



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p225-237

Em Pauta

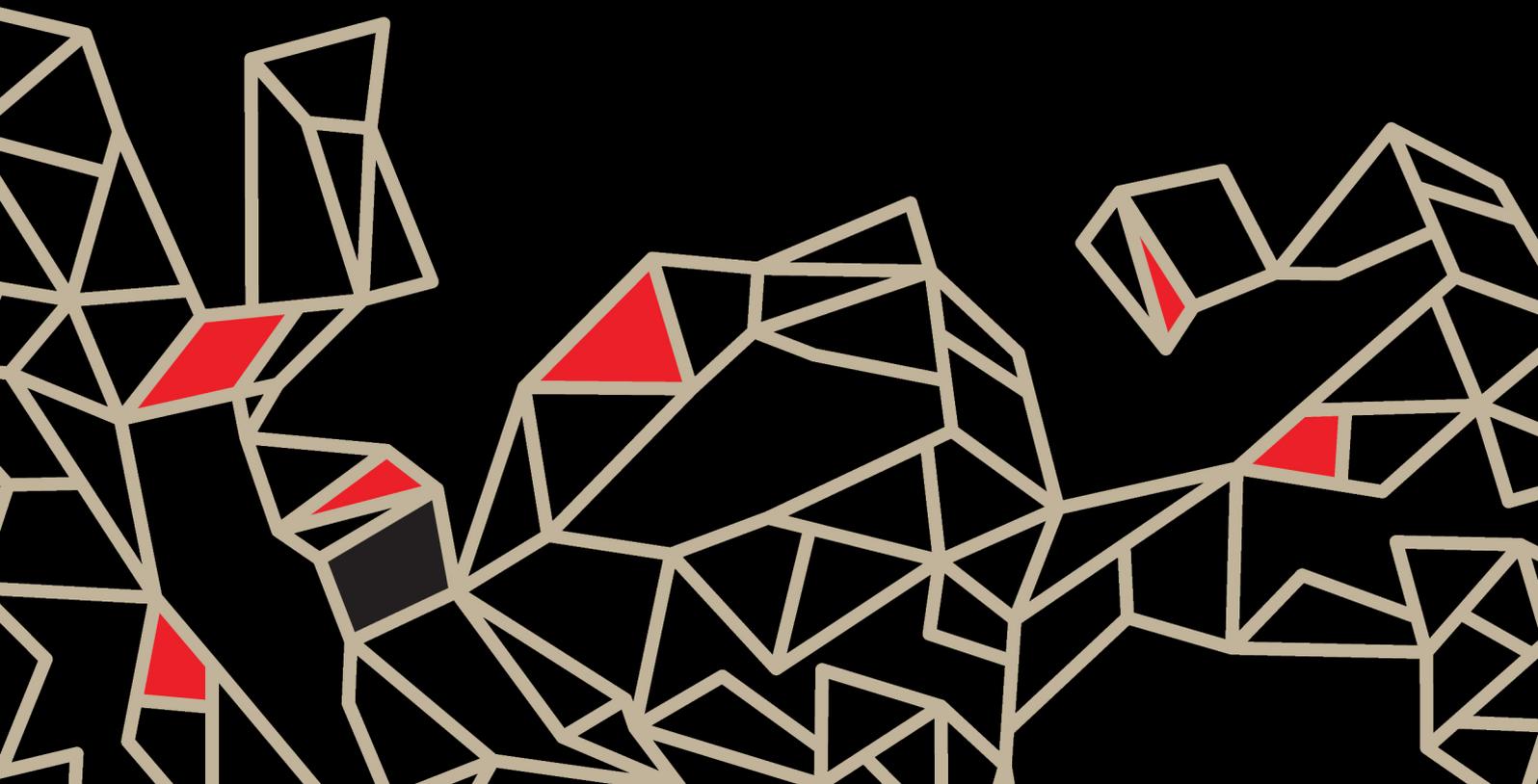
Histórias editadas: um estudo de caso sobre o uso do *clipping* como material documental

Edited stories: a study on the use of clipping as documental material

Bernardo Fonseca Machado

Bernardo Fonseca Machado

Doutorando do PPGAS da FFLCH da USP



Resumo

Este artigo analisa o clipping da Cia. de Teatro Os Satyros presente em sua sede. Seu objetivo é investigar como o grupo criou uma *história de si* utilizando-se da seleção e edição do material publicado pela imprensa. Pretende-se contribuir para uma historiografia do teatro brasileiro analisando narrativas que se tornaram “oficiais” e naturalizadas por profissionais de teatro – grupos, diretores(as), atores e atrizes etc. A metodologia está baseada no contraste de fontes e documentos a fim de compreender como narrativas históricas são criadas pelos próprios agentes.

Palavras-chave: História do teatro, desconstrução de narrativas, *clipping*, documentos historiográficos.

Abstract

This article analyzes the clipping that Os Satyros Theater Company presents on its theater. The objective is to investigate how this group created its history through the selection of press media publication. It aims to contribute to the historiography of the Brazilian theater to analyzes how certain narratives became “official” and were incorporated by theater professionals (companies, directors, actors and actresses etc.). The methodology highlights the importance of contrasting sources and documents in order to understand how historical narratives are created by theater professionals.

Keywords: Theater history, narrative deconstruction, clipping, historiographical documents.

As noções de história

Antes de debruçar sobre um material documental é recomendável que o pesquisador se questione acerca do estatuto que irá conferir à noção de *história* – um termo polissêmico que está, muitas vezes, em disputa¹. Neste artigo, uma vez imersos no que podemos chamar de sociedades ocidentais², a *história*

1. A discussão sobre metodologias para realizar uma história do teatro no Brasil pode ser encontrada em Brandão (2009), Faria (2012) e Pontes (2008).

2. Segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss, a sociedade ocidental é pautada pela noção de *história*, na qual se assume o futuro como algo necessariamente diferente do presente. Outras sociedades possuem maneiras diversas de conceber a noção de tempo; nem

aparece de duas formas: 1) como termo *ênico* – empregado pelos agentes do campo para narrar sua trajetória (“nossa história foi assim”); 2) como conceito analítico que auxilia na compreensão de como narrativas são criadas.

Do ponto de vista do recorte empírico, analisarei o material denominado *clipping* da Cia de Teatro Os Satyros. Fundada em 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo García Vázquez, o grupo atualmente tem sede na Praça Roosevelt. Entre 1989 e 2010, a Cia. realizou 40 peças, participou de 18 festivais – dos quais 11 foram internacionais – e recebeu 33 prêmios de crítica pelos diferentes espetáculos. Escolho esse grupo, pois ao longo de sua trajetória esteve empenhado em construir uma *história* (como biografia) de sucesso no campo teatral.

Nesse ponto, é importante salientar que toda leitura do passado varia com as circunstâncias dadas no presente. O passado não é um dado objetivo passível de apreensão isenta de crítica, pelo contrário, está suscetível a diferentes interpretações e disputas. Assim, é possível construir e desconstruir o passado de modos os mais variados, administrando seus significados e sentidos. Portanto, certas leituras assumem um caráter mais proeminente se sobrepondo a outras, constituindo o que chamamos de “a história”.

O que pretendo indicar neste texto é a necessidade de desconfiarmos de algumas das histórias produzidas sobre o teatro brasileiro. Não porque elas sejam falaciosas, mas porque costumam estar marcadas por interesses. Grupos teatrais (e esse comentário não se restringe aos Satyros) editam suas trajetórias ao longo do tempo e criam uma “história oficial” que se torna o discurso circulante sobre si.

Sendo assim, este artigo não é um estudo sobre a história da dramaturgia ou da cena, tampouco uma história do grupo Os Satyros. O objetivo é fazer uma análise da história (narrativa) construída por eles, investigando como o grupo criou uma *história de si*. Com isso, gostaria de contribuir para uma dimensão que considero importante na historiografia do teatro brasileiro: o estudo das narrativas que se tornaram “hegemônicas” ou mesmo naturalizadas e que são enunciadas pelos sujeitos de teatro (atores, atrizes, diretores, diretoras, grupos etc.) – suas biografias, trajetórias de consagração, entre outros³.

todas se pensam em um tempo progressivo, pautado sob a égide de uma causalidade e descrito de maneira etapista.

3. Chamado “ilusão biográfica” por Bourdieu (1996).

Para executar tal proposta, o artigo se baseia em um tipo de fonte: os *clippings* – material impresso veiculado na imprensa sobre Os Satyros e suas peças. Apresento o material produzido tanto *sobre* quanto *por* eles nos diversos veículos de imprensa da cidade – revistas e jornais, fundamentalmente⁴. Para o levantamento desses documentos, visitei durante dois anos (2010-2012) a sede do grupo ao menos uma vez por semana. Nessas ocasiões, observava práticas e coletava documentos: basicamente lia o *clipping* da Cia. Pude analisar, igualmente, a recepção dos primeiros espetáculos e a inserção da companhia no campo teatral. A partir desse material, tentei traçar permanências e mudanças nas práticas dos agentes – percebi como determinadas escolhas definiram a conduta desde o princípio, assim como outras foram abandonadas ao longo da trajetória.

Pensando no *clipping* como documento de pesquisa, é interessante atentar para o fato de que apresenta características específicas: é, simultaneamente, um arquivo pessoal e público da trajetória do grupo. Trata-se da constituição de um “arquivo de si” que permite tanto construir uma história como editá-la. O *clipping* também pode ser utilizado como moeda de troca para a negociação com patrocinadores e programadores culturais, pois ao se valer dos materiais publicados em jornais e revistas (críticas, reportagens etc.), o grupo consegue evidenciar sua importância e comprovar sua relevância e qualidade. Sendo assim, usando recursos analíticos historiográficos (análise de documentos) investigo como foi criada uma história (narrativa) do grupo.

Fortuna crítica: editando a história

Pode-se dizer que a história de Os Satyros foi – e é – construída em diálogo constante com a publicação de textos em jornais e revistas. A cada espetáculo, os membros realizam um esforço considerável para que a peça circule em várias mídias. Desse modo, estão construindo a história do grupo em diálogo com as matérias, críticas e reportagens escritas sobre eles.

4. Tânia Brandão (2009) chama atenção para o fato de que o texto de jornal surge sempre ao sabor de circunstâncias variadas (vontades editoriais, tamanho da pauta, velocidade da publicação). Sendo um documento com especificidades, no entanto, isso não invalida sua apreciação como documento histórico.

Na sede da companhia, há 11 pastas repletas de recortes de jornais e revistas que versam sobre os espetáculos, as leituras e os eventos realizados pelo grupo. Somadas são o arquivo completo do histórico do Cia., desde 1989 até 2009; as outras ainda não haviam sido organizadas até a finalização dessa pesquisa. Divididas por ano – algumas pastas contêm documentos de mais de um ano –, elas são guardadas e organizadas cronologicamente.

O diálogo com a imprensa é fundamental para compreender o grupo e sua trajetória. Os Satyros prezam esse tipo de material, embora não seja utilizado no cotidiano, encontra-se sempre presente e serve para construir a história do grupo. É a partir da edição desses documentos que organizam sua fortuna crítica.

Sades ou noites com os professores imorais foi a primeira peça de grande repercussão do grupo. Estreou em São Paulo em 28 de setembro de 1990, fazendo apresentações de quinta a domingo no Teatro Bela Vista. No primeiro momento, receberam pouca atenção da mídia. Entretanto, aos poucos, começaram a fazer circular o discurso que almejavam. A peça conta a história de dois libertinos, Dolmancé de Nerville e Juliette de Saint'Ange, que escolhem uma jovem para ensinar suas devassas lições. Ao longo do espetáculo, a menina aprende as mais diversas formas de práticas de libertinagem.

A primeira crítica, “Sades joga com o limite entre teatro e pornografia”, foi publicada na *Folha de São Paulo* em 18 de novembro de 1990 e assinada por Nelson de Sá (1990), sendo dividida em duas partes. Em uma delas, apresenta a recepção da plateia, a história da peça e as dificuldades do grupo em achar espaço para apresentação. O primeiro parágrafo sugere:

Nem todo mundo aguenta *Sades ou noites com os professores imorais*. Quinta-feira passada, um casal saiu na metade da apresentação. ‘Não tem nada a ver essa peça’, disse Maurício Rennó, 19, ‘Não tem sentido a gente ficar’. Sua namorada, que não deu o nome, foi bem direta: ‘Parece que o que interessa é mostrar as pessoas peladas’. Não só peladas. O espetáculo apresenta cenas explícitas de masturbação, felação, sodomia, sadismo e – por fim – assassinato. [...] O público aguenta a passagem de nudez mais agressiva, depois a masturbação e os gemidos, mas quando Juliette de Sant’ange (Mariyvone Klock) urina sobre A Estátua (Camasi Guimarães) os primeiros espectadores começam a se levantar.

A crítica apresenta a peça sublinhando o desconforto causado na plateia. Nudez, masturbação, felação, sodomia, sadismo e urina não são elementos comuns, ou mesmo admissíveis, nos palcos de São Paulo, no início da década de 1990. Ao menos não no modo como *Os Satyros* realizaram.

Na segunda parte do texto, Nelson de Sá deixa claro seu desgosto quanto ao que fora apresentado. Com um tom crítico, faz uma análise negativa da peça e das escolhas estéticas:

Sades ou Noites com os Professores Imorais é uma tragédia quase insuportável. Mostra, numa sequência carregada, as diversas aulas dadas por dois libertinos a uma adolescente. A violência entre as personagens e contra o público é incessante. As imagens sobre o palco são escolhidas a dedo para causar horror.

O fato é que o crítico escreve o texto com tom de desprezo⁵. Isso fica evidente nas escolhas de argumento: conversa apenas com as pessoas que não gostaram da peça, enfatizando que todos os dias o público saía do espetáculo no mesmo ponto, e carrega de adjetivos as considerações que elenca. Na época, essa era a leitura que prevalecia.

Nas matérias presentes no *clipping* da Cia, não encontrei nenhuma outra crítica brasileira sobre o espetáculo na época. Há apenas uma reportagem a respeito da peça na revista de fofocas denominada *Semanário* (Santos, 1990), na qual há excertos que contribuem para esclarecer mais o teor do espetáculo: “Escandalizar, criar polêmica e questionar todos os conceitos de moral e bons costumes. Este é o objetivo da peça *Sades ou Noites com Professores Imortais* (sic)”

Logo em seguida, em 1992, *Os Satyros* foram para Portugal com duas peças *Saló Salomé* e *A filosofia na alcova* – antiga *Sades ou noites com os professores imorais*. Vale ressaltar a inflexão que a recepção da peça *A filosofia na alcova* sofreu ao longo dos anos de exílio – condensada em uma das pastas de *clipping* do coletivo. Se as primeiras críticas em Portugal são

5. Marcelo Coelho, articulista da *Folha de São Paulo* desde 1984, na apresentação do livro de Nelson de Sá, avisa: “[...] não há, nestes textos de crítica, nenhuma condescendência. Sei que Nelson, durante estes poucos anos de atividade jornalística, juntou uma quantidade enorme de inimigos na ‘classe teatral’” (SÁ, 1997, p. 15). O tom da crítica aos *Satyros* não é, desse modo, diverso do tom que Nelson de Sá concedia a outros textos escritos.

negativas, aos poucos, com a presença em novos festivais europeus, especialmente dois ingleses, as observações vão se alterando.

De um lado, pode-se esperar que a peça foi ficando “azeitada” – como é costume falar em termos teatrais –, isto é, atores e técnicos começam a ter maior domínio do espetáculo em marcações, falas, aprofundamento das personagens, do tema de modo que ele ganhava em ritmo e matizes, mas também era modificado: um exemplo foi a retirada da cena em que uma atriz urinava no palco⁶. Diferentes públicos com referências teatrais e expectativas distintas pelos países de origem receberam *A filosofia na alcova* de maneira inédita. Críticos manifestaram interpretações diferentes sobre o mesmo material cênico.

A presença do grupo no cenário teatral internacional serviu como um momento privilegiado para reposicionamento no campo. Levaram para o estrangeiro uma narrativa de sucesso, criando um novo discurso acerca da própria história: escolheram o material e as críticas recebidas na terra natal e a encaminharam para a Europa, alterando termos. O texto do programa da peça criado para a viagem ajuda a pensar nessa inflexão:

Fundada em 1989, a companhia Os Satyros tem desenvolvido intensa atividade artística, e é considerada uma das mais instigantes companhias da vanguarda brasileira, tendo atuado ao lado de nomes importantes da cena brasileira, além de diversas vezes premiada e indicada aos mais importantes prêmios teatrais de São Paulo (APCA – Associação Paulista de Críticos de Teatro, APETESP- Associação dos Produtores de Teatro Paulista, entre outros) (PROGRAMA..., 1993).

Saliento que Os Satyros receberam os seguintes prêmios: Troféu APCA nas categorias de “melhor ator” e “melhor atriz coadjuvante” em 1989 pela peça infantil *Aventuras de Arlequim*. Até 1993, data de impressão do programa, o grupo somava quatro indicações ao prêmio APCA pelos espetáculos *Saló, Salomé, A proposta, Sades ou noites com os professores imorais e Aventuras de Arlequim*. Apesar das indicações e prêmios, a afirmação de que a companhia era “uma das mais instigantes companhias da vanguarda bra-

6. “Em *Sades ou noite com os professores imorais* o público brasileiro saía frequentemente a meio do espetáculo. Na versão portuguesa haverá algumas modificações. Por exemplo, a cena em que uma das atrizes urinava em palco em cima do ator foi retirada.” (COUTINHO, 1993).

sileira” parece uma aposta para ressignificar a própria trajetória. Não havia, ao menos no *clipping*, nenhuma indicação de que a companhia já estaria consagrada no campo teatral. Portanto, sugiro que a edição denota o interesse do grupo em construir sua própria fortuna crítica. Como são os agentes interessados no próprio discurso que carregam, acabam definindo a recepção do espetáculo, na medida em que o texto publicado em quase todos os jornais está baseado no *release* que o próprio grupo escreveu. Com o objetivo de construir um público lusitano, eles fazem uso desse material brasileiro em terras estrangeiras.

Na viagem pela Europa, Os Satyros recebem novas considerações sobre o trabalho. Estiveram nos festivais de Avignon (França), Edimburgo (Escócia) e Kirin Arts Centre (Inglaterra), para além da temporada que cumpriram no Battersea Art Centre de Londres, em setembro de 1993. Algumas críticas e notas em jornais estrangeiros foram escolhidas para apresentar como a recepção lidou com a peça.

No jornal *The Guardian*, o texto de Erlend Clouston (1993) aborda o espetáculo de maneira bem-humorada:

[...] o show parece ser honesto em seu ataque à hipocrisia humana. A encenação é nítida e os desempenhos equilibrados. Os Satyros também possuem senso de humor, embora nas circunstâncias seja compreensível que Chevalier reclame que não recebeu o fax de Julieta, é algo que passa sem chamar a atenção da plateia.

Trata-se de uma leitura nova do espetáculo, bem distante daquela realizada por Nelson de Sá em São Paulo. No jornal *The Scotsman*, John Orr (1993) escreveu:

Esta peça será a sensação do Fringe. Mas a audiência precisa perguntar se a companhia brasileira vai além dessa sensação. A questão está no fio da navalha, e mesmo assim essa versão inglesa da história de Sade vence por transformar pornografia em arte dramática.

As duas notas apresentadas, escritas durante o festival de Edimburgo, denotam uma mudança significativa no modo de encarar a peça. Nelas *A filosofia na alcova* é recebida como um espetáculo com humor, que transforma

pornografia em arte. Assinada por Thom Dibdin (1993), no jornal *The list* há outra nota crítica:

A tocha que brilhou nos olhos da plateia aponta para a discussão sobre voyeurismo, acentuando que as principais cenas de sexo ocorrem aos pés da primeira fileira, forçando o resto do público a esticar os pescoços. Se o objetivo é chocar então precisa ser saudado como grande sucesso. No entanto, esta séria produção não pode ser descartada como “emoção barata.”

As considerações, no entanto, não são unânimes. No jornal *The Herald*, de Edimburgo, o crítico John Linklater (1993) escreveu: “A deprimente verdade é que não importa quão bem a sátira com objetivo é alcançada, o pior que pode ser dito do show é que é um pouco chato.”

No jornal *The Independent*, há uma nota de opinião com o título “Reviews”: “Recheado com sodomia, masturbação e estupro, esta é mais a exibição de um malabarismo orgástico teatral do que um espetáculo sério, pedindo ao tenso público britânico quanto saco ele pode ter (e ver) em nome da arte” (CURTIS, 1993). O texto tem um tom irônico e depreciativo. Interessante pensar que, mesmo assim, o coletivo o armazena em seu *clipping*.

Todos os textos anteriores são referentes ao Festival de Edimburgo, cujas apresentações foram cobertas por diferentes jornais. Uma crítica de mais fôlego será escrita no *The Times*, de Londres. É provável que Kate Basset (1993) tenha assistido ao espetáculo já em cartaz na cidade:

A coreografia por vezes estiliza, mas na maior parte das vezes a ação é pouco convincente. Os figurinos de punk semiadaptados sugerem a pertinência contemporânea dos contos sadomasoquistas de Sade. Pessoalmente, no entanto, a filosofia de sexo sem amor e a emoção de ver os outros sofrerem [...] deixam-me distanciada. A produção é desagradável, brutal e de algum modo muito longa [...]. Rodolfo García Vázquez adapta e dirige Sade com maior sucesso do que Nick Hedges⁷, que montou *120 dias de Sodoma* aqui há dois anos. Mas a produção é teatralmente bruta. Tapar uma cena de sexo com luz vermelha é tão pouco sutil quanto é nada original.

7. Nascido em 1971, graduou-se em 1993 em Visual Studies and Art History na Brookes University. Montou *120 dias de Sodoma* em 1991, ainda na faculdade, quando tinha 20 anos.

Ivam Cabral (Dolmancé) e Daniel Gaggini (A estátua) oferecem uma performance física excelente. Apesar de haver um melodrama desajeitado e uma tradução de baixa qualidade.

Talvez esse seja o texto menos favorável ao grupo, ao contrário das outras críticas. Basset realiza ponderações mais próximas aos comentários de Nelson de Sá, sem, no entanto, utilizar o tom incisivo do crítico.

O que interessa não é exatamente balizar qual apreciação mais se aproxima da estética do espetáculo, mas sim compreender três dados relevantes. Primeiro, fica evidente que a repercussão na mídia foi mais substantiva no exterior do que em São Paulo: embora apenas uma crítica de fôlego tenha sido escrita, várias notas salientaram a importância da peça no festival; receberam, ao menos de parte da crítica, um espaço maior e favorável. Em segundo lugar, tanto as notas quanto as críticas negativas estão guardadas no *clipping*, evidenciando a importância desse material para o grupo bem como sua disponibilidade para a apreciação historiográfica (guardar e dispor do *clipping* é de extrema importância para estudiosos sobre teatro). Por último, o mais relevante é atentar para o fato de que essas apreciações e avaliações internacionais serviram de moeda de troca – ou símbolos de distinção – para a construção da trajetória de Os Satyros.

Com o material em mãos, os textos foram selecionados. É publicada, no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, a matéria “Grupo brasileiro vai se apresentar com Siouxsie”, assinada por Sandra Cohen (1993). Segundo a jornalista, a repercussão foi maior por conta do escândalo que o grupo causou:

Pelo horror ou pela ousadia de suas peças, eles acabaram ganhando notoriedade. [...] Eles costumam chocar os espectadores, ao botarem em prática no palco as taras e perversões apregoadas pelo Marquês de Sade, com a peça *A filosofia na alcova*, o carro-chefe do currículo do grupo.

Nesse jornal estão, inclusive, somente as frases dos textos que celebraram o espetáculo, como se vê no trecho a seguir:

“O grupo é muito mais ousado do que qualquer outra companhia britânica que jamais vi”, afirmou a crítica Kate Basset, do jornal *The Times*. Jan Frank, do *Evening News*, de Edimburgo, também elogiou: “Reserve

agora seus ingressos, antes que eles se esgotem ou que o grupo seja banido”. Thom Dibdin, do *The List*, de Glasgow, engrossa o coro: “É uma produção séria que não pode ser interpretada como uma apelação barata”.

Sucesso em festivais e nas críticas, repletos de convites para novas apresentações: essa é a imagem editada, selecionada e produzida. Sintetizam o êxito de público e o escândalo da plateia, apresentando uma combinação que não pode ser tomada como indiferente.

O fato é que, trabalhando desse modo, e explorando tanto o escândalo como a repercussão, Os Satyros conseguem criar certo imaginário ao seu redor: o *sucesso de vanguarda*. Esse discurso produzido acabou por contribuir, ao longo desses primeiros anos, para a mudança de tom das críticas que sofriam: de negativas para positivas. Ao tecerem a própria imagem, o grupo negocia o conteúdo da peça e sua recepção, tornando sua linguagem estética possível. Constituem-se, então, como “o” teatro do escândalo que beira o pornográfico.

Assim, a aposta é de que Os Satyros construíram um espaço na recepção para que sua estética seja aceita. O imaginário que se tem do grupo vai sendo associado à ideia de “vanguarda” e ao discurso que gira a respeito dele, portanto, estiveram engajados na construção desse imaginário até o momento em que se naturaliza e transforma no discurso oficial sobre o grupo. Por exemplo, em *O Estado do Paraná* (1993), na reportagem “Grupo Os Satyros entra em cena”, consta: “Os Satyros [...] é uma trupe de vanguarda teatral das mais instigantes, criada nos anos 1990. Seus espetáculos fogem de qualquer convencionalismo cênico e causam, invariavelmente, grande polêmica”.

Considerações finais

Podemos sugerir como grupos criam suas trajetórias em diálogo com a imprensa, construindo uma versão da história. Não entendo que o caso de Os Satyros seja o único preocupado com essa articulação, grupos como o Teatro da Vertigem também construíram, em diálogo com a imprensa, o imaginário sobre sua trajetória (MACHADO, 2012).

Sendo assim, os *clippings* e uma assessoria de imprensa (realizada muitas vezes pelos próprios membros dos grupos) contribuem para construir uma

imagem e uma narrativa que começa a ser divulgada e se constitui como “a narrativa oficial”. Esse foi o caso de Os Satyros. Não se trata de dizer que os membros tenham feito algo por má fé ou mesmo baseados em práticas moralmente condenáveis, ao contrário, esse estudo buscou sinalizar a necessidade de que o pesquisador de teatro desconfie das enunciações de seus interlocutores – não porque sejam mentirosos –, mas porque possuem interesses os mais variados (a tentativa de conseguir um prêmio, um financiamento, espaço na imprensa etc.). Assim, talvez seja pertinente que ao estudar grupos, atores e atrizes, diretores e diretoras, estejamos cientes de que a narrativa criada é, muitas vezes, repleta de acidentes, escolhas, edições e que pode não ser tão “coerente” quando apresentadas no discurso, em biografias ou mesmo em escritos sobre si.

Uma última questão levantada se encaminha para quem pesquisa teatro. Será que editais públicos (como ProAC, Fomento e outros) pressionam grupos a criarem trajetórias de sucesso para conseguirem obter financiamento? Se isso for relevante, será importante que o pesquisador tome em consideração essa particularidade do teatro no momento em que for escrever a história recente dos grupos.

Referências bibliográficas

- BASSET, K. Nuts from Brazil with smut from the Marquis. **The Times**, Londres, 23 set. 1993
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BRANDÃO, T. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.
- CLOUSTON, E. The philosophy in the Alcove. **The Guardian**, Londres, 19 ago. 1993.
- COHEN, S. Grupo brasileiro vai se apresentar com Siouxsie. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 out. 1993. Segundo Caderno.
- COUTINHO, I. Lições morais do Marquês de Sade. **Público**, Lisboa, 11 jan. 1993.
- CURTIS, N. Philosophy in the Alcove. **The Independent**, Londres, 24 ago. 1993. p. 11.
- DAS PROFUNDEZAS DA ALCOVA. **Publico**, Lisboa, 15 out. 1993
- DIBDIN, T. Philosophy in the Alcove. **The List**, Edimburgo, 27 ago. a 09 set. 1993. p. 47.
- FARIA, J. R. (Org.). **História do teatro brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. v. II. São Paulo: Perspectiva, SESCSP, 2013.
- GARCÍA-GUILLÉN, M. *Salo Salomé* Makes up good Theatergoing. **Sunday News**, São Paulo, 23 fev. 1992.

- LINKLATER, J. Philosophy in the Alcove, Theatre Workshop, Edinburgh. **The Herald**, Escócia, 20 ago. 1993.
- MACHADO, B. F. **Iluminando a cena**: um estudo sobre o cenário teatral nos anos 1990 e 2000 na cidade de São Paulo. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- O ESTADO DO PARANÁ. **Grupo Os Satyros entra em cena**. Curitiba, 13 set. 1995.
- ORR, J. The philosophy in the alcove. **The Scotsman**, Edimburgo, 19 ago. 1993.
- PONTES, H. **Intérpretes da Metrópole** – História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968). São Paulo: Edusp, 2010.
- SÁ, N. de. Sades joga com o limite entre teatro e pornografia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 nov. 1990.
- SÁ, N. de. **Divers/idade**: um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SANTOS, E. Sades ou noites com os professores imortais. **Semanário**, São Paulo, n. 126. 10 dez. 1990.

Recebido em 15/03/2015

Aprovado em 23/05/2015

Publicado em 30/06/2015