

“SATISFEITA, YOLANDA?”: PERCURSOS GROTESCOS NO *TEATRO DA VERTIGEM*¹

Prof. Dr. Antônio Vargas Sant’Anna²
Daniel Oliveira da Silva [Daniel Olivetto]³

Resumo

Neste texto apresentamos uma discussão sobre os procedimentos do grupo paulistano Teatro da Vertigem, analisando aspectos como a violência cênica e o sexo explícito como elementos do *grotesco*. Tais aspectos parecem propor uma forma distinta de recepção das obras do grupo, que frequentemente se apropria de espaços alternativos de representação, buscando grande proximidade entre o público e elementos grotescos.

Paravras-chave

Grotesco – sexo – violência

Neste texto apresentamos um estudo acerca do trabalho do grupo paulistano Teatro da Vertigem, cruzando três aspectos que consideramos significativos para tecer primeiras reflexões sobre o *grotesco* e sua recepção espacial: o uso de violência física e psicológica, assim como de sexo explícito em cena como elementos de semblante grotesco; os distintos espaços “não-teatrais” abordados pelo grupo, espaços de características arquitetônicas e simbólicas marcantes; e o emprego de variadas formas de interação cena e platéia, criando percursos pouco confortáveis. Tais elementos parecem convergir para um discurso cênico distinto de outras formas de recepção teatral em que o espectador tem lugares melhor definidos como platéia, espaços de maior controle. Começamos com uma pequena anedota verídica relatada pelo Diário do Nordeste⁴ em 04 de junho de 2002:

¹ Projeto Imagética Grotesca – CEART - UDESC

² Professor do Departamento de Artes Visuais. Diretor do Centro de Artes da Udesc.

³ Bolsista – PROBIC - UDESC

⁴ <http://diariodonordeste.globo.com/2002/06/04/030006.htm>

Noite de sábado em São Paulo. O palco de “O livro de Jó”, montagem da Companhia Teatro da Vertigem, são os corredores e salas de um hospital ao longo dos quais a platéia vê e ouve manifestações de dor e desamparo. A gradação do sofrimento exposto na ocasião vai não só do gemido ao uivo, mas também da sinistra exposição de instrumentos cirúrgicos à contemplação da carne nua e pálida de corpos devastados pela doença. O ator nu, gotejando de suor e sangue e pendurado num pau-de-arara, está com a fala. Entre o público, que acompanha tudo de pé, uma senhora idosa se vira para a outra e diz em alto e bom som: “Satisfeita, Yolanda?”.

Possivelmente Yolanda se arrependera de levar a amiga para esta sessão. Ambas talvez acostumadas a outras formas de fruição parecem ter sido pegas de surpresa por uma nova proposta cênica de alarido considerável na mídia. As montagens do Teatro Vertigem são frequentemente alvos de protestos, e utilizam temas e espaços cênicos controversos que geram forte repercussão na mídia, atraindo públicos diversos. O grupo explora o espaço de representação dando-lhe novos sentidos, em consonância com as transformações vividas pelo teatro nas últimas décadas.

No século XX explodiram no campo teatral variadas discussões e procedimentos que buscaram re-configurar o espaço de apresentação de espetáculos e as formas de interação com o público, retomando elementos das culturas ancestrais, elementos performáticos de rituais de culturas distintas, buscando um teatro que rompesse com as estruturas tradicionais dos espaços à italiana. Na Rússia, do começo do mesmo século Vsévlod Meyerhold buscou uma nova espacialidade a partir do ator e das formas simbolistas e expressionistas, empregando novos dispositivos cênicos na busca por um teatro mais reflexivo. Na França, dos anos 20, 30 e 40 Jacques Copeau e Jean Villar experimentam galpões afastados dos grandes palcos parisienses, experimentando junto a seus grupos novas formas de encenação no espaço teatral, outros vínculos com o público, que no contexto francês desta época eram mais adeptos da *Comédie Française*, dos espetáculos de entretenimento ou de formas mais tradicionais. A partir do final dos anos 50 o *Living Theater* em Nova York, cria espetáculos que propõem a vivência entre ator e público em formas espaciais bastante intimistas com temas que explodiam em momento bastante conturbado dos Estados Unidos. Nos anos 60 e 70 Jerzy Grotowski e seu *Teatro Laboratorium* em Wroclaw, Polônia, dá passos decisivos rumo às formas que melhor conhecemos hoje como espetáculos de “espaços alternativos” ou “espaços não-teatrais”,

formas usadas abundantemente na atualidade, muitas vezes numa clara contraposição ao teatro dos palcos italianos (**ROUBINE: 1998**). No final dos anos 70 e 80 o grupo catalão *La Fura Dels Baus* explora estas novas formas e torna populares uma ativa interação com a platéia, através do uso de percursos da platéia por espaços distintos e de narrativas que dão base a estes novos recursos cênicos empregados (**MOSTAÇO: 2005**).

No Brasil, como exemplos expressivos do teatro que explora outros espaços de representação, podemos citar o trabalho dos grupos paulistanos *Teatro Oficina (Uzyna Uzona)* e *Teatro da Vertigem*, grupos que fazem constantemente o uso de elementos hiper-realistas, com temáticas de apelo sócio-político bastante significativos.

O *Teatro Oficina (Uzyna Uzona)* tem como sede um galpão comprido, como um grande corredor com diversos níveis espaciais, planos com alturas diversas, corredores menores e galerias, um espaço que possibilita diversas configurações, a cada novo espetáculo explorando uma nova lógica espacial, muitas vezes levando o público por um percurso desconfortável, sem lugares definidos e seguros.

Se por um lado o Teatro Oficina re-configura um mesmo espaço dando-lhe novas formas a cada nova montagem, o Teatro da Vertigem investiga uma relação com distintos edifícios e espaços não-teatrais: igrejas, hospitais, presídios, um rio, um metrô, etc. Trabalhando em São Paulo há cerca de 15 anos, o grupo tem deixado marcas consideráveis no teatro contemporâneo, sendo objeto de variados estudos no que diz respeito as novas formas espaciais, recepção, procedimentos dramatúrgicos, identidade brasileira, entre outros temas que emergem das práticas deste grupo.

No trabalho do Teatro da Vertigem – como pontuamos no início deste texto - três aspectos parecem se cruzar no que diz respeito às relações grotesco-espaço-recepção: a violência e o sexo como elementos grotescos; o uso de espaços “não-teatrais”; e as formas de interação da platéia. Trata-se de uma combinação de elementos que parecem buscar uma recepção distinta das formas tradicionais de apreciação teatral.

Que se busca com estas formas de recepção que ganharam grande apelo na pós-modernidade? Que se busca com o rompimento dos lugares definidos e frontais dos espaços à italiana? Parece haver espaço paradigmático nos trabalhos do *Teatro da Vertigem*, lugar para o belo e o feio, lugar para uma busca por outras formas de comunicação.

O grupo e seus espaços de trânsito

Formado por alunos da ECA e da EAD (USP) e por atores de outras formações no começo dos anos 1990, O Teatro da Vertigem se reunia para desenvolver estudos prático-teóricos sobre a aplicação de princípios da mecânica clássica para o movimento expressivo do ator. A abordagem cênica do grupo privilegia a representação em espaços não-teatrais, tendo desenvolvido desde seu início procedimentos que se apropriam dos depoimentos dos atores para a criação do texto, escolhendo os espaços não convencionais a partir do que cada espetáculo reclama como espaço de representação.

Em sua primeira montagem, “O Paraíso Perdido”, o grupo alcança grande projeção na mídia com uma obra criada para o espaço de Igrejas. A montagem, baseada na obra homônima de John Milton, estreou com quatro horas de atraso sob protestos de fiéis que só deixaram as portas da Igreja Santa Efigênia à meia noite – horário de fechamento do metrô de São Paulo. A temporada do grupo seguiu com grande polêmica, atenção da mídia, intervenção policial, ameaças de bombas no espaço de cena, uma carta anônima com ameaças de morte ao diretor, intervenções políticas e religiosas contra e à favor de um trabalho que tornou o grupo visível já em seu *début*. A queda de Adão, o jardim do Éden, e a idéia de paraíso na atualidade numa montagem encenada em espaço sagrado dá início ao que o grupo viria a chamar de “Trilogia Bíblica”, dando continuidade a esta primeira intervenção em espaços institucionais.

Em 1995, o grupo estréia “O Livro de Jó”, abordando em primeiro plano a questão da Aids e explorando temas religiosos em paralelo. A exposição do corpo nu ensangüentado e atores que “performam” cadáveres são alguns dos elementos grotescos deste espetáculo que propunha um percurso por um hospital desativado gerando uma atmosfera inquietante e desconfortável para a platéia, que circulava por alas hospitalares desativadas: um ambiente cênico bastante hostil neste segundo trabalho da trilogia.

O espetáculo “Apocalipse 1.11”, terceira parte da “Trilogia Bíblica”, foi concebido e encenado em presídios brasileiros e de diversos países. O processo de criação foi desenvolvido a partir de oficinas realizadas com detentos do Presídio Carandiru, num diálogo entre atores e não-atores sobre uma obra que abordava o fim dos tempos, e um retrato cruel sobre a realidade brasileira.

A quarta montagem do grupo, a mega-produção “BR-3” (2005) parte de uma pesquisa sobre a identidade nacional. O radical Br é o ponto em comum para os três campos de pesquisa escolhidos pelo grupo: Brasiléia, nos confins do estado do Acre, divisa com a Colômbia, periferia do Brasil; Brasilândia, bairro na periferia de São Paulo; e Brasília, capital periférica de um país periférico. A viagem do grupo por estes três Brasis deu base ao projeto do grupo, posteriormente encenado no rio Tietê, espaço em que o público se desloca em meio à poluição dentro de barcas num percurso em que cenas acontecem dentro dos barcos, nas margens e nos alicerces das pontes que cruzam o rio.

Podemos perceber a busca do grupo por espaços que joguem o radicalmente o espectador em outra forma de recepção. Em “BR-3”, por exemplo, se esta mesma história sobre a identidade nacional fosse encenada em uma outra configuração espacial – num palco italiano, por exemplo – dificilmente teria este mesmo impacto. O espaço nos parece um elemento grotesco por si só: degradado, arriscado, paradigmático, repugnante, sugerindo uma situação de violência psíquica, e não manifesta diretamente de forma física. O diretor Antônio Araújo comenta sobre as intenções de se levar o público a este espaço:

Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo e quer fazer o espectador olha para esse rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para a veia inflamada que é este rio (Araújo, apud FERNANDES; AUDIO: 2006, p. 25).

Em “A Leitura Cênica da História de Amor” (2006), o grupo explora a caixa cênica teatral de forma inusitada, com atores na platéia e público sobre palco, inclusive, participando da leitura do texto apresentado. O trabalho mais recente “A Última Palavra é a Penúltima” (2008) é uma co-produção entre o *Vertigem*, o *Zikzira Teatro*, de Minas Gerais, e o peruano *Teatro La Otra Orilla*, uma intervenção urbana apresentada em uma passagem subterrânea desativada no centro de São Paulo.

Do altar das igrejas paulistas às margens do Tietê – ou da Baía de Guanabara, onde *BR-3* foi posteriormente encenada – o grupo propõe o percurso por espaços desarmônicos, desconfortáveis para público e atores, contraponto marcante em relação as encenações teatrais à italiana. A seguir analisaremos algumas estratégias cênicas usadas pelo grupo em *Apocalypse 1.11* e relatos sobre tais impactos sobre o público.

Apocalipse 1.11 – Sexo, violência e ready-mades performáticos

A terceira parte de Trilogia Bíblica “Apocalipse 1.11” tem trama baseada nos escritos apocalípticos do Novo Testamento. No entanto, como comenta a professora e pesquisadora da USP, Silvana Garcia:

o espetáculo do Teatro da Vertigem está longe de reproduzir o universo bíblico em seu imaginário grotesco de monstregos de muitas cabeças e estrelas que despencam dos céus. Essas aberrações e catástrofes não nos assombram, pois vivemos em um mundo no qual a ameaça de fim encontra-se neutralizada pela convivência diária com a violência, a degradação, a perda de referências. As visões do Apocalipse não são mais feias do que a miséria que se avoluma ao nosso lado. É, pois, no plano das abominações da realidade que somos atirados pelo espetáculo. E o fazemos na condição de testemunhas (GARCIA 2001: p. 120).

Para que esta dimensão do imaginário grotesco se manifeste em cena, o diretor Antônio Araújo utiliza elementos de bastante impacto cênico, o que faz de “Apocalipse 1.11” o espetáculo em que a violência cênica e o sexo explícito se evidenciam mais diretamente no trabalho do Vertigem como elementos do *grotesco*. Na cena da “Boate Nova Jerusalém” a personagem Talidomida do Brasil, uma adolescente obesa e de aparente retardamento mental é estuprada pela Besta, um personagem negro é acusado de roubo e sofre uma humilhação coletiva, e um casal de atores pornôis é exposto na cena em pleno ato sexual real.

A estas cenas sucedem-se outras, de teor semelhante, fazendo desfilar na passarela situações e personagens que evocam o lado podre do país. O tom é paródico, debochado, mas a linguagem é crua, obscena, blasfema. O jogo de tensões, o confronto entre elementos contraditórios, que constitui uma das fontes do grotesco da peça, sustentado pela alta teatralidade dos elementos em cena, retém os espectadores em uma desconfortável zona limítrofe entre o riso e o choque. Na média, nossa disposição interior se manifesta por meios-sorrisos. Não podemos confiar plenamente naquelas personagens que, mesmo sob uma aparência infantil, podem subitamente perder o controle e praticarem atos da mais torpe violência. Este é o caso, por exemplo, dos dois palhacinhos (...) que, em contraste com suas

ternas figuras de enfeite de bolo de aniversário, espancam impiedosamente um ator vestido de coelhinho de pelúcia (GARCIA 2001: p. 121).

O uso do casal de atores pornôns no espetáculo, por exemplo, foi alvo de grande polêmica. Yiftah Peled, estudou recentemente a presença de *ready-mades* performáticos no trabalho do *Teatro da Vertigem*. O conceito *ready-made* performático “*refere-se a uma unidade performática inserida e incorporada em outra instância de performance e pode ser definido como a inclusão de um feixe de comportamentos performáticos em outro fenômeno performático*” (PELED: 2006). O autor analisa a presença do casal pornô como um *ready-made* performático, uma vez que se colocava em cena um ato sexual explícito. A seguir ele descreve a estrutura em que se insere esta cena de sexo:

Os personagens Lílian e Reginaldo, que performam o ato sexual no palco, formam o casal RMP [ready-made performático] do *Apocalipse 1,11*. Eles foram transferidos do contexto performático de um clube de *show* noturno para mostrar cenas de sexo ao vivo na peça [...] Além disso, a apresentação do casal RMP, enfeitado com adornos indígenas, é acompanhada do tema das vitórias de Ayrton Senna, som que, para muitos brasileiros, reafirma o orgulho nacional associado ao desempenho, à velocidade, à eficiência, à precisão e à capacidade de vencer os limites. Porém, a cena do casal que se apresenta não reforça o efeito da música da TV - a eficiência ‘mecânica’ na performance do casal. [...] A partir das interações com os demais elementos teatrais, essa ação pode adquirir novas, ou outras conotações que abrem um leque de associações que a performance no clube pornô não inclui. (...) Ao se observar o uso do casal RMP pelo Teatro da Vertigem, percebe-se que a cena que mostra a cópula do casal é congelada de repente para que o movimento do carteiro que entra seja o novo foco da cena. Dessa forma, o texto cria movimento. É possível considerar o contexto da entrada do texto na cena do casal RMP como um elemento *brechtiano* de distanciamento (PELED: 2006).

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*.

Peled analisa ainda a polêmica sobre o casal, a partir de dois artigos publicados na revista *The Drama Review*, no Reino Unido pelos pesquisadores André Carreira e William Stanton, que analisam o espetáculo do Teatro da Vertigem, de forma bastante contraditória entre si:

Segundo Carreira o uso do casal cria um efeito meta-teatral, pelo fato de serem performers de palco e fazerem sexo real ao mesmo tempo. O elemento de meta-teatralidade na peça refere-se à “dupla sensação de realidade”, característica referendada por Carreira que consiste no fato de os atores estarem, ao mesmo tempo, representando e fazendo sexo. Segundo o diretor, para que a meta-teatralidade possa aparecer, é preciso “intensificar o real” (PELED: 2006).

Carreira refere-se ao fenômeno como uma “viva representação da vida”, enquanto Stanton refere-se à participação do casal na peça como uma incorporação “demolidora da representação”. [...] Para Stanton, o efeito do corpo nu era real demais, enquanto para Carreira, era apenas sexo ao vivo. Cada autor apresentou a noção da realidade do casal chamando atenção para as diferentes visões culturais sobre o corpo (PELED: 2006).

Para Peled não é apenas o casal que está exposto nestas condições, mas também o próprio público, uma vez que o ato sexual é uma prática culturalmente definida como íntima e privada. A recepção a este *ready-made* foi bastante contraditória neste trabalho do *Teatro da Vertigem*, evidenciando um procedimento performático que desestabiliza valores sociais. Tal polêmica leva a pensar sobre o papel do real na representação teatral, e sobre a dimensão política e social no discurso do grupo.

Em outra cena polêmica do espetáculo o público fica encostado nas paredes formando um “corredor polonês” e por meio deste passam diversos “presos”⁵ nus numa relação de grande proximidade com a platéia, sendo perseguidos pelos “guardas”, e dispersam-se pelo presídio até sumir da vista do público. Como comenta Arthur Nestrovski, “alguns vêm carregados ou arrastados: são os “mortos” e “feridos”. Tudo se dá em poucos minutos, e o limite tênue entre platéia e atores jamais é transgredido. Mas a essa

⁵ Privilegiando a busca pelo real, o grupo buscava confundir quem dos presos eram realmente detentos dos presídios onde se apresentavam, e quem dos atores interpretavam presidiários. Ambos podiam interpretar presos e guardas.

altura cada um de nós já está marcado para sempre por essa cena (NESTROVSKI: 2002, p. 15).

Em “Apocalipse 1.11”, o público é confinado junto aos atores criando outras formas de relação física, percorrendo espaços hostis, com escritos de detentos (alguns já cadáveres), manchas de sangue, cheiro de mofo, numa lógica de desconforto que busca outros tipos de discurso.

A sensação física, no entanto, não se esgota, na impressão de histórias vividas nesse cenário, mas é um apoio decisivo para que as impressionantes cenas construam a memória de um apocalipse que estamos vivendo. Assistir a uma cena de sexo explícito, realizada por um casal que vive profissionalmente dessa atividade, ou participar do corredor polonês na representação de um massacre, e ainda se confrontar com a ameaça de tortura com um rato, ou ficar frente a frente, com um homem degradando uma mulher ao urinar em seu corpo, adquire um sentido agressivo, mas em nenhum momento gratuito ou banalizador da violência" (LUÍS, Macksen, apud. ENCÍCLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL)

Nos momentos finais da peça, ocorria o juízo final. Babilônia, prostituta que exibia o sexo com naturalidade nas cenas da boate gabando-se de seu desempenho, é então submetida a um julgamento em que seu algoz urina sobre seus pés (num ato verídico). É estrangulada em cena em seguida. Talidomida é punida pelo mesmo juiz que lhe atira ovos e distribui mais ovos ao público para que façam o mesmo, o que insere o público num lugar extremamente imperativo e hostil.

Satisfeita Yolanda?

No trabalho do *Teatro da Vertigem*, portanto, a escolha dos espaços está profundamente ligada às características simbólicas de suas dramaturgias. Formas distintas de espaços foram e têm sido testadas na contemporaneidade, dando forma a uma busca por uma interação mais ativa da platéia e por uma discussão em que o público possa se ver de dentro da obra. A interatividade pela interatividade é frequentemente contestada em obras que parecem usar o público como “ator” apenas como um artifício, como uma forma de se dizer que se está perto, uma interação muitas vezes centrada no entretenimento. Neste sentido a recepção não pode ser a mesma que em outras formas.

Há nas práticas como as do *Teatro da Vertigem* a provocação por uma outra interatividade, uma relação pouco confortável. Yolanda e sua amiga – que mencionamos no começo deste texto - são apenas exemplos cômicos de muitas situações de estranhamento provocadas por este tipo de trabalho. Para Kayser “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 absolutamente como tal. Quem não está familiarizado com a cultura dos Incas, pode tomar por grotescas certas estátuas desta origem.” (KAYSER: 2003, p. 156). No entanto, são tomados por grotescos (a amiga de Yolanda talvez chamaria de “nojentos” ou “asquerosos”) os elementos usados pelo Vertigem, que não são, no entanto, alheios ao cotidiano e à nossa cultura. O próprio sexo ao vivo de “Apocalipse 1.11” evidencia este mesmo aspecto: o cotidiano hiper-teatralizado ganha conotações grotescas, de estranhamento, pois se optou por não mostrar apenas imagens enaltecidas de alívio e prazer. Busca-se uma intensa provocação espacial, um contato íntimo com aspectos do grotesco.

O teatro do século XX nos dá pistas de distintas buscas do público para a ocupação de outros espaços. Nos trabalhos do Teatro da Vertigem, e no de outros grupos e artistas que exploram estéticas semelhantes, o público é inserido em formas de interação pouco controláveis. O *grotesco* na representação se apresenta na relação com sexo, violência física e psicológica, vísceras, cadáveres, odores, espaços hostis, percursos que estimulam uma proximidade intensa com uma realidade hiper-teatralizada. O espaço da platéia tem sofrido grandes transformações ao longo das últimas décadas, o que parece dizer respeito não apenas ao espaço físico – onde se senta, de onde se vê, por onde se entra, etc – mas, ao espaço do público na própria arte teatral.

Referência Bibliográfica:

ALONSO, Aloísio. **Grotesco**: Transformação e Estranhamento. In: Revista Comum. Rio de Janeiro. v.6 - nº 16 - p. 64 a 80 - jan./jun. 2001. Visitado em 25/08/2007. Disponível em: <http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum16/pdf/Ogrotesco.pdf>.
[Pesquisa em 20/11/2007](#);

ARAUJO, Antônio. **As Margens do Brasil**. Entrevista concedida à Leca Perrechil e Daniela Landin. In: Website da Faculdade Cásper Libero. Visitado em 10/08/2007. Disponível em:

www.facasper.com.br/cultura/site/entrevistas.php?tabela=dialogoentrevista&id=117

_____; GARCIA, Silvana; GUEDES, Antônio; SAADI, Fátima. **O Teatro da Vertigem e o Radical Brasil**. In: Folhetim – Revista do Teatro do Pequeno Gesto. Rio de Janeiro: 2004;

AUDIO, Roberto; FERNANDES, Silvia (orgs.). **Teatro da Vertigem – BR3**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O Contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993;

GARCIA, Silvana. **Apocalipse 1,11: a redenção pelo teatro**. *Sala Preta* (Departamento de Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / USP, São Paulo, Ano I, no. 1, junho de 2001;

_____. A barca do nosso inferno o apocalipse 1,11 do teatro da vertigem. In: **Revista Semear**. Número 8. Visitado em 21/11/2007. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/8Sem_06.html ;

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003;

MOSTAÇO, Edélcio. O Teatro pós-moderno. In: **O Pós-modernismo**. Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa (org.) Ed. Perspectiva, 2005;

NASPOLINI, Marisa. **O grotesco em Meierhold**: princípios para a criação de uma nova teatralidade. *Urdimento (UDESC)*, v. 7, p. 49-56, 2006;

NESTROVSKI, Arthur. **Trilogia Bíblica**. Publifolha. São Paulo: 2002;

- PELED, Yiftah. Ready-made performático: incorporação de performances no Teatro da Vertigem. Visitado em 21/11/2007. In: **Revista Polêmica Imagem**. Disponível em http://www.polemica.uerj.br/pol20/cimagem/p20_yiftah.htm ; Rio de Janeiro: 2006;
- RAMOS, Luiz Fernando. A cena como performance do espaço urbano. In: **Espaço e Performance**. Maria Beatriz de Medeiros e Mariana F. M. Monteiro (orgs.). Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007;
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2 ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1998;