINA BO BARDI SCENOGRAPHY: FROM THE 1950'S TO THE MILITARY DICTATORSHIP

Melissa Alihana Costa Martins, Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, UEG/CET, melissa.martins@aluno.ueg.br
Fernanda Victória Alves dos Reis, Graduanda em Arquitetura e Urbanismo, UEG/CET, fvadr@aluno.ueg.br
Maíra Teixeira Pereira, Doutora em Teoria e História da Arquitetura, professora de Arquitetura e Urbanismo, UEG/CET, maira.pereira@ueg.br

Resumo: A atuação de Lina Bo Bardi (1914-1992) no Cinema Novo é uma dimensão pouco explorada de sua trajetória, comumente vinculada à arquitetura e ao design. Parte-se da problematização das formas de sua inserção nesse movimento e de como sua visão estética e política influenciou produções cinematográficas marcantes. Sua afinidade com o pensamento de Glauber Rocha (1939-1981) e sua colaboração em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Prata Palomares* (1971) evidenciam uma atuação que ultrapassou funções técnicas. A presença de Lina nos bastidores é marcada por contribuições cenográficas e por um compromisso com uma linguagem visual crítica e popular, reforçando a importância de sua participação como parte ativa na construção simbólica do Cinema Novo.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Glauber Rocha. Cinema Novo. Ditadura Militar.

Abstract: The work of Lina Bo Bardi (1914-1992) in *Cinema Novo* is a little-explored dimension of her career, commonly linked to architecture and design. The article begins by problematizing the ways in which she was inserted into this movement and how her aesthetic and political vision influenced notable film productions. Her affinity with the thinking of Glauber Rocha (1939-1981) and her collaboration in films such as *Black God, White Devil* (1964) and *Prata Palomares* (1971) demonstrate an activity that went beyond technical functions. Lina's presence behind the scenes is marked by scenographic contributions and a commitment to a critical and popular visual language, reinforcing the importance of her participation as an active part in the symbolic construction of *Cinema Novo*.

Keywords: Lina Bo Bardi. Glauber Rocha. Cinema Novo. Military Dictatorship.

INTRODUÇÃO

Durante a década de 1960, o Brasil vivenciou um cenário político e cultural de grandes transformações, que se refletiu diretamente na forma como o cinema era produzido e compreendido. Foi nesse contexto que surgiu o Cinema Novo, movimento que, segundo Carvalho (2006, p. 289), floresceu em um ambiente de otimismo e desejo de mudança social. Os cineastas desse período, oriundos de cineclubes, da crítica jornalística e de debates sobre cinema e país, buscavam romper com os padrões do cinema tradicional, propondo uma estética mais próxima da realidade brasileira. Inspirados por movimentos como o neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, os cinemanovistas defendiam um cinema despojado, feito com poucos recursos, mas com forte conteúdo político e estético.

Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à "situação colonial" então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário (Carvalho, 2006, p.291)

Segundo Carvalho (2006, p. 290-291), mesmo diante da precariedade técnica e da ausência de uma infraestrutura cinematográfica consolidada, os realizadores viam nesses obstáculos um caminho possível para expressar a realidade social do país. A proposta de um cinema "subdesenvolvido", que assumia suas limitações como forma estética e crítica, consolidou-se como uma vanguarda cultural. Glauber (1938-1981) Rocha, Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), Leon Hirszman (1937-1987), Paulo César Saraceni (1933-2012), Carlos Diegues (1940-2025) e David Neves (1938-1994) foram os principais articuladores dessa nova linguagem cinematográfica, que se espalhou por diversos estados do Brasil e propôs uma cinematografia coletiva, comprometida com a transformação da sociedade.

Jean-Claude Bernardet (1978) observa que o Cinema Novo surgiu como resposta à necessidade de se repensar o papel do cinema brasileiro: o que deveria ser dito e como expressar isso em um país com escassos recursos técnicos e financeiros. Para o autor, os filmes do período carregavam traços de radicalismo e violência, não apenas nos temas, mas também na forma como eram realizados. A estética rude, os temas sociais e a urgência

de expressão constituíram uma linguagem própria, marcada por um forte desejo de ruptura com o cinema comercial dominante.

Ao tratar das relações entre arquitetura e cinema no Brasil, é inevitável abordar a figura de Lina Bo Bardi (1914-1992), que se destacou por suas práticas inovadoras no campo da arquitetura e da cultura. Lina não apenas projetou espaços culturais emblemáticos, como o MASP (1957-1968) e o Teatro Oficina (1980-1984), como também atuou diretamente no campo da cenografia e da curadoria, dialogando com os ideais de um cinema popular e crítico. Suas ações contribuíram para a ampliação do acesso à cultura e para a valorização de uma estética brasileira, influenciada pelas camadas populares, pelas manifestações artísticas regionais e pela crítica à cultura de consumo.

A relação entre Lina Bo Bardi e o Cinema Novo vai além de um simples paralelismo temporal. Ambos propunham uma revisão das formas tradicionais de expressão cultural, defendendo a criação de uma linguagem genuinamente brasileira, marcada pela experimentação e pela resistência aos modelos estrangeiros. Enquanto os cineastas buscavam uma imagem do Brasil através da câmera, Lina construía espaços que acolhiam e incentivavam essa nova produção simbólica. Diante do exposto, o presente trabalho¹ procura entender como Lina Bo Bardi sintetizou e posteriormente materializou na sua produção cenográfica, desse período, os discursos de valorização da cultura popular, de modernidade e de crítica social.

PROCEDIMENTOS DE TRABALHO

A condução da pesquisa se baseou em uma abordagem qualitativa, centrada na análise bibliográfica e filmográfica. A escolha metodológica se justifica pela natureza interpretativa do objeto investigado, que envolve o entrecruzamento entre arquitetura, teatro e cinema no Brasil das décadas de 1950 e 1960, com foco na atuação de Lina Bo Bardi e sua relação com o Cinema Novo. A investigação partiu da hipótese de que Lina desempenhou um papel estruturante na construção de linguagens visuais e espaciais no cinema da época, sobretudo nas obras de Glauber Rocha e em *Prata Palomares*, de André Faria (1944-).

¹ Este trabalho é resultado da atividade avaliativa Ensaio Crítico, apresentada na disciplina História da Arquitetura

Brasileira 2 (2024-2), do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEG, conduzida pela professora Máira Teixeira.

A análise bibliográfica compreendeu a leitura crítica de textos acadêmicos, dissertações e artigos que abordam a trajetória intelectual e profissional de Lina Bo Bardi, assim como os fundamentos estéticos e políticos do Cinema Novo. A obra de Aleixo e Caixeta (2021) foi essencial para compreender-se a atuação de Lina como figura de articulação entre cultura popular e resistência, inserindo sua prática em um campo político ampliado. O livro de Ferraz (1993) e a tese de Pereira (2014) foram fundamentais para compreender a formação de Lina, a diversidade e complexidade da sua produção e os diálogos propostos entre modernidade e tradição, industrial e artesanal, local e universal.

A produção teórica de Evelyn Furquim Werneck Lima, especialmente os textos apresentados em simpósios (2007) e em revistas acadêmicas (2019), ofereceu fundamentos importantes para discutir as tensões entre tradição e modernidade na obra de Lina. Já o estudo de Grinover (2009) permitiu traçar um paralelo entre a práxis política de Lina e a produção cinematográfica de Glauber Rocha, destacando o diálogo entre pensamento espacial e montagem cinematográfica.

No campo dos estudos sobre cinema, as contribuições de Carvalho (2006) e Bernardet (1978) foram importantes para situar o Cinema Novo no contexto político e cultural da década de 1960. Carvalho discute o uso do cinema como instrumento de revisão histórica e crítica social, o que se mostra fundamental para entender a motivação política de Glauber Rocha. Bernardet, por sua vez, oferece uma leitura abrangente da linguagem do cinema brasileiro, com destaque para sua tensão entre estética e engajamento. A análise de Costa e Motta (2011) reforça esse entendimento, ao refletir sobre a construção simbólica dos mitos no cinema glauberiano.

A dissertação de Monteiro (2010) foi utilizada para a compreensão da relação entre espaço, teatro e cinema, analisando a atuação de Lina em *Prata Palomares* e discutindo sua influência estética sobre os ambientes filmicos. O texto articula a presença de Lina desde o teatro baiano até os cenários cinematográficos, fornecendo uma ponte interpretativa entre diferentes meios expressivos. Do mesmo modo, a dissertação de Leão (2003) complementa esse entendimento ao traçar a história do teatro na Bahia e a criação da Escola de Teatro da UFBA, onde Lina atuou ativamente.

No campo da produção artística e cultural, a dissertação de Guedes (2011) ofereceu subsídios

importantes para o entendimento da lógica antropofágica presente na estética tropicalista e sua conexão com o cinema da época. Os textos de Lima (2013) e Corrêa (entrevista com Zé Celso) colaboraram para o entendimento da cena cultural efervescente da década de 1960, especialmente no eixo Rio-Bahia.

A análise filmográfica teve como foco os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Prata Palomares* (1971), de André Faria. Foram observados elementos de composição cênica, uso da paisagem, enquadramento e significação dos espaços, buscando evidenciar a participação de Lina Bo Bardi na construção de atmosferas visuais ligadas à cultura popular e à crítica social. As leituras visuais foram articuladas com os textos teóricos, a fim de sustentar as interpretações realizadas.

O método adotado combinou práticas da crítica filmica, da análise historiográfica e da crítica arquitetônica. A ausência de registros sistemáticos sobre a atuação de Lina no cinema exigiu uma abordagem atenta aos indícios, à materialidade dos espaços filmicos e à mediação entre linguagem e política.

RESULTADOS

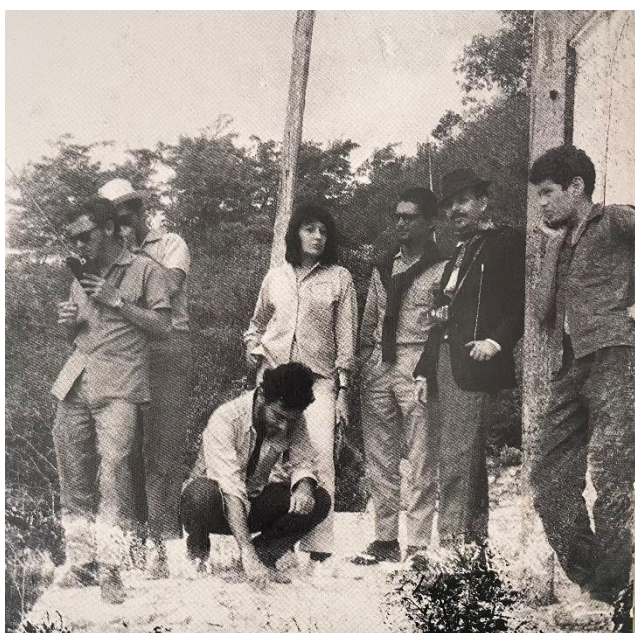
A análise da trajetória de Lina Bo Bardi revela sua participação significativa no contexto do Cinema Novo brasileiro, destacando sua atuação como cenógrafa e intelectual política, comprometida com as transformações estéticas e políticas do país. Suas contribuições ultrapassaram os limites da arquitetura. Lina desenvolveu um trabalho voltado à construção de uma imagem crítica do Brasil, em consonância com os ideais defendidos pelo Cinema Novo, que buscava uma linguagem própria, livre dos padrões impostos pelo cinema comercial estrangeiro.

Um dos pontos centrais observados foi sua atuação como cenógrafa nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Prata Palomares* (1971), de André Faria. Nessas produções, Lina Bo Bardi não apenas concebeu os cenários como ambientes físicos e decorativos, mas operou de forma integrada à linguagem cinematográfica do Cinema Novo, alinhando-se a seu projeto estético de crítica à ordem social vigente. Sua abordagem cenográfica não buscava a ilusão da realidade, mas sim a construção de espaços simbólicos que potencializassem os discursos dos filmes.

No caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a cenografia de Lina se destacou pela economia de elementos e pela valorização do espaço natural, reforçando a dramaticidade da narrativa e contribuindo para a construção de um cinema de forte expressão poética e simbólica. Essa opção estética dialogava com a precariedade dos recursos disponíveis e com as dificuldades sociais que o cinema novo enfrentava.

Também é possível observar que Lina Bo Bardi estabeleceu uma relação estreita com Glauber Rocha (Figura1), com quem compartilhou uma visão crítica da cultura brasileira. Ambos buscavam formas de expressão artística que se contrapusessem ao modelo colonizado e excludente das elites, propondo uma estética comprometida com o povo e com as contradições do país. Lina, com seu repertório teórico e sua prática multidisciplinar, contribuiu com elementos formais e conceituais que reforçaram o projeto do Cinema Novo de criar um cinema autoral, político e inovador.

Figura 1: Filmagem de Deus e o Dia na Terra do Sol. Lina no centro da fotografia e Glauber a sua frente, 1963.



Fonte: Ferraz, 2003, p.142.

Já em *Prata Palomares*, Lina participou da construção de um cenário que reproduzia com rigor um seminário religioso, espaço onde se desenrolava a narrativa de forte teor político. Sua atuação nesse projeto envolveu não apenas a cenografia, mas também uma articulação direta com os atores e o diretor, demonstrando uma forma de trabalho colaborativa e integrada. A reconstrução do seminário feita por Lina foi elogiada pela crítica da época

por sua fidelidade estética e pelo impacto simbólico, sendo considerada fundamental para a força dramática do filme.

Outro ponto relevante é a constatação de que Lina Bo Bardi não atuou no Cinema Novo apenas como colaboradora pontual, mas como agente ativa na elaboração de um pensamento estético e político que o movimento procurava instaurar. Sua experiência como curadora, arquiteta, artista e pensadora cultural permitiu-lhe contribuir com uma visão de brasilidade profundamente crítica e sensível às contradições do país, encontrando ressonância nos ideais do Cinema Novo.

Lina partilhava com os cineastas do movimento o desejo de romper com modelos importados e construir uma linguagem artística própria, voltada à realidade social brasileira. Sua prática cenográfica evidenciava uma atenção aos materiais simples, à cultura popular e à construção de uma visualidade que traduzisse a vivência do povo — elementos que estavam no cerne do projeto cinematográfico do Cinema Novo.

Lina Bo Bardi desempenhou um papel significativo dentro do Cinema Novo, contribuindo com uma estética visual alinhada ao pensamento político do movimento. Sua atuação como cenógrafa nos dois filmes estudados demonstra seu compromisso com a construção de uma linguagem cinematográfica original e crítica, colocando-a como uma figura relevante não apenas na arquitetura e nas artes plásticas, mas também no cinema brasileiro.

DISCUSSÃO

A história do cinema brasileiro é marcada por profundas transformações culturais, estéticas e políticas. O Cinema Novo refletiu as questões que moldaram sua identidade artística e sua expressão cinematográfica, fazendo com que os filmes tivessem um caráter de protesto contra a opressão da ditadura.

Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à "situação colonial" então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário (Carvalho, 2006, p.291).

Nesse contexto, Lina Bo Bardi atuou de forma significativa com o Cinema Novo, colaborando em projetos como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Prata Palomares*. Nesses trabalhos, Lina vai se aproximar dos

elementos simbólicos, históricos e comunicativos, da cultura nordestina e do que ela denomina “arquitetura precária”. Um movimento que a levou a superar os limites da própria modernidade e expor as tensões políticas e sociais do período. (Pereira, 2024, p.120)

O cinema novo é composto por três fases. Na primeira fase (1960-1964), a estética dos filmes, de acordo com o crítico Jean-Claude Bernardet, é marcada pela simplicidade, que advinha da condição de produção em face de vários problemas que o cinema enfrentava, como a falta de equipamentos, de investimento e de circuito de exibição. Uma das produções que mais expressa essa fase é o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, com cenário assinado por Lina Bo Bardi.

Na segunda fase (1964-1968), de acordo com Carvalho (2006), a abordagem dos filmes, que antes tinha foco no rural nordestino, passou ao espaço urbano, abordando temas como industrialização, repressão e alienação política. Os cenários se tornaram mais estilizados e simbólicos, distanciando-se da simplicidade visual que se tinha no início do movimento. Uma obra que traduz essa fase é *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.

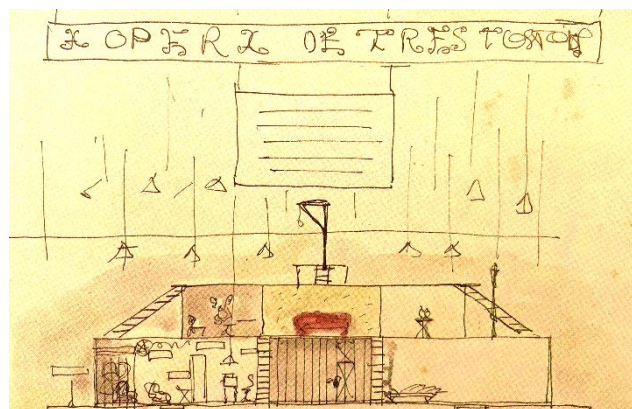
Na terceira e última fase (1968-1972), segundo Guedes (2011), para burlar a censura, as produções usavam de uma abordagem mais subjetiva e introspectiva, quase surrealista, influenciada pelo tropicalismo. Um exemplo marcante é *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que mistura crítica social e humor. Segundo Costa (2011), a repressão política logo eliminou o movimento, e alguns dos seus cineastas tiveram que se exilar. As produções foram fracassos comerciais, e deram espaço a um novo movimento cinematográfico no país: o Cinema Marginal.

Antes mesmo da primeira fase do Cinema Novo, especificamente em 1958, Lina vai para Salvador a convite do professor Mendonça Filho (1895-1964), da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, para proferir duas palestras. Sua permanência em Salvador, no entanto, não vai se resumir a esses eventos. Em agosto do mesmo ano, Lina retorna à cidade, novamente a convite de Mendonça, para ministrar a disciplina Teoria e Filosofia da Arquitetura com o professor e arquiteto Diógenes Rebouças (1914-1994), no Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes. (Pereira, 2014, p.115)

Lina decide continuar na Bahia e torna-se uma das fundadoras e diretora do Museu de Arte Moderna da

Bahia (MAM-BA). Essa sucessão de eventos levou à aproximação de Lina com o diretor de teatro Eros Martim Gonçalves (1919-1973), que a convidou para cenografar duas peças: *A ópera dos três tostões* (Figura2) de Bertold Brecht e *Calígula*, de Albert Camus.

Figura 1: Projeto do palco da peça Três Tostões.

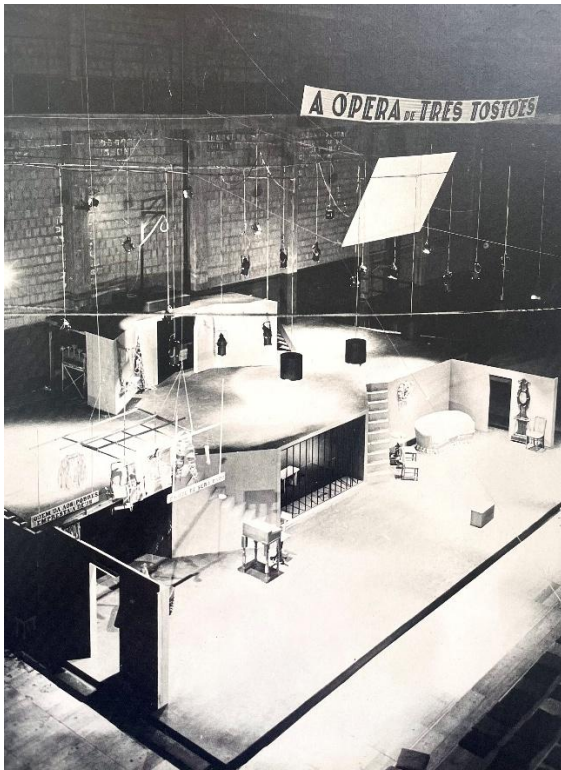


Fonte: Ferraz, 2003, p.144.

Ambos os espetáculos com que Lina trabalhou na cenografia foram apresentados no que restou do Teatro Castro Alves (Figura 3), que havia sofrido um incêndio cinco dias antes de sua inauguração, em 1958. Para possibilitar a encenação no amplo espaço dessa casa de espetáculos destruída, Lina projetou uma arquibancada com quatrocentos lugares para acomodar a plateia (Lima, 2007).

Em uma nova parceria com Martins Gonçalves, no ano seguinte (1959), Lina assinaria a cenografia de *Calígula*, com texto de Albert Camus, também no Teatro Castro Alves (Lima, 2007). Segundo Lima (2019), Lina concebeu uma ambientação inusitada para o drama, usando módulos de madeira de fácil mobilidade, que se transformavam em diferentes ambientes de acordo com as necessidades da movimentação cênica, utilizando também vários cubos de madeira com tratamento artesanal ao redor da extensa mesa de iguarias improvisada com uma toalha de tecido artesanal em fibra nordestina, todos artefatos artesanais da Bahia.

Figura 3: Cenário da peça Três Tostões no Teatro Castro Alves.



Fonte: Ferraz, 2003, p.145.

O trabalho de Lina para a montagem de Martins Gonçalves em *A ópera dos três tostões* chamou a atenção do cineasta Glauber Rocha, que, em 1960, assistiu ao espetáculo na Bahia e se impressionou com o afinamento entre o cenário da arquiteta e os aspectos políticos defendidos pelo dramaturgo alemão. (LIMA, 2007)

No depoimento gravado para o DVD de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Walter Lima Jr. (1938-) ressalta a importância de Lina Bo Bardi na criação estética de Glauber Rocha. Segundo ele, 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 e 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 homogeneizam a ideia 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. (MONTEIRO, 2010, p. 9-10)

Ao assistir ao filme, comprova-se diversas vezes que Lina Bardi insiste em utilizar diferentes recursos que

acrescentam outros significados ao que foi apropriado. Ilustrando o diálogo velado entre as apropriações decorridas do procedimento alegórico pela artista, percebemos íntimos traços de teses desenvolvidas pelo Surrealismo em Prata Palomares. (Monteiro, 2010)

Segundo Monteiro (2010), Lina é convidada a ser responsável pela direção de arte de *Prata Palomares* logo depois da montagem de *Na Selva das Cidades* (1969) pelo diretor André Faria Jr. (1944). O filme segue a linha de montagem de *Na Selva das Cidades*, marcada pela violência temática e processual, e faria parte de uma cultura de resistência que espelha a amputação histórica imposta à população brasileira no governo Médici (1969-1974).

Ainda segundo Monteiro (2010), ao analisarmos minuciosamente as cenas do filme citados, podemos perceber que Lina lança mão de alguns recursos experimentados no cinema para enriquecer a arquitetura do espaço teatral. É reconhecível, nesse projeto, a 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. Essas estruturas servem, em ambos os espaços, tanto de ‘palco’ para os atores, como de suporte aos equipamentos técnicos, junto a bancos de madeira que fazem referência 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 de estarmos assistindo fisicamente a um espetáculo teatral na sede.

CONCLUSÕES

A trajetória de Lina Bo Bardi no Cinema Novo revela uma atuação profunda e comprometida com os ideais daquele movimento, não apenas como arquiteta e cenógrafa, mas também como intelectual sensível às questões culturais e políticas do Brasil. Sua colaboração com diretores como Glauber Rocha e André Faria demonstrou uma capacidade singular de integrar cenografia, estética popular e pensamento crítico em obras cinematográficas marcantes. Ao trazer para o cinema elementos de sua vivência no teatro e nas artes visuais, Lina contribuiu para a construção de uma linguagem cinematográfica própria, enraizada na realidade brasileira. Sua atuação no movimento expandiu os limites do papel tradicional da cenografia, abriu caminhos para um diálogo mais profundo entre arquitetura, cinema e cultura popular. Esse olhar ampliado sobre sua contribuição permite reconhecer a relevância de experiências interdisciplinares na

construção de discursos estéticos e políticos enraizados na realidade social.

AGRADECIMENTOS

A Maíra, que com a sua paixão e entendimento da trajetória e trabalho da Lina, nos instigou a adentrar no universo dessa importante arquiteta e figura feminina, que é Lina.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Paulo Arthur Silva; CAIXETA, Eline Maria Pereira. **ENTRE A CULTURA POPULAR E A RESISTÊNCIA: A TRAJETÓRIA DE LINA BO BARDI E HÉLIO OITICICA**. Oculum Ensaios, Campinas, v. 18, p. 1-15, 2021.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema Novo Brasileiro**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 289-309. (Coleção Campo Imagético).

CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista concedida a Augusto Valente

COSTA, Nicolay de Souza; MOTTA, Rafael Vieira. **A LINGUAGEM DO CINEMA NOVO: GLAUBER ROCHA E SEUS MITOS**. Destarte, Vitória, v.1, n.1, p. 01-08, out. 2011.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. [Org]. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

GRINOVER, Marina. Lina Bo Bardi e Glauber Rocha: diálogos de uma filosofia da "práxis". In: DOCOMOMO, 1., 2009, Salvador. **50 anos de Lina Bo Bardi na encruzilhada da Bahia e do Nordeste**. Salvador, 2009.

GUEDES, Wallace Andrioli. **Brasil canibal: antropofagia e tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade**. 2011. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

BERNARDET, J.C. (1978). **Brasil em tempo de cinema**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura Para Outra Cena – Uma História do Teatro na Bahia a Partir da Criação da Escola de Teatro (1946-1966)**. Salvador, 2003. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas). PPGAC/UFBA.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Modernidade e tradição na obra de Lina Bo Bardi**. AHPUH – XXIV Simpósio Nacional de História, São Leopoldo, 2007.

_____, Evelyn Furquim Werneck. **As Cenas Cruas e Viscerais de Lina Bo Bardi nos anos 1960: Entre o Espaço**

"Abstrato" e o Espaço "Abjeto". Revista Arte da Cena, v.5, n. 1, jan-jun/2019.

LIMA, Zeuler. **Lina Bo Bardi**. London: Yale University Press, 2013.

MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **ENTRE ESPAÇO, CINEMA E TEATRO: LINA BO BARDI E O FILME PRATA PALMARES**. Dissertação (Pós-Graduação em Artes Cênicas) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA, Maíra Teixeira. **As casas de Lina e os sentidos de habitat**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UnB, Brasília, 2014.