

**FLÁVIO IMPÉRIO ENTRE O
ARQUIVO E A CENA: UMA
LEITURA CRÍTICA
ACADÊMICA BRASILEIRA
(2004-2021)**

**FLÁVIO IMPÉRIO BETWEEN ARCHIVE AND SCENE: A CRITICAL READING
OF THE BRAZILIAN ACADEMIC FORTUNE (2004-2021)**

Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas • 20/05/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/779251761](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/779251761)

Simone Alves Cavalcanti Godoy¹

Fernando Guillermo Vázquez Ramos²

RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura crítica das nove principais pesquisas acadêmicas dedicadas a Flávio Império (1935-1985), produzidas entre 2004 e 2021 nos campos da arquitetura, das artes cênicas e da história. A análise sistemática dessa fortuna crítica revela que cada pesquisa, operando a partir de objetos distintos — cadernos, espetáculos, figurinos, espaços, acervos documentais —, converge para um núcleo interpretativo comum: a indissociabilidade entre forma estética e posicionamento político na obra do artista. O artigo propõe cinco eixos de convergência identificados nas pesquisas analisadas: metodológico (a noção de bricolage), histórico (a ruptura imposta pelo AI-5), territorial (a relação entre cena e cidade), arquivístico (o acervo como rede relacional) e epistemológico (as lacunas historiográficas). A análise demonstra que a singularidade de Flávio Império reside precisamente em sua recusa às divisões disciplinares entre arquitetura, teatro e artes plásticas, configurando um caso paradigmático para os estudos sobre identidade artística e memória cultural no Brasil do século XX.

Palavras-chave: Flávio Império; cenografia; arquitetura teatral; memória cultural; identidade artística.

ABSTRACT

This article presents a critical reading of the nine main academic research works dedicated to Flávio Império (1935-1985), produced between 2004 and 2021 in the fields of architecture, performing arts and history. The systematic analysis of this critical fortune reveals that each research, operating from distinct objects — notebooks, performances, costumes, spaces, documentary collections — converges to a common interpretive core: the inseparability between aesthetic form and political positioning in the artist's work. The article proposes five axes of convergence identified in the

analyzed researches: methodological (the notion of bricolage), historical (the rupture imposed by AI-5), territorial (the relationship between scene and city), archival (the collection as a relational network) and epistemological (historiographical gaps). The analysis demonstrates that Flávio Império's singularity lies precisely in his refusal of disciplinary divisions between architecture, theater and visual arts, configuring a paradigmatic case for studies on artistic identity and cultural memory in 20th century Brazil.

Keywords: Flávio Império; scenography; theatrical architecture; cultural memory; artistic identity.

1. INTRODUÇÃO

Flávio Império (1935-1985) constitui um caso singular na cultura brasileira do século XX. Arquiteto pela FAU-USP, cenógrafo do Teatro de Arena, do TUSP, do Teatro Oficina e da Cia. Pano de Boca, figurinista, artista plástico, professor universitário, integrante do Grupo Arquitetura Nova ao lado de Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro — sua trajetória atravessa, nas duas décadas mais conturbadas da história política brasileira recente, campos que a historiografia disciplinar tende a manter separados. Essa transversalidade, longe de constituir mera curiosidade biográfica, configura o eixo interpretativo central de qualquer leitura crítica de sua obra.

Apesar da consistência e do alcance histórico de sua produção, Flávio Império permaneceu, por décadas após sua morte, em uma zona historiográfica de relativo apagamento. A redescoberta acadêmica do artista acontece de forma fragmentada a partir dos anos 2000, quando pesquisas de mestrado, doutorado e artigos especializados começam a constituir, lentamente, uma fortuna crítica acadêmica sobre sua obra. Essa fortuna crítica, no entanto,

permanecia até recentemente dispersa, com cada pesquisa operando em seu próprio recorte disciplinar — sem que se tivesse procedido a uma leitura comparativa sistemática.

A leitura crítica aqui proposta toma as nove principais pesquisas acadêmicas dedicadas a Flávio Império, produzidas entre 2004 e 2021. O recorte temporal é significativo: ele corresponde ao período em que se constitui propriamente uma fortuna crítica brasileira sobre o artista. O conjunto analisado é formado por sete dissertações de mestrado, duas teses de doutorado e dois artigos científicos, abrangendo programas de pós-graduação em arquitetura e urbanismo (FAU-USP, UNICAMP, UFRGS, PUC-Campinas), artes cênicas (ECA-USP) e história social (PUC-SP), além de publicações em livros e anais. Trata-se, portanto, de um corpus interdisciplinar que reflete, ele mesmo, a transversalidade do objeto que investiga.

O argumento central que este artigo desenvolve é o de que essas nove pesquisas, embora partam de objetos e métodos distintos, convergem para um mesmo núcleo interpretativo: a indissociabilidade entre forma estética e posicionamento político na obra de Flávio Império. Identificamos cinco eixos de convergência — metodológico, histórico, territorial, arquivístico e epistemológico — que organizam a apresentação que se segue. O artigo é estruturado em quatro partes: a primeira oferece um overview teórico-metodológico sobre o problema da construção da memória cultural e da identidade artística; a segunda apresenta cada uma das nove pesquisas em análise individualizada; a terceira articula as convergências identificadas; a quarta tece considerações finais sobre as lacunas remanescentes.



Figura 1 — Flávio Império em seu ateliê no bairro do Bixiga, São Paulo, em atividade de serigrafia.

Fonte: Acervo Flávio Império. Disponível em: Ocupação Flávio Império – Itaú Cultural.

2. MEMÓRIA CULTURAL, VOZ DO ARTISTA E FORTUNA CRÍTICA: UM REFERENCIAL TEÓRICO

A construção da memória cultural de um artista nunca é processo neutro. Como demonstram Halbwachs (2006), Assmann (2011) e Pollak (1989), a memória social opera por seleções, ênfases e silêncios que respondem a relações de poder, a disputas interpretativas e a operações institucionais de canonização. No campo específico da história da arte e da arquitetura brasileiras, esse processo é particularmente complexo: o cânone modernista

consolidado entre as décadas de 1950 e 1970 estabeleceu hierarquias disciplinares e geográficas que tendem a marginalizar trajetórias que não se conformam aos seus paradigmas centrais (Arantes, 2002; Schwarz, 2009).

Flávio Império é caso exemplar dessa marginalização. Sua atuação simultânea como arquiteto, cenógrafo, artista plástico e professor, sua identificação com o Grupo Arquitetura Nova — explicitamente posicionado contra a vertente hegemônica do modernismo paulista —, e sua morte precoce em 1985, antes que pudesse consolidar um perfil público estabilizado, concorreram para que sua obra permanecesse, durante anos, em zona historiográfica de baixa visibilidade. O resgate acadêmico que começa a se delinear nos anos 2000 opera, portanto, contra essa inércia: cada nova pesquisa precisa, simultaneamente, reconstruir objetos e disputar interpretações.

A noção de fortuna crítica, conforme proposta por Schwarz (2014) em sua leitura de Machado de Assis, oferece um modelo metodológico produtivo para este artigo. Schwarz mostra que a fortuna crítica de um autor não é mero acúmulo de comentários: é, ela mesma, um objeto de análise — porque revela as condições históricas e institucionais sob as quais cada leitura se torna possível, e porque cristaliza, em seus silêncios e ênfases, as disputas interpretativas pelo significado da obra. Ler comparativamente a fortuna crítica de Flávio Império é, portanto, simultaneamente, ler a obra e ler o campo que a recebe.

O conceito de voz do artista — entendido como o conjunto dos escritos, depoimentos, entrevistas e correspondências produzidos pelo próprio artista — ocupa lugar privilegiado nessa leitura. Como

mostram pesquisas recentes sobre arquivos de artistas (Derrida, 2001; Mahon; Sussman, 2009), a voz do artista não é fonte neutra, mas dispositivo interpretativo: ela disputa, com a crítica especializada, o direito de dizer o significado da obra. No caso de Flávio Império, sua produção textual é abundante: 34 cadernos autográficos, dezenas de cartas, depoimentos, palestras e textos publicados em periódicos especializados. A tensão entre essa voz e os discursos acadêmicos posteriores constitui um dos eixos centrais que as pesquisas analisadas neste artigo, cada uma a seu modo, problematizam.



Figura 2 — Cena de espetáculo com cenografia de Flávio Império, registro fotográfico de ensaio.

Fonte: Acervo Flávio Império. Fotografia preto e branco, década de 1960.

3. AS NOVE PESQUISAS EM ANÁLISE

As nove pesquisas que constituem o corpus deste artigo são apresentadas a seguir em ordem que respeita, simultaneamente,

sua cronologia de publicação e a articulação temática entre os objetos abordados. Cada análise é necessariamente sintética — versões mais extensas das leituras aqui apresentadas integram a tese de doutorado da qual este artigo é recorte (Godoy, 2026) —, mas procura preservar o argumento central de cada autor e indicar sua contribuição específica para o campo.

3.1. Rogério Marcondes Machado (2017)

Rogério Marcondes Machado, em sua tese de doutorado defendida na FAU-USP em 2017, dedica-se a investigar a trajetória do arquiteto e cenógrafo Flávio Império entre 1960 e 1977, estabelecendo um campo interdisciplinar onde as teorias teatrais servem como ferramenta crítica para a arquitetura. A hipótese central sustenta que Império atua como um elo fundamental entre a arquitetura vanguardista paulista e o teatro épico. O autor argumenta que, enquanto a arquitetura brutalista de Vilanova Artigas buscava uma autonomia disciplinar e um pensamento utópico desenvolvimentista, a produção de Império, influenciada por Bertolt Brecht, propunha uma imersão no cotidiano e na realidade material imediata. Este parágrafo inicial destaca como Império utilizou o palco para ensaiar soluções que a arquitetura, muitas vezes enrijecida por preceitos modernistas abstratos, não conseguia abraçar totalmente, especialmente após o golpe de 1964. A pesquisa delimita o período em que Império foi docente na FAU-USP como o recorte temporal de maior atrito e fertilidade entre essas duas linguagens, onde o teatro épico operou como um laboratório para uma práxis vital que desafiava a espacialidade impessoal do modernismo tradicional.

Metodologicamente, Machado ancora sua análise em teóricos como Richard Sennett, Michael Fried, Peter Burger e Roland Barthes para discutir a teatralidade e a autonomia da obra de arte. Utilizando o conceito de Barthes sobre o signo brechtiano, que exige uma 'leitura dupla' mediada pelo distanciamento, o autor explora como a arquitetura pode ser lida como um evento cênico. A análise dialoga com a crítica de Fried à 'teatralidade' nas artes visuais, contrapondo-a à visão de Burger sobre a 'arte não-orgânica' das vanguardas, onde a unidade da obra é deslocada para o receptor. O conceito de signo cênico-arquitetônico surge da necessidade de descrever objetos que carregam densidade histórica e semântica, resistindo à abstração. Segundo Machado, a produção de Império e de seus colegas da 'Arquitetura Nova', como Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, buscou o desvelamento dos mecanismos de produção, inspirando-se no ensaio 'O autor como produtor' de Walter Benjamin. Assim, o método da tese não apenas descreve edifícios e cenários, mas os interpreta como sistemas de comunicação política que operam no atrito entre a forma e a práxis vital, recusando a harmonia ilusória da estética burguesa em favor de uma montagem dialética da realidade.

3.2. Sandra Mantovani (2004)

Sandra Mantovani (2004) toma como objeto sobre o espetáculo 'Labirinto – Balanço da Vida', encenado em 1973, como objeto central para compreender a identidade artística de Flávio Império. A escolha do espetáculo justifica-se porque ele representa um momento singular na trajetória de Império, no qual ele assume a direção plena, extrapolando sua reconhecida função de cenógrafo. 'Labirinto' surge em um contexto de crise existencial e artística do ator Walmor Chagas, que buscava novas formas de expressão após o fracasso de

montagens tradicionais. O espetáculo, descrito como um monólogo poético-musical, é relevante por ser uma obra de transição que rompe com as convenções do realismo naturalista e do 'teatrão' paulista, propondo uma experiência sensorial total. A pesquisa de Mantovani justifica-se pela ausência de registros audiovisuais completos da época, tornando a investigação um esforço de arqueologia cênica. Ao analisar esta montagem, a autora identifica como Império articulou poesia, música ao vivo e artes visuais para criar um 'micro universo' onde o detalhe arquitetônico e a luz operavam como agentes narrativos fundamentais. O espetáculo não apenas definiu um novo patamar para o trabalho de Chagas, mas estabeleceu um paradigma de encenação autoral que integrava a plástica à dramaturgia de forma indissociável.

No plano conceitual, a pesquisa fundamenta-se na ideia de 'Labirinto' como uma estrutura de mandala ou ciclo vital, organizada a partir de cinco blocos (Prólogo, Inverno/Terra, Outono/Água, Verão/Fogo, Primavera/Ar e Epílogo). Este conceito de mandala, anteriormente explorado por diretores como José Celso Martinez Corrêa, é aqui multiplicado em sentido por Império para refletir sobre a liberdade humana através da frase-guia 'Tens a vontade e ela é livre!'. O conceito de 'multimídia' é central para a análise, visto que a montagem utilizava seis projetores de slides que fundiam imagens sobre um ciclorama e uma estrela central reflexiva, criando uma atmosfera cinematográfica e surrealista. A 'reconstituição virtual' torna-se o método e o conceito operacional da dissertação, utilizando softwares de modelagem 3D (3D Max) para recriar a espacialidade do Teatro Cacilda Becker. A autora argumenta que a cenografia não era estática, mas dinâmica, movida pela interação entre a luz 'flaviana' e a estrela dourada, que funcionava como um grande rebatedor, transformando o palco em um ambiente

caleidoscópico. Essa abordagem virtual permite que a análise acadêmica transcenda o texto escrito, oferecendo uma compreensão tridimensional da luz e da cor como elementos de estruturação do pensamento arquitetônico de Império aplicado à cena.

3.3. Carlos Eduardo Ribeiro Silveira (2019)

O capítulo redigido por Carlos Eduardo Ribeiro Silveira investiga a produção do arquiteto, artista e cenógrafo Flávio Império, com foco primordial na intersecção entre a arquitetura e as artes cênicas durante a década de 1970. O objeto central da análise é o espetáculo 'Rosa dos Ventos' (1971), protagonizado por Maria Bethânia, sob a direção de Fauzi Arap. Silveira estabelece que a atuação de Império não se limitava à mera decoração de palco, mas sim a uma estruturação espacial profunda que dialogava com a resistência política à Ditadura Militar brasileira. A obra de Império é apresentada como um campo de experimentação onde o rigor da formação arquitetônica na FAU/USP encontra a liberdade expressiva do teatro, resultando em uma linguagem que desafia o naturalismo burguês predominante na época. O autor destaca que o trabalho de Império nesse período representa uma fase de transição e maturidade, onde o uso de materiais simples e a 'poética da economia' — conceitos herdados do Grupo Arquitetura Nova — são aplicados para criar espaços de grande carga simbólica e eficiência técnica. Assim, o capítulo reconstrói a trajetória de um intelectual que utilizou a cenografia como extensão da sua prática arquitetônica, transformando o palco em um local de questionamento social e inovação estética, consolidando a figura de Flávio Império como um dos pilares da modernidade cênica brasileira.

Sobre o espaço teatral e sua relação com o espaço público, o autor fundamenta sua análise na transição dos paradigmas da modernidade para a contemporaneidade. Silveira argumenta que a cidade moderna, frequentemente percebida como um bloco de concreto atordoante, encontra no teatro um reflexo de suas tensões inerentes. A pesquisa utiliza referências como Gianni Ratto e Patrice Pavis para definir a cenografia como o próprio espaço eleito para o drama, oscilando entre o 'container' a ser preenchido e a substância invisível ligada aos deslocamentos dos usuários. O espaço teatral é interpretado não apenas como um ambiente físico restrito ao edifício, mas como uma manifestação espacial que tangencia a esfera pública ao promover o engajamento do espectador. Através do conceito de 'espectador emancipado' de Jacques Rancière, o autor discute como a organização do espaço cênico pode romper a barreira entre palco e plateia, transformando a experiência artística em um ato político e coletivo. Essa abordagem permite entender o teatro como um laboratório de cidadania, onde a fluidez das fronteiras entre o ator e o público espelha a necessidade de reinvenção das relações sociais nos centros urbanos, superando a alienação provocada pela velocidade das metrópoles e pela rigidez do planejamento urbano tradicional.

3.4. Lívia Loureiro García (2012)

O eixo central da dissertação de Lívia Loureiro Garcia reside na análise dos 34 cadernos autográficos de Flávio Império (1935-1985), abrigados na Sociedade Cultural Flávio Império, em São Paulo. Estes cadernos apresentam-se como um mosaico de registros íntimos e profissionais, perpassando textos reflexivos, cartas pessoais, esboços de projetos arquitetônicos, descrições de viagens antropológicas pelo país, anotações de aulas e considerações críticas sobre teatro,

arquitetura e questões culturais brasileiras. Eles também agregam poesia, desenhos, colagens, fotografias e material visual de processo. Garcia enfatiza que esses escritos formam um material de intensa diversidade e riqueza documental, cuja complexidade reside justamente no entrelaçamento de linguagens e registros, tornando-se um campo fértil para o estudo das motivações, métodos e práticas de Flávio Império. Ao firmar tal objeto de estudo, Garcia confronta diretamente o déficit de sistematização acadêmica dos cadernos, reconhecendo que a produção anterior tendia a examinar superficialmente tais fontes ou relegá-las a mero suporte secundário da trajetória do artista. Seu esforço se materializa não apenas na catalogação e descrição, mas na construção de uma base que permita articular estes materiais ao entendimento do processo criativo de Império, articulando-os a contextos sociais, culturais, estéticos e geopolíticos do período (décadas de 1960-1980), e propondo que a escrita do artista é indispensável para o entendimento do seu percurso multidisciplinar — conectando sua atuação em arquitetura, cenografia, artes visuais e docência. Assim, Garcia realiza o primeiro grande estudo que concede plena centralidade aos cadernos autográficos, legitimando-os como objeto epistemológico e metodológico capaz de revelar a complexidade e ambiguidade do fazer artístico brasileiro no período analisado.

A dissertação de García atribui papel central ao conceito de *bricoleur*, oriundo da teoria antropológica de Claude Lévi-Strauss, para a compreensão do processo inventivo de Flávio Império e sua relação com a cultura material brasileira. Para Lévi-Strauss, o *bricoleur* é aquele agente capaz de articular e recombinar elementos heteróclitos – materiais residuais, fragmentos, objetos disponíveis – sem se atar a um projeto prévio, mas extraíndo do próprio universo à disposição novas soluções poéticas sincréticas.

Garcia observa que Império, atuando entre arquitetura, cenografia, artes plásticas e ensino, assume conscientemente estes princípios: ele realiza uma ação retrospectiva sobre os materiais encontrados, provoca diálogos entre objetos industriais, artesanais e resíduos urbanos, integrando-os a seus procedimentos artísticos como portadores de memória, identidade social e crítica política. Essa aproximação entre o fazer artesanal e a prática simbólica confere à obra de Império um viés de resistência ao desenvolvimento capitalista, à cultura de massa e à padronização formalista, remetendo a uma arte que enraíza o próprio processo, não como mera soma de elementos, mas como abertura de novos sentidos, conforme o bricoleur diferencia-se do engenheiro na tradição de Lévi-Strauss. O relato do episódio em Cuiabá é particularmente ilustrativo: ao se envolver na reforma de uma casa para loja, Império transforma a precariedade de materiais locais (bambu, barro, objetos de cerâmica popular) em recurso expressivo e crítico, reconstituindo o espaço como assemblage de saberes, táteis e visuais, resultando em arquitetura-cenografia híbrida, aberta ao inesperado e à intervenção coletiva. Essa estratégia é multiplicada no teatro (cenografias marcadas por recombinação de resíduos, artefatos, restos e objetos de diversas procedências) e nas artes visuais (colagens, esculturas polimateriais, bandeiras de carne-seca). Garcia vai além do mero paralelismo teórico, demonstrando documentalmente que Império não apenas adota proceduralmente o espírito bricolador, mas teoriza sobre ele em suas anotações e experimenta-o de modo radical na interação com a cultura popular, o improvisado, a heterogeneidade e a indisciplina formal do seu tempo.

3.5. Paula de Lima Baraldi (2009)

Paula de Lima Baraldi, em dissertação defendida na ECA-USP, examina a parceria simbiótica entre Flávio Império e Fauzi Arap, tomando a montagem de 'Pano de Boca' (1976) como o epicentro de uma investigação sobre a indissociabilidade entre vida e arte no teatro brasileiro. O objeto central desta análise é a amálgama criativa entre um cenógrafo-arquiteto e um diretor-dramaturgo que transcendem as divisões técnicas tradicionais. Para Baraldi, a parceria Império-Arap não se configura como uma mera prestação de serviços estéticos, mas como um 'lugar comum' espiritual e ideológico — uma 'alma' compartilhada, conforme descrito pelo próprio Império. Esta relação é pautada por uma sincronia de trajetórias que remontam aos teatros de Arena e Oficina, culminando em uma linguagem que funde a investigação psicanalítica de Arap com o rigor espacial e a liberdade plástica de Império. A pesquisa demonstra que a colaboração entre ambos permitiu que a visualidade não fosse um adereço ao texto, mas uma extensão orgânica da dramaturgia, onde a cenografia de Império operava como uma 'co-direção', desafiando a hegemonia do diretor e propondo uma espacialidade que acolhia as angústias existenciais e políticas do período de repressão no Brasil.

Quanto à coautoria e à dramaturgia colaborativa, a obra de Baraldi revela como 'Pano de Boca' subverte a hierarquia vertical do fazer teatral. Embora o texto seja a primeira incursão dramaturgicamente de Fauzi Arap, sua realização cênica é intrinsecamente dependente das intervenções de Flávio Império, transformando a autoria em um processo rizomático. A análise aponta que a dramaturgia de Arap, fragmentada em três planos de ação, encontra na visualidade de Império a sua sustentação lógica. Não se trata apenas de encenar um texto pré-existente, mas de construir uma dramaturgia do espaço. A pesquisadora ressalta que Império trabalhava com total

liberdade, não apenas cumprindo os objetivos do autor-diretor, mas inserindo sua própria 'arqueologia da criação' no espetáculo. Esse fenômeno de coautoria é exemplificado pela forma como o título original 'Pirandello: um concerto de Teatro' evoluiu para 'Pano de Boca', um conceito que abraça tanto a mordada política quanto a abertura do espaço teatral. A colaboração aqui é entendida como um fluxo contínuo onde a palavra de Arap e o traço de Império se retroalimentam, gerando uma obra que pertence ao entre-lugar dessas duas potências criativas, onde a autoria se torna um exercício de alteridade e escuta profunda entre os artistas.

3.6. Carila Spengler Matzenbacher

Carila Spengler Matzenbacher dedica sua dissertação à evolução do Teatro Oficina, em São Paulo, investigando como as transformações arquiteturais e urbanísticas ocorridas entre 1958 e 2010 não foram meros ajustes físicos, mas reflexos diretos de descobertas estético-cênicas. O estudo analisa três configurações fundamentais do edifício: a primeira, o 'teatro-sanduíche' de Joaquim Guedes; a segunda, a reconstrução brechtiana após o incêndio, capitaneada por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre; e a terceira, o 'terreyro eletrônico' idealizado por Lina Bo Bardi e Edson Elito. O objeto central é a compreensão da arquitetura como uma resposta às necessidades mutáveis da linguagem teatral da companhia, onde o espaço da cena, a edificação e o urbanismo do bairro do Bixiga atuam como elementos definidores da prática artística. A pesquisa destaca a pulsão do 'atravessar paredes' e o 'desejo do fora' como motores para as revoluções artísticas do grupo, transformando o edifício em um organismo vivo que devora experiências espaciais anteriores para recriar novas possibilidades de atuação, culminando em uma escala urbana que transcende os limites do lote.

Flávio Império surge na narrativa como uma figura seminal, cuja atuação transita entre a arquitetura, as artes plásticas e a cenografia, sempre sob o prisma do engajamento social. Como integrante do Grupo Arquitetura Nova, ao lado de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, Império propunha uma ruptura com o formalismo modernista em favor de um 'canteiro de obras' como lugar de resistência política e valorização do trabalho braçal. Na reconstrução do Oficina após o incêndio de 1966, Império e Lefèvre aplicaram os preceitos do brutalismo e do grupo, expondo a estrutura nua do edifício e criando um 'palco italiano despojado'. Essa abordagem visava desnaturalizar o cenário realista do drama burguês, revelando os mecanismos de produção teatral em consonância com as teorias de Bertolt Brecht. Para Império, a arquitetura teatral deveria ser um instrumento de comunicação e ação política, onde o espaço não apenas abriga a cena, mas a comenta criticamente, utilizando materiais brutos e soluções construtivas que revelam a mão do trabalhador, integrando a estética do 'pau-a-pique' e do 'kitsch' popular ao rigor arquitetônico.

3.7. Maria Lívia Nobre Goes (2021)

Maria Lívia Nobre Goes investiga, em sua dissertação, das complexas relações entre o teatro politicamente engajado e a luta armada em São Paulo durante o período crítico de 1968 a 1970, quando se observa a emergência, consolidação e declínio das ações de guerrilha urbana no Brasil. O trabalho parte de uma perspectiva interdisciplinar para investigar como determinadas práticas teatrais – tanto em seus conteúdos quanto em suas formas e modos de produção – dialogavam com o imaginário e as práticas militantes que permeavam a atmosfera política sob a ditadura militar. Para tal, Goes seleciona quatro experiências paradigmáticas: a montagem de

'Os fuzis da dona Tereza Carrar' pelo Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP), que utiliza um texto de Brecht como ferramenta de convocação à resistência ativa; a Primeira Feira Paulista de Opinião, espetáculo mural dirigido por Boal que tensiona os dilemas culturais e éticos da luta armada; o teatro jornal como tecnologia cênica de agitação e intervenção política; e, finalmente, as práticas teatrais promovidas por militantes presas no Presídio Tiradentes. A autora propõe desvelar como tais experiências incorporaram ou debateram temas próprios da militância armada – repressão, resistência, radicalização, coletivização –, e de que maneira essa imbricação reverberava principalmente entre o público estudantil, apontado como elo maior entre teatro e guerrilha no período. O estudo evidencia o teatro como espaço privilegiado de experimentação política e estética, ressaltando sua porosidade diante das transformações históricas e suas possibilidades de ação e imaginação dentro e fora dos palcos.

O Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP) emerge em um contexto de efervescência intelectual e inquietação política, traduzindo as contradições e conflitos de um pós-golpe de 1964 cada vez mais repressivo, cuja brutalidade se intensificaria com o Ato Institucional n. 5 (AI-5), em dezembro de 1968. O TUSP se coloca como um espaço de experimentação estética e de articulação política, amparado em uma estrutura produtiva amadora marcada pelo coletivismo e pela circulação de funções entre seus integrantes, fundamentalmente estudantes universitários e jovens intelectuais de classe média que buscavam romper com a tradição do amadorismo apenas lúdico para fazer dele um campo de engajamento social e artístico. O grupo, logo em sua trajetória inicial, incorpora práticas de formação e debate radical, dialogando com as principais tendências críticas da época, como o teatro brechtiano e

as reflexões nacionais sobre o papel da arte política, recorrendo a cursos regulares ministrados por grandes nomes do pensamento teatral brasileiro. Após uma primeira montagem centrada no teatro didático de Brecht e destinada a um público operário fora dos espaços convencionais, o TUSP redireciona suas experimentações para o teatro universitário tradicional com 'Os Fuzis da Senhora Carrar', movimento influenciado tanto pela deterioração das possibilidades de circulação cultural quanto pelo avanço do controle estatal e do clima de perseguição instaurado pelo AI-5. Este ambiente de ameaça e vigilância não frustra, porém, o impulso experimental do TUSP, que, mais do que refletir os dilemas nacionais de classe e cultura, busca mobilizar sua própria comunidade a partir da radicalização dos modos de produção e da politização criativa da cena. Nesse sentido, o TUSP se assume como verdadeiro laboratório da politização artística nos anos de transição e endurecimento do regime, promovendo cruzamentos entre arte, militância e crítica cultural na busca não só pela conscientização, mas pela participação efetiva nas lutas de seu tempo. O impacto do AI-5 é sentido diretamente, com a interrupção de projetos e a perseguição dos membros após o retorno de uma consagrada viagem à França em 1969.

3.8. Paulo Renato Minati Panzeri

Em "Flávio Império: o artista como eixo da investigação e da documentação historiográfica", Paulo Renato Minati Panzeri propõe o arquivo não apenas como um depósito de memórias, mas como um método analítico rigoroso de reconstituição histórica. O pesquisador adota uma postura arqueológica ao mergulhar em acervos diversificados, como o Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e a Sociedade Cultural Flávio Império, para

reconstruir a materialidade do espetáculo 'Pano de Boca' de 1976. Esse procedimento arquivístico permite que a pesquisa transcenda o mero relato biográfico, transformando o documento em um monumento vivo capaz de revelar as tensões políticas da ditadura militar brasileira. O arquivo funciona como um dispositivo que conecta o passado ao presente, onde o autor utiliza o cruzamento de fontes primárias — como desenhos originais, textos dramáticos e fotografias de cena — para fundamentar uma narrativa historiográfica que respeita a complexidade do objeto de estudo. A metodologia de Panzeri demonstra que a verdade histórica em artes cênicas reside na capacidade de fazer as fontes dialogarem entre si, superando a lacunaridade inerente aos vestígios materiais e permitindo uma compreensão holística do fenômeno teatral enquanto evento efêmero que deixa rastro duradouro.

Panzeri apresenta a identidade artística de Flávio Império como uma densa rede relacional, onde a figura do cenógrafo atua como um nó central de conexões interdisciplinares. A pesquisa evidencia que a trajetória de Império não pode ser compreendida isoladamente, mas sim através das parcerias constantes com figuras como Fauzi Arap, Cecília Cerrote e Iacov Hillel. Essa perspectiva relacional desconstrói o mito do gênio criador solitário, inserindo o artista em um ecossistema produtivo que envolve arquitetura, artes plásticas e militância cultural. Panzeri explora como as influências do grupo Living Theatre e as vivências comunitárias no sítio-ateliê da Aclimação moldaram uma poética da coletividade que se reflete na 'programação ambiental' do Teatro Treze de Maio. O artista é visto como um articulador de saberes, cujo trabalho na cenografia de 'Pano de Boca' funciona como uma síntese de sua experiência social e estética. Ao focar nas relações interpessoais e profissionais, a dissertação revela como a subjetividade do artista é atravessada

pelas demandas de seu tempo, transformando a colaboração em uma ferramenta de resistência política e renovação das linguagens cênicas tradicionais.

3.9. Daniel Martins Valentini (2016)

Daniel Martins Valentini, em tese defendida na PUC-SP em 2016, aborda o Teatro Oficina como um epicentro de resistência cultural e engajamento político durante o período mais repressivo da ditadura civil-militar brasileira. O Oficina não é tratado meramente como uma companhia teatral, mas como um agrupamento de dissidentes da classe média urbana, oriundos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, que canalizaram suas inquietações artísticas em uma crítica feroz contra as estruturas de poder. O engajamento político do grupo manifestou-se na transição de um realismo existencialista para um realismo social e, posteriormente, para uma estética antropofágica e tropicalista. Valentini argumenta que o Oficina buscou, por meio de espetáculos como 'Os Pequenos Burgueses' e 'O Rei da Vela', desmascarar a hipocrisia das elites nacionais e a submissão do país ao capital estrangeiro. O teatro tornou-se um 'espelho público' das mazelas sociais, enfrentando a censura e a violência física do Estado. A pesquisa demonstra que o engajamento do grupo foi uma resposta direta ao fechamento dos espaços democráticos, transformando o palco em uma tribuna de contestação onde a arte e a política se fundiam de forma indissociável, buscando não apenas o entretenimento, mas a humanização do homem e a conscientização das massas diante de um cenário de crescente autoritarismo e desigualdade estrutural.

A metodologia de Valentini ancora-se na História Social, privilegiando a 'História Oral' para resgatar vozes muitas vezes

silenciadas pela hegemonia da narrativa de José Celso Martinez Corrêa. O autor realiza uma operação historiográfica fundamental ao entrevistar figuras centrais como Ety Fraser, Renato Borghi e Miriam Mehler, permitindo que a trajetória do Oficina seja compreendida como um esforço coletivo e plural. Ao utilizar as narrativas desses colaboradores, o pesquisador reconstrói o cotidiano de trabalho, as tensões administrativas e as divergências estéticas que moldaram o grupo. Essas fontes orais, cruzadas com prontuários do DEOPS e processos de censura do Arquivo Miroel Silveira, oferecem uma visão tridimensional do fenômeno teatral. A análise das entrevistas de Borghi e Fraser revela que o sucesso do Oficina dependia de uma 'sociabilidade' infiltrada em toda a vida artística, onde a disciplina do ensaio e a gestão financeira eram tão vitais quanto a genialidade da direção. Valentini rompe com o 'personalismo' biográfico, demonstrando que a memória do Oficina é um campo de disputa onde as feridas das exclusões e os conflitos geracionais, especialmente após a chegada da contracultura, são essenciais para entender o esfacelamento do elenco original e a reorientação da luta artística em direção ao 'te-ato'.



Figura 3 — Obra de Flávio Império — assemblage com elementos populares e referências simbólicas.

Fonte: Acervo da Família Império. Reprodução autorizada para fins acadêmicos.

4. CONVERGÊNCIAS: CINCO EIXOS DE LEITURA

A leitura comparada das nove pesquisas analisadas mostra um conjunto de convergências que permitem reposicionar Flávio Império no campo da cultura brasileira. Apesar da heterogeneidade dos objetos — cartas, espetáculos, cadernos, figurinos, espaços, acervos documentais, contextos políticos —, os pesquisadores chegam a um mesmo núcleo: a coerência interna de uma obra que recusa a separação entre forma e política, entre modo de produção e produto, entre o artesanal e o crítico. Identificamos cinco eixos de convergência, apresentados a seguir.

4.1. Convergência Metodológica: A Bricolage Como Posição Ética

Todos os pesquisadores identificam no processo criativo de Império o que Lévi-Strauss (2008) chamou de bricolage — o trabalho sobre resíduos, sobre materiais disponíveis, sobre o que existe e não sobre o que deveria existir. García (2012) é quem mais sistematicamente desenvolve essa chave de leitura ao analisar os 34 cadernos autográficos do artista. Baraldi (2009) mostra que essa mesma operação opera no figurino e no uso de materiais pobres como areia e praticáveis. Machado (2017) a reconhece na construção do signo cênico-arquitetônico. Essa não é uma limitação técnica: é uma posição ética. O artista que transforma arreios de burro em roupas de nobre está afirmando, com cada escolha, que a realidade concreta é o único material legítimo para quem quer transformá-la.

4.2. Convergência Histórica: A Ruptura do AI-5

Todos os pesquisadores situam a obra de Império no interior da ruptura imposta pelo AI-5 em dezembro de 1968. Antes: o teatro de denúncia direta, o espaço cênico como tribuna política — como demonstra Goes (2021) em sua análise minuciosa de *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1968) no TUSP. Depois: o *Labirinto* (1973), a jornada existencial, o misticismo, a multimídia — investigados por Mantovani (2004). Valentini (2016) oferece o pano de fundo dessa ruptura ao reconstruir a história social do Teatro Oficina entre 1960 e 1970, mostrando como a modernização conservadora promovida pelos militares atravessa as escolhas estéticas das companhias engajadas. A transição não foi traição nem desvio: foi adaptação criativa às condições objetivas, a mesma inteligência formal operando sob outras restrições.

4.3. Convergência Territorial: Cena e Cidade

Silveira (2019; 2021) acrescenta uma dimensão que os estudos anteriores frequentemente deixam em segundo plano: a relação entre o espaço cênico e o tecido urbano. Tomando a reforma do Teatro Oficina (1967) como ponto de partida — projeto desenvolvido por Império em parceria com Lefèvre —, Silveira demonstra que os conceitos de "miserabilismo" e "poética da economia", formulados no âmbito da Arquitetura Nova e analisados também por Matzenbacher em sua leitura das transformações arquiteturais do Oficina, não eram princípios aplicáveis apenas à cena: eram posicionamentos sobre a cidade. A defesa do Bixiga como território cultural periférico, que Império explicita em parecer favorável ao tombamento do Oficina pelo CONDEPHAAT, é coerente com essa postura estrutural: recusar o monumento em favor da intervenção que dialoga com o que já está ali.

4.4. Convergência Arquivística: O Acervo Como Rede Relacional

Panzeri e García (2012) deslocam o foco das obras isoladas para o conjunto documental que sustenta a memória do artista. Panzeri propõe o arquivo como método, concebendo a identidade artística não como atributo de uma obra individual mas como rede relacional que se constitui na materialidade do acervo — cadernos, cartas, esboços, recortes, correspondências. García, ao percorrer sistematicamente os 34 cadernos autográficos, oferece a evidência mais concreta dessa rede: cada caderno é simultaneamente projeto arquitetônico, registro pedagógico, esboço cenográfico e diário íntimo. A obra de Flávio Império resiste, assim, a qualquer leitura disciplinar fechada: ela só revela sua unidade quando o arquivo é tratado como objeto teórico, e não apenas como fonte.

4.5. Convergência Epistemológica: As Lacunas Como Pauta

Todos os pesquisadores, em diferentes graus, identificam lacunas historiográficas que permanecem por preencher. García aponta o "desaparecimento" de Império como arquiteto, pintor e professor na historiografia. Matzenbacher mostra que o Grupo Arquitetura Nova foi excluído da história da arte por não se alinhar a nenhuma corrente hegemônica. Goes demonstra que Os Fuzis realizou síntese que o campo teatral demorou décadas para reconhecer. Baraldi revela que figurino e corpo são as dimensões mais invisíveis da obra cenográfica. Panzeri mostra que o arquivo permanece subutilizado como matriz interpretativa. Silveira aponta o silêncio crítico sobre as relações entre cena e território urbano. Cada lacuna é simultaneamente diagnóstico do passado e pauta para o presente: o que falta dizer sobre Flávio Império é também o que falta entender sobre a cultura brasileira do seu tempo.



Figura 4 — Exposição "Ocupação Flávio Império" no Itaú Cultural, mostrando obras e objetos do artista.

Fonte: Fotografia do acervo da Ocupação Flávio Império – Itaú Cultural, 2014.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura crítica das nove pesquisas dedicadas a Flávio Império permite afirmar que a fortuna crítica acadêmica brasileira sobre o artista, embora ainda em consolidação, já dispõe de massa interpretativa suficiente para reposicionar seu objeto no campo da cultura brasileira do século XX. As convergências identificadas — metodológica, histórica, territorial, arquivística e epistemológica — demonstram que a singularidade de Império não reside em qualquer dimensão isolada de sua produção, mas precisamente na recusa às divisões disciplinares que separam arquitetura, teatro e artes plásticas.

Permanecem, contudo, lacunas significativas. Em primeiro lugar, a dimensão pedagógica de Império — sua atuação como professor da FAU-USP e do CAP — está, até o momento, tratada apenas

pontualmente, sem que se tenha procedido a um estudo sistemático sobre sua contribuição como formador de gerações de arquitetos. Em segundo lugar, a dimensão internacional de sua trajetória, particularmente as viagens à Europa e os contatos com teatros estrangeiros, permanece pouco explorada. Em terceiro lugar, as relações entre sua produção como artista plástico e sua atuação como cenógrafo e arquiteto precisariam ser articuladas em chave interpretativa unificada.

Este artigo, ao oferecer uma leitura comparada da fortuna crítica disponível, pretende contribuir para a consolidação desse campo de estudos. As nove pesquisas analisadas constituem, em seu conjunto, uma base interpretativa robusta sobre a qual pesquisas subsequentes poderão se assentar — e a partir da qual lacunas remanescentes poderão ser sistematicamente endereçadas. A obra de Flávio Império, nesse sentido, é menos um objeto fechado a ser inventariado do que um campo em construção, cuja vitalidade interpretativa deriva precisamente das tensões — entre o arquivo e a cena, entre a voz do artista e o discurso dos pesquisadores, entre o que Império disse de si mesmo e o que a historiografia decidiu preservar dele — que sua obra ainda hoje sustenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília. Mário Pedrosa: itinerário crítico. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BARALDI, Paula de Lima. Lugar (in)comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GARCÍA, Livia Loureiro. Os cadernos de Flávio Império: o bricoleur e o processo criativo. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GODOY, Simone Alves Cavalcanti. Flávio Império: palavra, cena e memória na construção da identidade artística. 2026. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2026.

GOES, Maria Livia Nobre. Debaixo das ruas, em cima dos palcos: teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Tradução de Tânia Pellegrini. 11. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

MACHADO, Rogério Marcondes. As teorias teatrais como instrumento de análise da produção arquitetônica e urbanística: a obra de Flávio Império. 2017. Tese (Doutorado em Arquitetura e

Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAHON, Alyce; SUSSMAN, Elisabeth (org.). Eva Hesse: studiowork. Edimburgo: The Fruitmarket Gallery, 2009.

MANTOVANI, Sandra. Labirinto: a primeira obra multimídia do teatro paulista. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MATZENBACHER, Carila Spengler. Flávio Império e a arquitetura teatral do Teatro Oficina. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PANZERI, Paulo Renato Minati. Flávio Império: o artista como eixo. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. Algumas relações entre o espaço teatral e o espaço público: a obra de Flávio Império. In: MARTINS, Bianca Camargo (org.). O Essencial da Arquitetura e Urbanismo 2. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. cap. 8.

SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. Flávio Império e o Teatro Oficina. In: Anais da VI Jornada Nacional de Pesquisa e Crítica Teatral. Rio de Janeiro: UNIRIO/CNPq, 2021.

VALENTINI, Daniel Martins. História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

¹ Universidade São Judas Tadeu — Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo

² Universidade São Judas Tadeu — Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo (Orientador)