



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES TEATRAIS – BAT
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS – CENOGRAFIA

**BAILEI NA CURVA:
A CENOGRAFIA COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA.**

FELIPE EDUARDO STEIN

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Escola de Belas Artes
da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de
bacharel em Artes Cênicas –
Cenografia

Rio de Janeiro, 2025.

Nome do estudante: Felipe Eduardo Stein

DRE: 121048307

Curso/Departamento/Unidade: Artes Cênicas – Cenografia/ Departamento de Artes Teatrais - BAT/
Centro de Letras e Artes – CLA/ Escola de Belas Artes - EBA

Título do projeto: Bailei na Curva: A Cenografia como Espaço de Memória

Nome do orientador: Andréa Renck Reis

Data da defesa: 08/07/2025

Resumo do projeto: O trabalho consiste na elaboração de um projeto cenográfico para a obra teatral *Bailei na Curva*, idealizada por Júlio Conte e escrita de forma colaborativa com o grupo “Do Jeito Que Dá” em 1983. A peça, um ícone do teatro gaúcho, narra a história de sete personagens de Porto Alegre desde a infância até a vida adulta, utilizando como base fatos históricos que marcaram o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1984), realizando uma crítica ao período e mostrando as consequências das ações do regime nas trajetórias das personagens. A partir da pesquisa da obra, cuja fonte principal foi o blog do autor Júlio Conte, o trabalho propõe uma cenografia projetada para um espaço multiconfiguracional - O Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro – estabelecendo uma espacialidade que aproxima o público da cena e constrói os locais necessários através de uma composição não realista apoiada pela utilização de objetos cênicos.

Palavras-chave: cenografia; ditadura militar; Porto Alegre; Bailei na Curva.

CIP - Catalogação na Publicação

S819b Stein, Felipe Eduardo
Bailei na Curva: A cenografia como espaço de memória / Felipe Eduardo Stein. -- Rio de Janeiro, 2025.
63 f.

Orientadora: Andréa Renck.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em Artes Cênicas: Cenografia, 2025.

1. Cenografia. 2. Ditadura militar. 3. Porto Alegre. 4. Bailei na Curva. I. Renck, Andréa, orient. II. Título.

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO EM
ARTES CÊNICAS - CENOGRAFIA
ATA DE DEFESA

Nome: FELIPE EDUARDO STEIN

DRE: 121048307

Título do Projeto: *Bailei na Curva: A Cenografia como Espaço de Memória*

Orientação: ANDREA RENCK REIS

A sessão pública foi iniciada às 9:52, realizada de modo presencial. Após a apresentação do trabalho de conclusão de curso o (a) estudante, foi arguido (a) oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerado (a): ☒ APROVADO (A) / ☐ APROVADO COM LOUVOR ☐ APROVADO (A) COM RESSALVAS / ☐ REPROVADO (A), de acordo com os seguintes critérios:

	Sim	Parcial	Não
O (A) estudante demonstra competência para expressar uma linguagem própria como artista cênico	X		
O projeto evidencia fundamentação teórica com relação ao material que lhe serviu de base e diálogo com o contexto artístico e cultural a que se vincula o projeto	X		
O (A) estudante demonstra capacidade de organização do projeto gráfico, explicitando domínio com relação a formas, volumes e texturas	X		
O (A) estudante utiliza com propriedade os meios de representação gráfica, o raciocínio espacial, a proporção, o equilíbrio e a harmonia das criações	X		
O (A) estudante demonstra capacidade para realizar a aplicação prática do projeto: confecção, adequação de materiais, orçamento, realização de protótipos e modelos	X		
O (A) estudante apresentou Memorial Descritivo	X		

Comentários: *O estudante desenvolveu um projeto cenográfico para teatro em espaço multicenográfico demonstrando competência para a pesquisa e preocupação com a conceitualização espacial, realizando o projeto físico.*

Membros da Banca Examinadora

Assinatura

Andrea Renck Reis (orientadora)

Desirée Bastos de Almeida

Cleiton Almeida

Estudante:

Coordenador:

Rio de Janeiro, 08/07/2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Simara Alves e Sidnei Stein, por todo apoio e suporte nesse processo;

Agradeço aos meus irmãos, Daniel, Pedro e, principalmente, ao Gui, que por vezes não entendia minha ausência, mas que nunca deixou de ser meu melhor amigo;

Agradeço ao Igor, um irmão mais velho que a vida me deu, pelos conselhos que vou levar pra sempre;

Agradeço ao Átalo Willan e Caio Santos, por serem pilares da minha caminhada;

Agradeço ao Joaquim Sotero, por dividir toda sua experiência, me auxiliando a evoluir como artista e pessoa, e por dividir a mesma paixão que eu, a nossa Unidos da Tijuca;

Agradeço à Tânia Agapito, que me acolheu de forma que amenizasse minha saudade de casa.

Agradeço ao Biano Ferraro e equipe por terem me dado a oportunidade de fazer parte do maior espetáculo da terra, sonho que virou realidade.

À professora Andrea Renck, por toda ajuda nesses anos de academia e pelo suporte para com este trabalho.

Agradeço aos amigos da EBA/UFRJ, Unidos do Viradouro e do Rio Grande do Sul.

Sou eternamente grato a vocês.

*...Ah, como é triste o pranto
dessa gente
Que quando saem às ruas, são
pisados, pelos cascos, pelas
botas...
Talvez um dia a galopar o baio
nos potreiros vastos da
imaginação
possa meu canto não ser mais
tão triste, como é triste o vento
que assovia em contraponto
com essa canção...
Quem sabe um dia, meu irmão,
quem dera, meu povo aqui do
Sul possa de novo, levantar
bandeiras, fazer a nova história
e que o futuro possa se
orgulhar de nós...*

Trecho da música “Por um
Canto Apenas” – Autoria: Dão
Real

RESUMO

O trabalho consiste na elaboração de um projeto cenográfico para a obra teatral *Bailei na Curva*, idealizada por Júlio Conte e escrita de forma colaborativa com o grupo “Do Jeito Que Dá” em 1983. A peça, um ícone do teatro gaúcho, narra a história de sete personagens de Porto Alegre desde a infância até a vida adulta, utilizando como base fatos históricos que marcaram o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1984), realizando uma crítica ao período e mostrando as consequências das ações do regime nas trajetórias das personagens. A partir da pesquisa da obra, cuja fonte principal foi o blog do autor Júlio Conte, o trabalho propõe uma cenografia projetada para um espaço multiconfiguracional - O Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro – estabelecendo uma espacialidade que aproxima o público da cena e constrói os locais necessários através de uma composição não realista apoiada pela utilização de objetos cênicos.

Palavras-chave: cenografia; ditadura militar; Porto Alegre; Bailei na Curva.

ABSTRACT

The work consists of the elaboration of a scenographic project for the theatrical work *Bailei na Curva*, conceived by Júlio Conte and written collaboratively with the group “Do Jeito Que Dá” in 1983. The play, an icon of the gaucho theater, tells the story of seven characters from Porto Alegre from childhood to adulthood, using as a basis historical facts that marked the period of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1984), criticizing the period and showing the consequences of the regime's actions on the trajectories of the characters. Based on the research of the work, whose main source was the blog of the author Júlio Conte, the work proposes a scenography designed for a multiconfigurational space - the Teatro Sérgio Porto, in Rio de Janeiro - establishing a spatiality that brings the audience closer to the scene and constructs the necessary locations through a non-realistic composition supported by the use of scenic objects.

Keywords: scenography; military dictatorship; Porto Alegre; Bailei na Curva.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. DIÁRIO DE MONTAGEM.....	12
2.1 ESFERA PESSOAL.....	13
2.2 ESFERA CULTURAL.....	14
2.3 ESFERA POLÍTICA.....	16
3. BAILEI NA CURVA.....	17
3.1 DITADURA MILITAR.....	21
3.2 DECUPAGEM.....	28
3.3 REFERÊNCIAS DE MONTAGENS.....	29
3.4 MOODBOARDS – ANOS 1960, 1970 E 1980.....	32
4. HISTÓRICO DA CENOGRAFIA DO BAILEI NA CURVA E PROPOSTA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO.....	35
4.1 CONSTRUÇÃO.....	37
5. ANEXOS.....	54
6. REFERÊNCIAS.....	63

1. INTRODUÇÃO

“Há muito tempo que ando nas ruas de um porto não muito alegre...”

Minha ligação com Porto Alegre começa de berço. Nasci no Hospital Fêmina, no bairro Rio Branco. Minha família sempre foi muito ligada à cultura. Meus pais contam que com dias de vida eu já estava em um festival de rock.

Era 2011, quando, no meu primeiro ENART (Encontro de Arte e Tradição) assisti à apresentação do DTG Lenço Colorado, de Porto Alegre, que utilizou a música tema da peça *Bailei na curva, Horizontes*. Naquela edição o grupo escolheu homenagear a própria cidade, na perspectiva dos bondinhos, principal meio de transporte público da capital gaúcha por mais de 90 anos. Em sua retirada de palco o grupo apresentou uma mistura de músicas que representavam e homenageavam Porto Alegre. E lá estava *Horizontes*. Embora não conhecesse a história por trás da composição, pois ainda não conhecia a peça, a música ficaria por muito tempo ecoando na minha cabeça.

Em 2012 comecei a dançar no Centro de Tradições Gaúchas (CTG) Sangue Nativo, de Parobé, onde permaneci por quase dez anos, forjando meu lado artístico e cultural entre “espantalhos”, “lavadeiras”, “boizinhos” “balaies” e “sapateios”. Paralelamente à minha atuação meio tradicionalista, fui descobrindo, através da televisão, o carnaval carioca, mais especificamente a GRES Unidos da Tijuca, que na época (2011-2016) era uma escola que encantava por sua característica inovadora. O tempo foi passando e a curiosidade por trás daquelas gigantes alegorias me instigava. Como faziam? Com que material?

Um tempo depois ingressei na UFRJ, buscando saber mais sobre este universo e o universo das artes em geral. No meio carnavalesco passei por três Agremiações, cada qual com suas dificuldades e modos de fazer carnaval, de acordo com os respectivos carnavalescos: GRES Acadêmicos do Engenho da Rainha, GRES Acadêmicos do Salgueiro e GRES Unidos do Viradouro, a qual participo como colaborador desde 2022. Ainda na esfera acadêmica, assinei, em conjunto, a cenografia da ópera “IL NÉO”, de Henrique Oswald, um projeto de extensão da Escola de Música da UFRJ. Além disso, realizei peças teatrais e confeccionei adereços

cenográficos, sempre buscando expandir meus conhecimentos acerca dos fazeres artísticos.

Quando me vi diante da escolha do tema do trabalho de conclusão de curso muitas dúvidas e incertezas surgiram. Então, fui elencando os principais pontos que gostaria de trabalhar – percebendo que queria algo que me fizesse olhar para minhas origens e que mesclasse memória com a atualidade.

Entendendo que resquícios da ditadura ainda reverberam em nossa sociedade, como o episódio que marcou o dia 8 de janeiro de 2023, onde apoiadores do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro depredaram o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal, pedindo uma intervenção militar acerca da eleição ocorrida em 2022 e a repercussão do filme *Ainda Estou Aqui*, dirigido por Walter Salles e estrelado por Fernanda Torres, que faturou o primeiro Oscar para o Brasil contando a história de Rubens Paiva, engenheiro civil e ex-deputado federal assassinado pelas forças armadas durante os Anos de Chumbo, decidi trabalhar a peça *Bailei na Curva* considerando a sua relevância histórica e cultural para a população, principalmente gaúcha, e por sua capacidade de provocar reflexões sobre a memória, a resistência e a identidade nacional, além da conexão pessoal provocada pela memória musical.

2. DIÁRIO DE MONTAGEM.

***“E um pôr-de-Sol me traduz em versos
De seguir livre muitos caminhos
Arando terras, provando vinhos...”***

Para o desenvolvimento do projeto senti a necessidade de me aprofundar mais no contexto histórico da peça, por não ter vivenciado o período em que ela se passa. Em meio a pesquisas encontrei um *blog* denominado “Dispositivo Cênico”, escrito por Júlio Conte, idealizador do *Bailei na Curva*. O *blog* remete a um diário pessoal escrito durante o processo de montagem da peça, em 1983. Mediante a escolha do *blog* como base para o processo de pesquisa do projeto consegui me aprofundar não só sobre a base textual do espetáculo, mas também sobre os usos e costumes da época.

O comentário de um usuário do *blog* salienta a importância dos escritos no mesmo e, conseqüentemente do diário, e o poder de evocar a memória não só particular de Júlio, mas de todos que fizeram parte do período, além de informar os acontecimentos aos que não vivenciaram os anos 1980:

Julio, este seu dispositivo é genial pois evoca a memória e informa a quem não viveu esta época e também instiga os desmemoriados sobre acontecimentos culturais, políticos. Assim como nos remete a passagens, a vivências e rituais de autodescobrimento. Fiquei muito feliz, por lembrar e saber coisas que só gente vive, e mais ainda por sua sensibilidade de comungar isto. Um grande abraço. Jones.
Comentário postado dia [10 de março de 2008 às 16:43](#).

Em março de 2008, Júlio Conte começou a publicar em seu *blog* um diário que descreve o processo de elaboração e montagem do espetáculo *Bailei na Curva*, além de “causos” da sua vida particular. Paulo César Teixeira, colunista do jornal Zero Hora, classifica o *blog* como “quase memória, quase-fato, quase-ficção”, por seu caráter pessoal, memorial e contista.

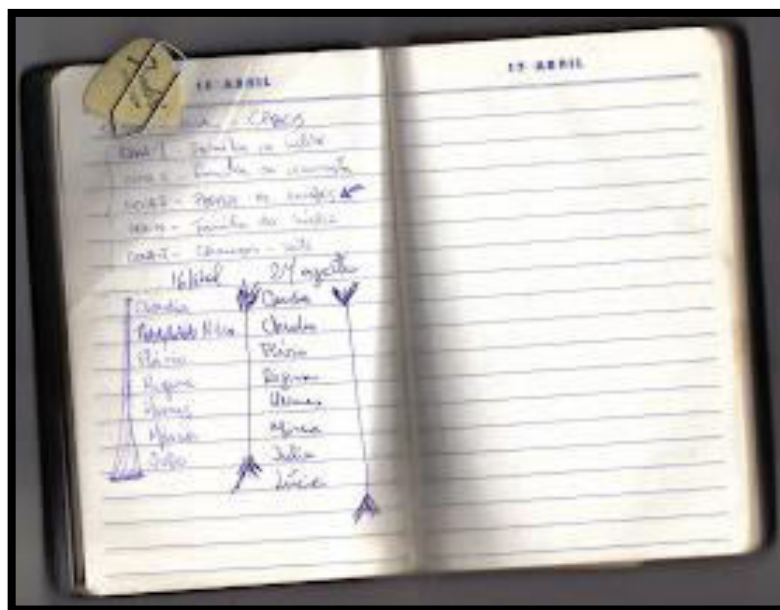


Figura 1: Diário de Júlio Conte.1983.

Fonte: Acervo Júlio Conte. Disponível em: <https://dispositivocenico.blogspot.com>

O *blog* retrata o ano de 1983 de forma linear, porém com passagens em que o autor rememora sua vida, desde seu nascimento até o fim do ano de 1983. Júlio Conte utiliza do tempo psicológico para apresentar as histórias abordando três esferas: pessoal/social, cultural e política.

2.1. Blog - Esfera pessoal/social

No âmbito pessoal, o *blog* aborda passagens do nascimento de Júlio em “um domingo de 1955” quando sua mãe quase faleceu por conta de uma hemorragia no decorrer do parto. Além disso, cita a sua infância em Caxias do Sul, sua cidade natal e a ida de sua família para Porto Alegre. Conte relembra também do momento em que o golpe militar era instaurado, pois foi a primeira e a última vez que as turmas da manhã e tarde puderam brincar em um dia da semana. Porém, na parte da tarde a incerteza sobre a situação política do país se agravou, assim foram cada um para suas casas.

Entramos no Simca Chambord e fugimos para Forqueta – bairro de Caxias do Sul-. Eu entrei no carro a contragosto. Resmungando e reclamando, pois tinha sido uma das manhãs mais divertidas da Dario Pederneiras de todos os tempos. Minha irmã chegou no meu lado e

disse: Júlio, nem um pio que teu pai está muito nervoso. (CONTE; 2008)

Da sua vida amorosa, relembra de sua primeira vez saindo com uma guria, no carro do irmão. Esse encontro daria vida à cena onze “Namoro no carro” no roteiro original de “Bailei na Curva”, denominada por Conte como o “coração do Bailei”, por ter sido uma das primeiras a ser escrita.

Já na área acadêmica, Conte menciona que cursou medicina até o terceiro ano quando começou a fazer teatro em grupo, dentro da própria Faculdade de medicina, quando houve uma greve e os estudantes decidiram fazer uma manifestação. Depois de sentir-se apto, decidiu dividir a atenção da faculdade de medicina com a de direção teatral. Formou-se em direção teatral em 1984 e em medicina em 1985.

Em 77 abandonara temporariamente o curso de Medicina para me dedicar ao teatro e já no final de 79, num esforço desesperado, fizera três peças para a Campanha das Kombi, num conhecido projeto de popularização do teatro. (CONTE; 2008)

Conta, ainda, um episódio em que enquanto estudante de medicina, se reuniu com alguns amigos na biblioteca da faculdade, mas sem a pretensão de estudar, e que acabou levando um livro aleatório para casa, sem a intenção. Um tempo depois começou a lê-lo, era “A Interpretação dos Sonhos” de Sigmund Freud. Depois desse episódio, Júlio começou a se interessar por psicanálise e anos depois acabou se formando psicanalista.

2.2 Blog - Esfera cultural

No ramo cultural o *blog* remete às dificuldades de se fazer teatro, principalmente em Porto Alegre onde o teatro se mostrava inviável como profissão tanto pela falta de estrutura profissional quanto pela debandada da classe artística gaúcha ao centro do país no início da década de sessenta. Remete também os discos que se ouvia na época e as influências regionais, nacionais e internacionais, como Nei Lisboa com o LP “Para Viajar no Cosmos Não Precisa Gasolina”, cuja seria, naquele inverno, uma mercadoria rara e valiosa a percorrer na capital gaúcha de mão em mão, subvertendo as falhas de distribuição. Conte cita que Marília Pera estreava no Rio de

Janeiro a peça “Adorável Júlia” e que leu em uma entrevista da atriz no jornal “Zero Hora” onde ela afirmava que no Brasil era muito difícil fazer teatro.

Se para Marília Pêra que já era a Marília Pêra, o que dizer sobre o que acontecia em Porto Alegre? Em 1983 tínhamos um mercado restrito, poucos e honrosos sucessos, valorização precária da arte teatral e quase nenhuma divulgação dos espetáculos ditos “locais”. (CONTE; 2008)

Tão difícil era fazer teatro que o nome do grupo que Júlio dirigia se chamava “Do Jeito que Dá”.

O fato que mudaria esse cenário para os gaúchos seria a reabertura do Teatro Sete de Abril, em Pelotas, em dezembro de 1983, pois assim, segundo Júlio, novos ares invadiam a cena teatral do Sul do Brasil.

Na esfera musical, Flávio Bicca Rocha, autor da música *Horizontes* (Anexo 1) e um dos atores do elenco, cita em entrevista que a composição surgiria no apartamento de Júlio. Meses depois apresenta a música em um ensaio para o restante do elenco. Conta que todos se emocionaram, mas que logo o clima foi cortado por uma fala de Hermes Mancilha, um componente do elenco.

- O jingle da peça já está pronto. Agora só falta o texto. Rimos. A ironia na hora certa nos salvou do melodramático. (CONTE; 2008)

Dias após a audição no ensaio, Flávio avisou aos colegas que inscreveu a música para o 3º Festival Universitário de Música Popular Brasileira, onde acabou levando o prêmio de primeiro lugar como Música Mais Popular – Prêmio Secretaria de Turismo – RS e, em terceiro pelo júri formado por Celso Loureiro Chaves, César Dorfmann, Geraldo Flach, Jerônimo Jardim, Ivan Fetter, Kim Ribeiro, Nei Lisboa e Sergio Napp.

Horizontes se tornaria um marco, uma espécie de hino afetivo da capital gaúcha. Para o autor da composição, o fator predominante para o sucesso da canção seriam as referências comuns a todos, como as brincadeiras com fundas e bolitas. Além da melodia simples e letra melancólica, impulsionada pelos versos de “Não Vá Se Perder Por Aí” dos Mutantes, de 1969.

Horizontes é a síntese poética de Bailei na Curva.
(Flavio Bicca Rocha. GZH. 2025)

Júlio conta com humor sobre o surgimento do nome da peça, que foi escolhido no mesmo dia em que a música foi apresentada a todos pela primeira vez. Júlio menciona que levou uma diversidade de livros do autor Júlio César Monteiro Martins, e que se encantou com o título de um texto chamado “Sabe quem dançou? ”. Para Júlio seria esse o nome, caso fosse por ele idealizado.

*Hermes, de novo, certo e mordaz, falou:
- Então põe aí Bailei na Curva Ui Ui Ui Bem Feito.
Rimos novamente. Foi de comum acordo que se decidiu que Bailei na Curva era ótimo, mas que era melhor deixar para lá o “ui ui ui bem feito”.
Fumaça branca: habemos título! (CONTE; 2008)*

Já no contexto do audiovisual, Júlio cita que ao longo do ano participou de alguns projetos, como “Beijo Ardente, Overdose” onde interpretou um técnico de explosivos, cuja explodia paredes atrás do Vampiro de Porto Alegre; assim como o filme “Verde Anos”, onde interpretou o professor Cid. O Carimbador Maluco, comercial para a TV, entre outros projetos.

2.3 Blog - Esfera política

No âmbito político, Conte começa elencando o então Presidente da República João Figueiredo e suas considerações sobre o futuro do país para o ano de 1983, onde se idealizava um novo Brasil;

Enquanto isso, o presidente João Batista Figueiredo falava de um novo Brasil para 1983. A ditadura militar iniciada em 64 aproximava-se do seu ocaso abraçada numa Abertura Política lenta, gradual e restrita. Prometia-se um retorno as liberdades democráticas e ao estado de direito. A inflação era de 99,7% ao ano e a paz tinha voltado ao bairro da Azenha porque os bombeiros finalmente prenderam um macaco louco que andava assombrando as casa e foi carinhosamente chamado de Quico. (CONTE; 2008)

Naquele ano ocorreram muitas manifestações, entre estas a Greve Geral, que ocorreu em 21 de julho de 1983, em São Paulo, onde trabalhadores buscavam melhores condições salariais e trabalhistas.

Uma questão política que ainda marcou a época foi a censura. Conte afirma que em dezembro de 1982 os espetáculos teatrais realizados na academia não passaram pela liberação, ou seja, foram realizados clandestinamente, no DAD – Departamento de Artes Dramáticas - da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e que o público era formado por alunos e professores. Porém, decidiram internamente que haveriam de abrir as apresentações ao público, o que exigia a liberação pela censura. Com isso, Júlio e outros foram intimados a prestar esclarecimentos ao Chefe do Departamento e Censura Federal do Rio Grande do Sul.

Os ensaios para a Censura eram do modo geral um protesto contra tal exigência. O que se via no palco era, de modo geral, um arremedo do espetáculo. Pois, num primeiro período de resistência, fazia-se tudo para confundir os censores. Textos eram mudados. Cortava-se cena, os tempos da trama eram alterados. {...} o modo de enfrentar a censura mudou. Ao invés do corte e a omissão, optou-se pelo exagero. Quando havia um palavrão, o ator emendava mais dez sinônimos. Quando havia um desnudamento insinuado, o elenco escancarava a nudez crua. Quando havia situações políticas, multiplicava-se as metáforas. O censor evidentemente cortava. E nesta hora entrava o produtor e o diretor a negociar. Acabava ficando quase na medida do que se queria (CONTE; 2008)

3. BAILEI NA CURVA.

***“Subir no bonde, descer correndo
A boa funda de goiabeira
Jogar bolita, pular fogueira...”***

Segundo Júlio Conte, o embrião do *Bailei na Curva* surgiu em 1982 quando o autor reuniu o elenco de “Não pensa muito que dói”, peça ganhadora do Prêmio Açorianos em 1982 de Melhor Espetáculo e Melhor Diretor, para tratar de uma nova peça, que seria o espetáculo de conclusão do seu curso de direção teatral.

Ainda em dezembro de 82 reuni o grupo para explanar o projeto de utilização de um roteiro análogo ao do “Não Pensa Muito”, porém num universo mais amplo. Foi aí que estabeleci que a questão golpe militar versus revolução e o dia 1º de abril versus 31 de março seria o ponto chave da idéia da nova peça. Ali eu estabelecera a metáfora que geraria toda a criação do Bailei na Curva. (CONTE; 2008)

No dia 31 de março de 1964 tropas militares iniciaram o golpe que derrubou o presidente João Goulart, marcando o início do regime militar no Brasil. E o dia 1º de

abril é nacionalmente conhecido como o dia da mentira. Júlio menciona no blog que a ideia de usar o 1º de abril como base para uma peça não seria só dele, pois outro diretor havia convidado Marília (ex-integrante do grupo), para ser parte do elenco da peça que teria como título “O Dia dos Bobos”, que também se passaria no período da ditadura.

A idéia de 1º de Abril era um pensamento sem dono que pairava pela cidade. Uma nuvem de possibilidades rondando as mentes mais acuradas. A Marília, algum tempo depois de sair da peça me contou que outro diretor de teatro da cidade lhe convidou para fazer uma peça que acontecia em Porto Alegre no dia do golpe militar e teria o dia dos bobos como título. Marília respondeu:

- Essa peça existe, o Júlio já está ensaiando. (CONTE; 2008)

O espetáculo começou a ganhar vida em 1983, onde se via, na política, uma abertura lenta, gradual e restrita. No dia 30 de março de 1983 começaram oficialmente os ensaios da peça que até então tinha como título provisório “1º de Abril”.

O início dos ensaios foi à véspera do aniversário do golpe, mas eu não percebera naquele momento que nós vivíamos mergulhados numa linguagem que nos anteciparia, inventado-nos. (CONTE; 2008)

No dia 5 de abril de 1983, Conte levou para o ensaio o primeiro roteiro da peça (Anexo 2).

Durante o processo de escrita do texto, Júlio menciona que levantou, hipoteticamente, cenas de famílias, classificando como improvisação textual, que escrevia antes e após os ensaios. O diretor imaginou que através dessas cenas se desenharia um movimento das ideias e durante um diálogo com o grupo, logo, as coincidências se esclareceram:

Dentro do grupo tínhamos uma amostra muito fiel das forças vivas que geraram e sustentaram o golpe militar.

O Flávio era filho de militar. Em 64 seu pai vivia de prontidão no quartel e naqueles dias de março passou semanas sem aparecer em casa. Um dia veio para almoçar. Estava com uniforme de instrução e bastante nervoso. Não deu muita atenção para os filhos e voltou para o quartel. Serviu de base para a primeira cena da peça.

Claudia, filha do economista, Cláudio Acurssso, trouxe sua experiência no exílio, a viagem sem sentido e a perda dos coleguinhas de aula. Certo dia, chegando do colégio flagrou sua mãe queimando livros. Ele era professor da Universidade.

Hermes vinha das classes populares. Morava em Canoas, sua família vivia num meio cultural pobre e ele muito cedo se viu trabalhando em eventos dentro dos Sindicatos.

Regina era oriunda de uma classe média baixa.

Márcia era filha de médico, político e comunista. O ambiente na casa dela ela sempre efervescente e estimulante.

Meu pai representava o pensamento conservador da direita. Empresário apoiava os movimentos militares para manter a ordem. Sempre muito apocalíptico previa um desastre a cada notícia. (CONTE; 2008)

Segundo o sociólogo austríaco Michael Pollak, em sua obra “Memória e identidade social” argumenta que a identidade social é construída a partir da memória, tanto individual como coletiva. A forma, especificamente, de como grupos sociais lembram e interpretam eventos passados tem impacto direto na maneira como constroem sua identidade no presente. (Pollak. Pág.5. 1992) Assim, Júlio e elenco, se propuseram a construir a identidade das personagens baseando-se em suas respectivas vivências. O palco se tornou, desta forma, um espaço de ressignificação dessas experiências, dessa vez dramatizadas.

Com o elenco já formado (Anexo 3), criou-se as características das personagens e de seus familiares:

Ana – filha de militar. Em sua infância e adolescência, gosta de Pedro.

Paulo – filho de professor universitário e ideólogo da esquerda.

Pedro – jovem cujo pai é um sindicalista ligado ao antigo PTB. Sua mãe, D.Elvira, é costureira.

Gabriela – irmã de Pedro; sonha em ser médica.

Ruth – filha da diretora do colégio.

Luciana – a irmã mais jovem de Ruth.

Caco – filho de um empresário em ascensão e engajado no movimento militar; acredita em Deus, pátria e família.

RESUMO DA PEÇA

O espetáculo é dividido em três atos, que correspondem a cada década em que a ditadura civil-militar aconteceu no Brasil. As cenas ocorrem de forma dinâmica.

A peça começa apresentando a realidade familiar de cada personagem enquanto as crianças, que são vizinhas de rua, combinam de ir ao cinema, nos anos 1960, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. A fase infantil dos personagens perdura até a prisão do pai de Pedro e Gabriela. O espetáculo muda de tom, passando das brincadeiras infantis à apreensão.

Já nos anos 1970, os jovens realizam uma reunião dançante na casa de Ana, que, mesmo sem o desejo de partir, está indo embora de Porto Alegre, assim como Paulo, que já não se encontrava na cidade. Entre danças, desavenças e beijo, Pedro e Ana se abraçam prometendo se rever em algum momento da vida. Pedro decide lutar, espelhando-se em seu pai. É o tempo das descobertas e reviravoltas. Caco deixa a família. Gabriela ingressa na tão sonhada faculdade de medicina. Ruth engravida, mas está solteira. Luciana dá aulas de dança. Pai de Paulo está exilado na França. Ana volta pra fazer faculdade de jornalismo.

Anos 1980, fase da vida adulta. Ana vai à casa de Dona Elvira para fazer uma reportagem com ela sobre a história de seu marido e de seu filho Pedro. Dona Elvira, por sua vez, não quer recordar os fatos, mas acaba cedendo. Caco ascende financeiramente. Ruth encontra um amor, e acaba encontrando Gabriela no supermercado. Luciana, por sua vez, é mãe solo. Paulo vive uma vida que não gosta. E por fim, Ana, com a entrevista já publicada, cria uma poesia em homenagem à Pedro.

ENSAIO DE BAILEI PARA A CENSURA

O ensaio do espetáculo Bailei na Curva para a censura foi, para o autor da peça, uma experiência inusitada. O grupo não teria mais tempo para um ensaio geral, então, decidiu transformar o ensaio para a censura em um ensaio completo. Ao fim das duas horas de espetáculo foram surpreendidos por aplausos:

Depois de duas horas de espetáculo escuto palmas. O censor aplaudiu. Aproximou-se de mim e me parabenizou. Levei um susto. Não era para ele gostar e por um momento pensei que a peça tinha errado o alvo. Fiz uma brincadeira dizendo que se eles gostaram que então não cortassem nada.(CONTE; 2008)

No Rio de Janeiro, em outro ensaio para a censura, Júlio Conte pontua que também ocorreu algo inusitado, enquanto orientava o operador de luz do teatro. Relata

que Carlos Lagoeiro, que interpretava o personagem Pedro, desempenhou a cena em que se despede de Dona Elvira, sua mãe, de forma tão dramática que a censora se comoveu e no final do ensaio relatou uma familiaridade com a peça, se identificando com a personagem Gabriela.

Ao final do ensaio, uma censora, uma mulher loira, alta, de quase quarenta anos estava em prantos. Aplaudiu de pé e começou a falar com os atores. Estes se agruparam para escutar o relato. Desci da cabine de luz e som e fui até a beira do palco a tempo de escuta-la dizer:

- Minha mãe é costureira e meu irmão foi desaparecido pelo DOPS. A ficção tem formas estranhas de se realizar na realidade. (CONTE; 2008)

3.1 DITADURA MILITAR.

**“Sessenta e quatro, sessenta e seis
Sessenta e oito um mau tempo talvez
Anos setenta não deu pra ti...”**

A ditadura civil-militar se instaura no Brasil em 1964. Após o então presidente João Goulart, já pressionado, partir rumo à Porto Alegre em busca da ajuda do exército gaúcho. A cadeira da presidência “vaga” foi a deixa necessária para que os militares tomassem o poder. Assim, formaram a Junta Militar. Após isso instauraram os atos inconstitucionais, que tiravam o direito do povo ao voto, além de cassar o mandato de políticos.

Culturalmente, durante o início dos anos 1960, haviam os CPC's (Centro Popular de Cultura), que acabaram desaparecendo com o surgimento do golpe. Essa década, foi marcada pelo surgimento dos festivais musicais e espetáculos famosos, como por exemplo: O musical “Opinião”, onde *“Encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular”* (De HOLLANDA & GONÇALVES, pg23. 1982). Assim como “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade, encenado pelo Teatro Oficina, um dos principais grupos teatrais brasileiros.

O teatro político, onde os espetáculos acima se inserem, acabou por influenciar a cenografia teatral brasileira, cuja tiveram influência de Piscator e Brecht.

Em (REIS, 2019) a autora sinaliza que Piscator utilizou o *teatro como veículo para um fim político - que influenciou os modos de criação teatral em diferentes instâncias: na escrita das peças pelos autores, na forma de atuação dos atores e na estética da cena*. Além disso, *o conceito de espaço cênico sofreu uma transformação estética com a eliminação da cenografia ilusionista e com as inovações propiciadas pelo uso de tecnologia no palco, na Alemanha de 1920*.

Enquanto Brecht, considerado o mais político dos dramaturgos modernos:

Defendeu a ideia da realização de um teatro que estivesse a serviço de uma transformação social: preconizou uma encenação didática e consequente, que fomentasse a conscientização do público frente às questões de seu tempo. (REIS, 2019)

De 1964 à 1968, no Brasil, surgem o Cinema novo, influenciado por Glauber Rocha, e o Tropicalismo, com influência de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

O Cinema Novo assumia um papel de vanguarda no plano da produção cultural, conduzindo uma reflexão extremamente representativa da ousada aventura política empreendida pela juventude ao longo dos anos 60.” (De HOLLANDA & GONÇALVES, Pg.46. 1982)

O Tropicalismo foi um movimento de contracultura, movimento artístico que buscava propor uma nova estética nas artes, mas principalmente na música brasileira. Foi criticado na época pelos movimentos estudantis, pois estes, junto a outros artistas, não aceitavam a guitarra elétrica na música brasileira, pois viam o rock como um instrumento do imperialismo cultural estadunidense. Além disso, criticavam a falta de críticas políticas nas músicas dos tropicalistas.

Em dezembro de 1968 foi instaurado o Ato Inconstitucional 5, reprimindo as liberdades individuais, assim ocorrendo o êxodo dos artistas do país, acarretando assim, segundo De Holanda & Gonçalves, um “vazio cultural”. Assim como artistas, militantes de esquerda e políticos foram exilados do país.

Com o AI5 revogado no fim de 1978 e com Lei da anistia, de 1979, os exilados retornam ao país, com João Figueiredo no cargo da presidência.

Em novembro de 1983, teve início a campanha pelas Diretas Já, após quase 20 anos de regime militar, onde a população brasileira lutava pelo poder de votar diretamente ao presidente. O projeto escrito pelo deputado Dante de Oliveira, foi

rejeitado, porém com a votação indireta, Tancredo Neves foi eleito. Por estar doente, acabou falecendo e quem assumiu foi seu vice José Sarney. Em 1988, surge a nova Constituição, anunciando assim, o fim do regime ditatorial e marcando, assim, a redemocratização do país.

Em “Memória e identidade social” Pollak defende que os elementos constitutivos de uma memória coletiva são os acontecimentos “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos em que o indivíduo, por mais que não tenha vivenciado, se sente pertencente à um grupo. Cita ainda que possivelmente essa projeção e até mesmo a identificação com o passado, é caracterizada como uma memória herdada, por meio da socialização política e/ou histórica, podendo assim, ser transmitida por séculos. Recentemente, o caso de maior proporção em relação à ditadura militar foi o episódio do dia 8 de janeiro de 2023, onde apoiadores do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro depredaram o Congresso Nacional, o Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Planalto, pedindo a volta do regime, sendo contra a eleição de Lula, ocorrida nas eleições de 2022.

Em contrapartida, o dia 8 de janeiro ficou marcado, pela fortificação da democracia brasileira. A data passa a ser um objeto de disputa, como descrito por Pollak, onde cada lado defende seu ponto de vista acerca do ocorrido.

{..}A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são, comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. (Pollak. pg 5. 1992)

Em “*Por Trás Da Cena: A Ditadura Militar Revisitada Na Peça Teatral Bailei Na Curva, De Julio Conte*”, Araújo & Moreno explanam algumas passagens políticas presentes no roteiro de “Bailei na Curva” e as contextualizam. Somando-se a análise dos autores, introduzi trechos em que eles não haviam citado. A peça começa com um noticiário no rádio, informando ao espectador sobre a política brasileira dos anos 1960.

RÁDIO – “Nova Iorque. O Brasil pode explodir a qualquer momento em qualquer direção, informou ontem o editorial do jornal “New York Daily News”. Disse o jornal que o Brasil, a maior república da América do Sul, encontra-se num perigoso estado de fermentação. Tem um rico e caprichoso radical chamado João Goulart na presidência, uma inflação galopante, um movimento operário dominado pelos comunistas e uma camarilha militar de direitistas extremistas. (...)”

Onze horas e trinta e dois minutos. O tempo em Porto Alegre apresenta-se instável sujeito a fortes chuvas no final do período.” (1984, pg.1)

Araujo & Moreno explicam sobre o contexto da Guerra Fria e o estado de fermentação do país, acerca dos blocos comunista e capitalista envolvidos na Guerra. Mencionam como o “rico e caprichoso radical”, presidente João Goulart, surpreendia setores da sociedade ao ter ideias e atitudes relativamente à esquerda, mesmo sendo um estancieiro rico. Paralelamente, Jango afirmava buscar em suas políticas um capitalismo mais humanizado.

Na segunda cena do primeiro ato, o roteiro apresenta a família de Caco, apoiadores do militarismo, e a família de Paulo, cuja o pai é professor universitário. Pai de Caco cita o discurso de Jango que ocorreu na Central do Brasil que ocorreu no dia 13 de março de 1964. O evento ficou conhecido como Comício da Central, onde Jango defendeu as “reformas de base” as quais ele tinha o interesse de realizar. O ato reuniu mais de cem mil pessoas. Em resposta ao evento, em São Paulo, ocorreu a Marcha da família com Deus pela Liberdade, exigindo a saída de João Goulart da presidência.

PAI - *(lendo)* Duzentos e cinquenta mil pessoas... Isso exige uma resposta!

MÃE - *Também acho!*

PAI - *Do jeito que anda a situação, isso vai acabar resultando numa guerra civil!*

CACO - *Vai ter guerra?*

MÃE - *Não fala de boca cheia, meu filho!*

CACO - *Quem é que vai lutar?*

PAI - *Os comunistas contra os brasileiros!*

CACO - *Então nós vamos lutar contra o pai do Paulo?*

MÃE - *Por que meu filho?*

CACO - *Estão dizendo em toda a zona que ele é comunista.*

PAI - *O Paulo qual é?*

MÃE - *O vizinho aqui da frente. O pai dele dá aulas na universidade.*

CACO - *Ele não é brasileiro? (1984, pg.10)*

O trecho ainda demonstra a inocência de Caco, não compreendendo a fase política em que estavam inseridos.

Sequencialmente, o texto apresenta a visão do pai de Paulo.

PAI - *O Caco é o vizinho aqui da frente?*

MÃE - *É por que?*

PAI - *O pai dele é o braço direito do Meneghetti. (1984, pg.11)*

Ildo Meneghetti foi reeleito governador do Rio Grande do Sul em 1962. Apoiou os conservadores no processo que culminaria no golpe militar e na queda do presidente João Goulart.

No decorrer do ato, o roteiro demonstra a falta de compreensão das crianças acerca do momento político e aponta que apenas se importam se haveria aula ou não. Demonstra também o contraste de realidade entre as famílias, como a de Pedro e Ana.

MÃE - *Psiu! Tua mãe está preocupada, Ana, por favor não me incomoda! O que tu queres?*

ANA - *Foi o pai que deu o golpe?*

MÃE - *Que golpe?*

ANA - *Os meus amigos me disseram que...*

MÃE - *Ana! Tu está proibida de falar neste assunto! (1984, pg.26)*

PAULO - *Mãe, a polícia prendeu o pai do Pedro!*

MÃE DO PAULO - *Eu sei. (1984, pg.27)*

Já no segundo ato, nos anos 1970, a peça narra a vida das personagens na juventude e na fase acadêmica.

PACHALSKI - *(para todos) Atenção pessoal, vai ter uma reunião hoje as seis e meia no DCE para discutir o encaminhamento da luta de 477 e do 228. Depois às nove da noite, vai ter uma peça com o pessoal do Jairo de Andrade do Teatro de Arena, lá na Reitoria, seguida de debate. E pra encerrar, um recital de poesia do Maiakovsky. (1984, pg.52)*

A época foi marcada pela intensa luta dos movimentos estudantis, contrários aos que se rendiam à propaganda de um país próspero, com a vitória da seleção masculina de futebol na copa do mundo de 1970. “Os decretos número 228, de 1967, e 477 de 1969, que impediam a participação dos estudantes universitários organizados na vida política nacional acabaram demonstrando-se apenas um agravante, em parte, pela eclosão de movimentos estudantis reacionários à proibição”. (Araujo & Moreno, 2011)

Além disso, é trazido pelos autores da peça a repressão às liberdades individuais, onde até mesmo as relações pessoais se modificaram. Tendo o exemplo de Pedro, que mais tarde perderia a vida, e ao irmão de Toguro, apreendido durante uma manifestação no centro da cidade, a peça retrata a questão da censura.

DONA ELVIRA - *Teu pai sonhou e olha no que deu.*

PEDRO - *O pai não estava sonhando.*

DONA ELVIRA - *Adianta lutar sozinho?*

PEDRO - *Ele não estava sozinho. Tem muita gente com ele. Porque estão de boca calada não quer dizer que não pensem. Eles pensam e bastante.*

DONA ELVIRA - *Pedro, tu estás falando igualzinho ao teu pai. Não quero te ver metido com esta gente.*

PEDRO - *Queres que eu fique de braços cruzados o resto da vida?*

DONA ELVIRA - *Não quero te ouvir falar neste assunto (1984, p.46).*

TORUGO - *(pensa) O que estes guardinhas estão fazendo aí na frente?*

PAI - *Esses guardas, Vitor Hugo, vieram me comunicar que prenderam teu irmão numa passeata no Centro, hoje. Ele estava na frente de Prefeitura queimando uma bandeira dos Estados Unidos. (volta ao telefone) Alô, eu quero este menino fora da prisão ainda hoje! (1984, p.45)*

No terceiro ato do espetáculo, o texto retrata a abertura política mencionando a volta do pai de Paulo, antes exilado na França.

CACO - *Teu velho já voltou de Paris?*

PAULO - *Voltou, não sabia?*

CACO - *Aproveitou esta tal de abertura...*

PAULO - *Lenta e restrita demais para o meu gosto, mas enfim... Ele está dando aula na Faculdade e fazendo política.*

CACO - *Te cuida que vão mandar ele de volta... (1984, p.68)*

Somando-se a isso, Araújo & Moreno elencam que “as cenas do último ato preocupam-se em demonstrar a memória dos acontecimentos recentes, bem como com constatação daqueles que acabaram por “bailar na curva” da democracia brasileira” (2011). Ana, já formada em jornalismo, busca extrair de Dona Elvira respostas sobre seu filho e quais atitudes Dona Elvira teria tomado em busca de justiça. Ana salienta ainda da importância para as demais pessoas, e para a memória nacional.

DONA ELVIRA - *Quem quer saber disso? A gente fala, vira manchete, dois dias depois todos esquecem. A vida da gente é esquecer, esquecer... (1984, pg. 65)*

HISTÓRICO DA PEÇA

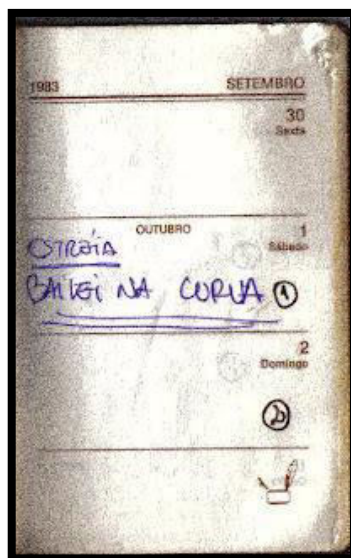


Figura 2: Diário de Júlio Conte. 1983.

Fonte: Acervo Júlio Conte.

Disponível em: <https://dispositivocenico.blogspot.com>

A peça estreou no dia 1 de outubro de 1983, no Teatro IPE (Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul) e a primeira temporada findou no dia 30 de outubro daquele ano (Certificado de Liberação da Censura – Anexo 4). Logo após, o grupo realizou a primeira viagem, para Caxias do Sul, cidade natal de Júlio. Lá fizeram três sessões lotadas, findando assim o ano de 1983, mas apenas iniciando a longa caminhada que percorreriam.

Bailei na curva voltou à cena no Theatro São Pedro no dia 4 de agosto de 1994, marcando a reabertura da casa. Esta segunda montagem se manteve em cartaz até 1997 realizando cerca de quatrocentas apresentações. Com o passar dos anos o roteiro também foi-se alterando. Para o ano de 1994, a peça se estendeu até a morte de Tancredo Neves, em 1985.

A terceira encenação foi realizada nos anos 2000 com elenco todo renovado. Esta montagem atravessou o final do século atingindo a marca de mais 1000 apresentações, incluindo uma festa de comemoração de 25 anos em cartaz, em 2008. Com a grande marca alcançada Júlio Conte já havia perdido a conta de quantas pessoas assistiram ao espetáculo. Em 2008, acreditava-se que eram mais de 600 mil.

Em 2013 Bailei celebrou 30 anos com algumas participações especiais dos atores da primeira montagem. Entre os integrantes do elenco estava a filha do diretor, Catharina Conte.

Agora repaginado, “Bailei na Curva” comemora 42 anos de caminhada, mantendo a mesma essência, consolidado como o maior sucesso do teatro gaúcho.

“Era para ser a história de uma época, mas a realidade do país faz com que continue viva e cada vez mais atual.” – Júlio Conte, em entrevista para o jornal Zero Hora. 2025



Figura 3: Bailei na Curva. Cartaz oficial. 2025.

3.2 DECUPAGEM

DECUPAGEM I				
CENA	INTERIOR/EXTERIOR	LOCAL	PERSONAGENS	OBJETOS
CENA 1: A CASA DA ANA	INTERIOR	Casa da Ana	Dona Virginia (mãe de ana). Soldado Celso. Pedro, Gabriela, Ana. Capitão gomes (pai de ana)	Rádio cadeira revista
CENA 2: CASA DE PEDRO E GABRIELA	INTERIOR	Casa de Pedro e Gabriela	Dona Elvira. Pai (de Pedro e gabriela). Pedro Gabriela, Ana, Caco	Máquina de costura. Pote de vidro Cobra d'água. Martelinho. Algodão tesoura. Porta do quarto de gabriela Cortador de unha
CENA 3: A CASA DE CACO	INTERIOR	Casa de Caco	Mãe. Pai. Caco	Jornal xicara telefone
CENA 4: CASA DE PAULO	INTERIOR	Casa de Paulo	Mãe de paulo. Pai de Paulo. Paulo. Carmen (irmã de Paulo)	Livro Barata telefone
CENA 5: CASA DA RUTH	INTERIOR	Casa da Ruth	Ruth. Oscar (pai de Ruth). Paulo. Mãe de Ruth.	Janela papeis - provas

CENA 6: ESCOLA	INTERIOR	Escola - Sala de aula	Freira, Aluna 1, Aluna 2, Aluna 3, Aluno 1, Aluno 2, Caco	Cadeiras
CENA 7: CINEMA	INTERIOR	Cinema	Ruth, Paulo, Pedro, Gabriela, Caco, Ana	Cadeiras Balas
CENA 8: 1º DE ABRIL	EXTERIOR	Rua	Ruth, Paulo, Pedro, Gabriela, Caco, Ana	Cinco marías Carrinho de lomba Arma de Brinquedo
CENA 9: MARCHA SOLDADO	EXTERIOR	Casa de Ana Rua	Mãe de Ana, Paulo, Mãe de Caco, Pedro, Caco, Ana, Ruth, Mãe de Paulo	Cadeira Rádio
CENA 10: REUNIÃO DANÇANTE	INTERIOR	Garagem	Luciana, Ana, Ruth, Torugo, Pedro, Caco, Betirinha	questionário refrigerante cuba-livre Presente - disco cadeira
CENA 11: NAMORO NO CARRO	INTERIOR EXTERIOR	Carro Quarto de ruth	Torugo, Pau' Renato, Vera, Ruth Luciana, Pai	Porta do quarto
CENA 12: O SONHO	INTERIOR	Casa de Pedro	Dona Elvira, Pedro, Homem	Máquina de costura Porta Camisa
CENA 13: ESTRADA DA VIDA	EXTERIOR	Estrada	Bia, Luciana, Caco	Mochila
CENA 14: FACULDADE	INTERIOR	Bandeirão da faculdade	Gabriela, Morena, Marta, Ana, Magrinho, Neco, Pachalaski, Marília	Cadeiras Panfletos Jornal alternativo
CENA 15: GRAVIDEZ	INTERIOR	Casa de Luciana	Luciana, Ruth, Rodrigo, Jacaré	Capacete Mesa
CENA 16: O AMOR	INTERIOR	Apartamento de Paulo	Karla, Paulo, Marina	Disco
CENA 17: A MEMÓRIA	INTERIOR	Casa de dona Elvira	Dona Elvira, Ana	Máquina de costura
CENA 18: QUEM BAILOU	INTERIOR	Super mercado	Caco, Paulo, Ruth, Gabriela	
CENA 19: BAILANDO	INTERIOR	Teatro	Varredora, Ator 1, Ator 2 Luciana, Produtor, Camareiro Atriz 1, Atriz 2	Vassoura
CENA 20: REPORTAGEM	INTERIOR	Escritório de Ana	Ana, Daniel	máquina de escrever papel
CENA 21: O FINAL			Daniel, Ana, Caco Luciana, Dona elvira Pai de pedro	
OBSERVAÇÃO	CENAS 10 A 16 - ANOS 1970		CENAS 17 A 21 - ANOS 1980	

3.3 REFERÊNCIAS DE MONTAGENS

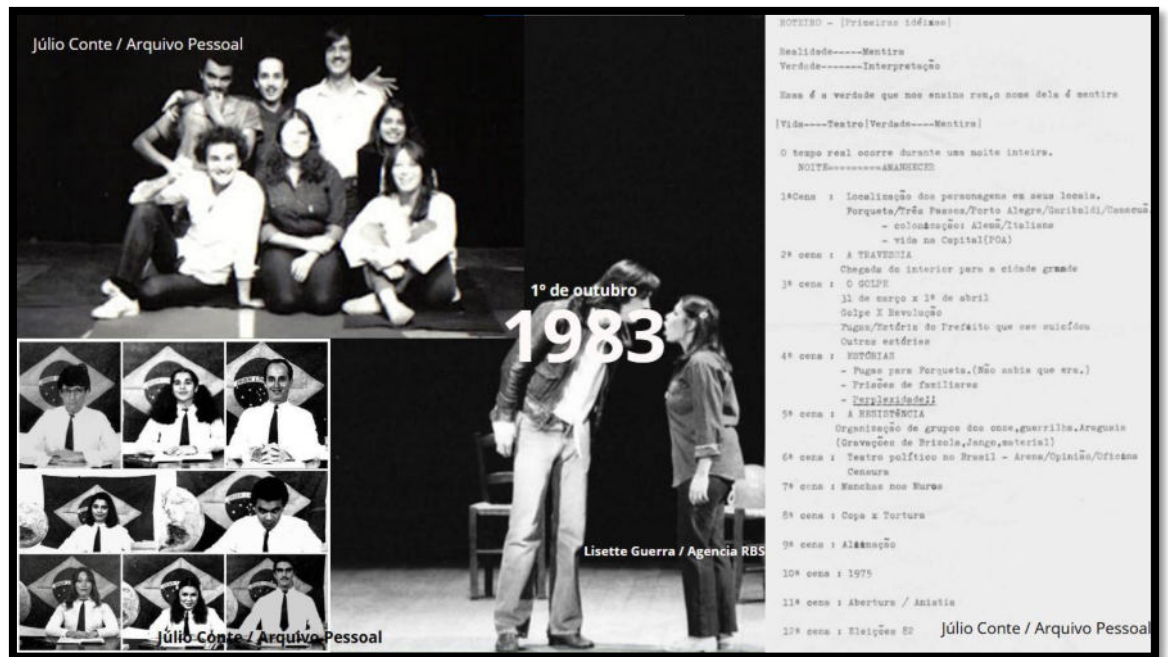


Figura 5: Primeira montagem. Bailei na Curva. 1983.
 Ficha técnica (Anexo 5).



Figura 6: Bailei na Curva. 1994.
 Ficha técnica (Anexo 6)



Figura 7: Bailei na Curva. 2000/2008 - 25 anos em cartaz.

Ficha técnica (Anexo 7)



Figura 8: Montagem de 30 anos em cartaz. Bailei na Curva. 2013.

Ficha técnica (Anexo 8)



Figura 9: Montagem de 40 anos em cartaz. Bailei na Curva. 2023.

Ficha técnica (Anexo 9)

3.4. MOODBOARDS – ANOS 1960, 1970 E 1980.

Para a composição do moodboard – prancha de clima - quis retratar as esferas: pessoal/social, político e cultural, não só de Porto Alegre, mas também do Brasil, em cada década em que a peça se passa.

ANOS 1960

No âmbito cultural trouxe o Tropicalismo, demarcando uma nova fonte musical completamente brasileira, *“agitando o ambiente cultural, fornecendo a identidade de um movimento estético, de uma moda, de uma atitude política e existencial”*, que, através de suas músicas e letras, questionavam a cultura dominante e a política do país. Além disso, *“O Rei da Vela”* peça que marcava a *“virada libertária na trajetória do grupo que traz para o teatro brasileiro um movimento de extraordinária criação. O desejo de romper com o repertório político da época.”* (De Hollanda & Gonçalves. 1982)

Politicamente escolhi uma foto da “Passeata dos Cem Mil”, a mais expressiva manifestação de rua do período em que o regime esteve vigente. Idealizada por estudantes, contou com a presença de artistas, intelectuais e trabalhadores.

Por sua vez, na esfera social, decidi colocar a foto de um bondinho, principal meio de transporte na época e meus avós maternos (ambos de branco, nas pontas), pois naquele instante residiam em Porto Alegre. Por fim, o auditório Araújo Vianna, que seria remodelado em 1964, perdendo sua característica de ser ao ar livre.



Figura 10: Colagem digital. Anos 1960.

ANOS 1970

Na Copa do Mundo de Futebol de 1970 o Brasil se tornaria tricampeão, sendo assim, um marco cultural e político. Com a vitória da seleção no campeonato mundial, os políticos utilizavam jargões induzindo a população de que o país prosperava. Também na esfera do futebol, escolhi uma imagem do estádio do Sport Club Internacional, de Porto Alegre, pois nos anos 70 conquistaria três campeonatos brasileiros, se solidificando como um dos grandes clubes do país. Além disso, o CineVictoria, marcando a evolução do cinema mundial e um dos marcantes pontos de encontro da juventude na época, na capital gaúcha.

Politicamente, escolhi a foto de uma manifestação realizada pelos estudantes da UFRGS, pela força dos movimentos estudantis na época. Socialmente escolhi fotos da minha mãe, pois nascera no fim dos anos 70, em Porto Alegre. Além de uma pracinha situada na capital gaúcha, cuja simboliza a inocência infantil em meio àquele momento histórico.



Figura 11: Colagem digital. Anos 1970.

ANOS 1980

Para retratar os anos 1980 culturalmente trouxe a imagem do primeiro “Rock in Rio”, pela ascensão do rock. A esfera política é representada pelo movimento Diretas Já, onde os civis pediam a volta das eleições diretas, podendo, assim, voltar a ter o direito do voto à presidência. Além disso, reunião do então governador do Estado do Rio Grande do Sul Jair Soares com o então governador do Estado do Rio de Janeiro Leonel Brizola, após serem eleitos pelos votos direto. E, por fim, socialmente trouxe imagens de minha mãe e minha madrinha simbolizando a juventude da época.



Figura 12: Colagem digital. Anos 1980.

4. HISTÓRICO DA CENOGRAFIA DO BAILEI NA CURVA E PROPOSTA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO.

***“De ter ideias de liberdade
De ver amor em todas idades...”***

Palco vazio. Sete cadeiras pretas. Som no rádio. Assim começavam as orientações de cena do texto da peça Bailei na Curva, estreada em 1º de outubro de 1983 no Teatro do IPE, em Porto Alegre. A simplicidade da cenografia refletia a dificuldade de se fazer teatro em Porto Alegre. (Fábio Prikladnicki. Zero Hora. 2013)

No *blog*, Júlio menciona que, primeiramente, imaginou praticáveis de diferentes tamanhos que remetessem as classes sociais, de acordo com as diferenças contrastantes entre as famílias:

Imaginei praticáveis, maiores, menores, altos e baixos que corresponderiam as classes sociais e definiriam os espaços cênicos. (CONTE; 2008)

A ideia não foi realizada, trocada pelas clássicas cadeiras pretas. Em *Cenografia hoje* (pg. 13, 2013), Arnold Aronson baseando-se na representação platônica da ideia menciona que quando uma cadeira é colocada no palco, ela deixa

de ser apenas um objeto funcional e passa a ser um símbolo carregado de significados. Desta forma, o objeto cênico assume um papel crucial na construção do significado dentro da obra teatral, transformando o espaço em um local de múltiplas interpretações e possibilidades. Como no Bailei na Curva, onde as cadeiras acabam por representar todos os espaços onde a peça se passa.

Depois, Júlio Conte propôs que cada ator levasse ao ensaio um objeto que remetesse a sua infância, trabalhando, assim, a memória emocional. Um elemento que acabara alimentando o personagem, entregando-lhe mais profundidade e conexão do ator com seu papel:

Todos nós carregamos uma espécie de souvenir emocional de pequenos objetos que, apesar de parecerem desprovidos de importância, são portadores de um manancial intenso de emoção. Néco trouxe uma funda. Márcia conseguiu um par de Conguinhas compradas na Voluntários. Hermes veio com uma bolinha de tênis e o Flávio veio com um carrinho de lomba. Vibração geral. No Auditório Tasso Correa tem um corredor central com um pequeno declive que acompanha a inclinação da platéia. Um carrinho de rolimã desceu e subiu centena de vezes o corredor, enquanto a bolinha e a funda passavam de mão em mão no palco. Não houve ensaio. Foi uma vivência. (CONTE; 2008)

Apesar do roteiro citar uma variedade de objetos, apenas alguns eram apresentados fisicamente. Objetos maiores como a máquina de costura de Dona Elvira era simbolicamente encenada.

Conte relata, ainda, sobre as mudanças da cenografia, adaptadas para uma nova roupagem da peça, porém mantendo a mesma essência, levando aos espectadores mais jovens, por meio da tecnologia, uma leitura dos anos de chumbo através de um diálogo imagético.

Procurei, ao longo desses anos, favorecer a leitura do espectador que não vivenciou os anos 1970/80. Nos anos 1990, quando fiz a primeira remontagem, inseri videoclipes introduzindo os anos 1960, com imagens de João Goulart, (Leonel) Brizola, (John) Kennedy; imagens da cultura paz e amor e até da Copa do Mundo de 1970. Para essa montagem mais recente, eu tenho um diálogo mais imagético, gráfico mesmo, com imagens da Porto Alegre antiga, sobrados e cinemas de ruas – o que praticamente não existe mais – de que a geração mais nova não tem referência. Então, essa é uma encenação mais visual. Agora posso dizer que teremos uma quarta versão do mesmo encenador. A estética foi repaginada, novas produções de imagens, um dinamismo que corresponde às necessidades estéticas do nosso tempo. (CONTE. Globo. 2014)

4.1 CONSTRUÇÃO – TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

A cenografia tem suas origens na Grécia Antiga onde era utilizada para criar a atmosfera necessária às representações teatrais, com a função de reforçar a narrativa. Com o tempo, a cenografia se desenvolveu e passou a ser entendida como uma arte que compõe o espaço cênico, contribuindo para a construção da estética e da percepção do público, ideia reforçada por Anna Mantovani, em seu livro *Cenografia* onde cita que a cenografia é uma composição de elementos que formam um espaço tridimensional - o lugar teatral, este termo refere-se ao ambiente onde o espetáculo é apresentado e onde se estabelece a relação entre a cena e o público. Utiliza-se o conceito de lugar teatral em vez de "teatro", pois este último se restringe apenas ao edifício, enquanto a denominação "lugar teatral" abrange todo o contexto do espaço de performance. (Mantovani, Pg 7. 1989)

O espaço cênico escolhido para desenvolver a cenografia do *Bailei na Curva* foi a sala do Espaço Cultural Sérgio Porto, situado no Humaitá, na cidade do Rio de Janeiro. A escolha ocorreu pelo fato de eu ter realizado um trabalho acadêmico utilizando as medidas e características deste espaço cênico para a disciplina Cenografia 4, lecionada pela professora Andrea Renck.

Outro fator predominante foi o caráter de espaço multiconfiguracional, contestando a ideia de um palco à italiana, onde o Bailei sempre se apresentou.

Robson Jorge em seu livro *Teatros multiconfiguracionais: O espaço cênico experimental como um jogo de armar* cita as características que tornam um espaço multiconfiguracional:

Basicamente é um espaço único (o espaço cênico), com bom pé-direito, que abriga palco e plateia com ou sem balcão, sem separação física, tal como no teatro de arena. São dotados de instalações cenotécnicas cativas (fixas), como piso cenotécnico e urdimento (suporte para instalações e equipamentos de iluminação e cenografia). Possuem, principalmente, sistemas modulados de equipamento e mobiliário cenotécnico móveis e desmontáveis, que permitem a criação das diferentes "configurações" palco/ plateia. (JORGE, pg.29. 2017)

O Espaço cultural Sérgio Porto foi fundado em 1986 no lugar do o antigo galpão da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, sendo um equipamento cultural do poder municipal do Rio de Janeiro. A sala possui 14.50 x 18.00 m, com o pé direito de 4,60 m. Contém ainda, um grid metálico móvel. Consta também de arquibancadas móveis, com módulos que acomodam até 200 espectadores.

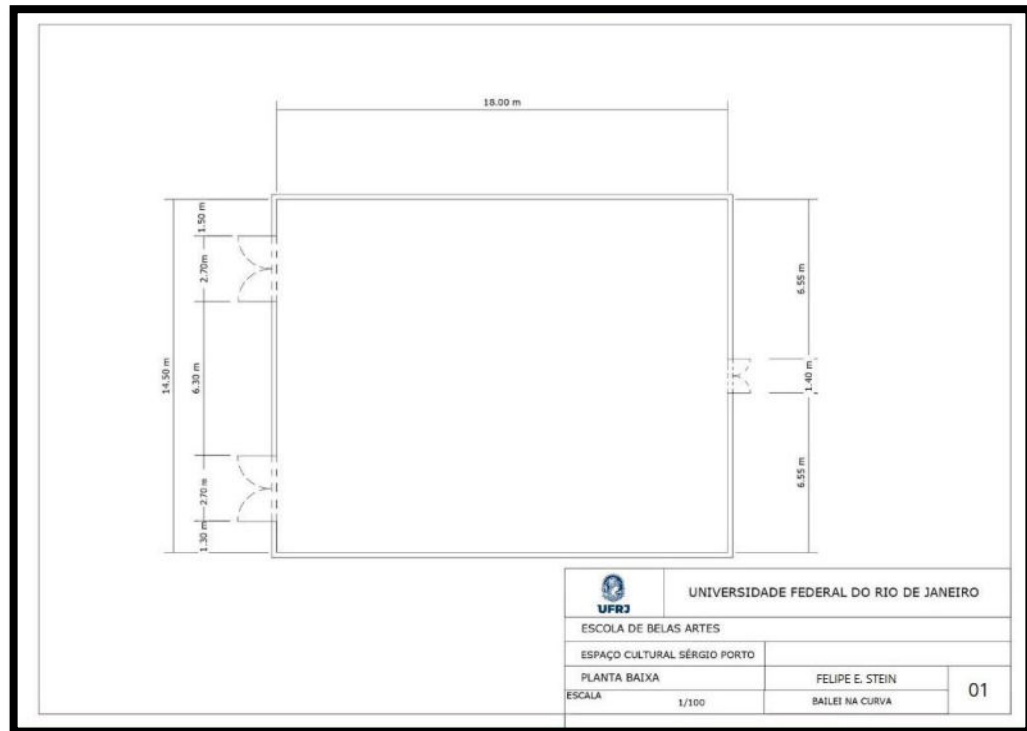


Figura 13: Planta baixa. Espaço Cultural Sérgio Porto.

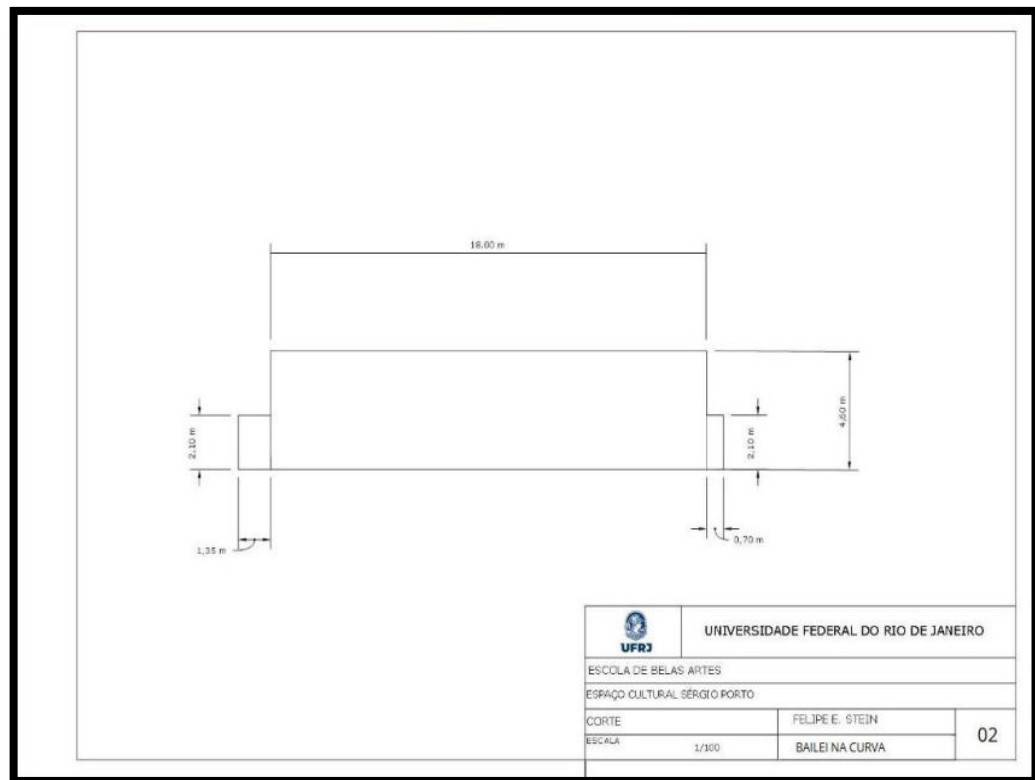


Figura 14: Corte. Espaço Cultural Sérgio Porto.

Ao desenvolver minha proposta cenográfica para um espaço multiconfiguracional, busquei me aproximar de uma abordagem espacial e sensorial, que enfatiza a tridimensionalidade e a interação entre corpo, espaço e narrativa, utilizando passagens do *blog Dispositivo Cênico*, assim como, o roteiro original.

Essa escolha está alinhada às ideias de cenografia como construção de um espaço escultórico, defendidas por Adolphe Appia e discutidas por Aronson (2013), que aponta a necessidade do espaço dialogar fisicamente com a presença do ator e do espectador, em vez de apenas ilustrar uma ambientação.

Primeiramente, listei os locais em que as cenas ocorriam, para que conseguisse integrar o total de localidades em uma só unidade cenográfica, pois as cenas do espetáculo são dinâmicas, ou seja, vários locais são apresentados durante um ato.

LISTA DOS LOCAIS DAS CENAS	
Casa da Ana	Carro
Casa de Pedro e Gabriela	Estrada

Casa de Caco	Bandeirão da faculdade
Casa de Paulo	Casa de Luciana
Casa da Ruth	Apartamento de Paulo
Sala de aula	Casa Dona Elvira
Cinema	Supermercado
Rua	Teatro
Garagem	

Assim, desenhei, no centro do espaço cênico, uma passarela em formato curvo, baseando-me na expressão regional “Bailei na Curva” que significa perder o rumo e inspirando-me na Rua Torta – ponto turístico da cidade de Gramado/RS, cuja simboliza a rua em que as personagens viveram desde sua infância até a fase adulta, nas laterais da passarela desenhei rampas de acesso, criando assim, uma metáfora de pertencimento, fluxo e transição. Sua forma curva permite provocar o olhar do espectador a se movimentar, além dos múltiplos pontos de vista, colocando, assim, o espectador em uma posição ativa. Tal configuração responde ao que Aronson (2013) descreve como uma cenografia que ultrapassa a simples criação de imagens, transformando-se em um espaço imersivo e relacional.

Para reforçar a tridimensionalidade da passarela desenhei carros que se encaixam na passarela, assim, acrescentando níveis que remetem às classes sociais, valorizando a ideia defendida por Júlio Conte na primeira concepção do espaço teatral da peça e propondo mobilidade no percurso. Esse carro móvel dialoga com a ideia contemporânea de um palco desmaterializado, que não se apresenta mais como uma moldura rígida, mas como um campo fluido e mutável, como observa Aronson (2013), ao comentar as tendências cenográficas do século XXI marcadas pela efemeridade e hibridismo.

Desenhei telhas enferrujadas fixadas nas paredes na intenção de criar um cenário que carregue as marcas do tempo. Esses materiais não apenas definem um espaço físico, mas também sugerem camadas simbólicas como memória e resistência.

Um pano preto, longo, corta horizontalmente as telhas, representando o luto da sociedade brasileira, mantendo, assim, uma marca do espetáculo original, citado por Júlio em entrevista:

“O pano preto do fundo era muito mais que um pano preto, era um luto por um país torturado.” (CONTE. Lume UFRGS. 2016)

Junto às telhas proponho os objetos pesquisados no blog Dispositivo Cênico e no roteiro original da peça. Conforme Aronson (2013), elementos cenográficos como esses podem funcionar como signos teatrais, capazes de transformar objetos cotidianos em arte pela simples maneira como são dispostos no espaço. Os objetos buscam valorizar a individualidade de cada ator e de seus personagens, integrando, assim, o real com a ficção, entrelaçando as memórias e tornando um ambiente comum entre passado-presente e realidade-ficção.

Com essa proposta, não pretendo representar fielmente um espaço real, mas sugerir atmosferas e provocar o imaginário do espectador por meio da materialidade dos elementos, suas texturas, formas e disposições. Como Aronson (2013) afirma, a cenografia contemporânea é marcada por ecletismo e multiplicidade, um cenário hoje pode ser composto de objetos construídos, projeções, luz, ou mesmo apenas pelo gesto e pela presença. A concepção cenográfica não busca, também, narrar o passar do tempo década por década, tornando assim, a sala em um “passado absoluto”.



Figura 15: Prancha de referências de texturas.

LISTA DE OBJETOS	
ROTEIRO	DIÁRIO DE MONTAGEM
Rádio – anos 60	Eletrola
Cadeira	Discos dos Beatles
Revista	LP Vim Vadiá - Nelson Coelho de Castro.
Máquina de costura	LP Para Viajar No Cosmos Não Precisa Gasolina - Nei Lisboa
Livro	Quadro do certificado de liberação do Bailei à censura
Xícara	Livro - Freud
Cinco Marias	Olivetti Lexikon 80
Carrinho de lomba	Chapéu de palha
Disco de vinil	Violão
Máquina de escrever	Funda
	Par de Conguinhas
	Bolinha de tênis

Pranchas de objetos



Figura 16: Prancha de objetos. Colagem digital.



Figura 17: Prancha de objetos. Colagem digital.

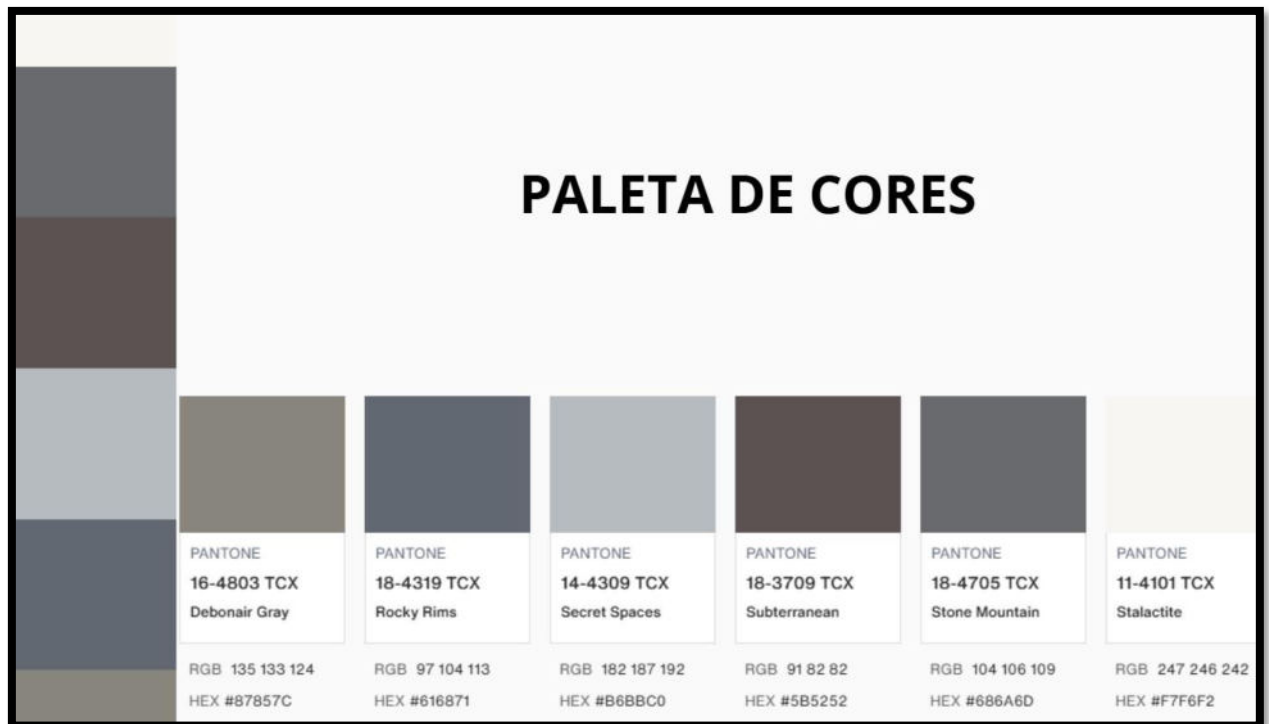


Figura 18: Paleta de cores. Extraídas da prancha de referências de texturas.



Figura 19: Prancha de referências da passarela.

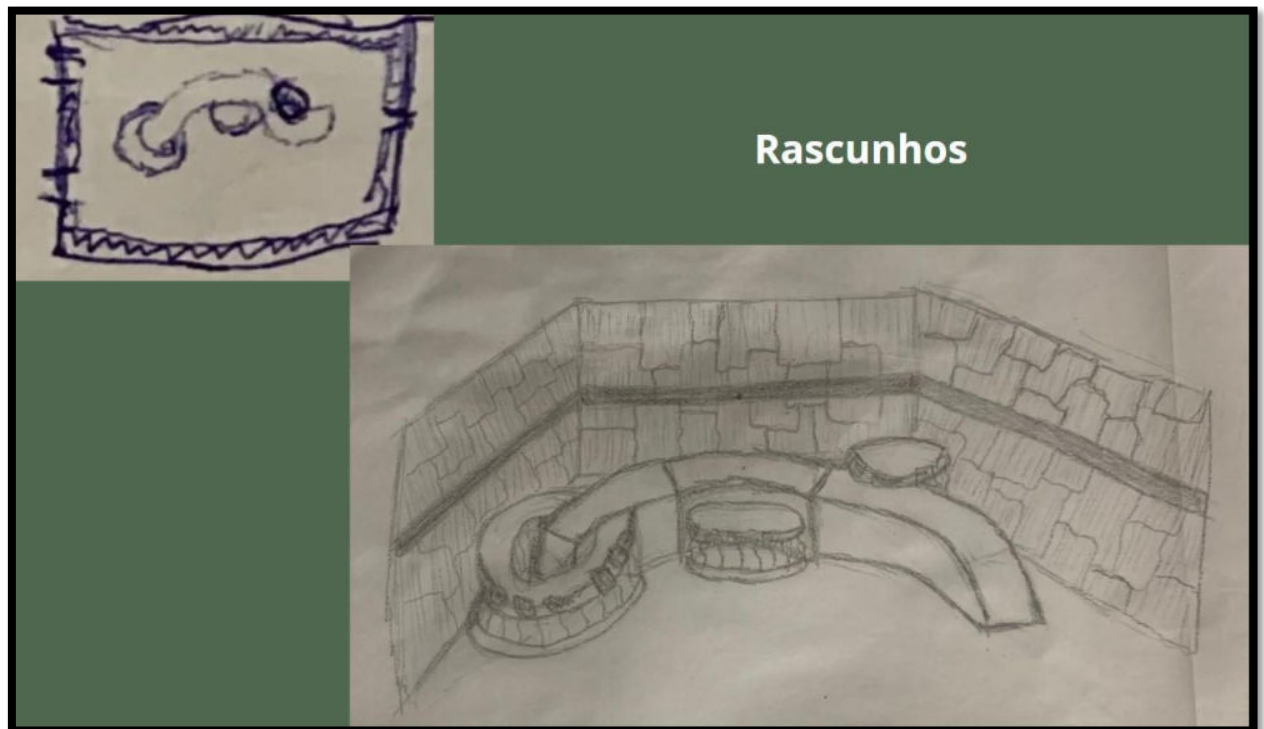


Figura 20: Rascunhos da cenografia do trabalho de conclusão.



Figura 21: Teste de volumetria na planta baixa.

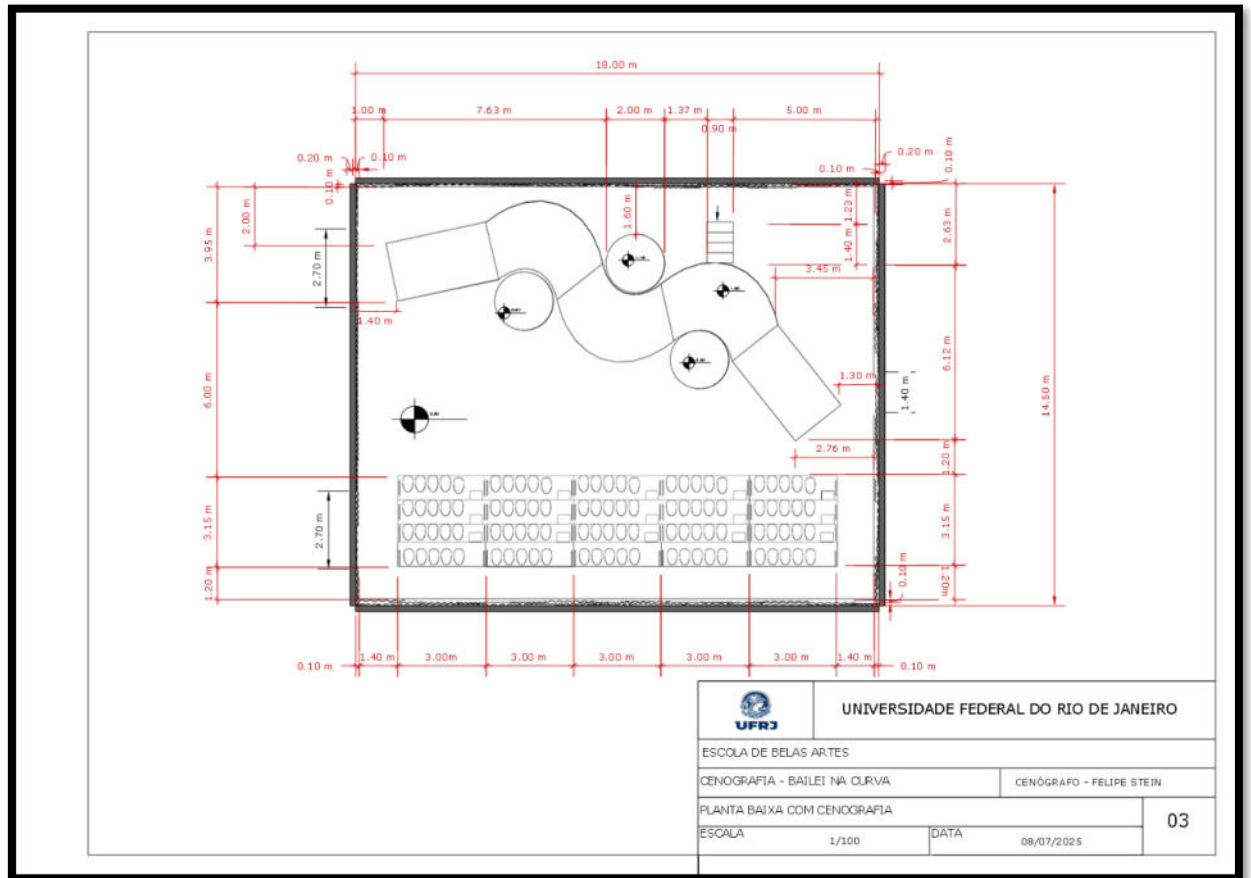


Figura 22: Planta baixa com cenografia.

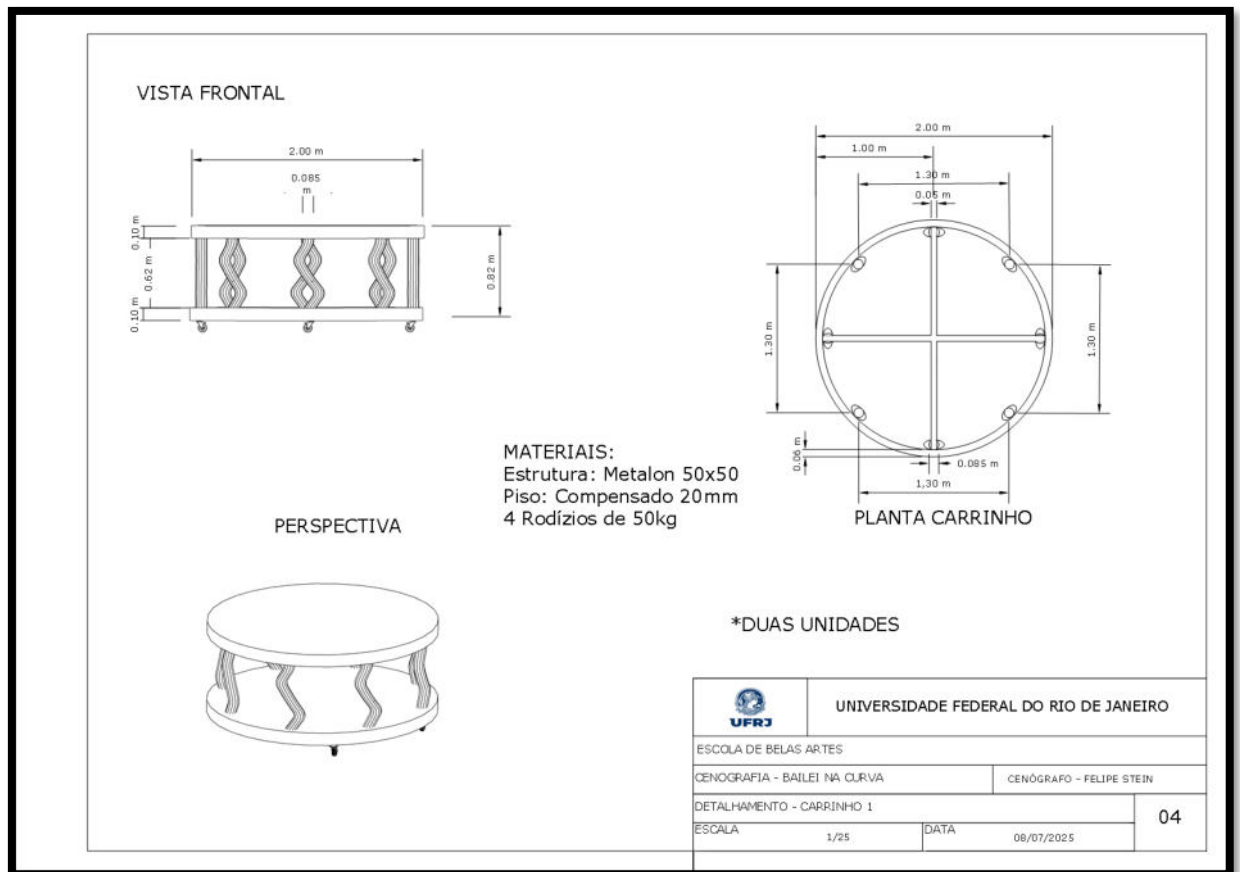


Figura 23: Detalhamento Carrinho 1

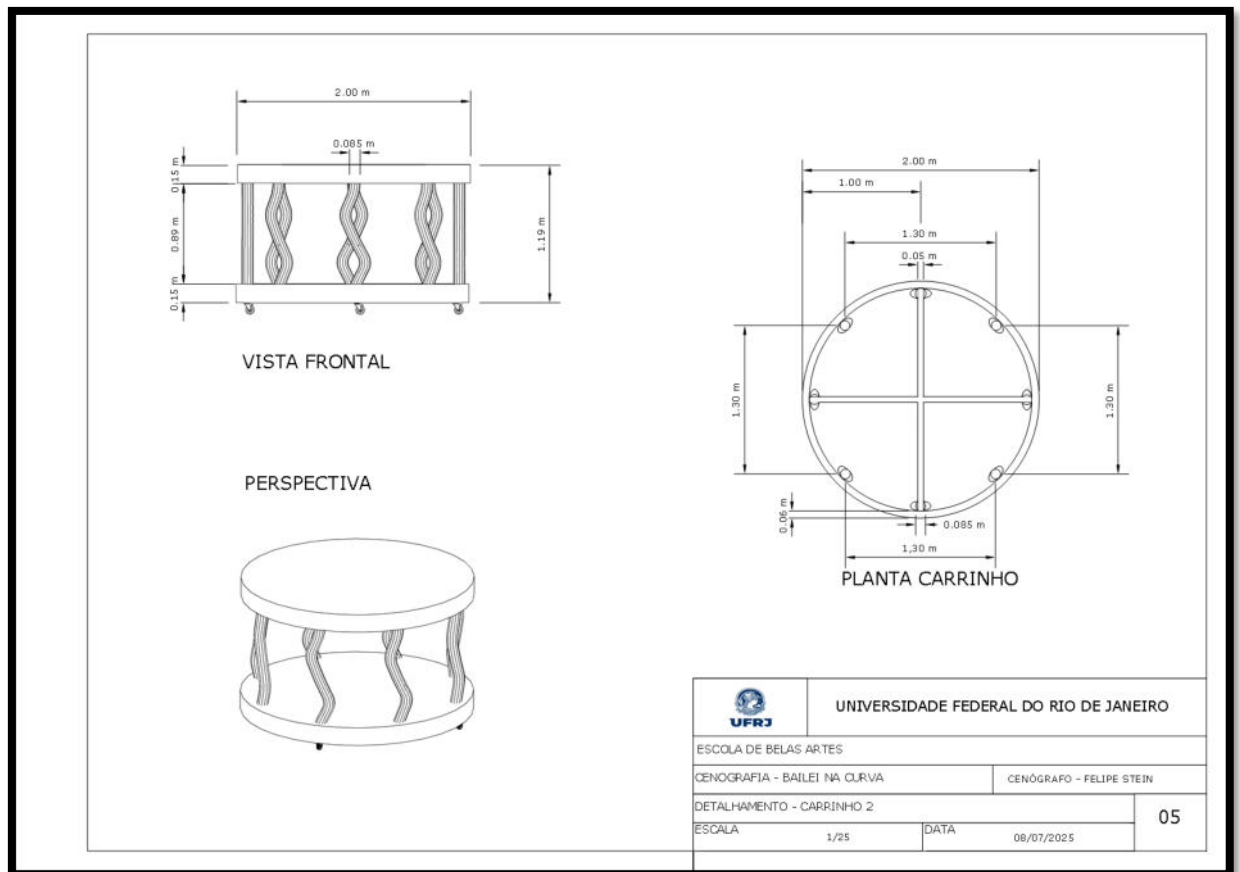


Figura 24: Detalhamento Carrinho 2

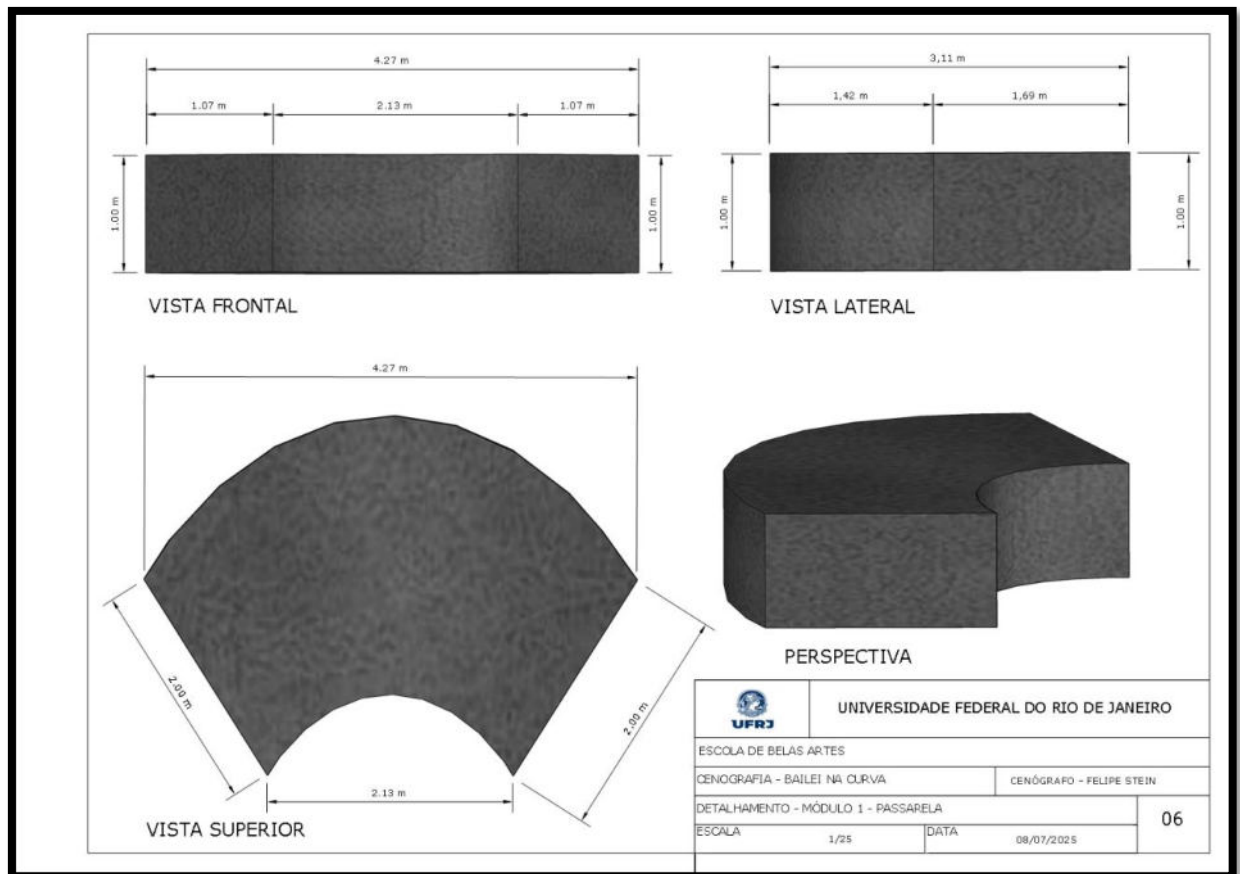


Figura 25: Detalhamento Módulo – Passarela

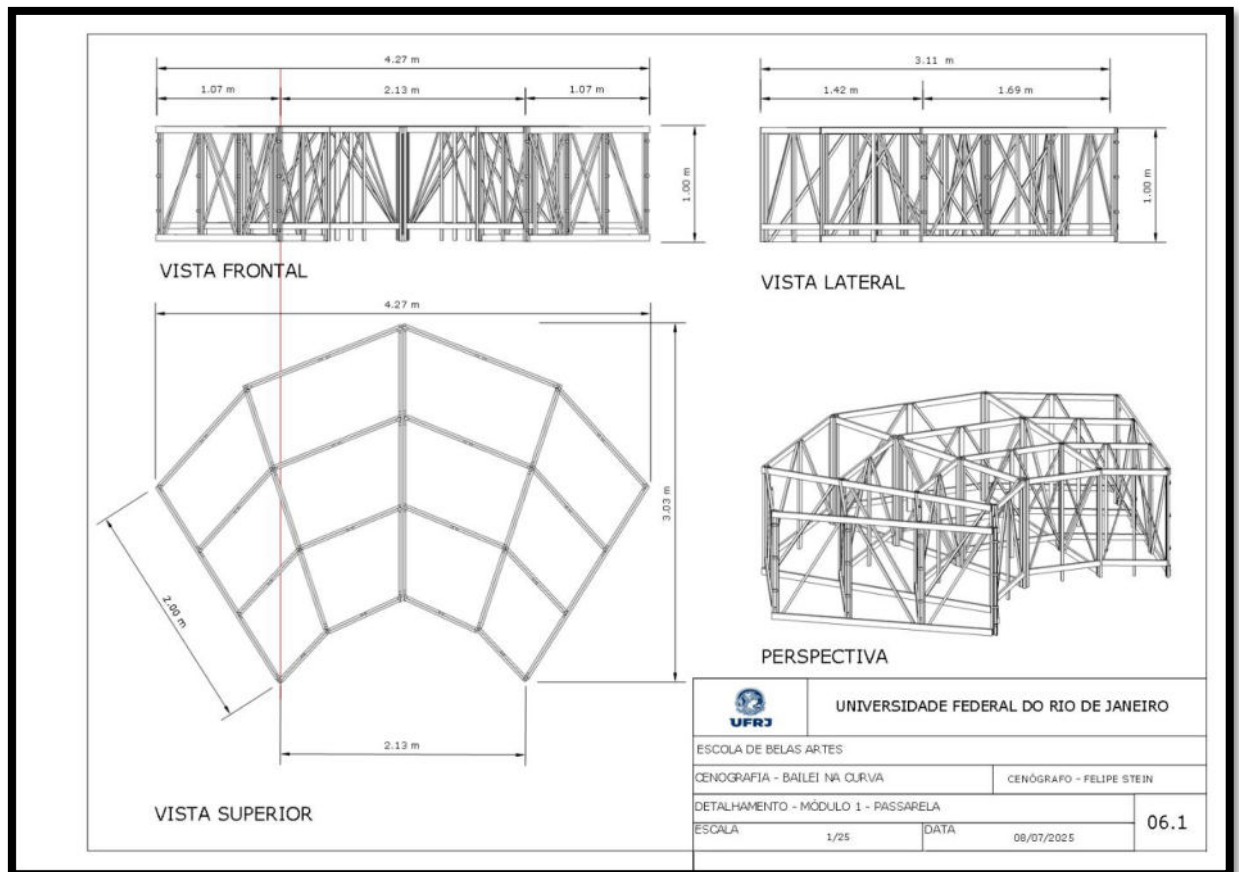


Figura 26: Detalhamento Módulo – Passarela

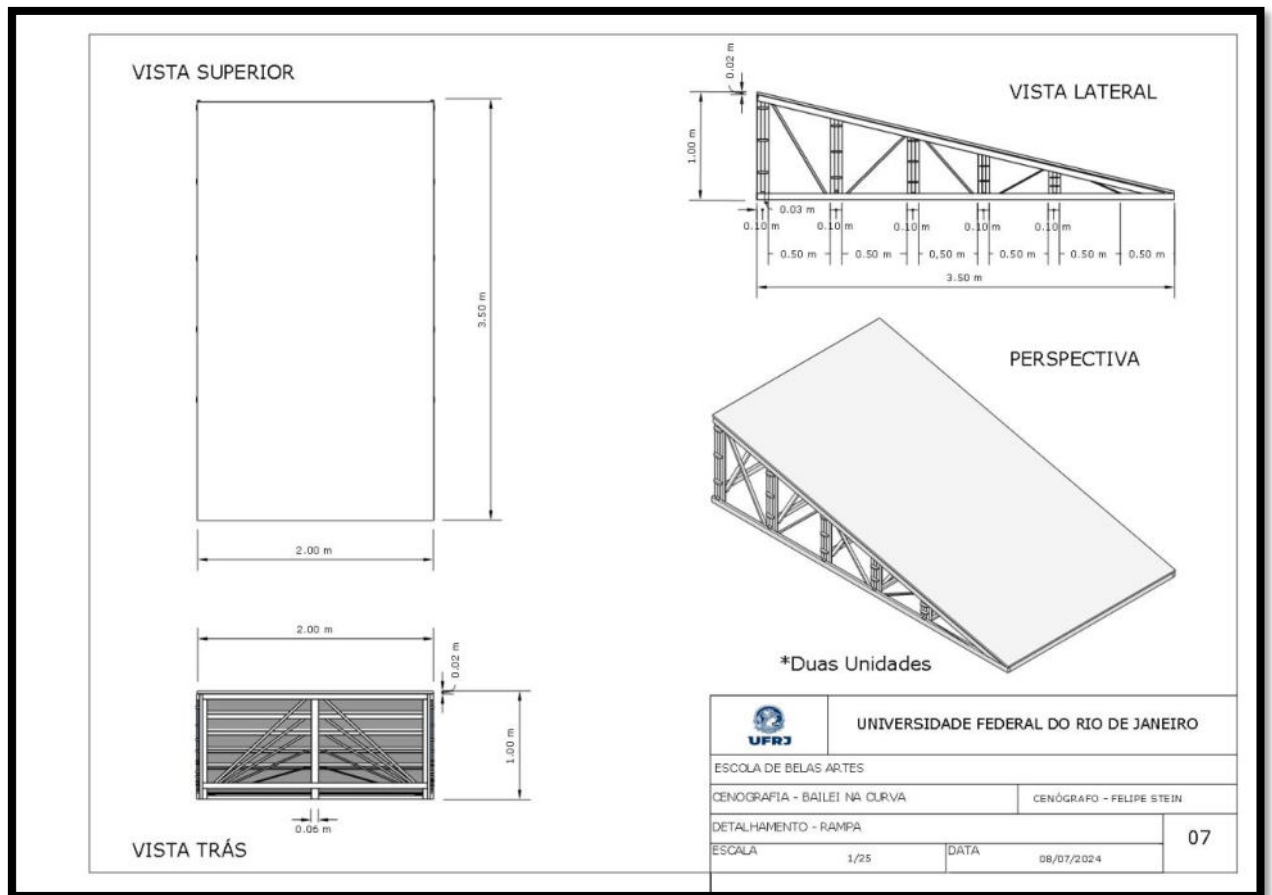


Figura 27: Detalhamento Rampa.

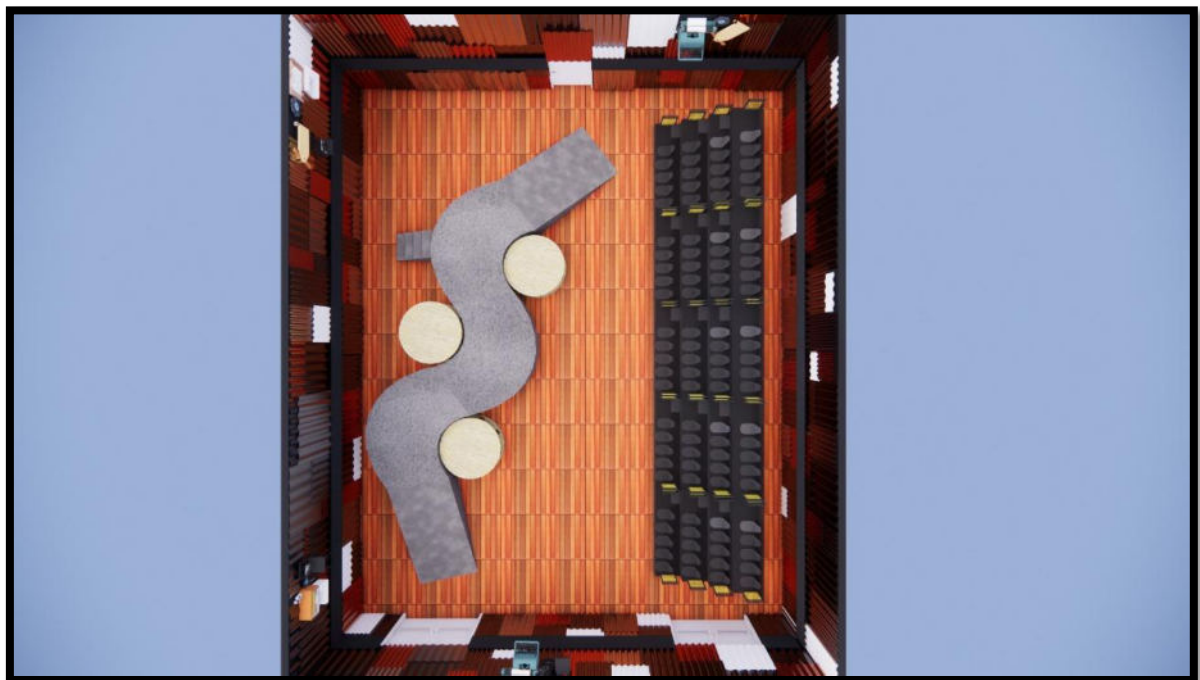


Figura 28: Maquete digital. Vista superior.

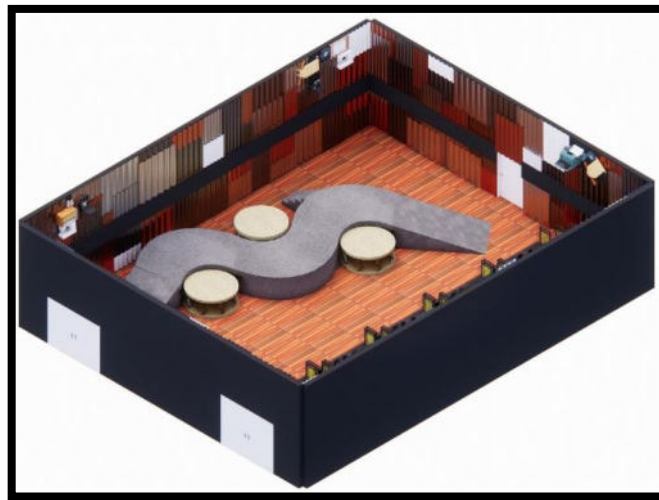


Figura 30: Maquete digital. Perspectiva



Figura 31: Maquete digital.

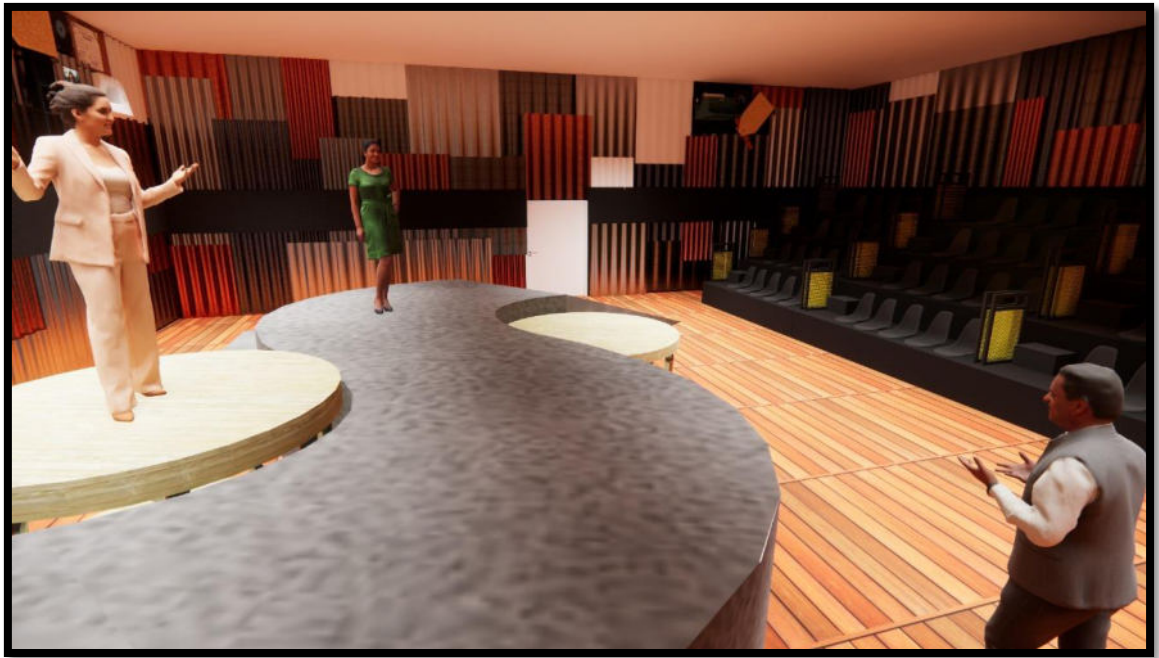


Figura 32: Maquete digital.



Figura 33: Maquete digital.

5. Anexos

Anexo 1. Letra da música “Horizontes”. Autoria: Flávio Bicca Rocha.

“Há muito tempo que ando
 Nas ruas de um porto não muito alegre
 E que no entanto
 Me traz encantos
 E um pôr-de-Sol me traduz em versos
 De seguir livre muitos caminhos
 Arando terras, provando vinhos
 De ter ideias de liberdade
 De ver amor em todas idades
 Nasci chorando, moinhos de vento
 Subir no bonde, descer correndo
 A boa funda de goiabeira
 Jogar bolita, pular fogueira
 Sessenta e quatro, sessenta e seis, sessenta e oito um mau tempo talvez
 Anos setenta não deu pra ti
 E nos oitenta eu não vou me perder por aí
 Não vou me perder por aí
 Não vou me perder por aí
 Não vou me perder por aí”

Anexo 2. Primeira versão do roteiro de baile.



ROTEIRO - [Primeiras idéias]
 Realidade-----Mentira
 Verdade-----Interpretação
 Essa é a verdade que nos ensina ran, o nome dela é mentira
 [Vida----Teatro|Verdade----Mentira]
 O tempo real ocorre durante uma noite inteira.
 NOITE=====AMANHÃ
 1ª Cena : Localização dos personagens em seus locais.
 Forqueta/Três Passos/Porto Alegre/Garibaldi/Camocim.
 - colonização: Alemã/Italiana
 - vida na Capital(POA)
 2ª cena : A TRAVESSIA
 Chegada do interior para a cidade grande
 3ª cena : O GOLPE
 31 de março x 1º de abril
 Golpe X Revolução
 Fugas/Estória do Prefeito que se suicidou
 Outras estórias
 4ª cena : ESTÓRIAS
 - Fugas para Forqueta.(Não sabia que era.)
 - Prisões de familiares
 - Perplexidade!!
 5ª cena : A RESISTÊNCIA
 Organização de grupos dos onze, guerrilha, Araguaia
 (Gravações de Brizola, Jango, material)
 6ª cena : Teatro político no Brasil - Arena/Opinião/Oficinas
 Censura
 7ª cena : Manchas nos Muros
 8ª cena : Cops x Tortura
 9ª cena : Alibinação
 10ª cena : 1975
 11ª cena : Abertura / Anistia
 12ª cena : Eleições 82

Anexo 3. Foto do primeiro elenco de bailei na curva.



Acervo Júlio conte

Anexo 4. Certificado de liberação de Bailei na Curva com data de 28 de setembro de 1983.

 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL	
CENSURA FEDERAL TEATRO	
Certificado nº <u>327/83-28</u>	
PEÇA <u>BAILLEI NA CURVA (1ª DE ABRIL)</u>	
ORIGINAL DE <u>JÚLIO CÉSAR CONTE</u>	
APROVADO PELA COMISSÃO CLASSIFICAÇÃO LINGUAGEM LIVRE, CRÍTICA POLÍTICA E RESPEITO À URBANIDADE	VÁLIDO ATÉ <u>28</u> de <u>novembro</u> de <u>1983</u> P. Aleixo <u>28</u> de <u>setembro</u> de <u>1983</u>  João Silva da Hora Chefe do SCDP/SR/RS ENTREGUE
CENSURA FEDERAL/RS IMPRESSO PARA MENORES DE 16 ANOS	

Acervo Júlio Conte

Anexo 5. Ficha técnica. Bailei na Curva. 1983.

Ficha Técnica	
BAILEI NA CURVA - Grupo Do Jeito Que Dá	Estreia: 1º de outubro de 1983
Autoria	Claudia Accurso Flávio Bicca Rocha Hermes Mancilha Júlio Conte Lúcia Serpa Márcia do Canto Regina Goulart
Roteiro	Júlio Conte
Elenco	Claudia Accurso Flávio Bicca Rocha Hermes Mancilha Júlio Conte Lúcia Serpa Márcia do Canto Regina Goulart
Direção	Júlio Conte
Iluminação	Hermes Mancilha

Produção	Carlos Eduardo Konrath Geraldo Lopes Grupo do Jeito Que Dá
Trilha sonora	Flávio Bicca Rocha

Anexo 6. Ficha técnica. Bailei na Curva 1994.

Ficha Técnica	
BAILEI NA CURVA - Grupo Do Jeito Que Dá	1994 – Reinauguração do Theatro São Pedro
Autoria	Claudia Accurso Flávio Bicca Rocha Hermes Mancilha Júlio Conte Lúcia Serpa Márcia do Canto Regina Goulart
Roteiro	Júlio Conte
Elenco	Fernando Severino Flávio Bicca Rocha Hermes Mancilha Lúcia Serpa Márcia do Canto Marley Danckwardt Marcos Breda Regina Goularth

Direção	Júlio Conte
Produção e Realização	Cômica Cultural Escola e Produtora de Teatro e Opus Entretenimento

Anexo 7. Ficha técnica. Bailei na Curva. 2000 – 2008.

Ficha Técnica	
BAILEI NA CURVA - Grupo Do Jeito Que Dá	2008 – 25 anos em cartaz
Autoria	Claudia Accurso Flávio Bicca Rocha Hermes Mancilha Júlio Conte Lúcia Serpa Márcia do Canto Regina Goulart
Roteiro	Júlio Conte
Elenco	Tiago Conte Cíntia Ferrer João Walker Patrícia Mendes Ju Brondani

	Julinho Andrade Tiago Leal Miila Derzet Tuta Camargo Érico Ramos Mariana Vellinho
Direção	Júlio Conte
Produção e Realização	Cômica Cultural Escola e Produtora de Teatro e Opus Entretenimento

Anexo 8. Ficha técnica. Bailei na Curva. 2013.

Ficha Técnica	
BAILEI NA CURVA	2013 – 30 anos em cartaz
Autoria	Claudia Accurso Flávio Bicca Rocha Hermes Mancilha Júlio Conte Lúcia Serpa Márcia do Canto Regina Goulart
Roteiro	Júlio Conte
	Bruna Bottega

Elenco	Catharina Conte Cíntia Ferrer Eduardo Mendonça Emilio Farias Érico Ramos Guilherme Barcelos Leonardo Barison Melissa Dornelles Patrícia Soso
Direção	Júlio Conte
Iluminação	Gabriel Lagoas e Júlio Conte
Produção e Realização	Cômica Cultural Escola e Produtora de Teatro e Opus Entretenimento
Produção de figurinos	Liege Massi e Patsy Cecato

Anexo 9. Ficha técnica. Bailei na Curva. 2023.

Ficha Técnica	
BAILEI NA CURVA	2023
Autoria	Claudia Accurso Flávio Bicca Rocha Hermes Mancilha Júlio Conte

	Lúcia Serpa Márcia do Canto Regina Goulart
Roteiro	Júlio Conte
Elenco	Ana Paula Schneider Catharina Conte Eduardo Mendonça Guilherme Barcelos Laura Leão Leonardo Barison Manoela Wunderlich Saulo Aquino
Direção	Júlio Conte
Iluminação	Gabriel Lagoas
Realização	Cômica Cultural Escola e Produtora de Teatro e Opus Entretenimento
Assistente de produção	Bruna Eltz

Anexo 10. Boneco símbolo do *Bailei na Curva*.



“Não vou me perder por aí...”

REFERÊNCIAS WEBBIBLIOGRÁFICAS

CONTE, Júlio. Diário de Montagem da peça Bailei na Curva. Dispositivo Cênico. 2008. Disponível em: <https://dispositivocenico.blogspot.com>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Anderson. B.; MORENO, Fernanda. S. *POR TRÁS DA CENA: A DITADURA MILITAR REVISITADA NA PEÇA TEATRAL BAILEI NA CURVA, DE JULIO CONTE*. In: XI Semana de Letras FALE/PUCRS, 2011, Porto Alegre. O cotidiano das letras: anais. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. v. 11. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/andersonaraujofernandamoreno.pdf>

ARONSON, Arnold. Cenografia hoje. Revista Alberto: Revista da SP Escola de Teatro. Pedro Maia Soares Editorial. 2013. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2023/06/ALberto-Edicao-5.pdf>

De HOLLANDA, Heloísa & GONÇALVES, Marcos. Cultura e Participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense. 1982.

DO JEITO QUE DÁ. Bailei na Curva. Porto Alegre: L&PM, 1984. Disponível em: <https://programadeleitura.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/bailei-na-curva-julio-conte1.pdf>

JORGE, Robson. Teatros multiconfiguracionais: O espaço cênico experimental como um jogo de armar. Funart. 2017. Disponível em: <http://funartemaisdigital.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2020/02/Teatros-Multiconfiguracionais-WEB.pdf>

MANTOVANI, Anna. Cenografia. São Paulo: Ática, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Biblioteca digital, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>

RATTO, Gianni. Verbete Cenografia. In: Enciclopédia Mirador Internacional.V.3, p.2230-2237.São Paulo - Rio de Janeiro, Brasil: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1993.

REIS, Andréa Renck. Uma Vida Impressa em Palco: Processos e Realizações de Marcos Flaksman no Campo da Cenografia Brasileira nos Anos 1960 e 1970. UNIRIO. Rio de Janeiro. 2019.

REFERÊNCIA VIDEOGRÁFICA

RIZZATTI, Luísa. EM SINTONIA COM – JÚLIO CONTE. Lume UFRGS – repositório digital. 25/06/2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/147284>