

**AÇÕES DE RUA COMO A BUSCA PELO ENCONTRO,
PELA SUBJETIVIDADE E PELOS AFETOS**
Os artistas em contato com a sensível humanidade dos transeuntes

Davi Giordano¹

Resumo

O presente trabalho busca investigar a maneira como a arte da performance é capaz de criar relações efêmeras através de processos de comunicação afetivos entre artistas e transeuntes. Para isso, especificamos o objeto de nossa pesquisa como as ações de rua através das quais as experiências dos encontros possibilitam um campo de atuação para o compartilhamento mútuo de afetos e subjetividades. Em função disso, analisaremos os trabalhos de duas performers brasileiras: *Converso sobre qualquer assunto* de Eleonora Fabião (Rio de Janeiro) e *Escuto histórias de amor* de Ana Teixeira (São Paulo).

Palavras-chave: Ações de rua, arte da performance, estética relacional

Abstract

This research aims to investigate how performance art is capable of creating ephemeral relationships through processes of affective communication between artists and passersby. In order to accomplish this goal, we have specified the object of our research as the street actions which allow the experience of encounters and make a level playing field for the mutual sharing of affects possible. As a result, we will analyze the work of two Brazilian performers: *I talk about any matter* of Eleonora Fabião (Rio de Janeiro) and *I hear love stories* of Ana Teixeira (São Paulo).

Keywords: Street actions, performance art, relational aesthetics

¹ Mestrando (UNIRIO – Mestrado em Artes Cênicas – Linha de pesquisa: Estudos da Performance). Bolsista FAPERJ. Orientação: Tania Alice. Email: giordanodavi@hotmail.com

1. INTRODUÇÃO: as ações de rua como possibilidades de aproximações afetivas entre artistas e transeuntes

A emergência da *performance* em espaços públicos está alcançando uma nova especificidade: o desdobramento de experimentos de artistas solos que buscam investigar a maneira como nos relacionamos, compartilhamos experiências e nos comunicamos. O caráter político desse tipo de trabalho se encontra justamente na maneira como são criadas novas formas de convívio entre artistas e transeuntes, estes últimos vistos como a metáfora da figura do comum. A pesquisa artística sobre a subjetividade dos sujeitos do cotidiano encontra um alto interesse no campo de discussão da arte relacional como postula Nicolas Bourriaud (2009).

Partindo da definição do conceito do *comum* como estabelece Denilson Lopes (2011), podemos pensar que uma de suas variantes diz respeito ao homem visto como um tipo de personagem sem grandes marcas e personalidades. É a expressão da figura do anônimo e do singular. O papel do artista é buscar a aproximação com tais transeuntes, tornando-os parte da apreciação estética da obra de arte. Faz-se uma aproximação pelo desconhecido e pelo desdobramento da sua intimidade. Estamos tratando das figuras encontradas na diversidade da multidão. O valor estético dessa proposta é buscar a poética dessas pessoas do dia-a-dia, cujas vidas muitas vezes passam invisíveis na rua. São figuras anônimas que ganham visibilidade na cena contemporânea. A partir desse entendimento, o papel do artista é transformar o transeunte em seu *desconhecido íntimo*:

Para minha glória e para minha alegria profunda, eu tenho uma massa de desconhecidos íntimos. São pessoas que nunca me viram e que eu também nunca vi, que me cumprimentam na rua, ou da outra calçada me berram, e todos pensam que somos amigos de infância. O cara está me vendo pela primeira vez. Isso é a grande paga que eu pago ao desconhecido íntimo (RODRIGUES, 1974, p.125 e 126).

Tomamos esta expressão criada por Nelson Rodrigues para incorporá-la ao nosso debate tendo em vista que ela confere um grau de intimidade para o *homem comum*. Pensar a questão do *comum* é entender o complexo conjunto humano no qual estamos inseridos. Num debate mais tradicional, o *comum* era visto pelo encontro das semelhanças entre os indivíduos. Porém, como constata o autor Peter Pál Pelbart em seu texto *Elementos para uma cartografia da grupalidade* (2008), de acordo com uma corrente filosófica incluindo autores como Toni Negri, Giorgio Agamben, Paolo Virno, Jean-Luc Nancy e outros, podemos constatar uma crise do *comum* (PELBART, 2008, p.4). Atualmente, o *comum* pode ser verificado não somente nas suas semelhanças, como também nas diferenças, e isto enriquece o nosso debate do ponto de vista da pluralidade em questão. A esfera pública permite as associações inclusive contrárias. O *comum* é identificado na práxis da circulação do cotidiano. O coletivo social produz uma pluralidade afetiva e subjetiva daquilo que se encontra presente na sua massa orgânica. Estamos cada vez mais confrontados com novas formas de relação e conexão: “Diríamos que o comum é um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria anorgânica, um corpo sem órgãos, um ilimitado (*apeiron*) apto às individualizações as mais diversas.” (PELBART, 2008, p.4).

Acima, o autor revela como o *comum* apresenta uma dinâmica de trocas sucessivas entre as semelhanças e as diferenças. Daí a dificuldade de construção de uma identidade do *comum*. Esta última está em puro estado contínuo de experimentação. Para o nosso estudo, parece importante compreender o *comum* dentro da *performance* como a possibilidade de criar relações de identidades entre artistas e transeuntes. A figura da multidão, metáfora advinda da modernidade baudelairiana, entra em contato com o artista *performer*, cria-se uma relação, e ambos estão sujeitos à exposição mútua de suas particularidades.

Aqui seria interessante comentar sobre o termo *comunidade*. Porque se tomamos o clássico debate do campo das Ciências Sociais e da Antropologia (PELBART, 2008, p.6), podemos distinguir *comunidade de sociedade* pelo fato de que a primeira possibilita a criação de uma intimidade coletiva através do compartilhamento tanto das semelhanças, como também pelas diferenças, na medida em que incorporamos o ponto de vista de Peter Pál Pelbart. É importante trazer essa análise para a conexão que se estabelece entre *performer* e o transeunte da multidão. Ao mesmo tempo em que se cria uma intimidade e conexão, esta conectividade entre artista e transeunte revela a relação na qual intervém o outro como a dissimetria, a alteridade e a outridade de si mesmo, como problematiza Leonor Arfuch em relação aos espaços *biográficos públicos e privados* (2010).

No caso, as ações de rua como parte das artes urbanas pressupõem, direta ou indiretamente, a participação do espectador. Contudo, como Clemente Padín assinala, é importante considerar que a participação ativa do espectador na fruição da obra de arte não é sinônima de funcionalidade e nível estético (2005, p.19), mas sim formas diferentes de dinâmicas. As artes urbanas modificam as formas convencionais da relação dos espectadores com o espaço da cidade e seu entorno. A *performance* dissolve os limites entre realidade e ficção; ao invés da representação convencional, instala-se em seu lugar um programa de ações previamente desenvolvidas pelo artista. Este conjunto de etapas será realizado no encontro do artista com seu transeunte. Juntos eles criarão seus códigos de comunicação e desenvolverão o jogo performativo. O discurso é indeterminado e caminha conforme o desdobramento momentâneo da situação na interação dos artistas e dos participantes (públicos). Nesse sentido, a *performance* exige uma participação criativa dos espectadores como aqueles que continuam a desenvolver a proposta inicial do artista, fazendo com que artistas e espectadores, ambos ganhem caráter de “autores” da obra.

Quando a arte estimula a participação do espectador, isso cria hábitos de ação social e projeta a consciência política sobre os temas abordados. Para o artista, o seu trabalho é o meio para alcançar seus propósitos políticos (sejam eles revolucionários ou não). Nesse sentido, a arte sempre carrega os propósitos políticos de seus artistas. Aqui vale diferenciar ética e moral. Como problematiza Foucault (1981), hoje a ética é vista como os *modos de vida*. Sendo assim, com o passar do tempo, novas formas de expressão artística se articulam com as novas formas de consciência social, fazendo com que a situação artística e a situação cotidiana se transformem num acontecimento político. E muitas vezes inclusive revolucionário, tendo em vista que o que caracteriza uma arte como revolucionária

é sua capacidade de provocar mudanças radicais. Os conteúdos da arte urbana estão envolvidos por instâncias da vida social. Nesse sentido, a arte revolucionária seria aquela que pretende causar uma modificação social. O problema surgiu quando indagamos o que seria “revolução”. Ao assumir a função de comunicar informações, a arte assume um caráter ideológico. Clemente Padín diz que nenhuma obra pode deixar de expressar a sua época e o lugar onde está sendo realizada (2005, p.25). Em relação a isso, acrescentamos o *caráter de atualidade* que é indissociável dos estudos da performance. A *performance* se caracteriza por três viés: *memória, imaginação e atualidade / passado, futuro e presente*. O artista por meio de sua experimentação criativa é responsável por criar novas formas de relacionamentos humanos. As *performances* atuam sobre a consciência política dos participantes. Sendo assim, as *performances* se transformam de obras de arte para ensaios políticos. São ações estéticas-políticas-artísticas-sociais.

2. ELEONORA FABIÃO E ANA TEIXEIRA: artistas com necessidades de compartilhamentos e intercâmbios comunicacionais na multidão

As ações de rua funcionam como atos performativos espontâneos que surpreendem as pessoas que estão circulando no momento e no local, fazendo com que elas sejam conduzidas para novas possibilidades de percepção e interação com os artistas e o espaço real. Formas interativas de produção e consumo. Aqui encontramos problematizações sobre a função da arte em relação à sociedade: a arte deve permitir a participação do espectador? Sua participação é somente passiva? Quais são os modos de fruição estética? Inclusive podemos aqui relacionar as questões da arte relacional propostas por Nicolás Bourriaud (2009). Para efeito de análise, tomamos como objetos de estudo os seguintes trabalhos: *Converso sobre qualquer assunto* de Eleonora Fabião (Rio de Janeiro) e *Escuto histórias de amor* de Ana Teixeira (São Paulo). Ambos os trabalhos são realizados em lugares públicos da cidade e, por isso, pressupõem, direta ou indiretamente, a participação do espectador. No primeiro, a artista carioca senta numa cadeira, de pés descalços, diante de outra cadeira vazia (ambas as cadeiras da cozinha de sua casa, o que permite que a rua seja uma extensão do seu cotidiano íntimo). Ela escreve numa grande folha de papel “CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO”. Ela exhibe o chamado e espera que algum participante venha se sentar e conversar com ela. Enquanto isso, no segundo trabalho, a artista paulista senta numa cadeira e têm ao seu lado um cartaz no qual está escrito “Escuto histórias de amor”. Ela tricota uma lã vermelha enquanto espera que algum participante venha para lhe contar sua história.

Em ambos os trabalhos, há uma semelhança da estrutura na maneira como as *performers* conduzem as estratégias de aproximação dos transeuntes e suas dinâmicas de relação. Nos dois casos, as histórias trocadas entre artistas e participantes não podem ser ouvidas por aqueles que assistem, porque a conversa se mistura com o barulho das ruas. Mas o que importa não é o conteúdo trocado nesses diálogos, mas a maneira como a instalação dessa troca de afetos e subjetividades consegue criar um curto-circuito em relação às pessoas e ao espaço ao redor.

Primeiramente, tomamos como objetivo de análise *Converso sobre qualquer assunto* de Eleonora Fabião. Para entender este trabalho, consideramos importante observar que a formação acadêmica e artística de Eleonora Fabião está relacionada no campo do "...E...", no território do cruzamento Artes Cênicas – Comunicação Social – Performance – História Social da Cultura. O currículo da artista evidencia a necessidade que ela tem de assumir para seu trabalho a função do verbo *comunicar* (-ação que se articula com a potência deste trabalho em específico: *conversar*). A saída da artista para a rua cria novos sentidos políticos para a necessidade de comunicação que precisava ser criada fora do espaço teatral (lugar de sua formação inicial). Dessa forma, evidenciamos que a artista busca a rua como um novo campo de relações entre: artistas e participantes – a experiência da *performance* – a cidade do Rio de Janeiro:

Vale dizer que a performance a ser apresentada neste texto foi realizada no primeiro semestre de 2008, fase anterior à eleição do Rio como sede dos Jogos Olímpicos de 2016. Desde então começaram a ser desenvolvidos novos planos e investimentos para a erradicação da violência na cidade. Espera-se que o investimento principal seja na construção de bases sociais sólidas (FABIÃO, 2010, p.2).

O Rio como um exemplo de cultura do medo – medo aqui compreendido não como reação momentânea de auto-preservação, mas como condição duradoura e paralisante. Em outras palavras, um estado disfuncional onde as capacidades de afetar e ser afetado, para usar termos espinosianos, estão drasticamente diminuídas. No Rio, assim como em outras áreas de conflito, o medo é uma sofisticada arma biológica de controle massivo (FABIÃO, 2010, p.4).

Ações Cariocas é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do medo via contato, diálogo, fricção. Uma re-apropriação do corpo e da cidade, um através do outro. Ou melhor, uma apropriação do corpo e da cidade como corpo. Ambos corpos em processo de formação mútua já que a cidade nos faz e nós fazemos a cidade. "Corpos" exatamente porque são campos conectivos, porque são entidades relacionais e interdependentes (FABIÃO, 2010, p.4).

Como visto acima, a artista se percebe importante para expressar em seu trabalho as necessidades de sua sociedade. Nesse sentido, notamos que os curtos-circuitos políticos e afetivos são ativados para a criação de uma dinâmica dialógica, tornando o caráter político como uma instância indissociável da potência afetiva e humana. A cidade do Rio de Janeiro é uma figura de relevância fundamental dentro da ação de rua da artista. A escolha pela instalação da ação no Largo da Carioca se justifica na medida em que lá passam diariamente pessoas de todos os locais da cidade. O "coração da cidade"² se torna o local ideal para estimular infinitas combinações de gente, raças, gêneros e classes (FABIÃO, 2010, p.1). Ao instalar a ação da conversa, o local urbano do Largo da Carioca se transforma e se modifica a partir de um procedimento artístico e estético. A configuração da *performance* cria uma nova "imagem" para o ambiente da rua e modifica a paisagem urbana. Isso possibilita a criação de uma impressão lúdica sobre os códigos habituais do local físico e da arquitetura real. Tal *performance* reconfigura o espaço e as relações entre as pessoas que estão presentes enquanto acontece.

² Expressão usada pela artista na sua participação no encontro Mesas Tombadas: Teatro e Performance na sede da Cia. dos Atores no dia 10 de junho de 2012.

Em relação a isso, parece importante comentar que para a realização desta *performance*, a artista utiliza material (cadeiras) que traz de sua própria casa, tendo em vista que um dos propósitos do trabalho é apostar na estética do precário. De alguma maneira, a dramaturgia do precário está associada a uma intenção de desvalorizar o material como contrapartida para potencializar o lado humano. O fato de trazer cadeiras de sua própria casa como estratégia para investigar a estética do precário colabora ao fazer com que a situação artística e cotidiana se transforme num acontecimento político. Porque a artista expande o seu espaço de intimidade residencial para a rua, e incorpora o transeunte para também colocá-lo no seu espaço íntimo, provocando conseqüentemente uma aproximação afetiva entre ambos.

Na cidade de São Paulo, a *performer* e artista visual Ana Teixeira se propõe a escutar histórias de amor no meio de praças públicas da cidade. No momento em que algum participante revela sua narrativa amorosa, a artista se concentra no ato de escutar enquanto tricota um cachecol de lã vermelha. A artista cria a disponibilidade para escuta ao viver experiências inusitadas com os transeuntes. A ação da sua *performance* tem como objetivo criar qualidade de presença nas trocas afetivas e nos intercâmbios de intimidade. A ação de tricotar, por exemplo, sinaliza a espera silenciosa para que venha um participante contar sua narrativa amorosa. O tricô também remete à ideia de uma atividade cotidiana, fazendo com que a rua seja extensão do espaço íntimo da artista. Isso também permite que se estabeleça uma relação de maior confiança entre ela e os transeuntes em relação à partilha de relatos vivenciais. A necessidade da rua para Ana Teixeira se justifica na medida em que a interação com o outro é a possibilidade de criar experiência para tornar a existência justificável a partir da relação. Seu corpo e seus ouvidos se tornam instrumentos de abertura política para o espaço íntimo e particular a partir do compartilhamento com o outro.

Ao mesmo tempo em que performa, Ana Teixeira também está sendo filmada, porque o seu trabalho possui uma dupla perspectiva. A primeira é a ação performática realizada na qualidade de presença dela com seus participantes. A segunda é a gravação dos vídeos da sua ação performática para que futuramente sejam exibidos em exposições e galerias. A documentação do vídeo é feita sem gravação de som. A proposta é manter o caráter de confidência que ela estabelece com seus participantes. No momento em que se estabelece o encontro, a relação pressupõe um compartilhamento íntimo entre *performer* e participantes. A artista não coloca o foco de seu trabalho nas histórias que são contadas. Inclusive é interessante notar que esta mesma ação já foi apresentada em nove países entre 2005 e 2012 (Alemanha, Itália, Espanha, França, Chile, Canadá, Brasil, Portugal e Dinamarca).

No caso, o interesse do trabalho da artista paulista está justamente na maneira como a possibilidade de criação de receptividade, escuta e troca entre ela e seus participantes provoca um micro curto-circuito que conseqüentemente afeta um macro-espaço social. A ação e situação espontâneas, ao surpreender as pessoas que estão circulando no momento e no local da cidade, estimulam uma distinta circulação de *afectos* e *perceptos*, segundo as terminologias de Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1993). A ação de escutar histórias de amor de Ana Teixeira transforma uma situação cotidiana numa encenação de

si própria, fazendo com que o ato da *performance* em si se apresente como imagem para aqueles que passam ao redor e são provocados no sentido de ver o que está acontecendo. Nesse sentido, a *performance Escuto histórias de amor* de Ana Teixeira foi concebida independente do local onde será apresentada. O mais importante é que a sua atuação artística seja indissociável da relação direta com os transeuntes.

Nos dois trabalhos comentados acima, identificamos criações de encontros de corpos. Os corpos das *performers* e os corpos dos transeuntes. A aproximação de seus espaços íntimos. A conectividade de suas subjetividades e espaços biográficos. A rua se torna local para trânsito afetivo. Os corpos são extensões das circulações de criações espontâneas de campos relacionais. Aqui incluímos corpos humanos, corpos ruas, corpos sem órgãos, corpo cidade: uma infinidade de corpos em processo de formação. Ao retomar o conceito de *comunidade* comentado no início do trabalho, podemos agora incluir uma problematização colocada por Denilson Lopes. Tendo como base a tradição das Ciências Sociais e os Estudos Culturais, o autor comenta que hoje vivemos um momento de discricção. No caso, a comunidade contemporânea apresenta dificuldades no seu manejo de compartilhamento de experiências (LOPES, 2011, p.9). Por esse mesmo motivo é que as ações de rua se tornam lugares distintos nos quais a exposição pública da intimidade dos transeuntes se converta na fissura do silêncio individual no meio da multidão. Sobre isto, tomamos como empréstimo o que Denilson Lopes desenvolve como *dramaturgia da compaixão*. Esta seria justamente a relação desenvolvida entre o artista-criador, o público-participante e o trabalho artístico: “Trata-se de acompanhar, estar com, passar por, sem se identificar nem se distanciar mas tentar ir até o fim em companhia de” (LOPES, 2011, p.11).

Acredita-se que a *dramaturgia da compaixão* se caracteriza por uma indistinção aproximada. Cria-se uma relação para com o outro a partir de um sentimento de afeto pessoal e íntimo, ainda que não haja uma doação de sentimento e julgamento nem positivo nem negativo. É uma relação de compreensão, de entendimento, de compartilhamento. Trata-se de aceitar o *desconhecido íntimo* pela possibilidade de descoberta do outro e a criação de afeto comum. O encontro estabelecido na diferença com o outro é o que provoca o compartilhamento mútuo de afetos e experiências.

3. CONCLUSÕES

Os trabalhos analisados acima criam nos transeuntes um modo de olhar diferente do convencional. É a construção de um campo de conhecimento afetivo entre público e *performer*. Em síntese, podemos pensar que as ações de rua, como uma das modalidades das *performance arts*, são capazes de criar relações e investigar a maneira como seres humanos, que não se conhecem, podem se comunicar ultrapassando os limites de convívios habituais. Com o passar do tempo, novas formas de expressão artística se articulam com as novas formas de consciência social. As ações de rua revelam que a arte da *performance* é capaz de criar relações de forma intensa e efêmera. A *performance* faz com que o artista seja o verdadeiro instrumento de sua arte, ou seja, seu corpo e seu pensamento, capazes de estimular um meio de comunicação artístico, estético, político e social. O artista, por meio de sua

experimentação criativa, é responsável por criar novas formas de relacionamentos humanos. Trata-se de uma experiência criativa na qual a criação da significação também se torna performativa. Ou seja, como percebemos nos trabalhos acima, as *performers* não possuem a função de transmitir um conteúdo determinado ou pré-estabelecido aos transeuntes. Ao invés disso, o propósito estético de seus trabalhos está direcionado no sentido de criar com os seus participantes uma experiência de compartilhamento e confissão que se cria a partir da interação e relação que ocorrem.

Dessa maneira, a rua, como centro da vida social, coloca a arte no lugar de compreensão híbrida para os participantes espectadores. Se pensarmos tendo em consideração a crítica oficial, os teatros, museus e galerias já possuem uma lógica de consumo estabelecida. Sendo assim, tudo o que nela se encontra é considerado arte por legitimação tradicional. Por outro viés, a rua desarticula o caráter da crítica oficial. O público espectador se torna o dono daquilo que legitima através de sua própria experiência sem intervenção de um *status* cultural imposto por um meio de manipulação de opinião. A arte urbana estimula o mecanismo do processo de comunicação da arte. A comunicação através da arte se revela fortemente potencializada nos espaços abertos, o que amplia as possibilidades de fruição estética que não somente nos espaços fechados de instituições formais. Quando a obra de arte está inserida num ambiente formal, ela carrega não somente as propostas estéticas do artista como também as conotações simbólicas do local onde está inserida. Já a obra de arte na rua está despida das ideologias dominantes. Quando Eleonora Fabião e Ana Teixeira decidem instalar uma ação num lugar de trânsito, de passagem e de circulação, evidencia-se um caráter performático. A ocupação de ruas e espaços públicos por tais artistas se justifica como a busca de uma estratégia política. Nesse sentido, estas ações de rua se tornam atividades sociais e politicamente geradoras.

Por meio dessa lógica, a rua é o local onde o cotidiano possibilita a abertura para o inesperado. A execução de ações e situações espontâneas surpreendem as pessoas que estão circulando no momento e no local, fazendo com que elas sejam conduzidas para novas possibilidades de percepção e interação com as artistas e o espaço real. O encontro das *performers* com os transeuntes cria uma experiência artística do âmbito da construção discursiva do cotidiano, do comum, do simples, do sutil. A maneira como tais artistas performam o comum evidencia uma busca poética pela potencialidade metafórica da própria vida. Dessa forma, as ações de rua se transformam num campo de comunicação, de encontro e de afeto. *Converso sobre qualquer assunto* e *Escuto histórias de amor* revelam como práticas artísticas podem estimular o ato de escutar e de ser escutado. Cria-se uma dimensão produtiva na qual é pensada a identidade cultural do encontro afetivo entre desconhecidos. Aqui encontramos duas artistas que buscam problematizar a função da arte em relação à sociedade. A *performance* faz com que o artista seja o verdadeiro instrumento de sua arte, ou seja, seu corpo e seu pensamento. Logo, a *performance* é considerada um meio de comunicação. Pensar a *performance* na relação com os transeuntes é ampliar o território das artes para outros campos de conhecimento como a etnologia, a sociologia, a história e os estudos culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins, 2009.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. O Que é Filosofia? 2.ed. São Paulo: Editora 34, 1993.
- FABIÃO, E. B. Ações Cariocas: 7 Ações para o Rio de Janeiro. Cavalo Louco, v. 8, p. 14-18, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Da Amizade como Modo de Vida. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. leBitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Entrevista disponível em português em <<http://www.filoesco.unb.br/foucault/amizade.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2012.
- LOPES, Denilson. Homem comum, estéticas minimalistas. Revista eletrônica Compós, Mimeo, 2011. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_denilson_lopes.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2012.
- PADÍN, Clemente. El arte en las calles. In PADÍN, Clemente (et al.) Performance y arte-acción en América Latina. CITRU. 2005. p. 15-31.
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 33-37.
- RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues. Depoimentos V. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1974.