

Pessoal Grotesco¹

Antonio Vargas

Vinicius Pereira

Resumo: O presente trabalho aborda grupos e artistas cênicos que utilizam sexo explícito e violência real (tanto física quanto psicológica) como estratégias do grotesco. Procuo entender que relação esperam estabelecer com a recepção de seu trabalho colocando em risco e expondo seu corpo dessa maneira. Parece comum se associar o grotesco no teatro à distorção física, em detrimento às referências reais, ao que se espera normal e harmônico. Entretanto, o tipo de composição cênica que pesquiso parece trazer outra concepção da relação entre corpo e sensação/emoção do ator; carrega consigo uma noção pós-moderna de personagens e de jogo cênico. Muitos grupos e artistas cênicos têm trabalhado com aspectos grotescos em suas produções não meramente de maneira ilustrativa, mas com grande ênfase em seu ato arriscado, em sua exposição factual, como se quisessem colocar à prova todo seu arsenal cênico, aproximando-o cada vez mais de uma não-ficção. Este é um dado importante no âmbito artístico contemporâneo; estudá-lo é buscar caminhos para sua compreensão não somente artística (digamos, estética e poética), mas também abre brechas para seu entendimento na esfera social, em sua comunicação externa enquanto obra artística e encontro social.

Palavras-chave: Sexo Explícito – Violência em Cena – Grotesco

No teatro, o grotesco se evidencia frequentemente pelo trabalho com personagens cômicos, inspirados nos bufões da idade média, e representações que exploram distorções do aspecto real assumindo deformidades, tanto em acepções cômicas quanto trágicas. Desse modo, parece comum se associar o grotesco no teatro à distorção física, em detrimento às referências reais, ao que se espera normal e harmônico.

Seguindo a oposição entre comédia e tragédia definida por Aristóteles, pode-se assim dizer, Vitor Hugo coloca o grotesco em oposição ao sublime, aquilo que satiriza a realidade e aquilo que a eleva: “se o grotesco passa do mundo ideal para o real, desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade” (1988, p. 52). Considera o grotesco como criador do disforme e do horrível, e outrossim do cômico e do jocoso.

Da mesma forma, o pesquisador alemão Schneegans traça uma reconstrução histórica e teoriza acerca do grotesco. Segundo Bakhtin, Schneegans “ignora a ambivalência profunda e essencial do grotesco, no qual percebe apenas uma exageração denegridora, realizada com finalidades estritamente satíricas” (2002, p. 265). O corpo é evidenciado em seu estado de incompletude, sua constante criação, corpo e mundo estão mutuamente ligados, comunicam-se em suas aberturas e excrescências.

Pelo que pude constatar em minha pesquisa com o prof. Vargas no projeto *Imagética Grotesca*, há atualmente muitos grupos e artistas cênicos que utilizam sexo explícito e violência real (tanto física quanto psicológica) como estratégias do grotesco. É nesta esfera em que desejo me ater, buscando entender qual a vontade desses artistas em se exporem e se arrisquem de tal maneira. Que relação esperam estabelecer com a recepção de seu trabalho?

Como ponto de vista da ação e da presença do ator, encontro na fala de Lehmann a noção pós-dramática de “apresentação”, onde o jogo teatral pós-dramático se caracteriza de fato pela presença dos corpos em cena, de sua relação factual: “uma vez que o corpo pós-dramático se caracteriza por sua *presença*, e não por algo como sua capacidade de significar, torna-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido lingüístico” (2007, p. 337). O tipo de composição cênica que pesquiso parece trazer outra concepção da relação entre corpo e sensação/emoção do ator; carrega consigo uma noção pós-moderna de personagens e de jogo cênico. Muitos grupos e artistas cênicos têm trabalhado com aspectos grotescos em suas produções não meramente de maneira ilustrativa, mas com grande ênfase em seu ato arriscado, em sua exposição factual, como se quisessem colocar à prova todo seu arsenal cênico, aproximando-o cada vez mais de uma não-ficção.

Primeiramente, é necessário pensar no papel do corpo no teatro, na relação que há em o corpo ser material de significação teatral e ao mesmo tempo forma representada. Os corpos dos “personagens” pós-dramáticos tornam-se mais presentes do que a abstração do personagem dramático; tratando-se do ato performático não se pode mesmo tratar de personagem como o dos moldes dramáticos. De acordo com Mostaço (2008, p. 01), o termo pós-dramático significa “uma tentativa de síntese entre a situação epocal do fenômeno (o período da pós-modernidade) e suas constituintes estruturais (a pulverização do modelo dramático)”. Assim, nesse novo teatro é marcante a ruptura com as formas canônicas, em vez de se representar um corpo fictício, busca-se a fronteira entre experienciar o ato cênico. No âmbito teatral brasileiro, há exemplos desse tipo de abordagem em grupos como o Teatro Oficina e o Teatro da Vertigem, ambos da cidade de São Paulo, e a companhia de dança Cena 11, de Florianópolis/SC. O trabalho da nudez e do sexo explícito no Teatro Oficina, dirigido José Celso Martinez (Zé Celso, como é conhecido), versa pela esfera da carnavalização e do ato ritualístico, em alguns casos o jogo de cena do grupo invita o público e se concretiza numa experiência próxima de orgia e bacanal. Segundo a descrição de Rios (2007), “depois do oráculo vaginal, de ‘O Homem I’, viu-se o próprio público entrar em cena, tirar a roupa e participar de uma quase-orgia na peça seguinte.” Essa busca por um teatro dionisíaco e orgiástico é forte marca do Teatro Oficina. De acordo com Rocha

(2007), “Dioniso - Zé Celso ensina -, além do teatro, criou a antropologia, oferecendo uma síntese do humano, produto da violência e do erotismo. Zé Celso desenvolve ao máximo essa idéia, associando repressão sexual e opressão política e econômica.” Logo, as experiências do público e dos atores se cruzam, são cidadãos de um mesmo país, compartilham a mesma história, por mais amplo e diverso que seja o Brasil, cantam, assim, a história da miscigenação de um povo, da construção de sua identidade, fazendo-o experimentar essa mistura, tornando-o cúmplice dela mesma.

Os rituais populares também estão em cena nas peças do grupo, as crenças do povo, suas festas, religiões, cânticos. Pode-se pensar que as manifestações artísticas do Teatro Oficina não são como espetáculos teatrais fechados, mas buscam ser uma forma concreta da própria vida, ainda que fugaz, quer ser experiência para atores e público, anseio algo do carnaval da idade média. Para Bakhtin (1999), o carnaval naquela época representava o drama da humanidade, trazia à tona todas as obscenidades, desejos e maldições em suas imagens e cenas. Dessa forma, o limite entre o jogo (espetáculo) e a vida (real) torna-se tênue. Nessa atmosfera prevalece a natureza, o inacabado e em constante transformação, as pessoas se vêem não como parte, mas como a própria natureza.

As obras do Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo, exploram a diversidade de espaços cênicos não convencionais (igrejas, prisões, hospitais, rio Tietê). Lugares que põe o público já numa esfera de desconforto e de forte experiência sensorial. Em *Apocalipse 1,11*², uma cena de sexo explícito “performada” por um casal profissional do sexo traz uma discussão interessante em relação ao corpo da representação e a *performance* de um ator real. De acordo com Olivetto (2008, p. 07):

Podemos perceber aqui a inserção do ato sexual não apenas como um elemento de impacto visual, ou tampouco pelo uso do “diferente pelo diferente”, mas como uma estratégia discursiva de impacto crítico. Busca-se por meio de uma ação cotidiana - o sexo - uma forma cênica ainda mais teatral, o que justifica a idéia de hiper-teatralidade comumente associada ao trabalho do Teatro da Vertigem.

²Espectáculo que conclui a Trilogia Bíblica, antecedido por *O Paraíso Perdido* (1992) e *O Livro de Jó* (1995).

O aspecto grotesco é experimentado no momento da recepção, o público assiste a um ato que em nossa sociedade é recluso à intimidade de cada indivíduo. Somando-se ainda o fato de ser um casal profissional “performando” o ato sua própria profissão. A relação entre o espectador e a obra é testada no próprio estado mental de quem assiste.

O grupo Cena 11 Cia. de Dança se caracteriza por sua pesquisa de uma técnica específica com o trabalho de movimentos de queda. Trabalha, dessa forma, com um risco físico iminente, mas extrema técnica corporal. Ainda em questões corporais, tem se mostrado insistente no trabalho grupo a temática dos limites do corpo, sua capacidade de resposta, suas extensões e suas deformações. Enquanto grupo de dança contemporânea, percebe-se sua ruptura com a bela dança, a linguagem de suas peças trata da liberdade, dos medos, da coerção e da manipulação. Em seu espetáculo *Violência*, os bailarinos portavam dilatadores cirúrgicos que deformavam suas mandíbulas, criando rostos grotescos e aberrantes. Porém, seu impacto não é somente visual, o risco real dos bailarinos é um elemento forte de seu trabalho, juntando-se a cenas de violência, coerção e manipulação. De acordo com Avellar (2002), “a agressividade do espetáculo e possível razão pela qual ele mantém um jeito de que não pode ser digerido está em outra parte do incômodo: a relação entre interpretação e movimento.” O espaço cênico, bem como a movimentação dos bailarinos se dá pela incorporação das novas mídias (projeções, robôs, instrumentos musicais como guitarra e bateria, música eletrônica, etc.). Acessando a seção do espetáculo *Violência* no site do grupo³, tem-se reproduzida uma colagem do texto *O Teatro e a Cultura* de Artaud (1984, p. 17): “Se o teatro existe para permitir que o recalcado viva, uma espécie de atroz poesia expressa-se através de atos estranhos onde as alterações do fato de viver mostram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor”. O grupo faz sua a voz de Artaud para pôr em cena o desejo contemporâneo de esbofetear e acordar o público para um novo tipo de arte, uma arte inconformista e lúcida.

Este arrebatamento do público e esta vontade de denúncia (pode-se dizer), também está presente no trabalho do artista Rodrigo García e seu grupo La Carnicería Teatro (Madri, Espanha). Na companhia teatral, os atores exploram o trabalho físico, elemento constante nas criações de García: um corpo que se apresenta violentado, abatido, frágil; busca o oposto

dos corpos dos anúncios e dos programas de televisão. No espetáculo *La historia de Ronald el payaso de Mc Donalds*, três atores seminus debatem-se e se esfregam em poças de leite, vinho e coca-cola derramadas no palco, ingerem os produtos do consumo, da globalização, dos *fast-foods*. O palhaço símbolo do McDonalds, com seu sorriso irônico (que se torna quase amedrontador), destrói livros, zombando da sociedade que o alimenta (ou que se alimenta dele). Aparece na peça, ainda, discussões de imagens televisivas, como Tom & Jerry e Margaret Thatcher; a propaganda política aparece como manipulação publicitária. Sobre seu espetáculo *Compré una pala em Ikea para cavar mi tumba*, García diz: “não esperes nada de bonito. Em cena, pouco a pouco verás aparecer o caos, a desordem, a sujeira e o maltrato dos corpos. Uma poética incomum com ações que incluem, de maneira muito pouco agradável, objetos de consumo de quase todas as marcas” (2003). Em entrevista, García (2007) fala que o teatro que escolheu fazer é um teatro que fale de acontecimentos cotidiano, um teatro mais político e anti-global, como uma forma de gerar um célula de resistência, sem ter a pretensão de querer mudar o mundo.

Ainda em Madri, na Espanha, há o trabalho da artista Angélica Lidell, que forma com Gumersindo Puche o núcleo do grupo Atra Bilibis. Segundo o pesquisador espanhol Cornago:

Sus obras están estructuradas sobre un sistema de tensiones entre polos contrarios, una dialéctica no resoluble entre lo espiritual y lo corporal, la pureza y la escatología, lo sublime y lo grotesco, la belleza y el dolor, la inocencia y la culpabilidad, la abstracción conceptual y la concreción material, unión de contrarios que define lo aberrante, lo monstruoso o lo inhumano, obsesiones constantes de su mundo. (2007a, p. 01)

Encenando e atuando textos de autoria própria, a artista também trabalha com *performances* autobiográficas, como em *Lesiones incompatibles con la vida*, onde a autora, nua e com os pés em dois blocos de gesso, fala seus motivos para não ter filhos. Para Liddell, o corpo deve expressar a dor da palavra, o corpo deve ser esta expressão. Em entrevista com Cornago (2007b, p.01), a artista diz que “*el teatro es un momento de sufrimiento, un dolor compartido. La relación con el espectador es una relación de sen-*

³ <<http://www.cena11.com.br>>

sualidad en cuanto desafío de la sensibilidad, desafío con respecto al sufrimiento humano o a las alegrías humanas.” O sofrimento desse corpo do ator/atriz/*performer* parece ser o vínculo principal que se quer estabelecer com o público, o jogo parece estar centrado na relação corporal entre quem faz e quem assiste, o acontecimento em si, o espaço real entre as pessoas e suas sensações, desejos, vontades. Assim como no trabalho de García, o texto não faz parte da voz de um personagem, quando não é autobiográfico, o texto é texto em si, não é trabalhado para ser “amaciado” e bem acomodado na voz do ator. Por vezes é utilizada a voz em *off*, e recorrentemente o microfone, elementos que distanciam a voz do *performer* e sua realidade física.

Na questão da aproximação e do contato com o público, destaca-se o trabalho de Felix Ruckert (Berlim, Alemanha) como dançarino e coreógrafo. Nos anos 90, o artista começou a experimentar elementos de *Bondage, Disciplina, Sadismo e Masoquismo* (BDSM) em seus trabalhos e acabou por desenvolver uma técnica envolvendo esse tipo de comportamento, que, para o artista, é uma forma de expressão artística. Em entrevista, Ruckert (2005) conta que a primeira *performance* em que usou BDSM foi a instalação de nome *Stillen*, com inspiração no *Bondage Japonês*: os dançarinos ficavam amarrados e eram pendurados pelo teto, as pessoas transitavam pelo meio da “exposição”. Em 2002, na *performance Secret Service*, o público entra vendado, um de cada vez, e doze dançarinos o movem pelo espaço, fazem-no se arrastar no chão, acariciam-no de diversas formas, arranham e empurram, num jogo que transita entre o contato erótico e agressivo. Depois essas pessoas saem da sala e têm a escolha de voltar para o “segundo nível”, que demanda mais confiança, uma vez que além de vendados, a platéia fica vestida só com suas roupas íntimas. Nessa segunda parte, são introduzidos alguns aspectos e elementos do BDSM, o uso de coleiras e aparatos específicos. Já em *Messiah Game*, não há contato direto com o público, todos assistem a cenas de violência e tortura, cenas de sadomasoquismo. Neste trabalho a relação com o público está na esfera psicológica; para muitos assistir àquilo é uma tortura, querem “salvar” o *performer* da cena, já outros acham tudo muito banal e *fake*, querem ver sangue e membros cortados. Para a abordagem artística de Ruckert, a dor é mais do que mera sensação física, mas também estabelece energia entre os corpos, liberta uma espécie de força, trabalhando o limite tênue entre dor e prazer. Em nossa sociedade, tem-se o costume de se evitar a dor, por ser algo que machuca, que faz mal ao corpo. Mas Ruckert busca com seu trabalho com a dor, uma forma do corpo expressivo do *performer* perceber além da questão física da dor,

além da situação de disciplina e submissão, para criar um jogo lúdico de interação entre os corpos, num outro tempo e espaço, que não é só representação, mas sim experiência vivida.

Outra abordagem das artes cênicas contemporâneas de Berlim é o trabalho de Thomas Ostermeier; encarregado da direção artística do teatro Schaubühne desde 1999, juntamente com Jens Hillje, Sahsa Waltz e Jochen Sandig, realizando aproximadamente 30 produções. Segundo Jörder (2009), sua peça mais renomada foi *A Casa de Bonecas*, de Ibsen. O modo de trabalhar de Ostermeier versa sobre a energia e o prazer entre os atores, para isso, utiliza exercício da Biomecânica de Meyerhold, um sistema de treinamento físico que desenvolve a linguagem corporal.

A produção ilustra bem como o seu conceito de realidade incorporou a realidade da mídia de hoje: o drama sobre a emancipação é transferido diretamente para a sociedade da classe média do presente e para o mundo das imagens da sociedade de consumo. Citações visuais e acústicas do cinema, das novelas de TV, dos comics e da cultura pop, que se evidenciam de forma dramática e grotesca, indicam: a procura da identidade do homem moderno está rodeada de estereótipos inflacionários. (Jörder, 2009)

A partir dos signos de consumo, Ostermeier busca um realismo quase agressivo, sua forma de mostrar como a situação econômica e o desemprego juntamente com a imagem de mulherobjeto vendida pela publicidade ainda impulsionam à noção da conquista de um homem bem-sucedido como forma de consagração; valores discutidos por Ibsen, em seu texto escrito há mais de um século. Anteriormente, o diretor havia chocado o público francês no Festival d’Avignon com a peça *Shopping&Fucking*, uma cena de 10 minutos mostrava um ato de sodomia e tortura: um homem sendo penetrado com uma faca; provocando desmaios na platéia. Com a encenação de *Blasted* de Sarah Kane, também trouxe ao palco cenas de estupro e tortura. Essa exploração da violência foi motivo de muitas críticas e desgosto na recepção, mas também recebeu muitos elogios por outro lado.

As obras do coreógrafo, encenador, *performer* e artista plástico Jan Fabre (Antuérpia, Bélgica) também geram essa divisão entre o público. A controvérsia sobre seu trabalho vem justamente por abordar temas tabus e trans-

gressores, utilizando-se de imagens fortes e impactantes, como sexualidade, violência e escatologia. Desde os anos 80, o artista vem trabalhando com corpo em todas as suas formas; pode-se entender isso a partir de sua fala em entrevista a Daniela Rocha (2001): “[o corpo é] um instrumento com o qual me levanto todas as manhãs. Meu trabalho sempre trata do corpo, do corpo social, do corpo político, do corpo erótico. Eu manipulo esse corpo, eu o desintegro para depois reuni-lo. Lido com a dimensão física, espiritual e erótica do corpo”. Também alvo de críticas em Avignon, *The Crying Body* foi acusada de vazia de sentido, de dar prioridade à imagem sobre a palavra, à violência e ao sexo sobre a reflexão. A peça trata do que Fabre chama de “as lágrimas do corpo”, suas secreções produzidas por diferentes estados (felicidade, tristeza, ânsia, doença, desejo sexual, etc.); não são somente as lágrimas em si, mas também o suor, a urina, a saliva, o esperma. De acordo com o *release* no site do artista (2009)⁴, o material de criação veio da seguinte questão: como o corpo reage às diferentes situações como perigo, ameaça, dor, atração? O espetáculo se alterna entre cenas em grupo e individuais, cada um dos atores-dançarinos se torna parte de uma mini-história que compõe a história dos fluidos corporais. Um ator é excluído pelos outros e manifesta o seu desprezo em público na mais pura tradição bíblica, debulha-se em lágrimas e em lamentações. Num instante, emoções e ações transformam-se em outras; como na cena em que um padre vestido de negro escuta em confissão de uma jovem noiva e acaba como um excitado encontro. Ao final, uma cena com dançarinos e placas dizendo “*crying like a whore*”, “*crying like a saint*”, “*do you want to drink me?*”, entre outros.

Em *Quando l'uomo principale è una Donna* (2004), o encenador belga explora a questão de gênero, sua concepção social. Uma mulher vestida de terno e gravata prepara um Martini para si mesma, retira bolas prateadas de suas calças e faz como se as comesse e acompanhasse seu caminho pelo corpo. Ela se despe, tira também a faixa que diminuía seus seios. Abre as garrafas de azeite de oliva penduradas pelo teto, e dança nua, banhando-se de azeite, por vezes pára e prepara mais um Martini. Cheio de transformações, o espetáculo mescla as mudanças de homem para mulher, de homem para animal, bissexuado, sexuado, assexuado. A peça tem como inspiração os atos antropométricos de Yves Klein, onde corpos eram utilizados como “pincéis vivos”. A trilha sonora é

a conhecida canção italiana “*Nel blu dipinto di blu (Volare)*” de Dominic Modugno. Para Fabre esta é uma ode à obra de Klein, especialmente a sua foto “Salto ao vazio”; um salto que nesta peça é visto como preparação ritualística para o salto mais alto, que nos leva de volta ao matriarcado.

A discussão de gênero e sexualidade também se encontra presente no trabalho do casal de artistas Ana Borralho e João Galante (Portugal). Suas *performances* abordam o corpo e a intimidade, a identidade, a sexualidade e o erotismo, os limites entre os comportamentos de gênero. A nudez geralmente se faz presente como elemento de confronto do outro, como forma de provocar alguma sensação forte no público. Assim, suas produções apostam na aproximação com o público, na relação íntima e “exclusiva” entre *performer* e espectador. Em *Misterrmissmissmister* e em *sexyMF* os *performers* estão nus, mas suas faces estão travestidas no sexo oposto, gerando uma ambigüidade sexual óbvia e de extrema exposição corporal. O projeto NBNM (*no body never mind*) consiste em três produções que procuram explorar a relação que o corpo social contemporâneo promove com o corpo biológico. Sua abordagem parte da performatividade de um corpo pós-humano, suas amplificações e extensões (relação corpo-prótese). A fronteira entre o espaço de representação, *performance* e espectador é o campo de trabalho dos artistas, procurando sempre integrar o público ao tempo e ao espaço da *performance*, possibilitando que este vivencie a experiência com o *performer*.

Considerações finais

As situações de sexo e violência trabalhadas pelos grupos e artistas pesquisados, articulam o aspecto grotesco de suas abordagens artísticas. De acordo com Kayser (1986, p. 156), é “válido o fato de que o grotesco só é experimentado na recepção. Mas é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica como tal.” Ainda que se defina uma estrutura grotesca (o trabalho com sexo explícito e com violência real, por exemplo), há uma dependência da recepção, pois é nela que se dá a sensação de desencaixe/interferência e a tentativa de organização e mesmo o olhar teatral. Pelo enfoque de Cacace (p. 02, não publicado)⁵: “O grotesco não é portador de sentido, não se remete a nada, é uma encarnação do sentido. Não admite máscaras porque é justamente sua

⁴ < <http://www.troubleyn.be/theatrografie.php?&pageID=3&parentID=4&lingo=fr> > acesso em 24/03/09.

⁵ Guillermo Cacace é pesquisador e diretor argentino contemporâneo; trabalhou a oficina intensiva Grotesco y Dramaturgia, em out. de 2008, com o Laboratório Experimental, grupo coordenado pelo Prof. André Carreira.

desconstrução, ou melhor, é a potência que habita atrás da máscara emergindo por suas brechas." Ou seja, o grotesco aqui carrega consigo o aspecto de algo oculto que se força a aparecer por de trás de outros elementos mascarados. O grotesco provém de instâncias contraditórias no mesmo corpo, ou no entre corpos. A contradição se dá pelo choque de elementos variados, a tentativa de encaixe das partes da composição cênica (figurino, espaço, texto, personagem, ação, intenção, etc.).

Percebo nas obras destes artistas supracitados a importância do corpo do *performer* não só enquanto matéria-prima para a criação, mas como assunto, como protagonista do evento cênico. O corpo do ator busca falar de si próprio, se põe como evidência real para o acontecimento teatral, é esse corpo que se move, é esse corpo que "fala", sente, sofre, vive. De acordo com Cornago (2009, p. 06), "a cena contemporânea recuperou o corpo do ator, um território biológico e social ao mesmo tempo, para mostrá-lo ao espectador como espaço de questionamento e gesto de subversão: este é meu corpo, esta é minha história, não restam mais representações." As formas de trazer o público para a cena, para que viva e experimente com o seu próprio corpo aquele momento afirmam ainda mais a presença do corpo do *performer*, distanciando-o da representação de um corpo fictício.

Segundo Lehmann (2007, p. 345), "o 'estar exposto' do ator não é filtrado pelo papel e pelo drama. O corpo se aproxima do espectador de modo ambivalente e ameaçador - porque se recusa a se tornar substância significativa ou ideal e passar para a eternidade como escravo de sentido/ideal." Assim, o corpo se confronta com sua imperfeição, não se protege por meio do papel, mas despe-se dele, sacrificando-se. Entrega-se ao olhar do público, que toma consciência de seu ato voyeurístico - seu olhar não é mais passivo. A distância estreita e a fronteira difusa entre representação e realidade nas cenas de sexo e violência carregam consigo a noção de "presença"; são corpos que não se sustentam por sua capacidade de significar, mas por sua força de presença, por tornarem fato aquela experiência cênica.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo: seguido por O teatro de Seraphin*. São Paulo: M. Limonad, 1984.
- AVELLAR, Marcelo C. *Desenhos animados não sentem dor*. In: Estado de Minas, 02 de set. de 2002. Disponível em: <<http://www.cena11.com.br/html/espetaacu.html>>. Acesso em: 12 jul. 2009.
- BAKHTIN, M. M.. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- CORNAGO, Oscar. *Angélica Liddell*. 2007. Disponível em: <<http://www.intensidez.com/AngelicaLiddell/Artigos/OscarCornago.pdf>>. Acesso em: 04 maio 2009.
- _____. *Entrevista a Angélica Liddell*. 2007b. Disponível em: <<http://www.intensidez.com/AngelicaLiddell/Artigos/EntrevistaOscarCornago.pdf>>. Acesso em: 04 maio 2009.
- _____. ¿En qué piensa Europa? In: *Revista Afuera*. Ano IV, n. 6, maio de 2009. Disponível em: <<http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=AfueraAdentro &page=04.EstarAfuera.Cornago.htm&idautor=10>>. Acesso em: 10 fev. 2009.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do "Prefácio de Cromwell"*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GARCÍA, Rodrigo. *Teatro: Compañías Teatrales*. In: *Proscritos La Revista*. Ano III, n. 2, jul. de 2003. Disponível em: <<http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=2&d=t&s=t5&ss=1>>. Acesso em: 13 fev. 2009.
- _____. *Kuhinja: Rodrigo Garcia Interview*. Entrevista ao programa Kuhinja, da televisão independente de Sarajevo, produzido por pro.ba (www.pro.ba), subida em 17 jan. 2007. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=ulaMRzDqVZE>>. Acesso em 07 mar. 2009.
- JÖRDER, Gerhard. *Perfil: Thomas Ostermeier*. Disponível em: <<http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/ost/por/ptindex.htm>>. Acesso em: 19 maio 2009.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOSTAÇO, Edécio. *Um novo horizonte para a cena*. In: *DAPesquisa*. Vol.1, n. 3. Ago/07 - Jul/08. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_edelcio.pdf>. Acesso em: 05 maio 2009.
- OLIVETTO, Daniel. *Satisfeita Yolanda?* In: *DAPesquisa*. Vol.1, n. 3. Ago/07 - Jul/08. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/daniel-vargas.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2009.

RIOS, Dellano. Fluxos e refluxos d'Os Sertões. In: *Diário do Nordeste*. 2007. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=488537>>. Acesso em: 26 maio 2009.

ROCHA, Daniela. Jan Fabre derrama sangue em Avignon. In: *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 18 de jul. de 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1807200119.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2009.

ROCHA, José Cezar de Castro. Sertões pornográficos de Zé Celso em Berlim. In: *Uol Notícias*. 2005. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroficina/novosite/sertoes/berlim/berlim02.htm>>. Acesso em: 22 maio 2009.

RUCKERT, Felix. *On Dance and BDSM*. Disponível em <http://www.felixruckert.de/_OnDance.html>. Acesso em: 04 abr. 2009. Entrevista concedida a Ellen para o Dom-Unique.com, abr. 2005.