

Entre a escrita e a pele: a dramaturgia confessional e a encenação de Angélica Liddell redimensionados em devir

MIRELA FERREIRA FERRAZ

■ 284

Doutoranda na linha de Teatro e Sociedade e Criação Cênica pelo programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC, dedica-se atualmente ao estudo das relações existentes entre Teatro, Performance e Violência. Mestre na linha de História da Arte e Arquitetura pelo Programa de Pós graduação em História Social da Cultura - PUC-Rio (2013), pela dissertação *A zona de tensão instaurada pela performance: Linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza*. Possui graduação em Artes Cênicas/licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Performance.

■ RESUMO

Ao considerar a escrita teatral como ponto nevrálgico do teatro contemporâneo, esse artigo propõe trabalhar com a ideia de uma ligação contínua presente entre a escrita confessional e a encenação na obra “Yo no soy bonita” de Angélica Liddell. Acredita-se que o espetáculo e a língua da autora, encenadora e atriz/performer tornam-se diluídas no próprio acontecimento teatral, em que a ideia de um “devir-cênico” estabelece-se como um dispositivo cênico das novas teatralidades. Analisa-se como a noção de “eu” da artista se mescla ao desfalecimento da ideia de um personagem, criando uma zona fronteira entre o teatro e a performance art, a qual se evidencia pela busca de uma possível “experiência-limite” da artista.

■ PALAVRAS-CAVE

Devir-cênico; escrita confessional; experiência-limite; teatro contemporâneo.

■ ABSTRACT

When considering the theatrical writing as nerve center of contemporary theater, this article proposes working with the idea of a continuous link between the present confessional writing and staging the Angélica Liddell work "Yo no soy bonita". It is believed that the show and the language of the author, stage director and actress / performer become diluted in their own theatrical event, in which the idea of "becoming-scenic" is established as a scenic device of new theatrics. It is analyzed how the notion of "I" of the artist melds the faintness of the idea of a character, creating a border zone between theater and performance art, which is evidenced by the search for a possible artist of limit-experience

285 ■

■ KEYWORDS

Becoming- scenic; confessional writing; limit-experience; contemporary theater.

A dramaturgia contemporânea: entre o mythos e a oipsis

A emancipação do espetáculo teatral do texto dramático, já preconizada pelos simbolistas, provocou profundas transformações nos palcos teatrais na segunda metade do século XX, cuja ideia da presença do corpo do ator em cena e a autonomia do espetáculo, ou a seja, a *opsis*¹, passaram a ser demasiadamente valorizadas. Contudo, pergunta-se, tratar-se-ia de um esforço de eliminação do *mythos*? Como tratar a dramaturgia contemporânea, a qual se flexibiliza constantemente?

¹ É importante considerar que os conceitos de *opsis* e *mythos* surgem primeiramente com Aristóteles (1966). Ambos serão analisados à luz dos estudos do professor e pesquisador Luiz Fernando Ramos, o qual estuda a reverberação dessas categorias no teatro contemporâneo. Na visão de Ramos (2012) a ideia de *mythos* apresentada pelo filósofo grego designa, justamente, a estrutura narrativa, ou a trama da tragédia. Já *opsis* refere-se ao aspecto material e visual do espetáculo trágico.

O teórico Peter Szondi (2011) em “Teoria do drama moderno [1880 – 1950]” assinala uma crise progressiva do drama moderno causada pela crescente cisão entre sujeito e objeto, lançando um polêmico debate acerca de certos conceitos do âmbito dos estudos teatrais, reconfigurando, sobretudo, específicas noções referentes ao campo da dramaturgia. O teórico, deste modo, entende que a palavra “dramaturgia” é empregada em um sentido mais amplo, abrangendo tudo o que é escrito para o palco.

Compreende-se que os textos dramáticos se transformaram radicalmente, e que a ideia de estruturas dialógicas, seguidas de ações e conflitos, como também, a estrutura dialética do drama, não sustentam mais a potência do texto, doravante, texto “não dramático” e performativo. Essas novas categorias da escrita para o palco são autorreflexivas, potentes e consolidam-se como críticas do próprio território teatral.

A língua é viva e transforma-se pungentemente nos corpos e vice-versa, num processo contínuo e incessante. O espetáculo teatral compreendido como um corpo, também se torna afetado, numa afetação mútua, em uma espécie de “devir cênico”, pois diz Sarrazac:

o devir cênico não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a “fortuna cênica” de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo “possíveis” de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto – que pode ser não dramático – solicita o palco, e numa certa mediada, reinventa-o. (SARRAZAC, 2002, p.16).

Portanto, entende-se que a ideia de “devir cênico” dinamiza as forças e as virtualidades cênicas, que se tornam evidentes no ato concreto da ação. Assim, a palavra, a língua, o corpo e o palco, fundem-se em pura potência durante a encenação. Acredita-se, dessa forma, que as noções de *mythos* e *opsis*, teorizadas desde Aristóteles, são categorias indiscerníveis da própria *tekné*, e, e que as dimensões da língua e da escrita são indiscerníveis da materialidade do espetáculo. Afirma-se, deste modo, que ambas as esferas se afetam mutuamente, transformando-se.

A potência da dramaturgia confessional de Angélica Liddell

A performer, atriz, encenadora, dramaturga e poetisa espanhola Angélica Liddell se destaca na cena contemporânea por meio de seus trabalhos impactantes, que hibridam as mais diversas linguagens artísticas, instaurando um espaço fronteiriço.

Graduada em psicologia e arte dramática, Liddell inicia seu percurso teatral 1988, e funda, posteriormente, em 1993 a companhia *Atra Bilis Teatro*, em parceria com Gumersindo Puche. Sua poética é construída por temas densos que envolvem o lado obscuro das ações humanas, os quais são trabalhados através de espetáculos provocadores, conforme declara: “A natureza do teatro é a provocação. O encontro entre obra e público deve ser conflituoso. Sem conflito não há conhecimento.” (LIDDELL apud MELLÃO, 2012, p.1).

O teatro conflituoso de Liddell se ergue por meio do corpo da própria atriz/performer, que concebe e dirige seus espetáculos. A artista espanhola utiliza de seu corpo para dar voz às inquietudes humanas, que são trabalhadas em uma perspectiva trágica, por meio de espetáculos fortes e perturbadores, já que segundo a artista, seu trabalho com o terror surge como uma forma de questionar os caminhos traçados pela humanidade.

Considera-se, no entanto, que a característica mais gritante em seus trabalhos está na sua autoexposição colocada em cena: sua autobiografia exposta em carne viva, como um legítimo diário que é transfigurado para o palco.

Em “Yo No Soy Bonita”, Liddell desfolha sua memória para o público, relatando o abuso sofrido em sua infância no corpo da personagem representada. E é dessa forma, que Liddell coloca sua escrita em cena, redimensionando-a como um dos principais vetores do espetáculo, pois como diz a artista em relação ao seu teatro “meu objetivo é solucionar minha angústia e uma certa necessidade de expressão”. (LIDDELL *apud* MELLÃO, 2012, p.1).

Contudo, essa necessidade de expressão de Liddell, que desencadeia o caráter confessional de sua escrita e cena, reconfigura-se no palco, na medida em que é perceptível como o “eu” da artista se dissolve, ganhando uma dimensão política. Liddell não fala apenas de si, fala também de várias mulheres que sofrem abusos da sociedade patriarcal.

Logo, pensa-se que a voz de Liddell não se caracteriza como voz ausente da autora, como na compreensão aristotélico-hegeliana da forma dramática, tampouco como uma forma voz distanciada. A partir de uma concepção pós-estruturalista (Derrida, Deleuze e Guattari), considera-se que a voz de autora, fundida a sua voz de atriz/performer, coloca-se no palco como uma “voz enunciante”, que se aproxima da ideia de uma voz, ou língua que se cria em um processo de singularização².

Como uma forma de coralidade, característica tão presente nas dramaturgias contemporâneas, sua “voz enunciante” parece dar voz ao coro feminino de corpos que passaram por situações de abuso, corporificando uma espécie de produções de forças de um “devir-mulher”, que para Deleuze e Guattari: “são como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também, duras, obstinadas, irreduzíveis e indomáveis”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.72). Deste modo, entende-se como o texto redimensionado no palco cria outras possibilidades para o monólogo da artista, que evidencia o discurso polifônico, o qual se sobressai pela diversidade dos ritmos, nos signos deslizantes, de uma narrativa não linear.

É perceptível em seus escritos e na sua ação, na escrita/cênica de suas memórias, a característica processual de uma narrativa que escapa aos moldes tradicionais de ações lógicas, pois pelo contrário, Liddell explora a dúvida, as lacunas e a solidão do sujeito contemporâneo: desfragmentado, cambiante, sem identidade fixa, por meio da apresentação de uma mulher, a qual se transforma incessantemente durante o espetáculo.

² Refere-se à ideia de Félix Guattari e Suely Rolnik, pois: O que chamo de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 47).

Assim, acredita-se que o caráter confessional da artista atravessa suas letras e pele, tornando visível³ as forças e as virtualidades cênicas latentes em sua dramaturgia, criando uma realidade possível do texto teatral, em puro devir, pois: “um devir não é uma correspondência de relações, nem tampouco de uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação (...) devir não é progredir nem regredir segundo uma série. ” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 18). Logo, a ophis não reproduzirá ou imitará o mythos, ou vice-versa, pois não se trata de planos hierárquicos. Trata-se de instâncias indiscerníveis, que se misturam e afetam.

Há muitas sutilezas de seu texto, que se tornam evidentes no palco e vice-versa, como se lacunas e espaços vazios se transformassem num “vir a ser”, outra realidade, a realidade do texto vivo no palco. A língua se torna gritos, canções, suspiros e palavras, de uma apresentação decadente que não deseja aplausos do público, pois é assim que Liddell sai de cena: negando as palmas da plateia.

Contudo, questiona-se, com quem e para quem a artista fala? Sua voz, que retoma o passado por meio da memória reinventada em cena, parece se dirigir também aos mortos, através do universo fantasmagórico de animais empalhados do cenário. Seria uma espécie de coralidade fúnebre? Parafraseando Müller, seu texto e corpo, parecem pulsar como um coração, que é um vasto cemitério.

Ao descrever sobre o universo funesto da poética de Liddell, rememora-se a cultura dos antigos gregos. Na mitologia grega, a barca de Caronte⁴ carregava os recém-mortos sobre as turvas águas dos rios Estige e Aqueronte, divisores do mundo dos vivos e dos mundos dos mortos. De acordo com o mito, Caronte, o barqueiro de Hades, exigia uma moeda como pagamento pela travessia, a qual era colocada dentro ou sobre a boca dos cadáveres.

A figura emblemática do barqueiro parece ser retomada na montagem contemporânea “Yo no soy bonita”, pois num determinado momento, em meio ao cenário decadente composto por colchões velhos, bichos empalhados, feno e um cavalo vivo, Liddell canta melancolicamente sua dor, rememorando o fantasma do velho barqueiro, que aparecia em sua infância:

Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Yo no soy bonita ni lo quiero ser.
Me disse el barquero.
Las niñas bonitas no pagan dinero.
Lo disse cantando.
Como se llevara basura em la boca.
No me mates barquero, por favor, no me mates. (LIDDELL, texto fornecido pela autora, p.4)

³ Refere-se à noção de Deleuze acerca da arte e o campo de forças, pois o artista, como lutador, enfrenta: “as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de trinfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. (DELEUZE, 2007, p.67)

⁴ Caronte (em grego antigo: *Xápoov*, transl. Kháron).

Por meio dessa fantasmagórica canção de ninar, a persona de Liddell relembra a figura grotesca de um barqueiro, numa espécie de passagem que remonta a memória de infância da artista, com a personagem, ou os resquícios dessa estrutura. A mulher apresentada em cena, ao negar a sua passagem livre para o barco, ao recusar sua beleza de menina, remete diretamente à dor do abuso sexual sofrido durante a infância. Nessa passagem, por meio de uma voz infantil, a persona parece encarar a face da própria morte, fazendo do público espécie de testemunhas ou voyeurs de um passado redimensionado no palco.

Esse *flashback* de sua infância faz com que a cena, tão contaminada pelo caráter performativo, cria uma forma de “ritornelo”, que flexibiliza a distância entre o passado e o presente, passando pelas duas instâncias, durante a obra. Compreende-se no universo poético da artista essas passagens, que corroboram com a ideia de *história-memória*, apontada por Deleuze e Guattari, já que segundo os filósofos, a “ fronteira não passa entre a história e a memória, mas entre os sistemas pontuais ‘história-memória’ e os *agenciamentos* multilíneares ou diagonais, que não são absolutamente o eterno, mas sim o devir. ” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 99-100).

Parece haver na poética de Angélica Liddell, uma revivificação da tragédia grega, que se torna potente em seus trabalhos. A ligação com o passado traça, ainda, um paralelo com a “presentificação” dos mortos, tão presente nos trabalhos de Müller, o qual disse que, “é preciso aceitar a presença dos mortos como parceiros de diálogo ou como destruidores, somente o diálogo com os mortos engendra o futuro”. (MÜLLER apud KOUDELA, 1990-94, p. 15)

Assim, vê-se, também, nos trabalhos de Liddell uma conexão com o universo da fúnebre, fantasmagórico pela retomada do passado, que se flexibiliza nos contornos da cena, onde passado e presente, se mesclam constantemente.

Contudo, a particularidade que se sobressai, é justamente, o envolvimento estabelecido entre ela e a personagem criada a partir de sua vivência recriada e reelaborada para cena. Encarnando a figura de atriz/performer, a artista espanhola constrói sua dramaturgia para ser encenada por ela própria de forma radical: giletes que cortam a sua pele, respingos de sangue escorridos diante do público, entre outras ações violentas cometidas contra o próprio corpo, pois como nos diz Liddell: “Faço uso da violência poética para me defender da violência real” (LIDDELL apud GIORDANO, 2012 p.1). Assim, o real e o ficcional se tornam borrados em meio a relatos confidenciais da artista, como uma maneira de tocar pela dor de sua presença o corpo do espectador, e sua respectiva dor, num ato de puro compartilhamento. De acordo com a pesquisadora Sara Rojo:

essa escrita a partir do corpo envelhecido, que resgata a história com base no relato-vivência, constitui-se num dos indícios performáticos mais fortes dessa obra, pois questiona o sujeito em cena e não a representação de uma personagem ou a própria personagem. É ela (sujeito e objeto da cena) questionando suas próprias vivências, sensações e visões de mundo. O segundo traço performático é constituído pelas lacunas e suposições que nos impõe uma obra aberta como essa; a peça-performance funciona como uma montagem de flashes de memória e não uma trama como princípio, meio e fim. (ROJO, 2014, p.77)

Logo, vê-se como a presença desse corpo entregue da artista, que confunde a personagem a sua própria história gera um colapso nos moldes tradicionais da noção de representação teatral.

Observa-se uma grande autoexposição da artista que é trabalhada na cena, em que a carne da atriz/performer mostra-se diante do espectador em um ato compartilhado, assumindo os riscos da vivência real, questionando os limites da representatividade.

Tais reconfigurações evidenciam a crise da ideia de personagem, já iniciada na metade do século XX, pois: o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado ou de uma história, e tampouco de projetos identificáveis. (RYNGAERT, 2012, p.136 -137)

Logo, na medida em que se lida com ideia de uma possível confluência entre os trabalhos do ator e do performer realça-se a crise do conceito de personagem, o qual se torna questionado por essa vertente teatral. Contudo, pergunta-se, a incidência cada vez maior do real presente hoje no campo teatral, eliminaria, de fato, a mimesis? Ou ainda, seria “realmente possível escapar de toda a referencialidade e, assim, à representação?” (FÉRAL, 2008, p. 207).

Em “Léxico do drama moderno e contemporâneo”, obra organizada por Jean-Pierre Sarrazac, entende-se que a ideia de mimese está além da noção de “imitação”, pois:

redescobrimos hoje o equívoco de um conceito longamente considerado unívoco. Jean Lallot e Roselyne Dupont- Ronc optam assim por traduzir o termo mimese em Aristóteles por representação e não por imitação para mostrar, dizem eles, que Aristóteles, em outras distâncias que toma em relação a Platão, “desloca o conceito”, que sofre então uma metamorfose e uma ampliação semânticas. Ou, como escreve Philippe Lacoue-Labarthe: “Para os gregos mimese designava, ainda, de maneira obscura, a essência da relação que liga necessariamente a *physis* à *techné*, ou que impõe a *techné* à *physis*. Mimese era um conceito ‘ontológico’. Expressava a representação não no sentido da reprodução ou da objetivação, mas no sentido de ‘tornar-se presente’. (LOSCO; NAUGRETTE, 2012, p.112)

A partir dessa afirmativa compreendemos, portanto, que a noção de mimese atribuída à ideia de “imitação” é mais condizente com a visão platônica, do que com a aristotélica, o que nos sugere outras possibilidades para compreensão do conceito mimesis na contemporaneidade.

O pesquisador Luiz Fernando Ramos também traça um aspecto veemente ao considerar a mimesis como um conceito ligado à poiesis e a *tekné*. Para o pesquisador a mimesis se edifica, justamente, através das ações humanas, por meio de uma ou várias *teknés*. Ou seja, a mimesis segundo Ramos não é compreendida como uma simples imitação, mas como “apresentação de algo que anteriormente inexistia, ou que só havia em potência, e agora (...) materializa diante dos nossos olhos como se fosse a própria natureza a fazê-lo.” (RAMOS, 2009, p.84).

Contudo, ao atribuir a noção de mimese para além de “imitação”, aproximando-se do sentido de “tornar-se presente” (LOSCO; NAUGRETTE, 2005, p.112) ou como, apresentação da “potência de algo que anteriormente não existia” (RAMOS, 2009, p. 84), concorda-se que a ideia de mimesis torna-se flexível no teatro contemporâneo.

Portanto, essa potência de algo que não existia, que se torna presente pela mimesis, poderia ser a evidência de um “devir-cênico”, de um “vir a ser” de potências que se fazem possíveis pela realidade do texto recriado no palco? Há uma certa força, a qual só se torna evidente nessa linha indiscernível existente entre a escrita e o palco, das letras da dramaturga, que parecem escorrer de suas vísceras, por meio de um “nó” formado entre a pele e escrita, pois a potência do texto descortina-se na cena, fazendo-se concreto pela mimesis instaurada.

Outro ponto que se destaca, a qual problematiza a questão da representatividade é a possível busca pela “experiência-limite” da artista, pois tal ideia parece ser evidente tanto na sua escrita quanto em suas performances.

À luz dos estudos de Maurice Blanchot, entende-se o conceito como algo que refere-se à ideia de uma experiência intensa e transgressora, já que “a experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decide se pôr radicalmente em questão.” (BLANCHOT, 2007, p.185). Liddell parece, justamente, colocar-se radicalmente em questão, indo até o âmago da experiência.

Como uma forma de buscar a “experiência-limite”, a artista literalmente rasga sua pele, a fim de se adentrar aos mistérios desconhecidos da carne. Tal ação parece se tornar possível somente pelo teu ato de entrega, desde o desfolhamento de suas letras regurgitadas por teu corpo em cena. Portanto, a partir de Blanchot, compreende-se que:

A experiência-limite é aquela que espera esse homem último, capaz uma última vez de não se deter nessa suficiência que atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito “em tudo”, quando tudo exclui tudo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido. (BLANCHOT, 2007, p. 187)

Logo, pensa-se que a procura pela “experiência-limite”, que parece ser tão presente nos trabalhos de Liddell, está na avidez pelo próprio desconhecido: pelo avesso da carne. Isso se torna evidente nas imagens dessa mulher sem nome e sem identidade, a qual se autoflagela em cena, como se estivesse em busca de seu desconhecido.

Durante sua apresentação, por meio dos atravessamentos de um possível “devir-mulher”, Liddell parece vivenciar o poema de Ana Cristina César, como se dissesse:

Não sou idêntica a mim mesmo
sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob o mesmo
[ponto de vista
Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
Sou a própria lógica circundante. (CESAR, 2013, p. 172)

Conclusão

Este artigo buscou estabelecer os pontos de diálogo entre a dramaturgia contemporânea, “experiência-limite” e devir, por meio da dramaturgia confessional de Angélica Liddell, no espetáculo “Yo no soy bonita”. Dentro desse contexto, discutiu-se a problemática da representatividade e, ainda, a dimensão performativa, que se tencionam no trabalho, questionando os limites da dramaturgia e do próprio teatro.

Sem fechar as questões levantadas, conclui-se que a possibilidade de um “devir-cênico” redimensionado pela escrita e pela encenação de Angélica Liddell, é uma forma de questionar a própria incompletude humana diante das desavenças dos embates contemporâneos.

Considera-se que seu trabalho se constitui como uma legítima “experiência-limite”, a qual desafia os contornos das linguagens artísticas, hibridizando fronteiras. Trata-se, enfim, de uma possível transformação pela arte, uma maneira de tocar as fibras do espectador, entrelaçando escrita e cena, em uma nova realidade mimética.

Referências:

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BLANCHOT, M.; MOURA JÚNIOR, J. **A conversa infinita - 2 a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BIRKENHAUER, Theresia. **O tempo do texto no teatro**. Trad. Stephan Baumgärtel. In Cena. VI 12, Porto Alegre, 2012.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética/Ana Cristina Cesar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____; GUATTARI, F. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4 São Paulo: Editora 34, 2012.
- FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. In: Revista Sala Preta, São Paulo, nº 8, 2008. p. 197-210. Tradução: Lígia Borges.
- GIORDANO, Davi. **Reflexões sobre autobiografia, arte e violência na cena contemporânea**. Disponível em: <http://tempofestival.com.br/tags/angelica-liddell/>, acessado em setembro de 2013.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

KOUDELA, Ingrid, **Os fantasmas de Heiner Müller**. Disponível em:
<http://www.ime.usp.br/~is/infousp/koudela.htm>, acessado em julho de 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

MELLÃO, Gabriela. **Leia a entrevista de Angélica Liddell na íntegra**. São Paulo. Folha de São Paulo, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1137627-expoente-do-teatro-mundial-angelica-liddell-ganha-primeira-encenacao-brasileira.shtml>, acessado em setembro de 2012.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis espetacular: a margem de invenção possível**. 2012. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo. USP. Brasil.

_____. **Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho**. In: Revista Urdimento, Santa Catarina, 2009, n°12, p. 71-84.

ROJO, Sara. **O corpo na performance de Angélica Liddell**. In: Cartografias.mitsp_01Revista de Artes Cênicas, São Paulo, 2014, n°1, p.76-81.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

293 ■

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880 – 1950]**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em: 09/08/2016 - Aprovado em: 17/01/2017