

### RESUMO

O presente artigo tem como ponto de partida a minha recepção como espectadora do espetáculo *Yo No Soy Bonita* de Angélica Liddell em março de 2014 como parte da programação da Primeira Mostra Internacional de Teatro em São Paulo (SP). Dessa forma, realizo brevemente um relato da minha experiência receptiva e, ao longo do artigo, desenvolvo uma análise do espetáculo a partir dos elementos apresentados pela artista na peça em questão. Exponho brevemente o conceito de performance e sua aproximação com o teatro a fim de relacionar essas teorias com o trabalho de Liddell. Também comparo algumas cenas de *Yo No Soy Bonita* com as obras de outros artistas performáticos que também fazem uso de dor física em seus trabalhos. Tenho como objetivo propor como a artista cria um espaço de experiência liminar a partir do compartilhamento da dor e da exposição do seu corpo a situações-limite.

**Palavras-chave:** Angélica Liddell, Performance, Dor, Recepção, Experiência.

### THE PERFORMANCE OF PAIN IN ANGELICA LIDDELL

### ABSTRACT

The present article has as its starting point my reception as spectator of the performance *Yo No Soy Bonita* by Angélica Liddell in March 2014 as part of the program of the First International Theater Festival in São Paulo (SP). In this way, I briefly perform an account of my receptive experience and throughout the article I develop an analysis of the performance from the elements presented by the artist in the performance in question. I briefly expose the concept of performance and its approximation to theater in order to relate these theories to Liddell's work. I also compare some scenes from *Yo No Soy Bonita* with the works of other performance artists who also make use of physical pain in their work. I aim to propose how the artist creates a space of liminal experience from the sharing of pain and the exposure of her body to limiting situations.

**Keywords:** Angelica Liddell, Performance, Pain, Reception, Experience.

15 de março de 2014. Vários colchões empilhados, uma cadeira, gases, um animal empalhado, objetos cortantes, garrafas de cerveja, uma cruz, plantas, uma pintura de uma mulher loira chupando um pênis e um cavalo real no palco. Em cena, a atriz Angélica Liddell está vestida de preto e com sapatilhas. Cria imagens melancólicas com seu corpo, enquanto ameaça rasgar a própria jugular. Se automutila em uma simbiose de graça e horror, corta um pão com as mãos, passa o sangue que escorre dos seus joelhos e come. Seus atos me remetem aos símbolos cristãos: as agulhas e o sangue no joelho, à imagem do Cristo crucificado; já o ato de comer o pão com seu próprio sangue, ao ritual da Eucaristia. Joga cerveja pelo palco, atira a garrafa para longe e lambe do chão o líquido derramado.

O texto é violento e ofensivo. Angélica reclama da sua condição desfavorável e odiosa de ser uma mulher sexualizada prematuramente, de ter sido chamada aos nove anos de puta. Seu corpo pulsa com movimentos bruscos, senta-se com as pernas abertas na cadeira (o que me indica uma recusa ao lugar de

1 Artista-pesquisadora, professora e atriz. Mestranda em Estética e Poéticas Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP. Graduada em Licenciatura em Arte Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP. E-mail: [gi.paiva@gmail.com](mailto:gi.paiva@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5751363530614461>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2234-1191>.

disciplina que é condicionado às mulheres socialmente).

Não há uma linearidade na construção do espetáculo, Liddell alterna entre ações e declamações que não possuem necessariamente uma continuidade entre si. Ao mesmo tempo, cria imagens profundamente católicas. Em dado momento, pega o microfone e afronta o público sobre o desejo dos homens à pedofilia, enquanto fotos de uma criança - que presumimos ser a própria Angélica - aparecem projetadas, tensionando às noções de erotismo e pecado. Chora. Chora. Masturba-se enquanto anuncia para um barqueiro, com ironia, para abusá-la em vez de matá-la. A artista não deixa claro quem é o barqueiro; ele não é um personagem, aparece apenas em sua fala nesse momento, mas penso que pode ser uma referência ao barqueiro Caronte, que carrega os mortos pelos rios liminares que dividem a vida e a morte.

O depoimento pessoal do abuso infantil que motivou a criação do trabalho não é falado pela atriz, mas sim projetado no fundo do palco enquanto Angélica tenta seduzir o cavalo<sup>2</sup>, que, na minha recepção, pareceu-me como que uma tentativa de procurar no animal uma espécie de redenção da crueldade da humanidade. Grita situações de abuso infantil vividas por outras meninas no microfone. Coloca sua mão no leite fervendo. Com a sua relação com os objetos em cena e a força de sua voz e de seu corpo, a atriz cria um verdadeiro campo de batalha. A luta no fim se dá entre ela e ela mesma, provocada pelo horror da realidade. Na última cena, Angélica se enrola em um cobertor, sai do palco com um ar melancólico e não volta para os aplausos.

Não tenho vontade de aplaudir, mas o faço, pela força da tradição. Como espectadora, sinto um vazio, um nó no peito. A sensação que me resta assemelha-se às ruínas que sobraram na cena: os cacos de vidro e garrafas jogadas pelo palco; os líquidos de cerveja e leite que se misturam no chão; restos de comida; um coelho empalhado e a indiferença do cavalo diante dos rastros da guerra. Não tenho vontade de aplaudir por me parecer inadequado bater palmas depois de uma batalha que parece perdida.

Esse relato se refere à experiência que eu tive como espectadora do espetáculo *Yo No Soy Bonita*, da artista Angélica Liddell, no Teatro Cacilda Becker em São Paulo (SP), na programação da Primeira Mostra Internacional de Teatro em março de 2014. Nascida na Catalunha, no município de Figueres, Liddell atualmente está entre os principais nomes do teatro europeu. O pseudônimo pelo qual a artista assina seus trabalhos é uma homenagem à Alice Liddell, a garota que inspirou Lewis Carroll em suas obras *Alice No País Das Maravilhas* (2019), de 1865, e *Alice Através Do Espelho* (2021), de 1871.

Essa talvez seja uma boa maneira de introduzir a artista: ela, como Alice, pulou na toca do coelho. Como espectadora de sua obra tenho a sensação de ser deslocada para as profundezas do meu ser, para o lado obscuro e enigmático do meu inconsciente. Ao evocar suas imagens, ela me direciona para meu próprio abismo sem um mapa para retorno. Liddell cria um subterrâneo imersivo que contrasta dor, violência e prazer, o que me coloca como espectadora diante de uma sensação de conflito e contradição. A dor que aparece de diferentes formas no espetáculo *Yo No Soy Bonita*, ora como dor física ao cortar seus joelhos, ora como memória ao narrar o abuso que sofreu na infância, parece ser um elemento central em seu trabalho. Como podemos observar pelo próprio nome que a artista escolheu para sua companhia: Atra Bilis Teatro, grupo fundado em 1993 com Gumersindo Puche, recebeu tal alcunha devido à antiga teoria dos humores em relação à bÍlis negra, que foi considerada como um elemento frio e seco fabricado na região do baço, responsável pelo aspecto melancólico do ser humano.

O aspecto doloroso que marca o trabalho em questão pode estar relacionado com a sua infância, já que Angélica, por ser filha de militar, passou na intermitência das zonas bélicas, viajando com seu pai:

<sup>2</sup> Descobrimos no depoimento que havia um cavalo no momento do abuso sofrido por Angélica.

“Crescer assim é fatal. Eu vivia em acampamentos militares, e quando me estabelecida, ia embora. Era algo delirante. Eu não via nada além de pessoas com uniformes e pistolas”<sup>3</sup> (LIDDELL apud EGEA, 2010, p.23). A artista teve uma educação rigorosamente religiosa, marcada pela violência dos campos do exército e pelo abuso sexual, fato que ela abriu publicamente por meio de um depoimento pessoal escrito e projetado durante o espetáculo *Yo No Soy Bonita*. O depoimento é uma confissão do assédio que sofreu aos nove anos com outras duas amigas da mesma idade.

O que Angélica nos comunica na sua confissão projetada no fundo do palco é que ela e suas amigas visitavam um estábulo do quartel, perto de suas casas, passeio que era comum entre as crianças da região. Um soldado apareceu e perguntou se as meninas gostariam de subir em algum cavalo. Elas disseram que sim, o soldado se aproveitou da situação e começou a segurá-la de um jeito estranho até começar a puxar sua calcinha e enfiar a mão sobre seu sexo. Angélica pediu para descer, mas ele insistiu e continuou apertando seu sexo, enquanto ria, depois cedeu e a tirou de cima do cavalo.

Tendo em vista a memória traumática que fica evidente com o relato projetado em cena, o uso da automutilação no espetáculo parece encontrar um fundamento em vista desse passado violento que marca sua história. Não que o ato de se automutilar tenha sido escolhido pela artista como justificativa ou argumento de sua memória passada, mas, pela minha recepção como espectadora, crio uma associação entre essas duas camadas de dor. As cenas de automutilação também me levam à assimilação de seu trabalho inserido em uma vertente percorrida por diversos artistas contemporâneos da performance, como, por exemplo, Marina Abramovic em sua trilogia *Rhythms* (1973/1974/1975), na qual ela expõe seu corpo a situações de risco, repetição e limites físicos e mentais.

Vale destacar, também, o artista Chris Burden, que realizou diversas performances envolvendo automutilação, dentre elas *Shoot* (1971), na qual um amigo do artista deu-lhe um tiro no braço, e *Through the Night Softly* (1973), na qual Burden, apenas de cueca e com as mãos amarradas atrás das costas, desliza sobre vidros quebrados. Os trabalhos desses artistas performáticos podem ser considerados como um legado do movimento das vanguardas artísticas do século XX, influenciando em um desencadeamento de grande parte das discussões das teorias do teatro contemporâneo e da performance. A partir desse contexto, a ação performática começa a ganhar um espaço fundamental.

A ação performática seria distinta e até oposta à atuação teatral porque não se construiria como representação: não simula, não “está no lugar de” outra coisa, mas é capaz de produzir um acontecimento singular, sem um referente preciso (QUILICI, 2015, p. 108)

Embora Liddell não considere seu teatro vanguardista, como afirmou em entrevista para o jornal Folha de São Paulo em agosto de 2012<sup>4</sup>, é possível fazer algumas aproximações entre esse panorama artístico e o seu trabalho. Diversos artistas, tanto da performance como do teatro, denominam suas práticas como

---

3 No original: “*Creecer así es fatal. Vivía en campamentos militares y, en cuanto me establecía, me iba. Era algo delirante. No veía mas que gente con uniforme y pistolas*” (Tradução minha).

4 “Digo que meu teatro é antigo simplesmente porque me dedico a pensar sobre as mesmas perguntas a respeito da alma humana que aparecem nos poemas homéricos, por exemplo. Ser vanguardista não é um de meus objetivos. Isso é o que os outros dizem. Meu objetivo é solucionar minha angústia e uma certa necessidade de expressão” (LIDDELL, 2012, p.1). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1137627-expoente-do-teatro-mundial-angelica-liddell-ganha-primeira-encenacao-brasileira.shtml>. Acesso em: 22 maio 2023.

ações, como é o caso, por exemplo, das ações físicas do teatro de Jerzy Grotowski ou do trabalho dos artistas performáticos austríacos do Acionismo Vienense, que desenvolveram todo seu trabalho partindo de ações.

O termo ação também é utilizado por Liddell para definir os três atos do tríptico *La Desobediencia: Tres Confesiones* compostos por: *Lesiones Incompatibles Con La Vida* (2003), *Broken Blossoms* (2004) e o espetáculo *Yo No Soy Bonita* (2005) discutido no presente trabalho. A artista considera esse tríptico como ações pelo caráter breve e autobiográfico das obras: “São peças confessionais que a autora qualificou em mais de uma ocasião como as mais íntimas e dolorosas que produziu ao longo de sua trajetória” (EGEA, 2010, p.286)<sup>5</sup>.

O lugar de destaque que a ação ganha nas práticas artísticas recentes pode ser associado com a importância que as teorias da performance têm incidido na produção cultural atual. Josette Féral (2015) considera que um dos elementos centrais da performance é o engajamento de uma ação que provoca um acontecimento imprevisível. Essa ação não diz respeito somente à ação cênica que mantém um jogo de ilusão, mas a um ato direto no tecido da realidade.

Dentre as diferentes visões de performance, a autora apresenta duas principais correntes: a de Andreas Huyssen, “que trata da performance no seu sentido puramente artístico (...)”, e outra herdada de uma visão antropológica e intercultural” (FÉRAL, 2015, p.117), representada por Richard Schechner. Essa última vai compreender o conceito de performance não apenas na linguagem da *performance art*, como no primeiro caso, mas vai expandir o conceito para diversas esferas da vida.

Erika Fischer Lichte, outra autora fundamental para o estudo da performance, na esteira do pensamento antropológico, desenvolveu uma definição da performance como fenômeno cultural, no seu trabalho *Culture as Performance* (2009). A partir dessa consideração, a autora vai compreender o teatro no domínio da performance e aponta como desde sua eclosão, no cenário artístico, ela tem influenciado cada vez mais o teatro:

Existia um intercâmbio vivo entre o teatro e a arte da performance, que aproxima os dois gêneros. Desde então, o teatro incorporou métodos e abordagens da arte performativa, tais como a utilização de espaços de atuação não tradicionais, a apresentação de corpos aberrantes e doentes em palco ou a imposição de violência no corpo do artista (FISCHER-LICHTE, 2008, p.49)<sup>6</sup>.

Independente da linguagem cênica e do grau de ficção estabelecido, o teatro pode se aproximar da performance por meio do seu caráter de acontecimento. Também é possível compreender a aproximação da performance com o teatro a partir da importância do corpo em sua criação e execução. O autor Paul Zumthor, também partindo de uma perspectiva cultural para definir o conceito de performance, aponta como a presença do corpo é fundamental para sua compreensão:

qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (...) a noção de performance, encontramos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo. (ZUMTHOR, 2000, p. 38).

5 No original: “*Son piezas confesionales que la autora ha calificado en más de una ocasión como las más íntimas y dolorosas que ha realizado a lo largo de toda su trayectoria*”. (Tradução minha)

6 No original: “*A lively exchange existed between theatre and performance art, bringing both genres closer together. Theatre had since incorporated methods and approaches from performance art such as its use of non-traditional performance spaces; its presentation of aberrant and sick bodies onstage, or its infliction of violence onto the performer’s body.*” (Tradução minha).

A presença dos corpos, como aponta a autora Erika Fischer Lichte (2013), também é um fator determinante para o teatro ao afirmar que ele comumente acontece pela presença de corpos reais que se locomovem em um espaço real e compartilhado.

Como espectadora, o corpo me é percebido como um elemento central em *Yo No Soy Bonita*. A memória do abuso vivido pela artista, que é exposta na obra como confissão, é desenvolvida cenicamente mais em sua dimensão física, do que na pronúncia do relato. Ou seja, o interesse estético não parece estar na comunicação verbal do relato, mas nos seus gestos repetitivos de melancolia e na expressão física de sua dor. A memória se manifesta silenciosa, impossibilitada de ser anunciada pela voz: quando a confissão aparece, é por meio de um texto projetado no fundo do palco, enquanto a artista dá continuidade aos seus rituais taciturnos.

Ao que noto, Angélica traz cenicamente uma metáfora, ao manifestar suas próprias feridas, pelas marcas traumáticas vividas por seu corpo. A expressão física da dor não é apenas uma característica desse trabalho em específico, mas a própria maneira como a artista conduziu seu trabalho, como disse em entrevista para o jornal *Correio do Povo* da Record TV em 2017: “Tudo nasce da ferida íntima” (LIDDELL, 2017, p.1)<sup>7</sup>.

A ferida é uma dimensão material da sua dor, é por meio dela que se desdobrou o acontecimento cênico de sua obra. Pois, ao que indica, está interessada não na dor como símbolo, mas na sua relação concreta com o corpo, que estabelece uma memória corporal através de reações químicas que provocam sensações. Liddell não cria uma ficção sobre a dor, mas a expõe no lugar do sofrimento que reside em seu corpo.

Os acontecimentos vividos deixam rastros de memória nos corpos que não são necessariamente apreendidos simbolicamente, mas nem por isso deixam de ser reais. A violência que o mundo imprimiu em seu corpo desde a infância se tornou a matéria de criação do seu espetáculo. “Utilizo o teatro para encontrar um sentido para a vida. Por isso é mais importante que a vida. Porque graças ao teatro organizo a dor e a compreendo”<sup>8</sup> (LIDDELL apud EGEA, 2010, p. 24).

Outro ponto que aproxima a obra *Yo No Soy Bonita* do conceito de performance é sua qualidade de experiência, já que as performances se caracterizam como acontecimento. O modo específico de experiência que permitem “é uma forma particular de experiência liminar.” (FISCHER-LICHTE, 2009, p. 2)<sup>9</sup>. Liddell, ao expor seu sangue jorrando diante de espectadores, parece convocar o ato sacramental da Eucaristia: metaforicamente, entrega o seu corpo como sacrifício.

O público vivencia com a atriz o momento do flagelo, pois se depara com uma experiência real o ver a atriz se cortando. Por mais que não haja uma interação direta com o público no espetáculo, há uma comunhão de nós espectadores com a artista ao testemunhar as situações reais em que ela expõe seu corpo. Para Liddell, o encontro com a plateia não é banal, mas um ponto fundamental não apenas dessa obra, mas de todo seu trabalho em geral. Em entrevista com Óscar Cornago, presente no livro *Políticas de la Palabra* (2005), Liddell aponta para importância do público na execução dos seus trabalhos:

7 Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/di%C3%Allogos/ang%C3%A9lica-liddell-a-beleza-%C3%A9-um-ato-de-terrorismo-contra-a-intoler%C3%A2ncia-1.31303>.

Acesso em: 23 maio 2023.

8 No original: “Utilizó el teatro para encontrarle un sentido a la vida. Por eso es más importante que la vida. Porque gracias al teatro organizo el dolor, y lo comprendo.” (Tradução minha).

9 No original: “Performances are characterized by their eventness. The specific mode of experience they allow for is a particular form of liminal experience” (Tradução minha).

Há também a questão do que é compartilhado, isso é muito importante. Os gestos das pessoas ao seu redor como espectadores constroem o trabalho com você. Se você ouvir um comentário negativo durante a apresentação, isso também está construindo a peça com você. [...] O público constrói esse rito entre si, eles o constroem juntos<sup>10</sup> (LIDDELL, 2005, p.314).

O público não se encontra em um estado de passividade, pois a própria artista caracteriza-os como parte integrante do ritual que propõe ao permitir ser afetada por suas presenças. Quando Liddell induz seu corpo a condições reais de mutilação, ela cria um ambiente de perigo para ela mesma. O público, nesse contexto, é colocado no lugar de testemunha da crueldade que está à mostra no palco. E se interroga: será que a atriz vai cortar mesmo sua jugular?

O que motiva Liddell é o desejo de criar um espaço em que o espectador se sinta inquieto, desassossegado pelo acontecimento. Em entrevista, Ana Vidal Egea questiona-a em relação à provocação, insinuando que a artista provoca o espectador até não aguentar mais. Angélica responde:

Não é tornar insuportável a obra, mas sim tornar insuportável a realidade. Eu gosto que as coisas me machuquem, quando vejo um filme ou leio um livro. Se não me dói o estômago me parece algo absolutamente desprezível e banal. Eu tento fazer que lhes doa um pouco o estômago<sup>11</sup> (LIDDELL apud EGEEA, 2010, p. 144).

Ao que indica, a recepção de sua obra tem como pretensão atingir o corpo do público não apenas racionalmente, mas por meio do interesse em criar sensações que reverberam nos seus corpos, fazendo doer-lhes o estômago, provocando uma experiência liminar por meio de “uma dor compartilhada”<sup>12</sup> (LIDDELL apud CORNAGO, 2005, p. 315).

Este é um elemento característico de diversos rituais religiosos, como, por exemplo, as cerimônias católicas em que se compartilha a dor e os sacrifícios de Cristo ou a *Brit Milá*, cerimônia judaica em que é realizada a circuncisão. A dor cria vínculo, no sentido de que ela é mediada pela relação (HAN, 2022) e, ao mesmo tempo, também cria distinção: “a dor marca limites, (...) acentua a autopercepção. (...) Sinto dor, logo existo.” (HAN, 2022, p. 63-65).

A experiência liminar da dor compartilhada, que atribui um aspecto ritualístico ao trabalho, pode ser associada à ideia de espaço performativo, desenvolvido por Erika Fischer-Lichte. O espaço performativo não é o espaço físico estável, mas sim um espaço que está sempre em devir, transformando-se pelos afetos causados no encontro. “O espaço performativo não é estável, mas oscila em constantes mudanças” FISCHER-LICHTE, 2009, p. 4-5)<sup>13</sup>.

10 No original: “Además está la cuestión de lo compartido, eso es importantísimo. Los gestos de los que están a tu alrededor como espectadores construyen la obra contigo. Si escuchas un comentario negativo durante la función, esto también está construyendo la obra contigo. (...) El público entre sí construye ese rito, lo construyen entre todos” (Tradução minha).

11 No original: “No es hacerles insoportables la obra sino hacerles insoportable la realidad. Me gusta que las cosas me hagan daño, cuando veo una película o leo una novela. Si no me duele el estómago me parece algo absolutamente despreciable y banal. Intento que les duela un poquito el estómago” (Tradução minha).

12 No original: “un dolor compartido” (Tradução minha).

13 No original: “The performative space is not stable, but permanently fluctuating changes” (Tradução minha).

Angélica vai afirmar que o teatro é uma “insanidade controlada” (LIDDELL apud CORNAGO, 2005, p. 320), já que se você entrega o corpo à máxima tensão, pois, quando chegar ao final, não haverá mais nada, apenas a morte do corpo, das palavras, do acontecimento. É uma espécie de tanatofilia<sup>14</sup> compartilhada pelos corpos presentes.

A pesquisadora Silvia Fernandes, conhecida pela sua pesquisa do real no teatro, afirma que as performances autobiográficas talvez sejam um sintoma da “necessidade de encontrar experiências ‘verdadeiras’, ‘reais’ (...) para creditá-las ao déficit de experiência que está na base da modernidade” (FERNANDES, 2013, p. 4). Tendo em vista o contexto cultural marcado pela queda de experiências comunicáveis, da qual Walter Benjamin foi um dos pioneiros a observar em seus textos “Experiência e Pobreza” (2012) e “O Narrador” (2012), em que o autor defende a ideia de que a cultura não é mais determinada pela comunidade de vida e discurso e pela sucessão das histórias transmitidas de boca a boca, mas a partir da produção em larga escala de bens de consumo.

Tendo em vista essa queda das experiências comunicáveis sinalizada por Walter Benjamin (2012), acredito que um possível caminho para as produções cênicas que partem de uma história pessoal pode ser introduzir o corpo como protagonista do acontecimento cênico, como faz Liddell no espetáculo *Yo No Soy Bonita*. Essa é uma maneira de romper com um ilusionismo da cena, para assim atingir outras camadas da experiência na composição da recepção. Percebi, enquanto espectadora, que a cena traz uma memória corporal, devido a situações opressoras vivenciadas e expostas cenicamente, como é o caso do abuso vivido por Angélica Liddell. O compartilhamento que a artista realizou de sua memória com o público propõe uma experiência que não se reduz à transmissão do relato verbal, mas que, por meio da exposição do seu corpo em situações limites, propôs outras formas de sensação, que, para mim enquanto espectadora, abalaram-me com dores no estômago.

## REFERÊNCIAS

ANGÉLICA Liddell: “A beleza é um ato de terrorismo contra a intolerância”. **Correio do Povo**, 2017. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/di%C3%A1logos/ang%C3%A9lica-liddell-a-beleza-%C3%A9-um-ato-de-terrorismo-contra-a-intoler%C3%A2ncia-1.313033>. Acesso em: 24 mai. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. São Paulo: Darkside, 2019

CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho**. São Paulo: Darkside, 2021.

CORNAGO, Óscar. **Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell**. Madrid: Fundamentos, 2005.

EGEA, Ana Vidal. **El Teatro de Angélica Liddell (1988-2009)**. Tesis Doctoral. Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Universidad Nacional de Educación a distancia, 2010.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

---

14 A tanatofilia é um estado psicológico que se revela pela atração à morte e tudo que se relaciona a ela.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 05 jun. 2023.

FISCHER-LICHTE, Erika, **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. Trad. Saskya Iris Jain London: Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Culture as Performance**. *Modern Austrian Literature*, vol. 42, no. 3, 2009, pp. 1–10. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24649950>. Acesso em: 5 jun. 2023.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 14-32, 15 dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>. Acesso em: 05 jun. 2023.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade paliativa: a dor hoje**. Tradução Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022.

MELLÃO, Gabriela. Expoente do teatro mundial, Angélica Liddell ganha primeira encenação brasileira. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 de agosto de 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1137627-expoente-do-teatro-mundial-angelica-liddell-ganha-primeira-encenacao-brasileira.shtml>. Acesso em: 24 maio 2023.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.