

## A Vertigem de uma Linguagem Contemporânea<sup>1</sup>

Paulo Henrique RIZOTTE<sup>2</sup>  
Adalgisa A. de Oliveira GONÇALVES<sup>3</sup>  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PR

### RESUMO

Neste artigo queremos propor uma reflexão e análise, ainda que embrionária, das experimentações que levam em conta o teatro brasileiro contemporâneo. Nosso objetivo é analisar o caminho percorrido pelo Grupo de Teatro Vertigem para a construção da trilogia: O paraíso perdido, Apocalipse 1,11 e o Livro de Jó. A metodologia foi a pesquisa bibliográfica. Como resultado da pesquisa percebemos que foi e grande a contribuição do Grupo Vertigem para construção de uma identidade do teatro brasileiro contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro da Vertigem; teatro contemporâneo; processo de criação e linguagem contemporânea.

### Introdução

A história do teatro brasileiro é um mosaico em que se imbricam a história de muitas dramaturgias, de muitos atores e atrizes e de muitos grupos teatrais que, em diversos momentos, prosseguiram na luta por um teatro eminentemente brasileiro.

As raízes do teatro brasileiro remontam às marcaras que os índios usavam em suas performances nos dias de festa, como atesta Ariano Suassuana (2013). No entanto, alguns historiadores reivindicam a paternidade do teatro brasileiro para os Jesuítas colonizadores ou para os ‘embreantes’ (os iniciadores de uma nova prática) do séc. XIX nas pessoas de Joao Caetano e Gonçalves Magalhães.

Grande relevância teve e tem, nesse contexto, os grupos de teatro, sobretudo aqueles que surgiram após os anos 1950, buscando, por meio de experimentações, encontrar a identidade do teatro da ‘terra brasilis’. Quando falamos em teatro brasileiro contemporâneo, estamos nos referindo aos acontecimentos que se dão a partir da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 06 – Interfaces Comunicacionais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Graduando do curso de Teatro pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, e-mail: paulo.rizotte@gmail.com

<sup>3</sup> Professora Orientadora: Doutora em Ciências Humanas e Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Professora Pesquisadora da Escola de Comunicação e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Professora de História do Teatro. e-mail: adalgisa.oliveira@pucpr.br

---

segunda metade do séc. XX. Nesse momento, surgem grupos de teatro, como o Arena, o Oficina, Macunaíma, Vertigem, entre outros, que vão fazer o “milagre de ressuscitar uma arte julgada moribunda” (PRADO, 1996, p.58).

O grupo de Teatro Arena foi fundado em 1953, com o incentivo do prof. Décio de Almeida Prado, da Escola de Arte Dramática de São Paulo, em uma comunicação proferida no primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. A contratação de Augusto Boal alavancou as produções do grupo que se tornou um dos mais importantes no cenário brasileiro nas décadas de 1950 me 1960. A atuação do Arena rompia de vez com um passado anacrônico e abria perspectivas de renovação e nacionalização. Artistas como Gianfrancesco Guarnieri, Renato Pécora, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, figuraram nos palcos do Arena.

O Oficina fundado em 1960, tendo como principal dirigente o encenador José Celso Martinez Correa, surge como um grupo de extrema ousadia nas experiências empreende. Com a encenação da peça de Oswald de Andrade, O rei da Vela, em 1967, ele inaugura um novo capítulo do teatro brasileiro, inovando e libertando o palco da ‘quarta parede’. Nos anos 2000, surge o grupo Vertigem, o mais contemporâneo de todos os grupos o qual vamos estudar neste artigo.

Segundo Magaldi (2004), grande parte do desenvolvimento teatral se deve às linhas gerais do progresso da cultura. Nesse sentido, as universidades têm dado grande contribuição, favorecendo estudos e pesquisas nessa área, não obstante o pouco investimento, afirma o autor. E,

passada a ressaca da bebedeira criativa, deseja o equilíbrio com os outros elementos do espetáculo. A harmonia de todas as funções é o ideal perseguido. Por isso os diretores mais conscientes estão preocupados em aprimorar métodos de interpretação, já que a última palavra no diálogo com o público é dada mesmo pelo ator. Os malabarismos da imaginação ficam mudos se não se corporificam num bom desempenho. O dramaturgo toma cada vez mais consciência de que precisa escrever para a cena, tendo como mediador aquele que sabe materializar o seu mundo e o outro que empresta voz à sua palavra (MAGALDI, 1996, p.10).

A busca pela brasilidade, pela autonomia e originalidade do teatro brasileiro é o eixo condutor das lutas, das experimentações do teatro nos últimos tempos. É nesse contexto que queremos pesquisar como se deu a construção do mosaico que constitui a

---

história do teatro brasileiro contemporâneo no qual vamos encontrar diretores, atores e grupos de teatro compondo esta história, sobretudo os grandes diretores como Augusto Boal com o Teatro do Oprimido, e José Celso Correia com a sua defesa da corporalidade do ator em cena, e Antônio Araújo com seu Teatro da Vertigem.

A tendência contemporânea teatral no Brasil tem seu surgimento, defendidas por diversos autores, em três fases distintas na história teatral brasileira, cada uma tem a sua contribuição e seu valor para o panorama do teatro brasileiro. O que vale ressaltar não é a obra em especial e sim as diferentes formas de fazer teatro que foram sendo reformuladas e encenadas até os dias de hoje. Com o final da Segunda Grande Guerra o mundo procura novas formas de se reinventar, não seria diferente no teatro, o teatro do absurdo de Beckett e o teatro da crueldade de Artaud ajudam a criar uma nova ressignificação da arte em tempos modernos.

No Brasil, com o fim do golpe de 1964 e extinção do ato constitucional nº 5, artistas exilados retornam ao país e iniciam suas montagens com base nas criações mundiais de grandes nomes do teatro. Com oposição a regra dominante inicia-se estudos em novas experimentações e se cria outras formas e novos movimentos para expressar essa solidão humana sofrida e o grito pela liberdade que por muitos anos foram mantidas em silêncio dentro de cada artista. Mostrando a importância do teatro como teatro autônomo, “[...] o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo” (MAGALDI, 1996, p.5), dessa forma deixando claro o rompimento com a forma fiel do texto literário para mostrar que a forma de encenar pode ser apresentada de maneiras diferenciadas e mostrando o teatro como arte limpa e de grande importância, como o fez o grupo Vertigem, liderado por Antônio Araújo.

Grandes encenadores recém-saídos do Atual Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), devido as suas formações próximas, os frutos de seus trabalhos têm diretrizes múltiplas, podendo analisar e degustar cada montagem por nome de diretor/autor e proposta de encenação.

No início dos anos 1990, Antonio Araujo, hoje atual diretor artístico do Teatro da Vertigem e atual professor no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), foi um dos idealizadores do grupo de estudos que no processo de um ano seria o que é hoje o Teatro da Vertigem.

## **Gênese do Grupo de Teatro Vertigem**

Sem texto, sem peça, não havia projeto nem ideologia, apenas uma vontade de trabalhar juntos, jovens recém-saídos da graduação e com o desejo de continuar estudando e com uma grande vontade de fazer algo diferente. Foi assim o início desse grupo teatral Vertigem. Este começo se confunde com o próprio processo de criação e montagem do primeiro espetáculo O Paraíso Perdido (1991). Consumidos pela forte crítica de seus mestres universitários, o grupo de maneira singela resolve mergulhar na pesquisa para dar um norte ao trabalho recém iniciado.

Já constituído, em forma de grupo de pesquisa, foi preciso identificar o que seria o objeto de estudos e de que maneira e como transformar esta pesquisa em arte. Nesse momento, é levantado o referencial bibliográfico teórico prático para uma investigação sobre a mecânica clássica teatral. Nesta fase, o grupo era composto Daniella Nefussi, Joahna Albuquerque e Lúcia Romano como atrizes, Sérgio de Carvalho como dramaturgo, Antonio de Araújo como diretor, um pouco antes de iniciar os ensaios, Evandro Amorin, Lucienne Guedes, Marcos Lobo e Vanderlei Bernadino, entraram no grupo, depois de seis meses mais dois atores ingressaram no processo, Cristina Lozano e Matheus Nachtergaele. Esses integrantes foram a primeira formação do Teatro da Vertigem, no processo de criação do espetáculo O Paraíso Perdido, que mais tarde vai compor uma trilogia com Apocalipse e o Livro de Jó .

Antes de tudo, as cabeças do grupo, Antonio, Daniella e Lúcia coordenaram a equipe e o que seria pesquisado, títulos como Método Experimental – Galileu Galilei e Discurso sobre o Método – René Descartes, foram selecionados para orientar essa empreitada que se implica em observação e experimentações. “Método é, em si, um processo técnico de experimentação” (ARAÚJO, 2011, p. 6). Orientados com as maneiras de como fazer pesquisa o grupo parte para estudos voltados ao corpo e movimentos, focados nos livros de Laban. Contato de improvisações e acrobacias fazem parte das rotinas de ensaio.

A expressão “teatro de pesquisa” era muito vaga para o grupo, necessitava ampliar o conhecimento sobre o que seria de fato uma pesquisa, além disso, era importante compreender como se efetivaria uma investigação no âmbito teatral. Para tanto, foram divididos dois grupos, um ficou encarregado de colher material referente à

---

metodologia científica e o outro ficou responsável por adquirir o material teórico e literário acerca da temática desejada. O primeiro grupo escolheu a seguinte bibliografia básica: Método Experimental, de Galileu Galilei; Discurso sobre o Método, de René Descartes; Os fundamentos da física, dos autores Ramalho, Ivan, Nicolau e Toledo; além de apostilas sobre metodologia científica e física, abordada nos livros didáticos de Ensino Médio.

Os primeiros integrantes privilegiaram o estudo da física clássica, que tinha o intuito de colaborar com o trabalho corporal do artista. Além do mais, para o aquecimento antes do início das atividades, foram escolhidas algumas técnicas, que eram relacionadas ao estudo da física, a saber: Método Laban, com Cibele Cavalcanti; Improvisação de contato, com Tica Lemos e Acrobacia, com Maria Thaís e posteriormente, Marcelo Milan. Outros profissionais também foram chamados para colaborar. Depois de adquirido o conhecimento em tais áreas, era preciso que os métodos científicos fossem aproveitados no espaço artístico. Assim, antes de qualquer trabalho, a segunda equipe selecionou alguns textos básicos para leitura, são eles: Paraíso Perdido e Paraíso Reconquistado, de John Milton; Gênesis e Cântico dos Cânticos, livros bíblicos; O Trabalho e os Dias, de Hesíodo; Prometeu Acorrentado, de Ésquilo; A Divina Comédia, de Dante; A Humanidade e a Mãe-Terra, de Toynbee e, finalmente, Mistério e Surgimento do Mundo, de Eudoro de Souza. O problema do sagrado era um assunto que interessava todos os integrantes, desejavam fazer um estudo sobre as figuras de Anjos e Satanás e dos conceitos de Céu, Inferno, Pecado e Morte. Nessa fase inicial de pesquisa, os membros de cada grupo deveriam organizar os estudos teóricos, seminários e convites a determinados palestrantes. Antônio Araújo critica o fato de que os trabalhos realizados nesse momento privilegiaram as análises científicas em detrimento do estudo artístico (ARAÚJO, 2011). O autor afirma ainda que no fundo os integrantes daquele grupo conjecturavam a ideia de um futuro espetáculo, porém, não falavam sobre isso. Esse tipo de reflexão só é possível devido ao fato de que o autor fala de um lugar e momento específicos, quando aquele processo de pesquisa já se encontrava encerrado.

---

## A ‘pegada’ contemporânea

Com as vanguardas modernistas do início do séc. XX abriram novas perspectivas e novos desafios para as produções artísticas que as sucederiam. Abriu-se um leque de possibilidades, de hibridismos e de interseções no campo das artes desde os embreantes (CAUQUELIN, 2005) Andy Warhol e Marcel Duchamp até a arte digital e bioarte de Eduardo Kac e as marcas expressionistas de Bertolt Brecht, e a relação observador, artista e obra se envolveu em um processo de transformação, engendrando novos tipos de relação, produção, sensibilidade estética e teatralidade.

Impossível falar de arte sem engendrar por uma discussão que envolve a questão cultural que, por seu lado, deve ter sempre como ponto de partida o fenômeno da arte (ARENDDT, 2007), porque em relação à cultura a arte está aí para durar, e não fica, ou pelo menos não deveria ficar sujeita à manutenção ou produção de necessidades pontuais de determinada sociedade.

No passado, as produções artísticas eram endereçadas a determinado público ou a uma classe social específica, e somente tais poderiam fruir desta obra. A cultura compreendia então um acordo planejado e esperado entre os detentores do conhecimento e aqueles considerados ignorantes, “um acordo unilateralmente endossado e efetivado sob a direção exclusiva recém-formada da classe instruída” (BAUMAN, 2013, p. 13). Este era o projeto de cultura iluminista, em que a cultura em seu estágio homeostático era um instrumento a serviço da construção do Estado-nação e da manutenção do status quo, da reprodução monótona da sociedade e da manutenção do equilíbrio do sistema (BAUMAN, 2013). Por isso, buscamos analisar, neste trabalho, a contemporaneidade da arte e buscar compreendê-la no paradoxo da efemeridade e da duração, nos seus hibridismos e interseções entre arte, corpo e tecnologia.

A arte é um processo de representação e produção simbólica, é uma área de conhecimento rica para se problematizar questões relacionadas à arte e cultura contemporâneas. Proença (2007) salienta que a arte é um fenômeno cultural carregado de complexidade e que abre perspectivas para a criação, produção e experiências de processos comunicativos na medida em que favorece processos intersubjetivos de veiculação/transmissão de valores e signos, mormente como se dá no teatro, cuja relação, cena, público e ator são imprescindíveis.

---

Gonçalves (2007) tem desenvolvido pesquisa sobre a relação entre cultura, comunicação e arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro, e com essa pesquisa tem penetrado os modos como se relacionam cultura, comunicação e arte. Segundo este pesquisador o uso que os artistas têm feito das mídias interferem também no imaginário dos observadores, que concebem conceitualmente a sua relação com a cidade, em um inusitado diálogo com a arte contemporânea. Nesse sentido, afirma ele, é relevante que se visite o entendimento que os locais têm da sua própria arte em relação à cultura, para fomentar releituras de discursos e práticas sociais ligadas à constituição de nossos modos de vida, jogos de poder e criação de novas condições para a produção e o convívio com a diferença, como é o caso do Festival de Teatro de Curitiba.

Para Deleuze (1998) é preciso criar linhas que permitam escapar daquilo que está posto, para encontrar novas perspectivas, novas formas de dizer, de ver e fazer arte e cultura. “A produção de arte em uma sociedade sempre esteve intimamente ligada às condições de possibilidades de discurso e percepção existentes nela”, afirma Gonçalves (2007, p. 6), pois a experiência de ver e falar, segundo Deleuze (1987 apud GONÇALVES, 2007, p. 9) é introduzida historicamente e pode ser situada na relação mesma entre saber e poder no processo comunicacional da cultural.

Alem disso, refletir sobre os modos de perceber e produzir cultura e arte, especificamente no grupo de Teatro Vertigem, pode propiciar uma compreensão mais abrangente dos saberes e poéticas artísticos culturais brasileiros.

Na modernidade líquida, a arte contemporânea é a arte da comunicação como argumenta Cauquelin (2005). Essa disposição para a comunicação deve ser capaz de criar novas formas de significação, de sensibilização e de fruição, abrindo perspectivas para novas experiências estéticas, de comunicação e de entrelaçamento com o aparato midiático. Dessa forma, enriqueceremos nosso acervo e abriremos novos pontos de fuga, de escape para novas descobertas no campo das artes e da cultura locais.

Dentro de uma cena contemporânea o Teatro da Vertigem procura dar ressignificações ao molde clássico de fazer teatro, abandonado em primeira instância o espaço físico de encenar a arte, ou seja, o teatro como casa de espetáculos. Para o grupo a arte pode ser encenada em qualquer espaço, espaço este que pode e deve ser livre para todos para as diversas contribuições artistas, já que a arte faz parte do ser humano e o humano pertence a um espaço, dessa forma a vertente artística do grupo ganha força e,



---

se antes não tinham ideologia, nesse dado momento descobrem a sua, a partir do processo colaborativo e a ressignificação dos espaços.

Assim, nenhum cenário construído pela equipe poderia atribuir o mesmo significado simbólico e cultural do que a experiência sensível de estar presente em uma igreja. O espaço foi ressignificado, a plateia acompanhou as cenas de pé e não permaneceu no ambiente do modo tradicional, ou seja, sentada no banco a fim de assistir à pregação. Araújo salienta que o espaço ocupado provoca em relação ao texto, ao ator, ao público e ao encenador, uma nova emoção, imersão e significação. O pesquisador também relata as dificuldades que enfrentaram para obter o local pretendido. Budistas, evangélicos e muçulmanos não liberaram seus templos para a apresentação da peça, apenas entre os católicos a trupe conseguiu o espaço desejado. O padre Paulo Homero Gozzi, pároco da Igreja Santa Ifigênia, permitiu a entrada do Teatro da Vertigem. A partir do dia 12 de outubro de 1992, os artistas começaram a praticar seus ensaios. Além disso, o autor ainda ressalta que o próprio recinto religioso causou constrangimento e desconforto entre a equipe, atrapalhando a concretização das atividades.

Depois de vencido esse obstáculo, o grupo teve que enfrentar a resistência dos fiéis católicos que não aceitavam a presença do grupo de atores no interior da Igreja. No dia da estreia de *O Paraíso Perdido*, por exemplo, os crentes recusavam-se a sair do templo, gerando revolta e desalento entre os artistas. Somente pela madrugada, quando os fiéis se retiraram da igreja, é que o espetáculo foi apresentado. Depois de tanto tumulto e agitação, a peça foi cancelada pelos bispos de São Paulo.

Porém, o grupo partiu para o contra-ataque, solicitaram que artistas, jornalistas, intelectuais e alguns devotos apoiassem o retorno da peça. Tendo o acolhimento de muitas pessoas, ficou decidido que uma equipe de religiosos, composta por freiras, padres, teólogos, dentre outros representantes iriam assistir ao espetáculo para poderem decidir a continuação ou não da peça. Por fim, a trupe conseguiu que a apresentação de *O Paraíso Perdido* fosse liberada.

Após esses episódios, Antônio Araújo e os demais artistas ainda foram ameaçados de morte. O problema foi levado à imprensa, fazendo com que a secretaria de Segurança Pública de São Paulo aumentasse a vigilância aos arredores da Igreja Santa Ifigênia. Com o passar dos dias, a resistência dos fiéis foi diminuindo e o espetáculo ficou em cartaz de novembro de 1992 até julho de 1993. É interessante



perceber que toda essa discussão a respeito do espaço da encenação permitiu ao grupo o amplo uso das técnicas de estudos realizadas durante todo o processo de pesquisa. Desse ponto de vista, a narrativa de Antônio Araújo é capaz de fazer o leitor se localizar em vários tempos possíveis, tornando-se assim um livro instigante, principalmente por mostras cujas elaborações artísticas estão assentadas nas necessidades de cada momento.

Como foi destacada, a peça permaneceu por oito meses consecutivos em cartaz, participando ainda de mostras e em festivais por todo o país. Sendo um deles o Festival de Teatro de Curitiba, em 1992. Na segunda edição do evento, o Teatro da Vertigem foi convidado para apresentar a sua primeira montagem, sendo o grupo teatral com o espetáculo mais polêmico do ano. “[...] causou escândalo e atraiu a atenção da mídia pelo protesto de fanáticos inconformados, que não admitem apresentações de um espetáculo de teatro na casa do senhor [...]” (ALMEIDA, 2005, p. 26).

Foi dessa forma que o Grupo de Teatro da Vertigem, cheio de polêmicas em suas apresentações, iniciou sua carreira que dura até os dias de hoje. A nova forma de fazer teatro do grupo, ou não tão nova assim, pois peças teatrais eram encenadas em igrejas na Idade Média, levou o grupo a ganhar vários prêmios nacionais em menos de dois anos como companhia de teatro, assim dando mais força para que futuras montagens sejam produzidas.

Em 1995 O teatro da Vertigem, dando seguimento a sua forma de fazer teatro levantou a peça O Livro de Jó, encenada em um hospital, também premiadíssima e a peça Apocalipse 1,11, de 2000, encenada em um presídio. Essas três peças compõem o que é considerado a trilogia do grupo, ambas as peças com textos religiosos, porém sem o cunho catequético. O grupo quer mostrar com suas montagens o ser humano que somos, nossas vontades e o que fazemos para saciar essa fome que nos motiva a estar vivos.

A quarta montagem do grupo, mais uma vez cria um desafio para os artistas, assim como todo espetáculo do grupo, a peça BR3 (2006) encenada no rio Tietê conta a história de brasileiros que deixam a sua cidade natal em busca de algo melhor nos grandes centros urbanos, história essa tão comum a todos e inclusive no teatro, porém nenhuma delas foi encenada em um esgoto a céu aberto, como fez O Teatro da vertigem. A busca de uma ressignificação dos espaços é algo que sempre está presente na companhia.

---

Hoje o Teatro da Vertigem ainda conta com a direção de Antonio Araújo, está fixado na capital paulista em três sedes espalhadas pela cidade. O grupo antes de entrar em cartaz com suas peças faz uma pesquisa de anos para levantar os espetáculos, marca registrada da companhia, sem contar com a busca incessante de achar um significado para os espaços urbanos e para a própria arte de fazer arte contemporânea.

### **Considerações finais**

Com a atuação do grupo de Teatro Vertigem, dirigido pelo visionário Antonio Araújo, foram abertas novas perspectivas estéticas para o teatro brasileiro contemporâneo. Levar o público para locais desconfortáveis e fazê-lo, dessa forma, interagir visceralmente com a proposta da peça foi algo inovador. Não se ouviu dizer que algum outro grupo tenha feito alguma performance no rio Tietê.

Essa experiência baseada no movimento artístico e também na pesquisa científica marca de forma profunda os grupos e coletivos que vêm trilhando o caminho das experimentações de novas teatralidades, cenários e novos textos teatrais. A trilogia que resulta da pesquisa engendrada pelo grupo, a qual tentamos, ainda que embrionariamente, apresentar neste trabalho apresenta quatro aspectos relevantes para o fazer teatral: o envolvimento do corpo do ator e do corpo do espectador que sente as dores e desconfortos do personagem, criando novas formas de significar os signos; o deslocamento de espaços transformados pela presença da peça, isto é, o espaço não serve apenas de alojamento, mas se transforma em elemento de elucidação da ação dramática; a ativação de novos sistemas de compreensão da linguagem religiosa.

O teatro contemporâneo está se fazendo, não temos ainda condições de defini-lo com toda a clareza que apenas a história poderá nos dar daqui a alguns anos. Mas o que podemos afirmar com segurança é que as novas perspectivas de produção do texto dramaturgia, de interpretação do texto e da relação do espectador com a cena, entre outros aspectos já salientados, não tem retorno. A força da originalidade e criatividade brasileiras ainda vai dar muitos frutos.

---

## Referências

- ALMEIDA, G. P. de. **Palco iluminado: 10 anos de história do festival de teatro de Curitiba**. Curitiba: UFPR, 2001.
- ARAÚJO, A. **A Gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.
- ARENDDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUMAN; Z. **A cultura no mundo liquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, G., PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. DELEUZE, G.. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- GONÇALVES, F. N. Comunicação, cultura e arte. In. **Contemporânea**. N. 8, 2007. Disponível em [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_08/01FERNANDO.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_08/01FERNANDO.pdf). Acesso em 20 fev. 2018.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estud. av.**, São Paulo, v. 10, n. 28, Dec. 1996. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141996000300012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300012&lng=en&nrm=iso)>. access on 24 abr. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141996000300012>
- MEDEIROS, M. B. de; Marianna F.M. Monteiro (Dir.). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- OLIVEIRA, P. R. C. de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2007.
- SUASSUNA, Ariano. **Cultura brasileira**. I Conferência Nacional de desenvolvimento regional. 20/3/2013. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=nB813pnBxBQ>. Acesso em: 3 abr. 2014.