

# ARQUITETURA E CENOGRAFIA: INTERFACES E UM ESTUDO DA FORMA NA GLOBALIZAÇÃO

Luciane de Siqueira <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ.

## RÉSUMÉ

Sélon Bachelard, la création artistique se fait dans l'imaginaire. Avant toutes les actions, les fantaisies, les associations perceptives, les codes et les signes constitutives ont été formés premièrement dans l'esprit et dans la sensibilité des artistes.

Il existe des frontières entre le langage de l'architecture et du décor de théâtre: l'architecture a plutôt pour finalité l'abriter, elle est faite pour vivre, tandis que le décor du théâtre a une autre spécificité, celle de transmettre visuellement le message de la dramaturgie ou du spectacle. On dit qu'une architecture a des aspects de théâtre quand elle a de la fantaisie. Et on peut utiliser l'architecture déjà existant pour les ambiances des films. Cet article se propose de parler de la théorie de l'espace, en comprenant les spécificités de ces deux langages artistiques. Avec des exemples des paradigmes de la forme du troisième millénaire en différentes cultures, on illustre la globalisation.

A criação no espaço, segundo Bachelard, está na obra do imaginário. Antes de qualquer ação, estabelecendo as fantasias, as associações perceptivas, os códigos e signos constitutivos e que se construiriam, num primeiro momento, na mente e na sensibilidade dos artistas. Para Michel Certeau, existem conceitualmente, diferenças do que se denomina "espaço" e "lugar". Para ele, duas coisas não podem ocupar o mesmo lugar; portanto o "lugar" define-se como variável fixa. O "espaço" é movimento, isto é, o "espaço" só existe quando se verificam fatores como as variáveis: tempo, velocidade, e vetores de direção. O espaço seria um lugar praticado. Certeau (1999, p.202)

Para Merleau Ponty, o espaço é existencial e a existência é espacial. Segundo o filósofo "essa experiência é a relação com o mundo; no sonho e na percepção."<sup>2</sup>

Existem interfaces nas duas artes especificadas: a cenografia e a arquitetura. A arquitetura é para se viver, isto é, encerra o espaço para função de abrigo. A cenografia se propõe a outra linguagem que se baseia mais na transmissão visual de uma mensagem que, no caso do teatro, é a do espetáculo

ou da dramaturgia. Entretanto, a familiaridade de linguagens entre ambas as artes é indiscutível. Diz-se que uma obra de arquitetura possui aspectos cenográficos quando estimula o imaginário, a fantasia. No cinema ou na publicidade, sobretudo, a realizada para vídeos, encontra-se a própria arquitetura como cenário, como por exemplo, o prédio neoclássico da EAV (Escola de Artes Visuais) do Parque Lage no famoso filme *Macunaíma* (1969).

Este artigo propõe o estudo (é uma teoria) do espaço nestas artes. Intenciono fomentar uma reflexão nas fronteiras existentes entre o espaço poético do teatro e o da arquitetura e as relações da forma e da imagem visual como semiologia através do estudo destas linguagens artísticas. Com ilustração da arquitetura do museu Guggenheim em Bilbao, na Espanha, e exemplos de cenários recentes em palcos brasileiros, portanto, visando o estudo da forma em locais de culturas diferentes, finalizo meu argumento inserindo as questões da contemporaneidade e globalização das formas visuais. O objetivo é o de propor um debate sobre os caminhos possíveis na imagem e na estrutura na entrada deste terceiro milênio.

<sup>2</sup> Certeau, M., (1999, p. 202).

## AS ARTES PLÁSTICAS NO ESPAÇO CÊNICO

A criação da arte sempre foi necessária, entendendo-a como a materialização do psiquismo humano em interação com o mundo que o cerca. A criação seria o ato de interferir na natureza externa, interagindo com ela e se comunicando com o "todo" de forma simbólica. Para o historiador Hebert Head, em *A Origem das Artes*, a forma nas artes plásticas teria surgido inicialmente por uma necessidade utilitária como a de se criar objetos com a finalidade de defesa ou para a alimentação. Num segundo momento, estas iriam se aperfeiçoando até alcançar um valor puramente simbólico: as formas artísticas surgiriam nas questões culturais relativas do ser "belo" - Head, (1965, p. 73).

A planimetria da arquitetura reflete a realidade psicossocial de seus usuários. Numa obra implica o "ser algo duradouro". A arquitetura é um testemunho de uma época e de uma cultura que, relacionada a valores da tradição, visa permanecer através do tempo. Psicologicamente, percebemos situações e as vivenciamos de acordo com referenciais pessoais e culturais. Este mecanismo se aplica na percepção do espaço e na forma da arquitetura.

Seria necessário para o estudo das interfaces destas citadas artes, precisar também conceitos do teatro. Conhecendo a história do teatro é possível compreender o percurso das artes cênicas e o paralelismo existente com a história das artes. Arquitetura e cenografia sempre utilizaram as técnicas e os materiais disponíveis da época.

Ver, observar e contemplar eram os significados do teatro na Grécia Antiga, sendo um grande acontecimento social na tragédia, a catarse era conveniente para o governante, entendendo que o espectador, através desta, purificava o sentimento tornando, desta forma, as massas maleáveis.

Na Idade Média o teatro foi litúrgico, realizado inicialmente no interior das catedrais, invadindo posteriormente as praças com cenários onde se representavam isoladamente cenas dos mistérios e da vida de Cristo e tinham intensa participação da comunidade. No teatro da Idade Média, havia o caráter religioso ou profano, ambos tinham como base o cristianismo. As *troupes* eram missas com intenção de influenciar pela imagem.

No séc. XVIII, o teatro teve como teórico Diderot. Tal como em outras dimensões, a cultura da Revolução Francesa preconizava a natureza contra a convenção. Intencionava aproximar-se do sentimentalismo no drama e, assim sendo, legitimava as disposições "naturais" da paixão sincera não mais submissas ao jogo do poder do estado como na tragédia francesa clássica. Seria o que Diderot denominou "drama sério burguês". Assim, preconizou a expressão dos sentimentos trazidos pelo gesto e pela fisionomia do ator opondo-se à primazia da palavra. O advento do cinema mudo, nos finais de séc. XIX se identificou com os conceitos do teatro indo mais tarde se distanciar cada vez mais deste.

No Brasil, as salas de espetáculo foram construídas de forma a que atendessem tanto ao teatro quanto ao cinema e localizavam-se no centro da cidade. Estes prédios obedeciam a padrões arquitetônicos estabelecidos no séc. XIX.

Os cenários só vieram a ser valorizados no nosso teatro, com a figura do artista plástico e cenógrafo Tomás Santa Rosa, no impulso que houve nas artes cênicas nos anos quarenta do séc. XX, pois antes, nosso teatro encontrava-se em contundente atraso em relação ao europeu que há muito já discutia o realismo e o simbolismo.

A encenação de *Orfeu*, em 1942, foi um dos mais belos espetáculos vistos no Brasil. Santa Rosa concebeu espelhos para uma cena, de papel celofane que, realçados com reflexos de luzes prateadas pareciam verdadeiros. Outra criação que marcou a carreira de Santa Rosa foi nesta mesma peça em outra cena, quando no apedrejamento do personagem, ele criou três colunas gregas dispostas simetricamente no palco, e todas na mesma altura do corpo de Orfeu. Ao partir-se uma pedra de um lado, o foco de luz guiava-a em direção ao personagem que se escondia no escuro por trás da coluna, dando a sensação que sua cabeça estava flutuando. O cenógrafo Santa Rosa utilizava três dimensões, planos, rejeitou o palco arrumado como uma vitrine. Como ele relatou:

Há os que concebem o palco como uma vitrine de produtos de beleza. Com muito "its" cor de rosa, filós e colunas, um pouco de luz através da qual se pressinta no ar moléculas de pó de arroz, *tornando*

o espaço cênico frio e impróprio à verdade teatral., cheia de ativo calor humano.<sup>3</sup>

Santa Rosa costumava deixar clara a natureza específica dos cenários, como relatou:

A confusão estabelecida entre a decoração de teatro e a pintura, a decoração de interiores e a arte de fazer vitrines, apoiadas muitas vezes por uma crítica semi-analfabeta, tende a enfraquecê-las, pelo menos no Brasil, que começa, na sua estrutura orgânica, no seu conteúdo, no interesse de fazê-la ser uma direta expressão plástica do corpo dramático.<sup>4</sup>

Foi com *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues que Santa Rosa se consagrou existindo no artista-cenógrafo expressão de estilo basicamente construtivista.

Associado à noção de tempo e lugar, o fenômeno teatral só se processa com a conjugação da tríade: ator, texto e público.

Valendo-se fundamentalmente de duas outras artes, a saber, da pintura e da arquitetura, a cenografia possui sua própria especificidade artística. Compreendendo que o teatro contém uma multiplicidade de fatores artísticos, considero o espaço cênico, a área delimitada à atuação do ator. A cenografia só existe no instante da atuação da peça teatral; não sendo, portanto, em teoria, o espaço da pintura nem o da arquitetura.

O teatro indiscutivelmente é um conjunto indissociável de expressões artísticas. O efeito pretendido de comunicar a mensagem ao espectador se vale deste conjunto de artes verbais e não verbais podendo se efetuar, no entanto, a primazia de uma delas. Por exemplo, certos encenadores optam por transmitir uma mensagem proposta numa determinada cena, utilizando apenas o recurso da sonoplastia.

O principal objetivo de um cenário é denotar e conotar, como as teorias concernentes às imagens de uma forma geral. O cenário deve transmitir uma mensagem, decodificar se for o caso, e como num estudo da semiótica da arquitetura possui códigos, significantes e significados, que solicitam a imaginação do espectador.

Estes conceitos, no âmbito da comunicação social, significam que, no caso da arquitetura, o signo se caracteriza como oriundo de um significado codificado que um contexto cultural atribui a um significante. Portanto, a comunicação das formas se efetua quando existe familiaridade destas numa certa cultura. Neste domínio de estudo, considera-se também a decodificação. A organização do espaço físico de atuação do ator também se aproxima das questões técnicas da arquitetura quando tem que ser considerados fatores como visibilidade, audibilidade, funcionalidade, etc., para obter resultados satisfatórios.

No ano de 1999, no teatro da Casa da Gávea, no Rio de Janeiro, na peça *D. Rosita, a solteira*, o cenógrafo e figurinista Ronald Teixeira obtém, na sua criação, um resultado de perfeita sintonia com o teatro de Garcia Lorca. Ronald mostra talento e sensibilidade com a solução estética proposta para o reduzido espaço cênico deste teatro com um cenário composto de materiais de demolição alcançando, por este trabalho, o prêmio Shell. O cenógrafo Ronald é premiado também pela criação do universo de fantasia onde várias texturas e cores colaboraram para a atmosfera da ópera: *A flauta mágica* encenada com sucesso no teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro. No ano seguinte, com o cenário da peça: *Esplêndidas*, Ronald Teixeira criou o ambiente propício para esta peça de Jean Genet encenada no Centro Cultural Banco do Brasil, também no Rio de Janeiro, onde elementos como vidros e espelhos formaram a composição, interpretando o lugar opressor desta peça, ou seja, a cena do quarto de hotel, com poesia e imaginação.

Para a peça *Uma noite na lua* de João Falcão, montada em São Paulo, em agosto de 1999, empregara-se recursos originais para a cenografia: o diretor João Falcão que também elaborou o cenário, utilizou projetores digitais que fizeram as sombras do ator (Marco Nanini) se moverem independentemente. Além disso, foram dispostas câmeras no palco de maneira a projetar a imagem do ator nas telas de filô. Três painéis se moviam constantemente, em seus eixos. Foram utilizados recursos tecnológicos para os efeitos pretendidos como projetores *epson power liter* para projetar a imagem do ator afundando na água e, *disc laser* para projetar imagens com as quais o personagem interagiu. Ambas foram localizadas atrás da platéia do teatro Cultura Artística, em São Paulo.

<sup>3</sup> BARSANTE, C.E. (1993, p. 31).

<sup>4</sup> BARSANTE, C.E. (1993, p. 31).

O sociólogo italiano Domenico de Masi tem concentrado a atenção no momento contemporâneo. Numa abordagem focalizando o trabalho, Masi comenta os novos valores da sociedade pós-industrial. De fato, considera-se que as estruturas sociais repousam na maneira de como se organizam o tempo, o lazer, e o espaço. De maneira que, do trabalho artesanal às fábricas, houve um grande salto quando então, preconizaram-se as diferenças entre local de trabalho e de moradia. A competitividade e o mercado na sociedade industrial são fatores determinantes. As fábricas, paradigma de uma sociedade surgida a partir da Revolução Industrial do séc. XVIII, seguindo todo um sistema nas mentalidades com o elogio ao progresso, permaneceram como um emblema por mais de dois séculos, onde repousou o séc. XX.

Para De Masi, a pós-modernidade acompanha a época pós-industrial que prioriza outros valores, não mais baseados num *overtime* de trabalho, mas na simultaneidade entre trabalho, estudo e lazer. A esse "novo momento" ele batizou de "teletrabalho", pois com a passagem da mecânica para a eletrônica, a velocidade ainda acelerou mais e tornou possível, com essas novas tecnologias, a volta à casa como lugar de trabalho.

Quando me refiro à sociedade pós-industrial devo, inevitavelmente, comentar o fenômeno da globalização: tema que interessa não apenas aos sociólogos, mas sobretudo, aos arquitetos e urbanistas. A globalização, como sugerem atualmente os sociólogos, pode significar tanto a criação de homogeneidade quanto a criação da diferença como uma reação.

O fato que se percebe é que, neste processo de cultura global que marca o final do séc. XX, a uniformidade coloca em evidência a consciência das diversidades culturais.

#### FRANK GEHRY: O ARQUITETO DA ERA DA INFORMÁTICA

Quanto à imagem da arquitetura como expressão de época nesta última passagem de século é oportuno citar meu exemplo escolhido como paradigma: o museu Guggenheim de Bilbao, obra do arquiteto Frank Gehry, inaugurada em fins de 1997. Esta obra insere-se na nova tendência. Oferece a pos-

sibilidade de chegar ao exercício da arquitetura baseado na eletrônica e não mais na mecânica.

Ao ousar desafiar a predominância das superfícies retas, Gehry realizou nesta obra, um exemplo contemporâneo e paradigma pós-industrial: ao todo são 10.560 metros quadrados de galerias voltadas para um átrio central cuja iluminação se efetua com luz natural. O arquiteto utilizou um *software* específico para a concepção do museu. As idéias artísticas que Gehry introduziu na arquitetura constituem uma direta irreverência frente a todo um sistema de valores que havia se consolidado durante décadas de modernismo. O computador maneja o único no lugar da repetição. (Ilustração 1)

Outro item importante a citar no presente exemplo é a relação interior/exterior da obra: a cidade de Bilbao se constitui, basicamente por prédios arredondados em estilo neogótico. As curvas nas praças e nos prédios parecem ser mais expressivas do que as demais construções. É notável a intenção do arquiteto de tentar coabitar no aspecto formal, o novo com o antigo de maneira harmônica e sem confronto. Observa-se também, um respeito com a paisagem circundante, sobretudo ao utilizar painéis de vidros do lado das montanhas situadas do outro lado do rio Nervión de maneira que possam ser vistas do interior do museu.

A obra é concebida em titânio, pedra calcária e vidro, mantendo um perfeito diálogo com o entorno e, ao que tudo indica, não se propõe a competir com as obras de arte ali expostas, que não disputam o interesse do espectador com a obra da arquitetura.

Pode-se conferir num comentário na revista Guggenheim, em número especial, outono de 1997, que Gehry se sentia mais um artista do que o arquiteto técnico:

Ao dispor de mais espaços podia suportar simultaneamente maior quantidade de iniciativas. A casa de Gehry era a condensação de um movimento e resultava biográfica ao conferir a sinopse das múltiplas idéias que circularam pelos escritórios nos anos setenta e também autobiográfica, posto que resumia aquilo que o fascinou durante sua longa aprendizagem. Buscar inspiração arquitetônica na arte passou a converter-



Reprodução: fotografia de Timothy Hursley

Hall do museu. Revista Guggenheim Magazine, outono de 97, p. 31.

Ilustração 1

se em pauta habitual e a medida que sua fama ia crescendo, o terreno de sua inspiração se ampliou. Giorgio Morandi foi uma fonte óbvia para a casa de Winton (1987). A lição mais profunda que havia aprendido dos artistas, tanto dos da Califórnia quanto os de Nova York, era que os arquitetos podiam desejar chegar por sua curiosidade e seu instinto, que podiam surpreender-se num momento de fascinação e dar curso a essa fascinação convergente da arquitetura e construção.<sup>5</sup>

De fato, o irônico de seu projeto é que sem ter aspecto tecnológico, o partido adotado exigiu a utilização de uma tecnologia avançada da informática. Gehry desenhou o prédio servindo-se de rolos de papéis que manuseava como um escultor trabalhando com barro. As curvas por ele elaboradas então, excediam muito as possibilidades práticas das construções convencionais, portanto, recorreu ao computador. No objetivo de construir os planos necessários, seus sócios localizaram um programa informático apropriado, que foi o utilizado pela empresa aeronáutica francesa Dassault para desenhar aviões como o Mirage. O

computador tem possibilitado a Gehry e a outros profissionais conceber complexidades arquitetônicas que antes eram inconcebíveis. (Ilustrações 2 e 3).

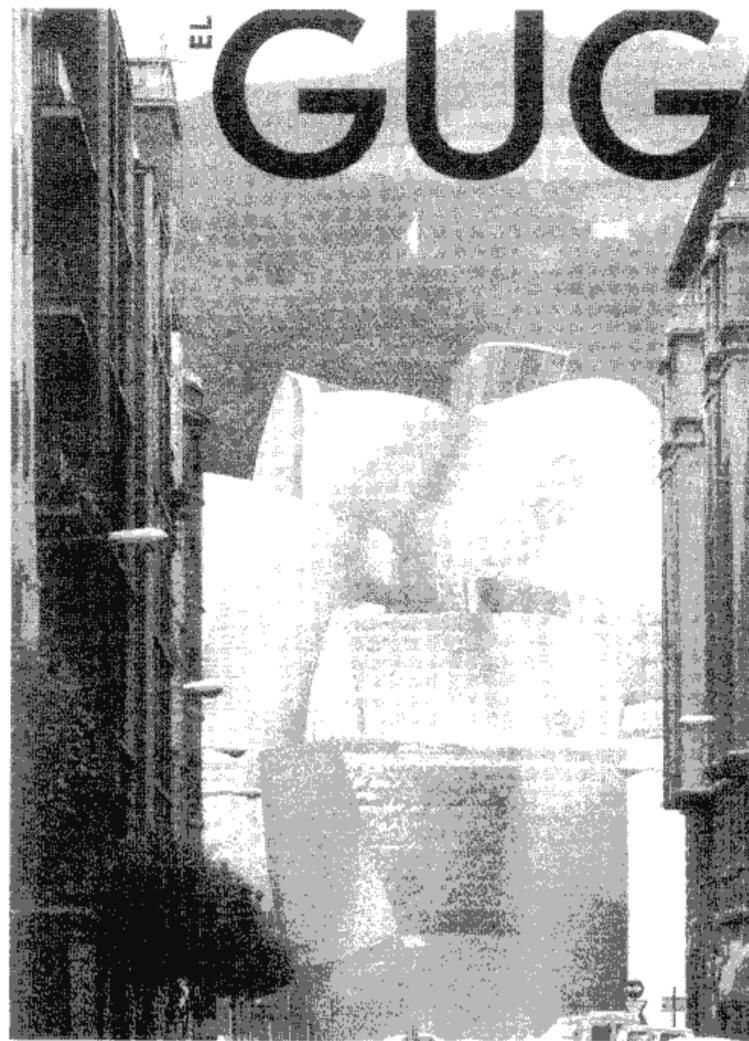
## CONCLUSÃO

Entendo que a arquitetura, a cenografia e as artes plásticas são manifestações artísticas cujas linguagens são afins. São criações que utilizam o espaço num ato praticado. Nas artes plásticas, pode-se incluir a pintura como arte que se realiza na tela, que é um espaço plano onde a obra se organiza. Existe o espaço da escultura e o das instalações contemporâneas. O tempo e o espaço são fatores relacionados. O espaço sempre foi teorizado como objeto de formulações artísticas e, atualmente, têm sido muito visadas as suas relações com as sensações e percepções de um modo geral.

Neste terceiro milênio, fomos surpreendidos por diversas questões que refletem as mudanças no estilo de vida ocorridas pelos avanços tecnológicos, também rápidos. Neste momento, indagamos os caminhos que percorrerão as diversas linguagens artísticas.

O século das transformações pode ter sido,

<sup>5</sup> GIOVANNINI, J. (1997, p. 20).



Reprodução: fotografia de José Barrea

Cartão postal, Ediciones A.M.,  
distribuição de Carlos Edeman  
Family.

Ilustração 2

<sup>6</sup> FEATHERSTONE,  
M. (1998, p. 12).

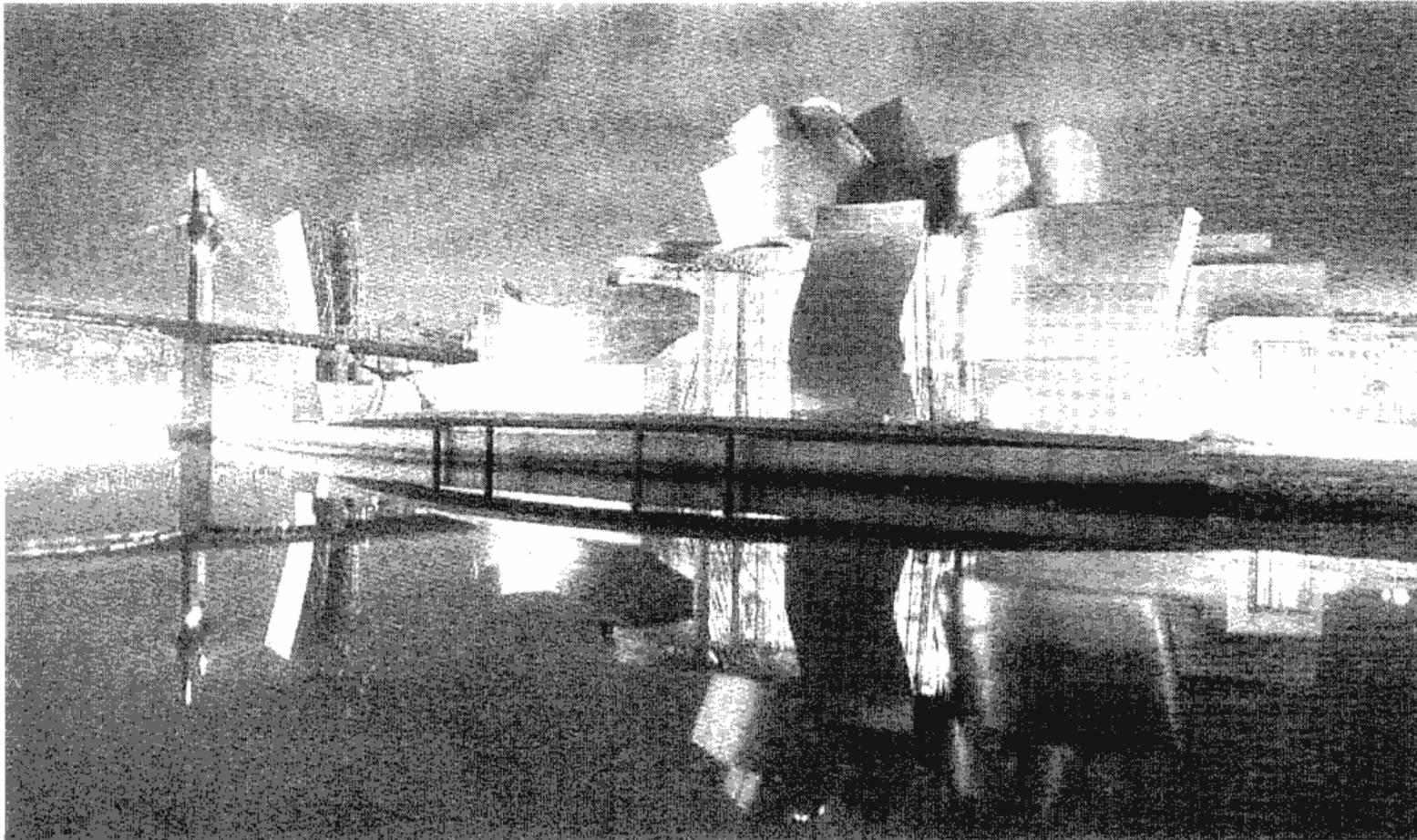
reconhecidamente, o séc. XX, que sucedem a toda uma história de teorias dos dois séculos anteriores. Contudo, não se observam a história, mudanças tão rápidas como as verificadas, sobretudo, nas últimas duas décadas com o advento da informática e da eletrônica, de um modo geral. Entretanto, a criatividade do homem vai sempre existir. Utilizar estas novas tecnologias cada vez mais aperfeiçoadas em menos tempo, sem abrir mão de uma consciência histórica e do valor da tradição, ao que tudo indica, está sendo um dos maiores desafios desses primeiros tempos do séc. XXI.

Considero oportuno, finalizar esse artigo com as colocações de Mike Featherstone sobre a cultura global:

Um processo de globalização que, em teoria, poderia ter transformado o mundo num lugar ímpar através de uma variedade de trajetórias: através da hegemonia imperial de uma única nação ou bloco de poder, ou o triunfo de uma empresa comercial, o proletariado universal, etc(...) Todas elas, bem como a atual fase do processo de globalização,

poderiam ser consideradas como produtoras de uma cultura global. Para Robertson, a fase de globalização acelerada vem se realizando a partir de 1880 (...). Da mesma forma, significativos foram o aumento em número de agências e instituições internacionais, as crescentes formas globais de comunicação, a aceitação do horário global unificado, o desenvolvimento das competições esportivas e as premiações a nível global, o desenvolvimento de conceitos padronizados de cidadania, dos direitos e de humanidade.<sup>6</sup>

Compreendo que esse processo de inter-relacionamento cultural global consiste num sentido onde se ressalta uma homogeneidade cultural e, portanto, uma certa desordem cultural, quando se ligam culturas homogêneas que, antes, eram isoladas, logo, estas imagens mais complexas acabam por determinar que as identidades se tornam mais realçadas. Para Smith e Robertson ressaltar os valores e símbolos entrelaçados não leva necessariamente à tolerância:



Reprodução: fotografia de Timothy Hursley

Ilustração 3

Pois o processo de globalização e a intensificação dos contatos e o senso de que o mundo é um lugar ímpar, tudo isso também faz com que as nações se aproximem umas das outras em competições de prestígio cultural.<sup>7</sup>

Embora os meios de comunicação percorram todo o mundo isso não significa que, nas diversas culturas, o que está sendo transmitido tenha a mesma representação como uma uniformidade.

Nesta questão de sistema global de produção, a arquitetura surge como exemplo, quando, já na década de 70, constatou-se contratos internacionais para muitas empresas de arquitetura e de engenharia, o que se intensificou na década de 80. As empresas de construção japonesas nesta década, por exemplo, devido à carência de obras públicas no Japão e a queda de lucros, se dirigiram para outros países como a Austrália, onde foram construídos uma cadeia de hotéis de luxo, condomínios, etc. É o que salienta King, citando a

teoria de Robertson, em seu artigo, cuja idéia sobre tal assunto em questão é a de que a experiência da globalização irá proporcionar novas formas de diferenças culturais. Em outro argumento King cita a opinião de Stuart Hall (1990), que sugere que faz parte da natureza do capital exaltar a diversidade cultural. Com referência à construção, King conclui que forma não é o mesmo que conteúdo e que não podemos deixar de reconhecer que formas aparentemente similares podem ter significados bastante diferentes - King, A. Featherstone, (org, 1998, p. 435).

Concluo com uma própria formulação: o estudo da imagem e da forma se fundamenta, basicamente, em como a sociedade interpreta, com seus códigos, os valores de uma cultura. No caso do teatro por exemplo, Shakespeare se internacionalizou. Assim, como já diria o psicanalista Yung, existem arquétipos ou símbolos universais. Contudo, na China do ano 1920, por exemplo, qual peça seria representada diferente de no Brasil de 2001.

<sup>7</sup> FEATHERSTONE, M. (1998, p. 16).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. C. *Arte moderna*, Editora Schwarcz Ltda, 1996, SP.
- BACHELARD, G., *A poética do espaço*, Editora Martins Fontes Ltda. 1996, SP.
- BADIOU, Alain, *Deleuze, O clamor do ser*, Jorge Zahar Ed. 1997, RJ.
- BARSANTE, C. E. *A vida ilustrada de Santa Rosa*, Fundação Banco do Brasil; Bookmakers, 1993, RJ.
- BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*, trad. de Heidrun, K. M. da Silva, Arlete Brito e Tania Jalotá, Ed. Tempo Brasileiro, 1975, RJ.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica e política - Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1*, Ed Brasiliense, 1987, SP.
- COMMUNICATIONS, *Sémiotique de l'espace*. Paris, Denoël/Gonthier, 1979, Paris, FR.
- DE MASI, D. Entrevista a Maria Serena Palieri. *O ocio criativo*, GMT Editores, Ltda, 2000, RJ.
- DÉCIO, A. P. *O teatro brasileiro moderno*, Ed. Perspectiva, S.A; Linha Debates, 1996, SP.
- DE SIQUEIRA, L. *Casas ecléticas no Rio belle époque: Botafogo, 1910 a 1920*, Papel Virtual, Ed.Ltda, 2000, RJ.
- DELEUZE, G. *Conversações*, trad. Peter Pal Pelbart, Ed. 34, 1992; RJ.
- ECO, U. *Tratado geral da semiótica*. trad. A. de Pádua Danesi e G.C. Cardoso de Souza. SP, Perspectiva, 1980 (Estudos 31).
- ECO, U. *Obra aberta*. trad. A. Guzik e Gerald G. de Souza, SP, Perspectiva, 1968 (Debates, 4).
- FERRY, L. *Homo aestheticus, a invenção do gosto na era democrática*, Ed. Ensaio, 1994, SP.
- GIOVANNINI, J. "Del Arte a la Arquitectura", in *Guggenheim Bilbao, número especial*, Depto. de publicaciones, Abandoibarra Etorbidea, 2, 48001, Bilbao, Impreso em Espanha por Castuera Industrias Gráficas, S.A. Pamplona; outono de 1997, (vol.11),
- HABERMAS, J. *New german critique*, University of Winsconsin, Milwaukee, Winter, n. 22, 1981.
- HEAD, H. *As origens das Artes*, Editora Zahar, S. A., 1965, SP.
- KING, A. "A arquitetura, o capital e a globalização da cultura" in: Featherstone, Mike(org) *Cultura Global*, Ed. Vozes, 1994, RJ.
- MAGALDI, S. *Conceitos de teatro*, Desa, Ed., 1965, SP.
- SEVERINO, E. *A filosofia contemporânea*, Edições 70, Ltda, 1986, Lisboa, Portugal.
- ROUBINE, J.-J. *A linguagem da encenação teatral*, Apresentação e trad. Yan Michalski, Jorge Zahar, Ed., 1998; RJ.
- RYNGAERT, J. P. *Ler o teatro contemporâneo*, leitura Martins Fontes, E.D. RJ.
- VENTURI, R. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, Martins Fontes Ed. Ltda., 1995, SP.