

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“Júlio de Mesquita Filho”**

**Instituto de Artes – Campus São Paulo**

**GIOVANNA GALISI PAIVA**

**POR UMA AUTOBIOGRAFIA PARA ALÉM DO TEXTO:**

**o corpo e a palavra no teatro de Angélica Liddell**

São Paulo

2020

**GIOVANNA GALISI PAIVA**

**POR UMA AUTOBIOGRAFIA PARA ALÉM DO TEXTO:  
O corpo e a palavra no teatro de Angélica Liddell**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro, pelo Curso de Licenciatura em Arte-Teatro da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Linha de Pesquisa: Artes Cênicas  
Orientador: Prof Dr. Vinicius Torres Machado

São Paulo

2020

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P149p	<p>Paiva, Giovanna Galisi, 1996-</p> <p>Por uma autobiografia para além do texto : o corpo e a palavra no teatro de Angélica Liddell / Giovanna Galisi Paiva. - São Paulo, 2020. 68 f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Teatro. 2. Performance (Arte). 3. Autobiografia. 4. Narrativas pessoais. I. Machado, Vinicius Torres. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 792</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

GIOVANNA GALISI PAIVA

**POR UMA AUTOBIOGRAFIA PARA ALÉM DO TEXTO:  
O corpo e a palavra no teatro de Angélica Liddell**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Arte-Teatro, pelo Curso de Licenciatura em Arte-Teatro da Universidade Estadual Paulista – UNESP, pela banca a seguir:

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 01 ? 12 / 2020

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado  
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Orientador

---

Prof. Dra. Lilian Freitas Vilela  
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Dedico esse trabalho a Tadzio Veiga, pela experiência imensurável do nosso encontro.

## AGRADECIMENTOS

Um sincero obrigada àqueles que compartilharam espaço comigo no período de isolamento, que me deram suporte e acolhimento durante a escrita integral desse trabalho: meus pais, minha irmã, meu companheiro Tadzio e sua mãe Márcia. Agradeço imensamente ao professor e orientador Vinicius Torres Machado, por embarcar comigo nas aventuras do pensamento, tornando-o mais sublime com suas contribuições e pelo auxílio ao necessário rigor científico. Também à professora Lilian Freitas Vilela, pelo seu olhar sensível e pela confiança no meu trabalho. Agradeço às professoras Cláudia Antinori e Thaís Toshimitsu e ao professor Ricardo Paiva (que por sorte também é meu pai!) que colaboraram absolutamente na minha formação política e na minha paixão pelo conhecimento. À Maria Amélia Farah, pela contribuição artística indescritível no Curso de Solos Autorais. Sou muito grata aos meus colegas de sala que compartilharam e me ensinaram tanto sobre teatro e também aos meus amigos e amigas que estiveram presentes nesses últimos anos. Um agradecimento especial às mulheres que me ajudaram na busca por referências para o estudo do teatro de Angélica Liddell.

## RESUMO

A afirmação do real tem sido um campo de debate nas artes da cena que trabalha com aspectos performativos. Dentre os diversos modos de se trabalhar o real, observa-se em profusão um tipo de teatro que se utiliza do material autobiográfico do artista para criação de peças teatrais. O presente trabalho se trata de uma reflexão dessas práticas cênicas autobiográficas, tendo em vista a grande visibilidade que elas vêm adquirindo na cena contemporânea nos últimos anos. A autora analisa como a motivação de artistas pela autobiografia está relacionada com o impulso de elaboração de traumas individuais que dialogam com questões de interesse coletivo. Em um primeiro momento, o presente trabalho se propõe a realizar uma análise histórica da consolidação da autobiografia como gênero literário, que se define, segundo Philippe Lejeune como “a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz se sua própria existência” (LEJEUNE, 2014, p.14), e, a partir dessa definição, a autora percorre os paradigmas que envolvem a discussão do gênero autobiográfico na literatura e sua transposição para o teatro. Usando como base um estudo de caso do teatro de Angélica Liddell, reconhecida pelos seus trabalhos de alto teor confessional, a autora analisa a relação palavra e corpo no teatro liddelliano, a fim de propor que a base autorreferencial para os teatros autobiográficos se afirme não apenas pelas palavras, no que diz respeito à dramaturgia, mas pelo próprio corpo do ator em experiência. O trabalho defende que a presença da autobiografia no teatro não se dê apenas pela dramaturgia, como narrativa retrospectiva de uma memória do sujeito, mas na presença do corpo do ator como afirmação de uma memória física. A cicatriz torna-se o paradigma de um trauma sofrido pelo corpo e que não precisa da palavra como único intermediário artístico.

Palavras-chave: Autobiografia; Teatros do real; Corpo; Palavra; Angélica Liddell

## ABSTRACT

The affirmation of the real has been a field of debate in the theater that work with performative aspects. Among the different ways of working with the real, there is a profusion of a type of theater that uses the artist's autobiographical material to create plays. The present work reflects these autobiographical scenic practices, in view of the high visibility that they have acquired in the contemporary scene in recent years. The author analyzes how the motivation of artists by autobiography is related to the impulse to elaborate individual traumas that dialogue with issues of collective interest. At first, the present work proposes to perform a historical analysis of the consolidation of autobiography as a literary genre, which defines itself, according to Philippe Lejeune as "the retrospective prose narrative that someone makes of its own existence" (LEJEUNE, 2008, p.14), and, from this definition, the author goes through the paradigms that involve the discussion of the autobiographical genre in literature and its transposition into theater. Using as a basis a case study of the theater of Angelica Liddell, recognized for her works of high confessional content, the author analyzes the relationship word and body in the Liddellian theater, to propose that the self-referential basis for autobiographical theaters is firm not only by words, about dramaturgy, but by the body of the actor in experience. The work argues that the presence of autobiography in theater is not only due to dramaturgy, as a retrospective narrative of a memory of the subject, but in the presence of the actor's body as an affirmation of a physical memory. The scar becomes the paradigm of a trauma suffered by the body and does not need the word as the only artistic intermediary.

Keywords: Autobiography, Theatres of real, Body, Word, Angélica Liddell.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	10
1.1 PRÓLOGO .....	15
2 UMA POSSÍVEL GÊNESE DA AUTOBIOGRAFIA NO TEATRO.....	16
2.1 A FUSÃO DA ARTE E DA VIDA: O REAL NO TEATRO.....	16
2.2 AUTOBIOGRAFIA: LITERATURAS DE TESTEMUNHO .....	26
2.3 AUTOBIOGRAFIA NAS ARTES CÊNICAS.....	31
3 EXPERIÊNCIAS EM RUÍNAS .....	37
3.1 O CORPO EM EXPERIÊNCIA .....	37
3.2 A CONSTRUÇÃO DO LUGAR COMUM: ZONA DE RISCO COMPARTILHADA ...	43
4 O TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL .....	46
4.1 A PALAVRA .....	47
4.2 O CORPO .....	52
4.3 A EXPERIÊNCIA.....	55
4.4 "YO NO SOY BONITA" .....	58
5. CONCLUSÃO.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	66

# 1 INTRODUÇÃO

Em junho de 2019, a atriz, dramaturga e pesquisadora Janaina Fontes Leite<sup>1</sup> estreou no Centro Cultural de São Paulo seu espetáculo autoral *Stabat Mater*, em que a atriz traz ao palco sua própria mãe junto de um ator pornô<sup>2</sup> e remonta a partir do formato palestra-performance a história da Virgem Maria, tensionando temas incompatíveis para a História como o erotismo e a maternidade. *Stabat Mater* ganhou o Prêmio Shell 2019 na categoria de Dramaturgia e foi classificado como Melhor espetáculo do ano pelos jornais *O Estado* e a *Folha de São Paulo*. Janaína Leite também foi pesquisadora em foco da 7ª Mostra Internacional de Teatro em 2020, em que compartilhou com o público a *Desmontagem*<sup>3</sup> de *Stabat Mater*<sup>4</sup>. O sucesso do trabalho de Leite trouxe à tona a temática da autobiografia na cidade de São Paulo, provocando um aumento de produções teatrais autobiográficas na cena teatral paulistana.<sup>5</sup> Em São Paulo, além da artista Janaína Leite, outro exemplo sólido de artistas que vêm desenvolvendo um trabalho contínuo com a autobiografia é a Cia. Hiato<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo apoiada pela FAPESP com o projeto "O Feminino Abjeto na (ob)cena Contemporânea: processos autorais matricidas em diálogo com Angélica Liddell". Mestre pela Faculdade de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, apresentou a dissertação "Autoescrituras performativas: do diário à cena - As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea", desenvolvida com auxílio da Fapesp e publicada pela Editora Perspectiva. Co-fundadora do Grupo XIX de Teatro (São Paulo), com quem escreveu, dirigiu e atuou em diversos espetáculos. A partir de sua pesquisa autoral concebeu os espetáculos "Festa de Separação: um documentário cênico", "Conversas com meu pai" e "Stabat Mater".

<sup>2</sup> Ao longo do espetáculo é revelado que se trata de uma ficção, o ator presente não é um ator pornô como era afirmado até então.

<sup>3</sup> Prática na qual é realizada uma desconstrução e uma análise parcialmente encenada do processo criativo de um espetáculo.

<sup>4</sup> Clipping in [https://18d60afc-cf13-4907-8640-57785f291ee9.filesusr.com/ugd/2c6f82\\_dfa08c7c8540401f8fb88f4bdcd08451.pdf](https://18d60afc-cf13-4907-8640-57785f291ee9.filesusr.com/ugd/2c6f82_dfa08c7c8540401f8fb88f4bdcd08451.pdf)

<sup>5</sup> Janaina Leite ministrou diversos cursos entre 2019 e 2020, como por exemplo o "Laboratório de Criação: compartilhamento e criação de projetos autorais" em que orientou trinta trabalhos autorais, o curso "Autoperformance: o uso da autobiografia na cena contemporânea" junto com Márcia Abujamra no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo e o workshop "Dramaturgias Híbridas e Performativas" pelo Sesc Ipiranga (2019) e pelo projeto Sala Aberta\_#Rec da Metropolitana Gestão Cultural em 2020.

<sup>6</sup> Companhia de São Paulo de grande destaque no teatro brasileiro, conhecida por sua pesquisa com autobiografia. Apresentou-se a primeira vez em 2007 com a peça "Cachorro Morto".

As inquietações desta pesquisa partem de uma experiência pessoal que tive no “Curso de Solos Autorais”<sup>7</sup> em 2019 ministrado pela atriz Maria Amélia Farah<sup>8</sup> da Cia. Hiato. A proposta do curso é desenvolver um solo a partir de um material autobiográfico. Os dispositivos para a criação são histórias pessoais compartilhadas com o grupo que são organizadas cenicamente com a orientação de Farah, a partir das práticas desenvolvidas pela Cia. Hiato. Durante o curso pude perceber que os artistas partiam de diferentes dispositivos cênicos para a criação de seu solo: um artista com formação em clown produzia uma encenação partindo da linguagem circense, outro com formação em Stanislavski trazia para a interpretação um caráter psicológico-realista, artistas mais próximos da performance se aproximavam do teatro performativo. O que unificava os trabalhos era o fato de todos partirem de histórias pessoais, ou seja, a aproximação se caracterizava pelo conteúdo e não pela forma. O que pude observar é que o caráter autobiográfico muitas vezes se afirmava na dramaturgia, ou seja, estava mais próximo ao texto do que à cena. Patrice Pavis, no canônico Dicionário de Teatro (1999) vai conceituar o termo “teatro autobiográfico” partindo do conceito de autobiografia cunhado por Philippe Lejeune<sup>9</sup>: “a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando põe a ênfase principal em sua vida individual, em particular na história de sua personalidade” (LEJEUNE apud PAVIS, 1999, p.374). A autobiografia, discutida por Philippe Lejeune no campo da literatura, pertence, segundo à afirmativa anterior, à ordem da narrativa. Essa observação me levou à pergunta se o interesse crescente pela autobiografia no teatro consiste em uma questão de linguagem, em termos da encenação, ou estaria vinculado à dramaturgia, no que tange mais a literatura do que o teatro. A presente pesquisa não tem o objetivo de respondê-la, principalmente por esse movimento ser prematuro, com um semblante ainda pouco reconhecível.

Pude observar a partir desse estudo que o uso da autobiografia tem sido desenvolvido nas artes cênicas com influência das propostas performativas - como por

---

<sup>7</sup> O curso sediado no Espaço da Comédia desde 2018 está atualmente em sua quinta edição. Janaina Leite participou do curso em 2018, com o espetáculo Stabat Mater.

<sup>8</sup> Co-fundadora e atriz criadora da Cia. Hiato. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, Mestre em Pedagogia do Teatro também pela Universidade de São Paulo, pesquisa possíveis maneiras do ator lidar com as emoções em cena, o paradoxo entre a realidade e a ficção.

<sup>9</sup> Philippe Lejeune, nascido em 1938, é um professor e ensaísta francês, conhecido como especialista em autobiografia.

exemplo as performances autobiográficas de Marina Abramovic e Orlan - e dos “Teatros do Real”, conceito de Maryvonne Saison (1998)<sup>10</sup>, que se caracterizam pela sobreposição do elemento do real em detrimento da ficcional na produção teatral contemporânea. Há uma dissolução da ideia tradicional de personagem, que separa o sujeito-ator do objeto-personagem. O cosmos ficcional deixa de ser o elemento central da encenação, o depoimento pessoal ganha um nova potência de expressão e vai se desdobrar de diferentes formas no teatro. Na literatura e nas ciências humanas a partir da década de 70 há uma irrupção de obras escritas em primeira pessoa, as diversas “escritas do eu”. Esse cenário é denominado por Beatriz Sarlo (2007)<sup>11</sup> como “guinada subjetiva”. Em um primeiro momento me proponho nesta pesquisa a apresentar esse panorama histórico, no que diz respeito à consolidação do gênero autobiográfico e de sua manifestação no teatro, a fim de analisar suas relações, divergências e observar se elas dão pistas para minha inquietação em relação à dramaturgia e à encenação nas propostas cênicas autobiográficas.

Pavis vai apontar para contradição do termo “teatro autobiográfico”, pois, tendo em vista que o teatro se trata de uma ficção, o conceito seria contraditório por si só. O teatro, por se referir a uma representação, não poderia ser fiel a uma verdade, pois a partir do momento que representa já estaria criando uma ficção. Mas também não podemos deixar de lado a busca pela autorreferencialidade e pela autorrepresentação que a teoria da performance se engajou nas últimas décadas e que influenciou em grande medida o teatro. Atualmente, o mecanismo da autorrepresentação está muito arraigado no nosso cotidiano e nas nossas relações. Como observa Óscar Cornago (2009), a câmera constitui um novo modelo do “eu” e uma nova verdade de enunciação. A câmera frontal é sua radicalização, que permite que o sujeito filme a si mesmo. Na conjuntura de isolamento social provocada pela pandemia da Covid-19, a autorrepresentação ficou naturalizada na nossa rotina: o encontro depende exclusivamente da representação que o sujeito cria para si no enquadramento da câmera frontal. A única verdade que se afirma é a do quadrado da imagem capturada pela webcam. Em uma reunião virtual, o meu rosto pode estar sendo filmado olhando para a tela do computador, criando a ilusão de

---

<sup>10</sup> Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain (1998)

<sup>11</sup> Escritora e crítica literária argentina.

que estou presente e olhando para os outros, quando na verdade olho para um outro site ou até mesmo para a minha própria imagem projetada na plataforma da reunião. Não há uma verdade comum a todos, apenas a verdade que o sujeito projeta de si mesmo. Vivemos também em um contexto marcado por uma exaltação da intimidade, os espaços privados invadem os espaços que outrora eram públicos e partilhados. O sucesso das redes sociais como Instagram e Twitter, baseados na autorrepresentação, aumentou o interesse do mercado em trazer para a propaganda “pessoas reais”.

Também gostaria de trazer como objeto de análise outra experiência que vivenciei no “Curso de Solos Autorais” ministrado por Farah. As histórias pessoais compartilhadas pelos colegas de curso pareciam ser muito mais empolgantes que as minhas, mais sedutoras ao olhar do público. Minha tendência primeira foi o desejo de mentir uma história, com o intuito de me apresentar como uma pessoa mais interessante aos seus olhares. Na troca com os outros integrantes constatei que não era a única com esse impulso, mas que ele era recorrente entre os artistas que realizam essas oficinas de orientação para trabalhos autobiográficos. Fui percebendo o desejo de produzir narrativas de violência nas histórias, pois a violência gera mais empatia, envolve mais o espectador. Minha hipótese é que essa vontade de criar uma autorrepresentação a partir da violência pode ter influência das literaturas de testemunho que foram best sellers no final do século, narrativas que relatavam as experiências da guerra, dos campos de concentração e da tortura nas ditaduras civis militares na América Latina.

Quando se trata da literatura, possuindo boas técnicas literárias, é mais fácil produzir uma ficção sobre si mesmo. Mas quando estamos em cena, temos outro dado além do texto que não podemos deixar de lado: o nosso corpo. O corpo é testemunha das palavras ou, como diz a artista Angélica Liddell, “o corpo é a única coisa que produz verdade” (LIDDELL, 2007, p.62). Quando não levamos em conta a verdade do corpo, acabamos perdendo a própria dimensão da autobiografia: a realidade incontestável do corpo presente. E é esse que viveu e se afetou com a experiência pessoal narrada. O que eu me pergunto é como podemos levar em conta nesses trabalhos não apenas a narrativa, a palavra no que diz respeito à dramaturgia, mas também uma encenação que lide com a própria materialidade da cena, que é a dimensão física da palavra e do corpo

afetado pela experiência. Se os espetáculos autobiográficos partem de experiências pessoais, como eles também não podem ser uma chave de criação de experiências reais? Todo o encontro provoca cicatrizes. Para além da história pessoal, o afeto<sup>12</sup> provocado no corpo presente do ator pelo encontro real com o público também não seria uma forma de autobiografia para além da dramaturgia? E se pensarmos nas palavras, como atribuir a elas um valor cortante, que o corpo reaja à própria ação de sua enunciação? Não seria essa a dimensão do real nas práticas cênicas autobiográficas? Como não cair na tentação de produzir mentiras sobre si, com o objetivo de seduzir o olhar do espectador com uma história mais atrativa, que provoque mais desejo de ser consumida?

Em um segundo momento me proponho a discutir o conceito de experiência tendo como ponto de partida as teorias de Walter Benjamin, Jorge Larrosa Bondía e Giorgio Agamben. A pesquisadora Silvia Fernandes, conhecida pela sua pesquisa do real no teatro, vai afirmar 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). O teatro é uma das poucas linguagens que cria experiência de alteridade, que eu e outro se tocam e se atravessam no meio desse mundo planificado de telas touchscreen em que eu toco tudo sem ser tocado. Talvez na impossibilidade de se fazer teatro podemos pensar sobre como ele pode ser um motor de criação de experiência. Em um mundo tão pobre em experiências, como podemos a partir de nossas histórias provocar cenicamente experiências-limite, em que às questões ditas privadas possam ser elaboradas como problemas coletivos e nós, como sujeitos históricos, possamos pensar em novas narrativas possíveis para a história? Como não cair no estigma do caráter terapêutico ou narcísico que resulta em um fechamento individualista?

Diante dessas inquietações, busquei possíveis respostas a partir de uma pesquisa do teatro da artista catalã Angélica Liddell, no que diz respeito à palavra, ao corpo e à

---

<sup>12</sup> O conceito afeto que uso aqui parte do conceito espinosista: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (Ética III, Def 3). As afecções são o encontro de um corpo com o mundo ou com outros corpos, que provocam uma experiência de aumento ou diminuição de sua potência.

experiência, tendo como base o espetáculo *Yo no soy bonita* (2005). Liddell é um dos nomes mais importantes da cena contemporânea européia e seu trabalho é conhecido pelo grande teor autobiográfico. Além de atriz e encenadora, Angélica também é escritora, com livros e peças publicadas e premiadas. A artista participou em 2014 da 1ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, com o espetáculo *Yo no soy bonita*, em que compartilha com o público uma experiência de abuso que viveu na infância. O espetáculo acabou influenciando muitos artistas paulistanos interessados em autobiografia, principalmente Janaína Leite, que foi afetada artística e academicamente pelo seu trabalho. Além do tom confessional, uma característica das obras de Liddell é a exposição do seu corpo a situações-limite, provocando uma experiência em que é impossível sair com a sensação de que aquilo é apenas uma história pessoal. Pelo contrário, a artista cria um espaço de experiência agressivamente real, em que o público se sente confrontado e responsável pela crueldade exposta. Não vejo uma artista que corta a própria jugular em cena, mas que está prestes, de certa forma, a me ferir também. Seu trabalho viscoso e visceral parece costurar nossos tecidos; não é possível fingir que nada aconteceu, que estamos separados do problema: somos testemunhas.

## 1.1 PRÓLOGO

Gostaria que esse trabalho pudesse ser uma tese viva em memória, em que a sensação daquelas reflexões modestas que temos de manhã entre o despertar e o café, ainda inebriadas de sonho, enclausuradas nesse limiar delirante, tornem-se presentes. Também àquelas menos modestas que temos quando viramos de um lado para o outro na cama, envenenados pela insônia, em que acreditamos ter descoberto uma verdade preciosa. E não esquecerei das ausências de reflexão, dos caminhos tortuosos, das dificuldades de se tecer os pontos, em que tudo parece estar perdido. Mesmo na modéstia de um primeiro trabalho acadêmico, penso se não são essas as verdades de que se constituem uma tese, essa intimidade reveladora que está por trás das palavras. Essas confissões são uma forma de parresia.

Esse TCC é escrito no momento da pandemia provocada pelo vírus da Covid-19, em meio esse apocalipse que está devastando parte da humanidade. Todos os dias é divulgado o número de mortos, que não cessa em aumentar. Sem contar as outras mortes que não tem como causa a doença, mas continuam acontecendo e não sendo divulgadas. A pandemia expropriou de nós a experiência e o teatro parece uma reminiscência de uma experiência liminar que nos é impossível agora. O filósofo Giorgio Agamben (2014), na tentativa de definir o contemporâneo, usa como exemplo a contradição da escuridão do céu. Há um número infinito de galáxias e corpos luminosos no céu, mas o que enxergamos em volta das estrelas à noite é uma escuridão profunda. Segundo a teoria da astrofísica, devido à expansão do universo, as galáxias mais remotas se distanciam de nós há uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Penso se o teatro não é esse espaço escuro do céu que evidencia o brilho secreto dessas luzes desconhecidas que jamais nos atingem. O teatro é muito antigo, mas talvez no mundo *hightech* seja o que há de mais contemporâneo.

## 2 UMA POSSÍVEL GÊNESE DA AUTOBIOGRAFIA NO TEATRO

### 2.1 A FUSÃO DA ARTE E DA VIDA: O REAL NO TEATRO

As experiências autobiográficas no teatro ganham força na medida que a ficção deixa de ser o cosmos do espetáculo teatral. A aproximação da arte e da vida e a dissolução da ideia tradicional de personagem (ancorada a uma construção psicológico-realista) garantem a emersão da vida pessoal do artista para cena. No teatro, o movimento de predileção do real à ficção é chamado, por Maryvonne Saison (1998), de teatros do real.

Ao entrar em uma célula o vírus se comporta como um saqueador celular: uma informação pirata que vai se misturar com o material genético da célula. O material genético do vírus é interpretado como o material genético da própria célula. A célula, ao sintetizar a sua própria estrutura, acaba sintetizando o vírus inadvertidamente. A

paisagem celular é penetrada por um elemento externo que se incorpora a ela sem ser percebido. Com o tempo a ordem do vírus se prolifera de tal maneira a vir se tornar regra. O real no teatro foi como um vírus que penetrou no tecido ficcional, primeiramente como um elemento estranho, mas que hoje está incorporado na paisagem teatral.

A conjuntura de isolamento social que parte da população de São Paulo está submetida provocou uma fusão do espaço íntimo com o espaço coletivo. Há uma espetacularização da intimidade. Esse fenômeno já estava em andamento com as redes sociais como o Twitter e Instagram, que funcionam como “blogs pessoais”, mas com a pandemia essa espetacularização se disseminou como regra. Fazer da nossa casa um espaço cênico há um tempo atrás poderia ser considerado uma manifestação radical de incursão do real no teatro. Hoje essa é uma das poucas maneiras de se fazer teatro. A irrupção do real, que antes era um corpo estranho invadindo o tecido ficcional, agora está incorporada no teatro, de forma que sua presença já se tornou homogênea no ambiente. O movimento que começou a alastrar pelo teatro na segunda metade do século passado hoje parece ser muito mais familiar. Esse movimento tem como característica a transgressão dos artistas às práticas tradicionais do teatro: “os artistas e pesquisadores problematizavam as práticas de representação ao pretender que o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real” (FERNANDES, 2013, p.2). A realidade, expressa no corpo do ator, no espaço e na situação apresentada, é preeminente à criação de um cosmos ficcional que desloca a realidade para um simulacro. O estatuto da personagem é diluído. A singularidade do ator é revelada.

A presença do real está em alta na cena teatral do ocidente e constitui-se em um território que abriga um grande leque de linguagens, que podem variar desde o biodrama, teatro documentário, propostas performativas ou brechtianas entre outras. Atualmente não parece haver uma zona limítrofe para determinar as linguagens que pertencem ao arcabouço dos “teatros do real”, abarcando obras com estéticas, modos e processos de criação distintos. A abordagem do elemento do real na cena pode se dar de diferentes formas, não sendo resumida a um único formato: pode aparecer na expressão do depoimento, no uso de site específico, por meio de documentos, como forma de acontecimento etc. A referência ao real (seja no campo coletivo, político ou individual)

está presente em um ato de urgência e sua presença é uma denúncia à representação. Não é o caso de não haver representação, mas quando ela é confrontada com o real, provoca-se uma desnaturalização da equivalência entre ficção e vida. A presença do real não necessariamente está ligada ao domínio da linguagem, enquanto uma transformação da própria constituição da cena em sua presentificação, mas pode também aparecer como conteúdo. André Carreira e Ana Maria de Bulhões-Carvalho apresentam duas correntes que predominam nos ditos “teatros do real” na tentativa de discutir os objetivos cênicos desse vasto gênero, que, segundo os autores, apesar da sua abrangência, ainda é um céu encoberto:

1) uma que, principalmente, toma o real como elemento temático, isso é, sua proposta inicia a inovação na própria dramaturgia textual, no arrolamento de materiais, de documentos e no seu agenciamento pela criação dramatúrgica; 2) e uma segunda, que privilegia o real como matéria da experiência na cena, o real como acontecimento, como irrupção no tecido ficcional. (BULHÕES-CARVALHO E CARREIRA, 2013, p.37)

No primeiro caso o real pode aparecer como objeto de criação dramatúrgica do espetáculo, não sendo atribuído como forma, apenas como abordagem temática do texto. O último refere-se às obras que buscam manifestar o real como matéria bruta da encenação, um aspecto infeccioso que incide no tecido ficcional, como forma de engendrar experiência. A experiência provoca uma ruptura na ordem da representação com a presentificação do real. Esse é pensado como forma e não apenas como discurso. É importante diferenciarmos a busca pela realidade da irrupção do real. A irrupção do real é do domínio do acontecimento, o acontecimento é a tensão do real com a representação. Já a busca da realidade pode se dar inteiramente na ordem da representação, com intuito de representar o real. A realidade aparece vinculada ao discurso, sem buscar necessariamente uma desestruturação dos paradigmas tradicionais do teatro.

O fato da busca pelo real ser um fenômeno em alta na cena contemporânea, gerou uma confusão entre a distinção de realidade e ficção. É corriqueiro nos depararmos com situações extra cotidianas na vida e já associarmos a uma manifestação performativa. Bulhões e Carreira contam um caso narrado por Carol Martín no livro “Theatre of Real”

que se refere ao espetáculo *Is.Man*, do holandês Adelheid Roosen, em que houve um problema técnico com o microfone do ator principal, fazendo com que os espectadores não pudessem ouvi-lo direito. O som falhou totalmente em um momento de clímax do espetáculo, fazendo o ator sair de maneira abrupta do palco e abandonar o teatro. Houve uma confusão entre o público se essa a ação do ator era intencional e prevista pelo espetáculo ou se não passava de um erro técnico. Essa é uma situação simbólica desse fenômeno de dissolução das fronteiras do real e do ficcional atualmente.

Porém a tensão entre a ficção e a realidade não é um sintoma contemporâneo. Como aponta Erika Fischer-Lichte (2013), esse atrito é inerente ao teatro, quando a cena acontece o real e o ficcional se friccionam. Não importa o grau da ficção, o quão o espaço, o tempo e os acontecimentos representados forem distantes da realidade, a tensão estará sempre presente. O que é decisivo no teatro é que independente do grau da ficção (por exemplo se estou representando neve em um país como o Brasil), ela sempre acontecerá no momento presente por corpos presentes. Pode haver o objetivo de esfumar, esconder ao máximo o real com o auxílio da técnica, mas ele jamais é aniquilado. A matéria bruta do teatro é constituída da realidade física do corpo que se move em um espaço real e compartilhado. Essa tensão entre realidade e ficção não é uma novidade para a cena teatral, como aponta Erika Fischer-Lichte, mas algo que sempre o acompanhou. Por muito tempo essa tensão tendeu para a ficção, tendo a representação de um cosmos ficcional como cerne do espetáculo, em que o corpo real do ator afasta-se de si para se adequar ao gesto da personagem, na tentativa de criar uma ilusão de que a ficção é a própria realidade. A tradição psicológico-realista tende a rasurar a fissura que separa o real do ficcional, com o objetivo de afirmar a representação como a própria realidade, impondo “um gestus totalitário pelo qual o corpo deve ser disciplinado” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.3). É a famigerada ideia de se atingir um corpo neutro, o corpo como uma tábula rasa em que se imprime gestos externos. Mas essa prática nunca conseguiu ser atingida com perfeição, pois justamente em toda a interpretação haverá uma tensão entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, não há neutralidade em um corpo real, todo corpo carrega uma narrativa. A própria condição do teatro não permite que a ficção se torne estritamente dominante e elimine as fronteiras entre real e ficcional. Independente da rigorosidade técnica que provoca uma ilusão de

realidade ela nunca será completamente crível, devido ao seu acontecimento sempre depender do encontro real dos corpos dos atores com espectadores em um espaço e tempo presente, diferente por exemplo da literatura e do cinema.

Pertence ao âmago da teatralidade a fricção entre o real e o ficcional. Josette Féral afirma que “a teatralidade é a imbricação da ficção com o real” (FÉRAL, 2015, p.108), depende do olhar do espectador que identifica a criação de um espaço diferente do cotidiano (ou podemos dizer do real), um espaço liminar, um espaço do outro. A teatralidade é inseparável da noção de alteridade. Não é uma propriedade do domínio de quem a investe (o ator, o espaço cênico, o objeto). Também não se restringe ao simulacro, à representação, pois podemos apreendê-la no cotidiano, sem existir necessariamente o objetivo de se fazer teatro. Por exemplo quando observamos os movimentos de alguém na rua - seus gestos e ações - e a partir deles criamos narrativas. A teatralidade está mais próxima de uma inscrição por parte do espectador no tecido real que cria um outro espaço. Ela é o limiar entre a realidade e simulacro. É o fenômeno abissal, a abertura da ferida no espaço que constituímos como realidade. Não é o espaço delimitado da ferida, mas o processo de sua abertura, o vir a ser ferida. A teatralidade é um devir. Independente da verossimilhança da representação, da técnica impecável dos atores para interpretar um personagem não se pode contestar um fato: as leis da gravidade operam. A teatralidade vai sempre operar nesse movimento de dualidade entre a realidade e a ficção.

Durante séculos no teatro ocidental essa dualidade, essa tensão entre realidade e ficção apontadas por Erika Fischer-Litche e Josette Féral, tenderam à ficção, tentando impor suas leis para esfumar esse abismo dicotômico. A partir do século XX podemos observar esse material genético desconhecido, incorporando-se às células teatrais: o real começa a ser de mais interesse para os artistas do que a ficção. Dentro do cosmos ficcional começam a aparecer elementos do real que provocam uma descontinuidade na ordem da ficção. Essa inquietude não se resume apenas ao teatro, mas é um movimento disseminado por diferentes linguagens artísticas ao longo do século. Ele se dá por uma aproximação da arte e da vida. Tanto a arte moderna quanto a contemporânea é marcada por tentativas de rompimento das fronteiras estabelecidas entre arte e vida, uma recusa “à domesticação e ao confinamento da arte nos espaços de produção cultural” (QUILICI,

2015, p.142). Esse elo é evidente no movimento das vanguardas do século XX e mais adiante e de forma mais radical com a performance art.

O século XX foram cem anos de acontecimentos incomensuráveis: duas grandes guerras mundiais, a disseminação da luz elétrica, o carro movido a gasolina, a produção em larga escala de bens de consumo, o crescimento irreduzível das cidades e a eclosão das metrópoles globais, a teoria da relatividade desenvolvida por Albert Einstein, o computador, a bomba nuclear, o foguete, o surgimento da psicanálise desenvolvida por Sigmund Freud, o homem na lua, o míssil, o celular, o rádio, a TV. E não menos importante: o efeito do surgimento da fotografia e do cinema, que desestabilizaram os territórios da cultura, provocando abalos sísmicos no mimetismo enraizado nas artes. Todo esse novo paradigma social contribuiu para uma nova configuração dos modos de percepção, instaurando uma nova ordem sensorial e relacional, que impactaram radicalmente às práticas estéticas. O ideal da arte como imitação da vida parece não suprir mais as demandas históricas que estavam postas. No caso do teatro, a mimese teatral que pretendia representar o jogo social ancorada em um texto dramático se viu no meio de um cenário em que esse jogo não tinha a mesma face, era desconhecido, as regras não eram as mesmas. O cosmos burguês que era representado foi surpreendido pelos impactos mundiais do desenvolvimento técnico que essa mesma classe produziu ancorado no princípio de dominação da natureza e do racionalismo. A ideia de esclarecimento que a tradição iluminista havia apostado produziu uma sucessão de fatos que despertaram o horror: muito diferente da suposta prosperidade da Belle Époque. A própria ideia de “luz”, imagem que aparece no discurso iluminista da “luz da razão”, desestrutura-se quando se é descoberto que a luz não é um fenômeno instantâneo, mas que possui uma velocidade. A escuridão do céu não é um nada, mas sim a constatação de que há uma luz que não alcança nossos olhos. Manifesta a pequenez humana e sua incapacidade de apreender em absoluto o mundo externo. As práticas estéticas burguesas que reivindicavam estruturas miméticas que iludiam à perfeição absoluta começam a ser postas em xeque.

Jacques Derrida a partir de um encontro profundo com o que Antonin Artaud desenvolveu acerca do Teatro da Crueldade vai se dedicar à questão do limite da representação, da arte como função imitativa. É possível que nosso gene tenha

pequenos fragmentos genéticos de origem viral que foram incorporados em nosso genoma por milhares e milhares de gerações. Há algo que está incorporado no interior da célula do teatro que engendra e assegura o movimento da representação e que está amalgamado na estrutura da cultura ocidental: o domínio da palavra. Reconheço que a metáfora da doença num contexto de pandemia global está gasta na discussão sobre Artaud, tendo em vista suas reflexões acerca do Teatro e a Peste. Mas também talvez seja um alerta para nós, artistas de teatro, em um momento de suspensão, para revisitar esse autor em suas profundezas, sem cair nas armadilhas de que o teatro da crueldade é retratar no palco violência e sangue ou a representação da loucura, que é mais uma forma perversa de cooptação total pelo discurso, o que Artaud tanto criticava. A doença que ataca o teatro se manifesta no palco dominado pela palavra, em que um autor criador, detentor dessa suposta palavra originária, governa o teatro à distância. Os atores e diretores são servos das palavras, “escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do ‘senhor’” (DERRIDA, 2014, p.343). O movimento gerado é de reprodução, imitação de palavras impressas em um papel, que dão ordens a serem cumpridas. Não por coincidência essa é a forma que a sociedade ocidental estruturou sua organização política. Seguindo essa lógica, a criação, esse impulso vital resultante do desejo, é atrofiada. Atualmente, não à toa, é recorrente os teatros de grupo que reivindicam o lugar do “ator criador” em seus trabalhos. O presente vivo, irrepresentável, é anulado em detrimento da representação. O ator, o corpo vivo perante aos olhos do espectador, só serve, enfeita, palavras mortas. Toda sua ludicidade pulsante no aqui e agora (que tanto falamos no teatro) é deixada de lado à favor de um logos dominante. A fisicalidade (não no que se restringe ao teatro físico, mas à materialidade dos corpos) é essencial e determinante no teatro. Não à toa vemos que as tentativas de teatro online acabam tendo de se apoiar novamente no texto, refém da narração. Isso não é uma vitória: a pandemia vai acabar.

Artaud vai reivindicar no teatro a morte de Deus, não no sentido ateu, mas teológico: se “no princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus” (João 1:1). O teatro não vai acontecer se estiver preso na forma inexorável da tradução. Não há espaço para seu acontecimento se o seu ato for confinado em traduzir a literatura para a cena, em que no corpo dos atores há somente o espectro de palavras-fantasmas,

atrofiando toda sua vitalidade. O que Artaud aparenta detectar é que a origem da doença que acomete o teatro está nos alicerces da sociedade ocidental e sua forma de armazenar toda a memória na escrita. As tentativas artísticas do século XX de romper com os modelos tradicionais da arte amparavam não apenas uma ruptura com os paradigmas estéticos, mas também denunciavam a falência da cultura ocidental. Não à toa muitos artistas do século XX buscaram como referência povos não-ocidentais, como por exemplo a experiência de Artaud no México e os rituais de peyote que realizou com os Tarahumaras. Aqui no Brasil temos o exemplo de Oswald de Andrade e José Celso Martinez. Atualmente, pela grande contribuição dos estudos decoloniais, essa discussão já está muito mais avançada e já temos a perspectiva de suas contradições acerca da apropriação cultural envolvida nessas práticas. Os impactos causados pelas críticas de Artaud à representação não operam apenas no domínio estético, mas também possuem uma dimensão histórica. Foram diversos artistas no século XX que contribuíram para o desenvolvimento do teatro que busca romper com a forma dramática<sup>13</sup>, que não dava mais conta da dimensão histórica do presente. A colaboração de Grotowski é fundamental, no que diz respeito ao reconhecimento da fisicalidade do corpo do ator e o desdobramento da ação para a cena.

Atualmente um dos conceitos usados para denominar em uma questão de linguagem as produções teatrais contemporâneas que tendem ao real em detrimento da ficção é o termo “teatro performativo”, cunhado por Josette Féral. Para a autora a

---

<sup>13</sup> Para dar conta da proliferação de espetáculos que rompiam com a estrutura dramática no cenário teatral contemporâneo Hans-Thies Lehmann vai desenvolver o conceito de “teatro pós-dramático”. O termo vai amparar o teatro que visa valorizar o acontecimento cênico em sua presentificação em vantagem à estrutura dramática centrada no texto, que acaba reduzindo o teatro à mera reprodução do real. O prefixo pós estabelecerá uma relação dialética de negação e de divergência com o gênero dramático, que visa não apenas um movimento de superação do drama, mas de sua subversão como forma dominante, como antítese à tradição. O pós dramático não se afasta do drama completamente, ele “supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas (...). A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores”(LEHMANN, 2007, p.34). É um teatro que existe para além da representação, mas não sem representação. Não vai se preocupar com a descrição, com uma fábula, a encenação não funciona como uma tradução de uma dramaturgia que conta uma narrativa ficcional e descreve minuciosamente os fatos a serem representados. Mas o drama ainda vai operar, como lembrança, em sua forma esgotada. O objetivo de Lehmann não está em propor novas formas estéticas com a destruição das anteriores. Não está preocupado, como Artaud, em buscar a luz ofuscada do teatro e sua vitalidade perdida. O autor está comprometido com a formação de conceitos que deem conta da produção teatral contemporânea, a partir de um rígido levantamento de diversos artistas, com a determinação de desenvolver uma lógica estética do teatro recente, uma orientação no campo multifacetado do novo teatro (LEHMANN, 2007, p.21-22).

contaminação da performance<sup>14</sup> no teatro abalou suas estruturas e influencia radicalmente a cena contemporânea, como por exemplo com a dissolução do estatuto da personagem e a autorreferencialidade. Os aspectos que caracterizam o que Féral vai chamar de “teatro performativo” são:

transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou do jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (FÉRAL, 2015, p. 114)

O que está na coluna vertebral da performance é o engajamento de uma ação, que provoca um acontecimento imprevisível, pois a sua execução sempre impõe um risco. O performer que efetua a ação está completamente presente e constantemente em perigo. A performance não busca um sentido verdadeiro ou falso, está dissociada do discurso. O performer está sempre deslocando o sistema de significação, não se apoia em palavras-muletas, mas está completamente entregue à experiência da ação, à brutal realidade da ação. Não tem medo de fitar o abismo. A performance é uma intervenção direta na realidade que subverte a representação referenciada pelas palavras de um dramaturgo ausente. Interferir diretamente no tecido da realidade é uma transgressão aos sistemas de servidão. A performance foi um abalo sísmico nos parâmetros teatrais fundados na representação e as estruturas desse novo teatro estão sendo radicalmente influenciada pelo seu *modus operandi*. O cenário performativo é vasto e heterogêneo, possui também um alto nível de fluidez, o que dificulta a pesquisa acadêmica em reduzi-lo a conceitos universais. Recusar à estrutura da representação como regra também é se opor aos valores universais ditados pela cultura ocidental.

O panorama multifacetado da cena contemporânea não pode ser facilmente classificável em uma forma inexorável, mas o que há de predominante nas produções é a valorização do real em detrimento da ficção e a recusa às lógicas da miméticas. Não necessariamente o real vai aparecer como um acontecimento, mas pode se apresentar

---

<sup>14</sup> A autora vai apresentar duas visões de performance: uma visão puramente estética, citada por Andreas Huyssen, que seria herdeira das vanguardas e predominante da performance art, e a visão antropológica, desenvolvida por Richard Schechner, que amplia a definição de performance para o âmbito cultural e não apenas artístico, expandindo-a para diversas esferas da vida.

na forma de um discurso, por exemplo com a narração de um depoimento pessoal. Abordar cenicamente o real como conteúdo, como temática de uma dramaturgia, não elimina necessariamente a lógica da representação que tende mais à ficção, tentando atenuar a tensão do real imediato, que é o encontro real dos corpos dos atores com o dos espectadores. Uma peça pode conter muitos elementos da realidade na sua dramaturgia e sua encenação ser programada, ensaiada, não admitir o perigo iminente de que consiste a performance.

Atualmente há um movimento de intersecção da arte com outras áreas do conhecimento. A performance também estabelece a *hybris* que marca a produção artística contemporânea. Essa confluência não se dá apenas dentro das diferentes linguagens artísticas que se atravessam, mas também afeta outras áreas, que se contaminam mutuamente com a criação. A aproximação da arte e da vida e o anseio de realidade que marca a cena contemporânea está próximo a um desejo político de reinscrever a arte no domínio da vida, uma abertura do teatro para alteridade. O processo de segmentação do conhecimento (ciências, artes, economia, política) é fundador da cultura ocidental e consiste em uma visão firmada na racionalização e desencantamento do mundo. Essa intersecção marca também a tentativa de se pensar novas formas de ação e criação de conhecimento, conflitantes com os alicerces do sistema de poder ocidental. Mas também é questionável até que ponto que essa *hybris* também não está ligada aos “processos de subjetivação do capitalismo contemporâneo que não se ajustam a identidades e referências estáveis” (QUILICI, 2015, p.111), à volatilidade que opera nas relações e nos interesses e o desejo do sujeito capitalista em apreender o mundo de forma desmesurada, ligadas à lógica de expansão e controle, característicos do capitalismo.

O desejo do real em detrimento do ficcional que se alastrou pela cena contemporânea abre a questão de qual arte que estamos comprometidos a criar. Nossa cultura é marcada pela espetacularização e por um excesso do real. O senso de realidade está cada vez mais deturpado, há uma confusão do que é do domínio do real e o que é do domínio da ficção. Isso fica evidente nas redes sociais e nos *reality-shows*, que dão a ilusão de realidade, mas em muitas ocasiões as situações são previamente combinadas. O que nos leva a pensar até que ponto abordar a realidade serve mais às lógicas do

mercado de afirmar a presença real do ator para “sedução do olhar do público” (QUILICI, 2015, p.119) e não para friccionar a dicotomia entre realidade e ficção. Acredito ser necessário que dentro desse grande arcabouço dos “teatros do real” possamos diferenciar as produções que estão comprometidas com essa lógica e as que pretendem introduzir um real infeccioso, que provoque uma experiência liminar. Em “transportar o espectador para um estado intermediário que desestabiliza não apenas uma ordem de percepção, mas o eu” (FISCHER-LITCHE, 2013, p.18). É necessário analisar a cena contemporânea sem cair na armadilha da volatilidade abarcada por ela, que acaba criando zonas pantanosas que nos prejudicam diferenciar as propostas formais de cada teatro. Esse vasto território dos “teatros do real” em que aproximamos produções que estão engajadas a modos de existência completamente diferentes, retorna ao mesmo problema que Artaud colocava ao denunciar a lógica da representação: sua cooptação total pelo discurso.

O teatro, arte independente e autônoma, deve a si próprio, para ressuscitar ou simplesmente para viver, marcar bem o que diferencia do texto, da palavra pura, da literatura e de todos os outros meios escritos e fixados. Pode-se perfeitamente considerar um teatro baseado na preponderância do texto, e num texto cada vez mais verbal, difuso e cansativo ao qual estaria submetido a estética da cena. Mas esta concepção, que consiste em fazer sentar personagens em um certo número de cadeiras ou de sofás colocados em fila e em contar histórias, por mais maravilhosas que sejam, talvez não seja a negação absoluta do teatro... seria mais a sua *perversão*. [O grifo é nosso]. (DERRIDA apud ARTAUD, 2014, p.345-346)

## 2.2 AUTOBIOGRAFIA: LITERATURAS DE TESTEMUNHO

Para entender o conceito de autobiografia se faz necessário um deslocamento do teatro para outras áreas de conhecimento como a filosofia e a literatura. Em 1886 o dicionário Larousse vai definir a autobiografia da seguinte forma:

Vida de um indivíduo escrita por ele próprio” (...) Já o dicionário *Vapereau* de 1876 assim define a autobiografia: “Obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida,

de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (LEJEUNE apud FIGUEIREDO, 2013, p.26)

A definição do conceito tem como origem a representação biográfica que surgiu com a obra “Confissões” de Jean-Jacques Rousseau, escrita em 1782, na qual o autor se compromete com o leitor em dizer toda a verdade sobre si. O contexto histórico que circunscreve a obra antecede alguns anos da Revolução Francesa (1789), o período é marcado por uma ascensão da classe burguesa, que estava passando a se consolidar como classe dominante; e pela solidificação dos meios de produção capitalista. Nota-se que esse contexto foi propício para o desenvolvimento do gênero, devido a uma transformação dos valores medievais em detrimento dos valores modernos sustentados pela burguesia ascendente. Nesse período se substancializa a ideia de indivíduo, constituído por uma autonomia que os valores medievais não amparavam, devido à constituição do “eu” estar “ancorada numa função social clara e espelhada em um modelo inequívoco, vindo fosse da igreja, fosse do rei” (LEITE, 2017, p. 2). Não se tinha um entendimento de experiência individual como passa a ter com a consolidação da burguesia como classe dominante. Quase a grande maioria dos escritos em primeira pessoa anteriores ao período, como por exemplo os de reis, refletiam a preservação da memória da aristocracia e tinham como finalidade a representação de um grupo, não de uma análise de si. Anterior a esse período temos a obra de Michel de Montaigne<sup>15</sup>, que possui também um caráter pessoal. Porém, independente da genialidade do escritor e de sua importância para as escritas de si da segunda metade do século XX, não vou discorrer sobre ele, pois sua proposta difere da de Rousseau. O objetivo de Montaigne não é focado na reflexão sobre a vida íntima do autor e da narração sua trajetória de formação como sujeito. Mesmo usando recursos de análise de si, a obra de Montaigne não possui a mesma construção das autobiografias modernas que vão surgir a partir de Rousseau. A obra “Confissões” vai inaugurar o conceito de *Building* nomeado pela escola

---

<sup>15</sup> Na obra “Ensaaios” de 1580, Montaigne desenvolve um ensaio em primeira pessoa, analisando questões do mundo exterior para chegar a um desfecho sobre sua própria interioridade. O autor dialoga diretamente com o leitor, propondo uma relação quase íntima com aquele que o lê: “Assim, Leitor, não há nenhuma razão para que tu empregues teu lazer sobre um tema tão frívolo e fútil. Então, adeus” (MONTAIGNE, p.11). Montaigne critica em seu texto a verdade e a razão absoluta, relativiza a ideia de conhecimento universal, já que esse está sempre atrelado em hábitos e costumes. Por isso talvez sua aposta em um discurso subjetivo, uma escrita preenchida de pessoalidade.

iluminista alemã como o “relato retrospectivo de *como alguém se torna o que se é*, dentro de uma perspectiva finalista, ou seja, de que há um caminho a ser percorrido para se alcançar um lugar de sabedoria e harmonia dentro dos valores compartilhados com a sociedade (LEITE, 2017, p.3). Segundo esse conceito existiria um ideal de sujeito que passa por uma trajetória de superação a fim de se atingir um determinado conhecimento necessário para sua própria realização. Esse é o modelo que vai ser a grande referência para a representação biográfica moderna, sendo questionado e ultrapassado apenas na segunda metade do século XX.

A partir de 1970, começa a se estabelecer uma nova forma de autobiografia. Esse contexto vai ser nomeado por Beatriz Sarlo como “guinada subjetiva”, em que há uma explosão de obras autobiográficas. Segundo Sarlo (2007), começa a se reconhecer o lugar que a subjetividade tem na narrativa do passado. As obras escritas primeira pessoa, “as escritas de si”<sup>16</sup> tomam o foco espaços de produção de saber e das artes, em que o sujeito narra a experiência vivida, elabora seu passado para conservar a memória coletiva. O abismo que separava a história pessoal da História com H maiúsculo armazenada em arsênico nas grandes enciclopédias, integram-se em um só discurso. O relato da história pessoal, a experiência do sujeito comunicada, converte-se em um testemunho da história coletiva. As experiências políticas traumáticas do século XX, como as grandes guerras, os campos de concentração, as ditaduras civis-militares na América Latina entre tantas outras, deram tristemente vazão à consolidação das literaturas de testemunho. Esse contexto é marcado pela “crise das grandes narrativas”, percurso que começa a ser desenvolvido por Walter Benjamin na sua teoria da narração na primeira metade do século XX e é radicalizado por Jean-François Lyotard<sup>17</sup>. Há uma valorização da narrativa da experiência do sujeito no que tange à preservação da

---

<sup>16</sup> A “escrita de si” é um conceito desenvolvido por Michel Foucault que faz parte do seu estudo da Hermenêutica do Sujeito e do Cuidado de Si. O autor vai denominar a “A escrita de si” como uma prática ascética que presume um processo vivo de trabalho e análise constante sobre si. Não apenas uma obra estética, a “escrita de si” é uma prática existencial, uma estética da existência: “A escrita de si mesmo (...) atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa [131] comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário. Mas, simultaneamente, uma segunda analogia se coloca, referente à prática da ascese como trabalho não apenas sobre os actos mas, mais precisamente, sobre o pensamento: o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma. (FOUCAULT, 1992, p. 130-131)

<sup>17</sup> Em “A condição pós-moderna” publicado pela primeira vez em 1979.

memória coletiva, para que as atrocidades do passado sejam lembradas para não serem repetidas. A legitimidade dos relatos em primeira pessoa “resultam quando o testemunho é a única fonte (porque não existem outras ou porque se considera que ele é o mais confiável)” (SARLO, 2007, p.21). Essa grande reverberação das obras autobiográficas chamou a atenção do mercado literário do final do século XX, que as transformou em *best sellers*<sup>18</sup> e foram responsáveis por girar muito dinheiro. Depois do horror do nazismo, há uma desesperança na historiografia burguesa dominante e também na marxista. O futuro como algo que premeditado sai de perspectiva, por isso talvez escritores e artistas acabam se voltando para o passado, na busca de um possível germe para o futuro.

Philippe Lejeune, durante a década de 70, vai publicar diversos estudos sobre a autobiografia. O autor traça temas caros à discussão como as distinções entre a realidade e a ficção, a busca de uma definição do conceito, o compromisso com a verdade, o que compreende o espaço autobiográfico, entre outras questões. A sua proposta para a definição do gênero é que deve haver um pacto autobiográfico, que pressupõe um contrato de fidelidade entre autor e leitor, que garante um ponto referencial que legitima que os acontecimentos narrados tenham compromisso com a verdade. O que caracteriza a obra autobiográfica não é uma questão formal, de linguagem, podendo conter desde “memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário e ou autorretrato ou ensaio” (FIGUEIREDO, 2013, p. 26), mas o pacto de verdade que é estabelecido com o leitor. Essa é uma questão cara à Lejeune, o compromisso com a verdade é determinante e imprescindível, se o contrato é quebrado estamos diante de uma obra mentirosa e não de uma ficção, pois pressupõe uma ética no trato estabelecido, é a partir desse trato que qualificamos a obra. O autor Serge Doubrovsky vai responder a pergunta por Lejeune em “O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet” de se um herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome do autor, em seu romance *Fils*, publicado em 1977, uma obra que é um intermédio entre ficção e autobiografia, em que o personagem-narrador possui o mesmo nome do autor. A partir desse livro Doubrovsky cria o termo “autoficção”<sup>19</sup>:

---

<sup>18</sup> Um exemplo muito conhecido é “O Diário de Anne Frank”.

<sup>19</sup> O autor Serge Doubrovsky vai responder a pergunta por Lejeune em “O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet” de se um herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome do autor, em seu romance *Fils*, publicado em 1977, uma obra que é um intermédio entre ficção e autobiografia, em que o personagem-narrador possui o mesmo nome do autor.

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fato estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, capa).

Nessa linha de raciocínio, Paul de Man, vai negar a autobiografia como gênero partindo da afirmativa de impossibilidade de representação do vivido, apontando que o referente é um nome descolado para o dilema linguístico<sup>20</sup>. Para o autor o “eu” da autobiografia é uma prosopopeia, um efeito de linguagem. O que a autobiografia provoca é uma ilusão referencial. O espaço tomado pelas obras escritas em primeira pessoa vai provocar diversas críticas em torno da figura do autor. Autores como Michel Foucault vai dessacralizar a função-autor<sup>21</sup>, que alude a um juízo institucional, de atribuição de valor de propriedade que legitima o autor como detentor originário e universal de determinado conhecimento.

O principal embate entre Lejeune e Doubrovsky se dá em torno da veracidade dos fatos, que para Lejeune é fundamental para a determinação do gênero e que para Doubrovsky não há alcance em sua plenitude. Mesmo com a sinceridade em expressar a verdade, sempre vai conter em parte ficção, pois não temos como ter acesso completo às nossas lembranças. Lejeune vai rebater afirmando que sim, é impossível se atingir por completo a verdade, mas o que importa é sempre ter o desejo de ser dizer a verdade. Esse desejo e compromisso com a verdade define o campo de conhecimento e as relações humanas, “a distinção entre a verdade e a mentira constituem a base de todas

---

<sup>20</sup> ‘Autobiography as defacement’ (Autobiografia como des-figuração), publicado em 1979.

<sup>21</sup> A função-autor é um constructo datado do século XVIII com a instauração do regime de propriedade dos textos, em que o autor é o responsável pelos seus livros. Inclusive esse novo paradigma facilitou com que alguns escritores fossem identificados e perseguidos com mais facilidade, como é o caso de Rousseau, Diderot, Voltaire, Maquiavel. Nas mais diversas áreas do conhecimento o texto parece, para Foucault, ser considerado como um recorte fraco, “secundário e sobreposto à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra.” (FOUCAULT, 1992, p.33). Para o filósofo o autor é uma invenção histórica dos sistemas de poder, “a função do autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina e articula o universo de discursos (FOUCAULT, 1992, p.56).

as relações sociais” (LEJEUNE, 2008, p.104). Somos sempre “pessoas-narrativas”, a identidade é um imaginário e a autobiografia reflete esse imaginário, essa é sua verdade. A polêmica que é levantada por Lejeune quando coloca o compromisso com a verdade para a definição do autobiográfico é a ética. O acordo que o autor faz com o leitor é um comprometimento ético. E como não é possível provar a subjetividade da experiência pessoal o crivo na recepção da obra para o público será sempre ético.

No âmbito da produção literária, essa discussão ganha um lugar diferente do teatro, pois diz respeito somente à palavra. Se a palavra é sempre roubada, se “a partir do momento que são palavras, já não me pertencem, são originariamente *repetidas*” (DERRIDA, 2014, p.261), a autobiografia acaba se tornando uma aporia, acaba se enclausurando em paradoxos linguísticos. Queria lembrar aqui a história do deus Thot que apresenta ao seu pai, Tamuz, deus-sol, que na mitologia egípcia também é o deus da morte, a sua nova invenção: a escrita. Thot diz ao seu pai que a escrita é o remédio para a memória e a sabedoria e que ela resolveria os problemas do esquecimento. Tamuz replica dizendo que a escrita só aumentará o esquecimento, pois levará os humanos a depositar todo seu saber em signos externos a si<sup>22</sup>. O remédio se torna veneno. A semelhança entre o ausente e o presente que a palavra produz, cria uma ilusão de pertencimento, mas ela é o retrato, não a pessoa. A aparência não condiz ao presente vivido, à experiência. Quando leio sobre a história de alguém tenho a sensação de tocá-la, mas não a toco jamais. Quando essa discussão desloca-se para o teatro estamos diante de um novo elemento: a presença do corpo.

### 2.3 AUTOBIOGRAFIA NAS ARTES CÊNICAS

O depoimento pessoal, que há um tempo já produzia lampejos no teatro, começa a ganhar mais força enquanto potência de expressão a partir da década de 70. Segundo Óscar Cornago, essa presença do “eu” na arte e a construção da obra a partir de materiais autobiográficos são “sintomas compartilhados com as mudanças no cenário midiático do final do século XX e início do XXI” (CORNAGO, 2008, p.43) proporcionadas pelas novas tecnologias. O tom confessional que marca a paisagem midiática e cultural,

---

<sup>22</sup> Jeanne Marie Gagnebin (2014)

principalmente devido às literaturas de testemunho, também vai influenciar o teatro como uma estratégia para criação. A ficção já não parece mais suficiente para suprir as demandas do presente, é incapaz de produzir a mesma verdade que da história particular.

Na história do teatro do ocidente, o depoimento pessoal foi usado como metodologia por Stanislávski na primeira metade do século XX. O diretor percebeu como o material biográfico de cada ator poderia contribuir para a complexidade de seus personagens, fazendo uma associação da vida pessoal dos atores com a das personagens. Essa prática acentuava a complexidade da psicologia da personagem, aumentando o aspecto de realismo na ficção. Nesse caso, o depoimento pessoal era usado apenas como substrato (LEITE, 2017, p.31), mas não era utilizado na dramaturgia e nem como expressão autônoma da cena. No trabalho de Jerzy Grotowski, na segunda metade do século XX, o depoimento pessoal também era uma chave fundamental no processo. Diferente de Stanislávski, Grotowski vai se afastar do cosmos ficcional, recusar a construção da personagem dramática do realismo-psicológico que atua em um espaço e tempo deslocado do real. O foco para ele são os corpos reais dos atores e a ação que é construída no espaço e no tempo real do acontecimento. As histórias e os corpos verdadeiros dos atores são fundamentais para o processo. Mas Grotowski também não estava interessado no depoimento como expressão da cena, mas sim em usá-lo como um veículo para se atingir um corpo mítico, a história de cada ator é dissolvida e passa a estar conectada a uma espécie de inconsciente coletivo. “O resultado almejado deste processo é a transfiguração do corpo real do ator, a transformação deste último em um “ator sagrado” (FISCHER-LITCHE, 2013, p.3).

O depoimento pessoal também está muito presente nos chamados “processos colaborativos”. Em São Paulo, essa prática começou a se consolidar a partir da década de 90, com muita influência do Teatro da Vertigem<sup>23</sup>, que é um grande exemplo de teatro de grupo que cria o espetáculo a partir de um processo de pesquisa coletivo. A construção da dramaturgia e da encenação não se resume ao trabalho solitário do dramaturgo ou do diretor, mas é resultado de um engajamento do grupo, em que os atores são ativos no levantamento de material para a edificação do espetáculo. O

---

<sup>23</sup> Companhia teatral paulistana fundada em 1992 pelo encenador Antônio Araújo.

depoimento pessoal é uma chave do processo: a partir de provocações coletivas, os atores são convocados a trazerem propostas pessoais, para contribuir cênica e dramaturgicamente para peça. Na consolidação da dramaturgia, o depoimento pode aparecer em seu aspecto originário ou pode sofrer alterações por parte do dramaturgo. O caráter autobiográfico acaba se perdendo, pois mesmo que o depoimento se conserve em sua forma “pura”, há um processo de ficcionalização (LEITE, 2017, p.34) na sua incorporação na dramaturgia total, não se restringindo necessariamente ao ator-autor. Há uma desvinculação do depoimento da experiência vivida pelo ator.

Com o processo de desdramatização da cena, o surgimento dos happenings e da performance art, que acionam uma nova escritura no estatuto da arte na segunda metade do século XX, o depoimento pessoal ganha um novo espaço. Abandona seu esconderijo nas salas de ensaio e passa a ser a própria expressão autônoma da cena. Desapropria-se da função parasita da ficção e toma as rédeas da vida. O ator deixa de servir à palavra do dramaturgo e passa a ser criador da sua própria atividade, levando para o próprio espetáculo a sua experiência pessoal. Começam a ter uma proliferação de trabalhos solos e autorais, a tradição das grandes companhias de teatro de grupo passam a não suprir os anseios dos artistas emergentes. “Se o teatro buscava uma identidade de grupo no anos 60 e 70 firmada em torno de um discurso estético e ideológico, a partir dos anos 90 na Europa os grupos começam a se diluir e dar lugar aos trabalhos em primeira pessoa, com nomes e sobrenomes.” (CORNAGO, 2008, p. 36). O processo de dissolução das companhias em São Paulo parece ser mais recente. Atualmente um exemplo já anteriormente citado é a artista Janaina Leite, que passou pelo teatro de grupo - Grupo XIX, que, como o Teatro da Vertigem, também cria seus espetáculos a partir do processo colaborativo-; mas atualmente a consolidação de sua carreira e o seu reconhecimento se afirma pelo seu trabalho autoral. Os modos de criação dos solos parecem estar mais próximos da performance do que do teatro. “O performer é autor do seu próprio script. (...) As funções do artista, autor e persona estão fundidas em seus trabalhos.” (BERNSTEIN, 2001, p.91-92). A performance não se adequa à ordem dos grupos de teatro, em que se ramificam as funções de ator, diretor, dramaturgo, cenógrafo. Está mais próximo de um artista plástico: “o performer trabalha com seu corpo como o pintor com sua tela” (FÉRAL, 2015, p.151). A performance tem um grande caráter autoral, o

performer se afasta do ator na medida que seu objetivo não é representar, deslocar-se para um espaço e tempo fictício, a serviço dos gestos e das palavras de um outro. O performer é a própria palavra dita e o próprio corpo em ação, não há o distanciamento do ator e da personagem. O performer é autor e atuante, desenha sua própria ação, a ser realizada na dimensão real de seu corpo. O corpo não é mais uma tela em branco que se projetam gestos externos. Ele é o testemunho da autobiografia do performer.

O teatro, altamente contaminado pela performance, começa a incorporar o depoimento pessoal como matéria bruta para criação. Neste caso, o artista autobiográfico se aproxima da performance na medida que dissolve a ideia clássica de dramaturgia. O depoimento é dito da boca de quem viveu, não é um texto escrito por um terceiro, que é decorado e declamado no palco. Mas as palavras escolhidas estão imbricadas na memória do sujeito vivente que as profere, há uma fusão entre ator e dramaturgo. Talvez pela aproximação com a performance, os teatros de cunho autobiográfico poderiam ser associados ao teatro performativo. Nesse caso o próprio conceito de ator, expande-se para “ator-performer”, não situando-se mais no território do ator tradicional que representa algo. A memória rememorada é um ato físico, o passado presentifica-se pelo corpo que o viveu e revela suas cicatrizes. A história se faz presente tendo em vista que é contada com as mãos, na medida que não se separa do corpo. Se, como diz o cineasta Jean-Luc Godard, a verdadeira condição do ser humano é a de pensar com as mãos, “em que medida a confissão é também um modo de pensar com o corpo, um pensamento performativo?” (CORNAGO, 2009, p.106)

O depoimento pessoal também não está necessariamente ligado às palavras. Em alguns casos a ação engajada pelo performer é a de narrar, mas não se restringe somente a ela. A própria presença do corpo real imbricado em uma ação já é uma evidência de sua autobiografia:

De um ponto de vista emocional, não legal, a verdade de um corpo nos afeta, ainda que se resista a ser compreendida, antes mesmo que a história seja referida através das palavras (...) O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui. (ibidem, 2009, p.101-102)

O corpo do performer também pode se afirmar como a própria expressão do depoimento pessoal. Sua presença real não é neutra, mas só de estar presente já nos conta uma história. Podemos usar de exemplo as artistas Marina Abramovic e Orlan. Elas não executam a ação de narrar, de rememoração da história pessoal compartilhada com o público; entretanto suas performances têm um caráter altamente autobiográfico. A presença do corpo nas performances são ao mesmo tempo ato e relato (LEITE, 2017, p.31). Marina Abramovic com um vestido vermelho que cobre todo seu corpo, os cabelos pretos amarrados na lateral, senta-se silenciosa em uma cadeira à frente de outra vazia. Espera os espectadores sentem diante dela, um a um, para compartilhar um minuto de silêncio. A artista coloca seu corpo em uma experiência liminar, em que é atravessada pelo olhar e pelo silêncio do outro. Nesse silêncio é criada uma narrativa ininteligível em conjunto, tecida de emoções. Já a artista Orlan inventou um autorretrato computadorizado com um híbrido de representações femininas clássicas da pintura, como a Vênus de Botticelli e a Monalisa de Da Vinci. A partir desse modelo, a artista realizou uma série de cirurgias plásticas filmadas com o centro cirúrgico previamente decorado por ela para a sucessão do acontecimento. Orlan realizou nove dessas performances-estético-cirúrgicas, cada uma baseada em um texto filosófico, psicanalítico ou literário, que ela lia durante as cirurgias (por isso a anestesia era apenas local). Ela materializou em seu corpo um discurso social, esculpiu nele um manifesto, um campo de batalha. Meu intuito em apresentá-la como exemplo é para afastar a ideia de que o autobiográfico diz respeito há uma verdade essencialista do indivíduo, armadilha que às vezes podemos cair. Orlan é contra toda força de inatismo. A verdade está na experiência materializada no corpo e não numa espécie de natureza. O que ambas as artistas fazem é expor seus corpos a uma situação-limite. Não narram os fatos da sua vida pessoal que as levaram a realizar determinadas ações, mas elas usam o próprio corpo como um objeto de protesto e discurso. O público compartilha como esse corpo é afetado pelo acontecimento real que o atravessa. No caso de Marina Abramovic o público é ativo no processo, participa do acontecimento e afeta-se com a crueldade do encontro. No caso de Orlan o público é voyeur, é uma testemunha das mudanças que esse corpo se sujeitou a passar. A experiência que as artistas criam está intrinsecamente imbricada ao perigo.

O ponto nevrálgico da obra está na passagem, no limiar que acontece na extensão real do próprio corpo.

No caso da ação de narrar, do uso da palavra rememorativa na performance, o Spalding Gray é um artista chave para o entendimento. A palavra é fundamental em seu trabalho, ela é usada como uma forma de liberdade da marca pessoal do ator na sua dimensão de criador, para poder dizer e ser quem deseja: “o texto (...) deve dar ao espectador a liberdade de fazer as conexões que quiser e puder, a partir de sua associação às ações cênicas” (ABUJAMRA, 2013, p.9). A dramaturgia, para Spalding, não é algo fixo, em que o criador desenvolve na solidão, mas algo que se desenha a partir da experiência do encontro. O processo artístico de seus espetáculos envolvia uma troca fervorosa com pessoas que se dispunham a ser ouvintes antes de concretizar uma espécie de finalização. Seu trabalho se aproximava do conceito de *work in progress*, pois era constantemente contaminado pelo contato boca a boca com os espectadores. Essa troca acabava direcionando os rumos e as intensidades de suas narrações. Os rastros dos ouvintes marcavam suas histórias, seus gestos, o trabalho era desenvolvido com base nesse fluxo comum e vivo de transmissão proposto pelo artista.

A ampla discussão da autobiografia na literatura não se articulou da mesma forma no teatro, não há uma proposta acadêmica de definição de um “teatro autobiográfico”. Para compreender o fenômeno nas artes cênicas necessitamos recorrer à literatura. Ainda é um espaço que está tomando forma dentro da pesquisa acadêmica, o mestrado de Janaína Leite “Autoescrituras performativas: do diário à cena”, publicado em 2017 com o apoio da FAPESP, possivelmente indica um marco para a constituição desse território. Na apresentação de sua tese, Leite se pergunta como escapar da tentação de cair na armadilha classificatória de se instituir um gênero como “teatro autobiográfico”. O uso do depoimento pessoal nas artes cênicas pode ocorrer de diversas maneiras, como na literatura, não se resumindo a um tipo específico de linguagem. Mas, devido ao fenômeno que tem se apresentado do seu uso no teatro, acredito ser importante arar o terreno, para não acabar cometendo o equívoco de aproximar obras com engajamentos muito diversos.

## 3 EXPERIÊNCIA EM RUÍNAS

Há a história de um velho que no leito de sua morte revela aos seus filhos um que um tesouro oculto está enterrado em seus vinhedos, bastava apenas desenterrá-lo para encontrar. Os filhos puseram-se a cavar e cavar, mas nada encontraram. Quando chegou o outono, as vinhas produziram mais do que qualquer outra região. Foi então que os filhos entenderam: o ouro estava na experiência, não no tesouro enterrado.<sup>24</sup>

### 3.1 O CORPO EM EXPERIÊNCIA

O discurso da perda da experiência muitas vezes carrega um tom nostálgico. Como se a experiência fosse uma pequena luz que carrega um sonho particular, mas que foi ofuscada pelas luzes elétricas do nosso mundo. Com a pandemia global provocada pela Covid-19, a possibilidade de criar e transmitir experiências parece ainda mais escassa. O teatro não faz parte das atividades essenciais que não podem parar com pandemia, logo a experiência de ir ao teatro nos é impossível no momento presente que esse trabalho está sendo escrito. O que está no cerne do teatro é o encontro e evitar o encontro em espaços físicos é uma das profilaxias para conter a disseminação do vírus. A palavra experiência aparece no vocabulário de muitos artistas contemporâneos, como se estivessem a caçá-la incessantemente. A questão da experiência é um marco na produção artística moderna e contemporânea, que tem a amálgama entre a arte e a vida na base de seu trabalho. Há uma recusa à restrição da arte aos espaços de produção cultural, na busca de uma criação que ressignifique o ser e o estar no mundo, deixando-a transbordar no cotidiano, provocando zonas de experiências. O discurso filosófico da extinção da experiência revela uma visão apocalíptica diante do tempo presente, em que o manancial que edificava as relações humanas não corresponde mais às dinâmicas do jogo social. Essa é a sensação que temos agora: as regras do jogo mudaram. Diante da situação que o vírus nos coloca fomos impelidos a restabelecer a maneira como nos relacionamos para dar continuidade ao que chamamos de trabalho, amor, família,

---

<sup>24</sup> História narrada por Walter Benjamin no ensaio “Experiência e Pobreza”, de 1933.

convívio. De certa forma todos nós, em diferentes níveis, fomos compelidos a olhar o mundo com o véu apocalíptico. Em tempos como esse aumenta a tentação de cair em um discurso de restauração de um passado idílico, o que na minha opinião devemos tomar cuidado. Não é o retorno, mas uma constatação: a destruição da experiência constitui uma das bases da contemporaneidade: “o homem contemporâneo foi expropriado da sua experiência, a única constatação que tem sobre si é a incapacidade de transmitir experiências (AGAMBEN, 2008, p.21).

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p.21), Não é algo que “se passa”, ela ocorre necessariamente em primeira pessoa. A experiência não pertence ao campo das posses, não se possui a experiência, mas se é atravessado por ela. A experiência é o momento do corte, o que é nosso é a ferida e a cicatriz, a memória do vivido. O radical *periri*, que também está na palavra *periculum*, que significa perigo. A raiz indo-européia *per* tem relação com a ideia de travessia e se formos observar pelo grego também há palavras oriundas da mesma raiz que significam passagem, percorrido, limite. No alemão a palavra “experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva de *Gefahr*, perigo” (Ibidem, 2002, p.25). A experiência está diretamente ligada à noção de travessia e perigo. O sujeito da experiência é um limiar onde se dá os acontecimentos. Ela flerta com o perigo, pois presume o risco, quando o sujeito é atravessado há uma transformação, não é mais o mesmo de antes. Há risco, inevitavelmente, pois sua matéria é o desconhecido. Na própria palavra possui o “ex”, de exterior, estrangeiro, aquilo que não conheço, que já pressupõe uma ideia de alteridade.

A noção de passagem sugere uma receptividade, uma disponibilidade por parte do sujeito que por ela é afetado. É necessária uma passividade, mas não a passividade que tem como oposto o ativo, mas o passivo referente ao passional, que deriva da paixão. Para Bondía, a experiência também é uma paixão. Os sujeitos apaixonados, àqueles que foram atingidos pela flecha de Eros, são arrancados de si e entregues por completo ao outro. O erotismo é a queda no abismo que há entre o ‘eu’ e o outro, é a queda no desconhecido, como afirma Bataille: é a aprovação da vida até na morte (BATAILLE,

2017, p.35). Eros é um *daimon*<sup>25</sup>, àquele que faz o intercâmbio entre deuses e humanos, àquele que transita entre o limiar do que nos é conhecido e o que é misterioso, estrangeiro, externo a nós. A experiência é uma paixão, sou atravessada pelo desconhecido, parte de mim há de morrer para que haja um renascimento, para que algo se transforme. A experiência afirma a vida até na morte. Paixão, pathos, patologia. A paixão também como uma doença, uma afecção que perturba o corpo. A experiência está sempre ligada ao corpo, nunca existe fora dele, é uma força que o atravessa. Um corpo depois de rasgado jamais volta a ser o mesmo. A experiência que o velho do vinhedo transmitiu aos seus filhos no leito da morte não é apenas do domínio da palavra, mas é uma experiência a ser passada também pelo corpo, na ação de cavar.

Walter Benjamin vai associar a pobreza de experiência na modernidade com a decadência da arte de narrar. A experiência era transmitida dos mais velhos aos mais jovens. O avanço tecnológico do século XX submeteu o corpo a experiências inimagináveis, constituindo uma paisagem irreconhecível:

Nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2012, p.124)

Os modos de vida se reconfiguraram em um ritmo veloz e abrupto. A lei do novo e da obsolescência programada criou um abismo entre as gerações, que já não se reconhecem mais. Já não há tradição a ser transmitida para uma vida que habita o mundo de forma completamente nova. A paciência com a população idosa é cada vez menor. Ao se atingir a velhice, os velhos são prontamente depositados em casas de repouso, não temos tempo para ouvir suas histórias consideradas antiquadas e conservadoras. Não correspondem à demanda de uma sociedade que valoriza ao máximo a

---

<sup>25</sup> Daimon corresponde a demônio ou anjo, mas no Banquete de Platão aparece como um mensageiro, uma figura intermediária entre deuses e humanos.

produtividade. No século XIX, com a consolidação da classe burguesa no poder, foram implantadas medidas higienistas com o objetivo de privar as pessoas do espetáculo da morte. O lugar da morte é no hospital, que oculta o cheiro do moribundo. A morte tem de ser o mais asséptica possível para que não se contemple a putrefação do cadáver. No agonizante está a forma transmissível, a sabedoria da vida vivida. A morte constitui uma autoridade irreparável. O seu limiar configura essa passagem do mundo vivo para essa esfera desconhecida que todos estão condenados. A autoridade do moribundo está justamente na experiência de atravessar com o seu corpo, como um viajante, o terreno da morte. Nas suas últimas palavras estão o cerne da narrativa. Essas são necessárias para o luto, para os ritos de passagem que permitem a transição, a abertura de caminho para os vivos. A cada dia parece que as pessoas morrem mais solitárias, privadas do luto. Em 2020 mal pudemos enterrar nossos mortos. Cadáveres sem cerimônia. Aqui no Brasil temos o caso tão simbólico dos corpos desaparecidos dos bebês Yanomami que morreram de coronavírus em um hospital superlotado em Boa Vista, capital de Roraima. Suas mães não puderam levar seus corpos de volta para casa, foram privadas do luto. O número de mortos no Brasil aumenta. Quando tudo isso acabar: ainda haverá terra para enterrar todos mortos?

A experiência transmitida dos mais velhos aos mais jovens pressupõe uma comunidade de vida e discurso, apoiada em uma palavra unificadora, semelhante à organização pré capitalista de trabalho. O ritmo da narrativa corresponde a ritmos orgânicos e naturais do trabalho artesanal, o tempo do ar que seca a tinta, do fogo na queima da cerâmica. É um tempo dilatado que se permite contar histórias. Seu tempo está vinculado à técnica: Em 1343 a bactéria yersinia pestis era transmitida entre os seres humanos ao mesmo tempo que a informação de que uma nova epidemia se espalhava pela Europa, a famigerada Peste Negra. A notícia chegava aos ouvidos junto com a bactéria atravessando o corpo. Está na base da narração as experiências transmitidas boca boca, altamente contagiantes. Em 2020, a informação de que um novo vírus estava proliferando e devastando a China chegou no Brasil meses antes da Covid-19 cruzar as fronteiras brasileiras. Devido ao avanço tecnológico dos meios de comunicação, as informações não dependem mais da transmissão boca boca, constituem um novo tempo. O tempo do trabalho artesanal é lento e unificador. É diferente do tempo fracionário do

trabalho industrial característico do capitalismo moderno, em que o trabalhador é alienado do produto final, como amplamente difundido pelo marxismo. O aspecto fragmentário do tempo não se restringe apenas ao trabalho e já é fundador dos processos de subjetivação, por isso também não podemos simplesmente retornar a esses princípios da narração, pois ela não corresponde mais a forma como nos relacionamos. Dessa sobreposição de camadas que envolve o artesanato é feita a fibra da narrativa, as sobreposições se equivalem as sucessões das histórias<sup>26</sup>. O tempo do produto industrial, da matéria produzida em larga escala para o consumo, de movimentos rígidos e repetitivos é o tempo da narrativa fragmentada, não mais ancorada na tradição oral. O que é específico à arte de narrar é a união do gesto e da palavra: “Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito (Idem, 2012, p.239). Nas mãos estão os germes da narrativa. A história se comunica pelas mãos que incorporam como um médium a narrativa contada. A presença do corpo é imprescindível, ele não representa a história, ele é a história.

O descomunal desenvolvimento da técnica e os novos ritmos do trabalho industrial provocaram um desvinculamento do patrimônio cultural da experiência. 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<sup>27</sup>. O nivelamento da cultura em mercadoria massifica os corpos, aniquila a gestualidade<sup>28</sup> e a singularidade presente no corpo em experiência. A sociedade de consumo impõe ao corpo uma produtividade constante. Não há espaço para a passividade necessária para a experiência, que exige um desprendimento de si para penetração no tecido narrativo e da matéria bruta do artesanato. As ações passivas, como ouvir, deixar ser tocado; estão em baixa. A cada segundo somos submetidos a uma quantidade enorme de estímulos e um acesso ilimitado à informação que nos botam

---

<sup>26</sup> “Os “postos” narrativos (remetente, destinatário, herói) são de tal modo distribuídos, que o direito de ocupar um deles, o de remetente, fundamenta-se sobre o duplo fato de ter ocupado o outro, o de destinatário”. (LYOTARD, 2019, p.39)

<sup>27</sup> Parto aqui das teorias desenvolvidas pelos filósofos da Escola de Frankfurt acerca da indústria cultural.

<sup>28</sup> “Desde o fim do século XIX, a burguesia ocidental havia definitivamente perdido seus gestos” (AGAMBEN apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 78)

sempre em atividade, sem tempo para pausa. A informação é inimiga da experiência<sup>29</sup>. Ela está no terreno das posses e tem um caráter quantitativo: quanto mais você possui, mais qualificado você é. A informação e o corpo estão desvinculados, é possível ter notícias do mundo inteiro sem sair do lugar. As informações causam uma vertigem na noção de espaço e tempo, reduz as distâncias, aproxima o intransponível, atrofia o imensurável ao espectro da novidade. Diferente das histórias, elas já chegam permeadas de explicações. O lugar das histórias é do miraculoso. Narradores como Heródoto sobrevivem por séculos, pois suas narrativas não vêm impregnadas de nenhuma explicação. Seu depoimento é seco. É enigmático, diante do relato se abrem inúmeras dúvidas. Não é o papel de narrador respondê-las. Anos se passam e as histórias não se esgotam, as transformações sociais apenas permitem novas perguntas. O narrador é uma velha enrugada, aflitivamente próxima da morte, mas que carregam em suas mãos uma fertilidade desconhecida, um ovo prestes a quebrar.

Para Benjamin, a decadência da experiência não é relativa apenas ao desenvolvimento técnico, mas principalmente ao desenvolvimento em tecnologias de guerra. A primeira guerra mundial foi também a primeira guerra que a resolução do mundo não convergia com o relato do soldados que a viveram: “os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (BENJAMIN, 2012, p.124). O trauma se refere no choque da técnica com o corpo<sup>30</sup>. A memória traumática e a experiência do choque impedem o indivíduo o acesso ao simbólico, à linguagem, o trauma vivido pelos sobreviventes faz com que aquilo que foi vivenciado não seja possível ser assimilado por palavras (GAGNEBIN, 2009, p.51). Mas a possibilidade de vencer o trauma está no corpo: a ferida pode ser a dimensão material para a elaboração da causa e do efeito.

---

<sup>29</sup> Bondía (2002)

<sup>30</sup> Freud em “Psicologia das Massas e Análises do Eu” (1921)

### 3.2 A CONSTRUÇÃO DO LUGAR COMUM: ZONA DE RISCO COMPARTILHADA

Onde há experiência há contaminação. Por isso a transmitimos. A experiência se dá por uma transmissão viva, compartilhada em espaço comum. A sociedade ocidental baseia todo seu conhecimento e transmissão na escrita. Está na experiência também rejeitar as palavras, rejeitar a escritura, o cadáver que é o texto. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2009), a palavra é túmulo, o primeiro sentido da palavra grega *sèma* (que está na etimologia da palavra semântica) é túmulo, sepultura. O texto é um cadáver banhado em arsênico, que está o tempo inteiro lembrando do anterior, do que já não se faz mais vivo e presente. A fricção do eu e do outro é determinante para a experiência, para haver experiência é necessária essa mácula que o outro provoca no eu. A tecnologia e a ideia de acesso ilimitado que ela proporciona criou a ilusão de que é possível alcançar tudo que está longe de nós (física e culturalmente). Permitiu uma amplitude de experiências sensoriais sem sair do lugar. Tenho a ilusão de tocar o outro sem que ele me toque de volta, sem que ele me contamine. Não dependo dele e posso alcançá-lo sem que haja encontro dos corpos. A criação de um lugar comum que eu partilho com o outro não é mais necessário para que eu o conheça. O desenvolvimento do turismo, por exemplo, permitiu a possibilidade de se conhecer uma determinada cultura pela compra de um pacote de viagem. A cultura é nivelada e organizada para existir em condição de mercadoria, para ser consumida por quem pode ter acesso, para quem quer conhecê-la dentro de um espectro seguro, sem ser contaminado. Os turistas são muito distantes daquele narrador viajante, o estrangeiro, que narrava as histórias de terras longínquas. Diante dos patrimônios históricos os turistas preferem ter uma relação quantitativa, de armazenamento de informações: “diante das maravilhas da terra (...) a esmagadora maioria da humanidade recusa-se a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter a experiência delas” (AGAMBEN, 2008, p.23). Há um dispositivo que veicula e higieniza o contato com o desconhecido. Os poros se fecharam.

A proximidade tirânica que estão submetidos os habitantes das metrópoles de nada tem a ver com princípios comunitários de convivência, pelo contrário, ela se acerca da solidão. Seus habitantes são profundamente solitários. Não há reciprocidade em seus olhares, na lei do capital o outro é seu concorrente. As cidades têm excesso de luz

elétrica, propaganda, informações, estímulos sensoriais por toda a parte. Para seu habitante o que resta é se proteger num exoesqueleto de apatia para não sucumbir ao esgotamento. Aqueles que não detêm propriedade privada são jogados de um lado para o outro das margens da cidade. As histórias das ruas tem um papel fundamental no aniquilamento da experiência comum. A arquitetura, responsável pela organização do espaço da cidade, quando está à serviço do capital financeiro destrói o lugar comum que permite a convivência e a transmissão das histórias. Não se colocam mais cadeiras na rua para simplesmente passar o tempo, desfrutar do ócio. O lugar do encontro e da experiência comum, do compartilhamento, que constitui a polis, o espaço público, com a construção das grandes avenidas deixa de pertencer às pessoas e passam a ser dos carros, dos ônibus. A rua é do tráfego, parar no meio dela pode ser perigoso. Quando o espaço é regido pelo capital financeiro expulsa os habitantes tanto das ruas como de suas casas, devido aos altos preços dos aluguéis. O império da especulação imobiliária que transformou o semblante das cidades. Benjamin apontou nas *Passagens* como o novo planejamento urbano da construção de grandes avenidas em Paris no final do século XIX coordenado por George-Eugène Haussmann, que se auto intitulava “artista demolidor” durante o governo-farsa de Napoleão III, foi uma estratégia para evitar o motim e mais uma Comuna. Foram as ruas medievais, labirínticas que contribuíram para o êxito das barricadas da Comuna de Paris. As largas fileiras de rua constituíram uma nova cidade, que não era mais habitada pelos cidadãos, foram traçadas linhas retas em cima das ruas tortuosas, um projeto político reacionário para podar os desejos coletivos de seus habitantes. Se habitar significa deixar rastros (BENJAMIN, 2018, p.63), todos os vestígios de memória do povo foram apagados, a partilha foi interdita e as pessoas jogadas para as beiras das cidades, sem poder habitar no sentido da permanência, pois as habitações tornaram-se efêmeras e precárias, sua funcionalidade passa a ser estacionar os corpos esgotados do trabalho. As ruas são irreconhecíveis, inabitáveis, funcionais apenas para o trânsito dos corpos, “os moradores da cidade não se sentem mais em casa; começam a ter consciência do caráter desumano da cidade grande” (Ibdem, 2018, p.86). As transformações do espaço usurpam o lugar comum.

A experiência também se refere a capacidade de dar e receber conselhos. Os conselhos não são intervenções exteriores na vida de alguém, mas são tentativas de

continuidade a uma história contada. Dar e receber conselhos insere um fluxo comum, não se dá um conselho sem estar na companhia de alguém. Para dar um conselho também é necessário que se conte uma história. É imprescindível a presença de um outro. Não se pode estar sozinho. O conselho pressupõe um fluxo narrativo comum e vivo que se abre para sugestões feitas em comunidade. Só pode haver conselhos se uma história é contada, não de forma fechada e petrificada, mas com hesitações, dúvidas, angústias. Esse discurso comum e vivo se sustenta no desejo do narrador e do ouvinte em conservar o que foi narrado. Benjamin aponta a importância de não confundir a experiência com a vivência. A experiência mesmo quando pessoal tem um caráter coletivo, a vivência é relativa ao sujeito isolado, é mais próxima ao romance do que à narração. O conselho é fundamental na transmissão da experiência pois não diz respeito ao indivíduo solitário. Não é uma intervenção externa às experiências que se reduzem ao privado. Quem ouve uma história está sempre em partilha, em companhia com o narrador, diferente do leitor do romance que é profundamente solitário, mais solitário que qualquer outro leitor. Quando esse fluxo comum partilhado se esvai, o que sobra é o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado, incapaz de viver e transmitir experiências.

Para dar continuidade à sucessão das histórias de horror e trauma é necessário a ação de ouvir. Suspender a lógica de produtividade e entregar-se ao vazio: parar para escutar o silêncio agonizante dos combatentes. Primo Levi em seu livro “É isto um homem?” em que descreve suas experiências no campo de concentração de Auschwitz, vai contar de um sonho seu, e ao comentar com seus companheiros, descobre que era um sonho recorrente entre eles:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-la porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio. (...) Por quê? Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? (LEVI, 1988, p.60)

O sonho de Primo Levi abre uma questão: quais histórias são ouvidas? Como transmitimos a experiência insuportável do horror?

## 4 O TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL

A artista Angélica Liddell é o pseudônimo de Angélica González, homenagem à Alice Liddell, a garota que inspirou Lewis Carroll em suas obras *Alice no país das maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho* (1871). Essa talvez seja uma boa maneira de introduzir a artista: ela pulou na toca do coelho. Seu trabalho é uma queda às profundezas do subterrâneo, um mundo absurdo, sem mapas e com enigmas por todo o canto. Angélica, porém, não fala de um mundo fantástico. O abismo que ela se jogou é o subterrâneo do próprio ser humano. O que a interessa são os próprios conflitos do humano com ele mesmo, essa é a dimensão do seu trabalho. É uma queda livre no desconhecido. O que move é o mistério. Em entrevista sobre seu projeto de instalação sonora “Emily”, baseada nos poemas de Emily Dickinson, Angélica diz que gostaria de fazer teatro como Dickinson escreve poemas: sem dar explicações, dar ao espectador o enigma e não informações<sup>31</sup>.

Nascida na Catalunha, no município de Figueres, cidade natal de Salvador Dalí, Angélica, filha de militar, passou toda sua infância na intermitência das zonas militares, viajando à trabalho com seu pai: “Crecer 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”<sup>32</sup> (LIDDELL apud EGEA, 2010, p.23). Teve uma educação rigorosamente religiosa, marcada pela violência das zonas militares e pelo abuso (em *Yo no soy bonita* Liddell compartilha a história de abuso infantil que viveu aos nove anos de idade por um militar). Essa camada da sua vida deixou uma cicatriz profunda que é uma chave para entendermos a fibra que consiste seu trabalho. A dor e a violência é o cimento que

---

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sUBX8orMvcg>

<sup>32</sup> “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”

promove a estrutura para edificação de seus textos e espetáculos. Aos 17 anos Angélica se mudou para Madrid com o desejo de estudar dramaturgia, foi aluna da Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) e estudou cinco anos de Licenciatura em Psicologia (em diversas entrevistas Angélica revela que foi um tempo perdido de sua vida). Em 1993 fundou com Gumersindo Puche - seu parceiro de trabalho até os dias de hoje - a companhia Atra Bilis Teatro. O nome deriva da antiga teoria dos humores: a bílis negra era considerada como um elemento frio e seco fabricado na região do baço, responsável pelo aspecto melancólico do ser humano. Devido ao teor agressivo e transgressor de seu trabalho, Liddell não obteve êxito primeiramente. Seu teatro viveu na marginalidade por muitos anos, apresentando-se em teatros pequenos, de circuito alternativo e sem remuneração, o que consolidou seu discurso de crítica incisiva ao mercado cultural e aos artistas de renome, uma marca característica de suas obras. Apenas depois de dez anos seu reconhecimento começou a se concretizar e Angélica passa a ser premiada por seus espetáculos. Os primeiros lampejos de sua visibilidade foram em países estrangeiros, principalmente na América Latina. Inaugura território na cena espanhola a partir de 2007, quando o diretor do Centro Dramático Nacional, Gerardo Vera, convidou-a para estrear a peça *Perro Muerto en Tintorería: los fuertes* no Teatro Valle Inclán em Madrid. Angélica Liddell atualmente é um dos maiores nomes da cena européia.

#### 4.1 A PALAVRA

Neste ano pandêmico sobrevivemos como os escritores: na incomunicabilidade de uma cela. Nós, artistas de teatro, “arte coletiva por excelência” (QUILICI, 2016, p.67), estamos menos familiarizados com a qualidade da solidão. Os escritores vivem um isolamento voluntário, está no recolhimento a germinação da escrita. A artista Angélica Liddell, além de atriz, diretora, dramaturga, cenógrafa e produtora de seus próprios espetáculos, também é escritora. Em conversa com Óscar Cornago (2005), admite que para ela custaria mais desistir da escrita do que do teatro, pois a solidão do escritor condiz com sua personalidade, por isso no teatro também opta aos monólogos ou aos trabalhos com número reduzido de atores. Prefere trabalhar sozinha do que em grandes coletivos,

seu teatro se circunscreve no cenário europeu dos anos 90 de derrocada dos grandes grupos e irrupção dos trabalhos solos. O caráter íntimo e recolhido de seu trabalho pode ser observado em seu blog *solamentefotos*, em que a artista divulga excertos diarísticos e seus autorretratos fotográficos tirados nos quartos de hotéis em cidades que o teatro a leva -viaja constantemente com seus espetáculos, principalmente pela Europa e América Latina. Em entrevista com a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em 2014 (na qual a atriz participou com o espetáculo *Yo no soy bonita*)<sup>33</sup>, diz que o blog é uma forma de trabalhar sozinha, pois o teatro, devido sua dimensão coletiva, é, de certa forma, incompatível com seu temperamento. Angélica diz que escreve como fecha a porta de casa, dando palavras à sua vida interior, às suas inquietações mais profundas. Não há um distanciamento da matéria artística (ficcional) e sua vida. Não distingue a arte da sua experiência pessoal. Pelo fato de também ser dramaturga de todos seus espetáculos, eles carregam um alto aspecto autobiográfico. Em alguns casos o depoimento pessoal aparece em sua forma mais radical, como é o caso do tríptico *La desobediencia: tres confesiones*, que comporta as obras (ou ações, como a artista prefere denominar) *Lesiones incompatibles con la vida*, *Broken Blossoms* e *Yo no soy bonita*. Essas ações possuem um tempo reduzido comparadas aos seus espetáculos teatrais e um tom decisivamente autobiográfico, em que a confissão está no cerne de todo o acontecimento. Seus trabalhos partem de questões que a inquietam, de suas experiências, de obsessões, como afirma na Biennale Teatro di Venezia em 2013<sup>34</sup>. A artista faz do teatro a criação de seu próprio manicômio e assume que é o teatro que a impede de dar um tiro nela mesma<sup>35</sup>.

O trabalho da artista Angélica Liddell se encontra na encruzilhada entre a arte e a vida. Pelo fato de também ser escritora, a palavra se faz muito presente em sua obra, foi o meio que elegeu para se expressar: “Hace algunos años elegí la palabra como forma de expresión porque me ofrecía el privilegio del verso”<sup>36</sup> (Ibidem, 2010, p. 129). Em entrevista na Biennale Teatro de Venezia em 2016<sup>37</sup>, Angélica diz que o primeiro passo é sempre a palavra, essa é a primeira linha a ser traçada no caos, depois vão se formando

---

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=iCtI82Gfhlg>

<sup>34</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tX7J88iotkA&t=631s>

<sup>35</sup> [https://elpais.com/diario/2007/12/27/ultima/1198710002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/12/27/ultima/1198710002_850215.html)

<sup>36</sup> “Há alguns anos escolhi a palavra como forma de expressão, porque me ofereceu o privilégio do verso.”

<sup>37</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wWVESHM-40w&t=2132s](https://www.youtube.com/watch?v=_wWVESHM-40w&t=2132s)

as imagens. Trabalha em uma plataforma híbrida de teatro e poesia. As obras literárias da atriz são independentes dos seus espetáculos, não são escritas necessariamente para vir a ser uma peça teatral. Mas todos os trabalhos, nas diferentes linguagens, são concomitantemente contaminados, tornando-se nítido os rastros deixados um pelo outro. Uma característica das dramaturgias de seus espetáculos é a supressão de rubricas, que produz um efeito de autonomia de ambas as obras:

Se trata evidentemente de una elección significativa, que traza una especie de división entre el montaje y la escritura dramática, como si el texto escrito y publicado pudiera o debiera leerse como una obra autónoma, un poema dialogado, un residuo concentrado y permanente de todo lo que pasa en el escenario.<sup>38</sup> (MONTI, 2016, p.159)

A dramaturgia é do domínio da literatura, então sua força estará residida na palavra crua e não na tentativa de reproduzir o acontecimento teatral por meio de rubricas. Angélica, nesse sentido, é aproximada por pesquisadores da dramaturgia pós dramática<sup>39</sup> que também tem como característica a redução de rubricas.

Uma das características da escritura de Angélica Liddell é a autobiografia: a escrita não está separada da sua vida, mas depende em absoluto dela. Por meio das palavras a artista busca se vingar da sua enfermidade e da enfermidade do mundo<sup>40</sup>. Uma das formas autobiográficas que Liddell elege é o diário. A escrita diarística é marcada historicamente por “dois fatores principais: a chegada do papel na Europa e a invenção do relógio mecânico e do calendário anual.” (LEITE, 2017, p.20). O diário está intrinsecamente ligado com as formas de se dividir o tempo. A partir do fim da idade média se desenvolve um contexto favorável para a emergência desse gênero, solidificando-se no século XVIII com o projeto autobiográfico “Confissões” de Rousseau. Os diários se caracterizam pela forma descontínua e lacunar, possuem uma um aspecto não repetitivo e não narrativo - mesmo havendo excertos de narrações ela não vai se constituir como

---

<sup>38</sup> “Evidentemente é uma escolha significativa, que traça uma espécie de divisão entre a montagem e a escrita dramática, como se o texto publicado pudese ou devesse ser lido como uma obra autônoma, um poema dialogado, um resíduo concentrado e permanente de tudo o que acontece no palco”

<sup>39</sup> Como por exemplo José A. Sanchez no prólogo da edição espanhola de Hans Thies Lehmann, Teatro Pós-Dramático, CENDEAC, Murcia, 2013, pp. 17-25.

<sup>40</sup> Zangirini, L. (2014) em “Angélica Liddell, vida más allá de la escena: dejarse amar y el riesgo de lo sublime”

forma unificadora. Diferente das escritas autobiográficas que partem da memória, concebidas pela rememoração de uma experiência vivida, os diários são escritos pelo espectro do presente. Imprime-se nas palavras o caráter imediato da experiência, tudo está em “estado de acontecer” (Ibidem, 2017, p.21). O diário não possui uma estrutura linear de começo, meio e fim, sua continuidade se define antes pela materialidade, pela plataforma em que ele é escrito, do que pela estrutura narrativa. Afirma-se mais como prática do que como obra literária. Sua forma reflete a decadência dos modelos tradicionais de narração, da extinção da figura do narrador - desenvolvida por Walter Benjamin - e da perda da unidade da experiência. As palavras são vertiginosas e fragmentadas, relacionam-se ao caráter transitório e fluído da construção do “eu” na contemporaneidade. É mais vazio que cheio, não há uma construção sólida de uma tradição a ser transmitida, as palavras se dissolvem no ar. O diário é a intermitência do indivíduo solitário, interdito pela profusão de acontecimentos externos que comprimem seu corpo, pelo abandono do outro, pela desestruturação de uma comunidade viva.

Angélica Liddell usa os diários como prática. Deles podem derivar livros e espetáculos, mas possuem uma autonomia entre si. Por exemplo, o livro “Una costilla sobre la mesa” (2018) é um livro de poesia que se divide em oito partes que seguem uma estrutura diarística. O livro nasce do diário escrito pela artista na época de morte dos seus pais. Desse diário, Liddell também desenvolveu dois espetáculos sequência que são uma espécie de rito de passagem, um dedicado à mãe e outro ao pai (“Una costilla sobre la mesa: Madre” e “Una costilla sobre la mesa: padre”). No diário Venecia a escritora conta sobre os dez primeiros dias de janeiro que partiu para Veneza para sobreviver de uma dolorosa ruptura amorosa. A partir de eventos cotidianos, Angélica reflete sobre a monstruosidade humana e expressa sua dor acerca do horror, da solidão e da necessidade de ser amada. O diário inspira seu espetáculo *La Casa de la Fuerza* (2011)<sup>41</sup>, com uma transmissão de vídeo que aparece frases do diário. O blog

---

<sup>41</sup> La casa de la fuerza nos habla, según su autora, sobre cómo «el amor fracasa, la inteligencia fracasa, y nos destrozamos los unos a los otros, por cobardía, y humillamos y somos humillados hasta el final». Es una descarnada reflexión sobre la condición de la mujer en este siglo XXI y, por extensión, sobre el machismo así como sobre los asesinatos y violaciones de niñas y mujeres que aún hoy tienen lugar en Ciudad Juárez (México) dentro de un mundo, en palabras de la autora, «colorido por fuera y podrido por dentro». Disponível em: <http://www.larota.es/cat%C3%A1logo/libros-robados/la-casa-de-la-fuerza>

*solamentefotos* que a artista divulga seus autorretratos tirados em quartos de hotel também pode ser considerado um diário desenvolvido por imagens em vez de palavras.

Devido ao fato da palavra ser uma força motriz de expressão para Angélica, no seu teatro as palavras possuem um lugar essencial. Porém a palavra se afirma como força poética e não dramática. O ato cênico não é uma ilustração, uma tradução de um texto escrito. Seguindo a premissa de Artaud, o teatro de Liddell se dá “às palavras a mesma importância que elas têm no sonho” (ARTAUD, 2012, p.107). A palavra poética possui uma autonomia, não é mais ou menos importante que os outros elementos poéticos do espetáculo, é tão importante quanto a luz, o cenário, a música. Apesar de sua relevância, a palavra em seus espetáculos não é tirânica. Ela não dita e organiza o acontecimento cênico, sua tarefa não reside em sugar a força vital do teatro. A palavra não invoca fantasmas, mas está imbricada com o corpo, é uma poesia em carne viva, “recupera sua visibilidade material” (CORNAGO, 2005, p.60): é o ferimento da carne agonizante, da dor que aflige o corpo.

Liddell aponta também a insuficiência da palavra, do seu fracasso, muito pequenas perto da extensão do corpo e da cena:

Las palabras dramáticas llevan todas un cáncer dentro. (...) Las palabras dramáticas que uno escribe son palabras enfermas que luego van a morir en la escena, van a morir en el cuerpo del actor, en la voz del actor, en la garganta del actor. Son moribundas. Cuando lees, estás leyendo una especie de enfermedad que luego vas a ver cómo se transforma en el cuerpo. La escena no es el lugar de realización de la palabra, sino el lugar de su acabamiento, de su final, de su muerte. En la escena el texto va a morir.<sup>42</sup> (LIDDELL, 2005, p.319)<sup>43</sup>

Para Liddell o problema não é a palavra em si, resolução reducionista que podemos ter depois de entrar em contato com Artaud e sua crítica de dependência do teatro ao texto, mas sim a perda da capacidade poética da palavra em cena. Seu desejo é dar à palavra a máxima potência poética. Para isso é necessário sua aproximação da voz e do gesto. Em seu teatro a voz se torna uma “projeção física da palavra” (CORNAGO, 2005, p.67),

---

<sup>42</sup> “Todas as palavras dramáticas têm um câncer dentro de si. As palavras dramáticas escritas são palavras doentias que vão morrer em cena, morrerão no corpo do ator, na voz do ator, na garganta do ator. São moribundas. Quando você lê, está lendo uma espécie de doença que logo verá como ela se transforma no corpo. A cena não é o lugar da realização da palavra, mas o lugar de seu fim, de sua morte. Na cena o texto vai morrer.”

<sup>43</sup> Entrevista com Óscar Cornago em “Políticas de la Palabra” (2005)

a verborragia é entoada com uma força oratória, de canto e expurgo, a união palavra e voz é fundamental para seu objetivo de horrorizar o público com sua enunciação. A relação da palavra com a voz parece se aproximar do que Artaud almejava a elas: “ Faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar.” (ARTAUD, 2012, p.103). O teor autobiográfico de seu trabalho só se faz possível devido à fusão da palavra e do corpo.

## 4.2 O CORPO

Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. (Lispector, 1990)  
Que fazer para evitar esta raiva aqui dentro?

Só protesto.  
O meu corpo é o meu protesto  
O meu corpo é a minha ação.  
A minha vida é a minha ação. (Liddell, 2003)

A palavra “texto” vem do latim *texere*, que significa tecer. Sua etimologia evidencia a fusão originária entre palavra e corpo. A origem da escritura está no corpo, a palavra é tecida e elaborada pelo movimento da mão: “La escritura es una inscripción, un grabado del acontecimiento que el cuerpo ha presenciado y dirigido”<sup>44</sup> (SÁNCHEZ, 2019, p.546). Ao entrar em contato com o texto escrito por Liddell percebemos que ele é mais feito de vazios do que de preenchimentos: o corpo é o responsável por atravessar esses vazios. A palavra é lúdica, é imanente à ação realizada pelo corpo. O corpo é o lugar do sacrifício da palavra, ela agoniza no corpo e morre no ato cênico. Há uma descontinuidade entre a palavra e o corpo, quando o teatro acaba a palavra morre, mas no corpo restam as cicatrizes provocadas pelo acontecimento.

---

<sup>44</sup> “A escrita é uma inscrição, uma gravura do acontecimento presenciado e testemunhado pelo corpo;”

Tudo nasce da ferida íntima<sup>45</sup>. A ferida é a dimensão material da sua dor, cravada em seu corpo. Por meio dela se desdobra o acontecimento teatral. A dor não é imaterial, mas é o impacto material de um corpo em contato com o mundo que provoca um fator bioquímico:

El dolor es un fenómeno neurológico complejo. De un simple estímulo desagradable (...) se convierte en un influjo nervioso que excita las células nerviosas, las neuronas. Éstas transforman la información en un mensaje químico a través de moléculas llamadas neurotransmisores. Luego este mensaje pasa a la médula espinal, de ésta al centro cerebral del dolor, el tálamo; de éste, finalmente hacia las zonas inteligentes del cerebro, que cataloga, localizan y memorizan el dolor.<sup>46</sup> (LIDDELL apud EGEA, 2010, p.195)

O corpo carrega a memória da dor e nisso consiste sua verdade. Liddell não está interessada em criar uma ficção sobre a dor, o lugar do seu sofrimento não reside nas palavras, mas está enclausurado em seu próprio corpo. Ele é o verdadeiro testemunho da história vivida, as palavras são apenas a inscrição. Tudo parte do corpo. A base autorreferencial do seu teatro é o seu corpo. Retomando Lejeune, o pacto autobiográfico no teatro de Angélica é a verdade de seu corpo perante o espectador. Não é a palavra do relato que é responsável pela confissão, mas sim o corpo que a testemunha. Lejeune acredita na capacidade do autor de produzir uma verdade sobre si mesmo. É necessário, segundo o ensaísta, em perseguir a verdade, mesmo sabendo da impossibilidade de atingi-la em sua plenitude. Ele vai dizer que “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto” (LEJEUNE, 2014, p. 39). O nome do autor presente na orelha do livro junto com sua foto deve ser o mesmo do personagem no interior do livro. Se considerarmos que a foto na orelha do livro é um documento que prova a veracidade da obra, o corpo presente em cena seria a máxima desse pacto.

---

<sup>45</sup><https://www.correiadopovo.com.br/blogs/di%C3%A1logos/ang%C3%A9lica-liddell-a-beleza-%C3%A9-um-ato-de-terrorismo-contra-a-intoler%C3%A2ncia-1.31303>

<sup>46</sup> A dor é um fenômeno neurológico complexo. Um simples estímulo desagradável (...) converte-se em um fluxo nervoso que estimula os neurônios. Estes transformam a informação em uma mensagem química através de moléculas chamadas neurotransmisores. Essa mensagem passa para a medula espinhal, de lá para o tálamo; a partir dele, finalmente para as áreas inteligentes do cérebro, que catalogam, localizam e memorizam a dor.”

O corpo em cena é o veículo que exorciza o horror da sociedade, Angélica usa a violência poética para combater a violência real<sup>47</sup>. O corpo é o lugar da violência, desde o nascimento ao sexo e à morte. As forças do mundo deixam rastros de memória no nosso corpo, esses rastros não são necessariamente apreendidos simbolicamente, mas existem em todos nós. A violência que o mundo imprimiu em seu corpo desde a infância é a matéria de criação, em que vida e arte estão fundidas: “Utilizo 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.”<sup>48</sup> (LIDDELL apud EGEA, 2010, p. 24). A violência que o mundo imprimiu no seu corpo é a base do seu trabalho, os rastros deixados pela violência do Estado, pela violência do amor, do abuso, do sexo; é por meio dessa memória dolorosa que o teatro acontece.

Se o corpo é o lugar do poder<sup>49</sup>, Angélica vai usar o teatro para protestar, rebelar-se e desobedecer os paradigmas sociais. É evidente a similitude que o trabalho de Angélica Liddell compartilha com Marina Abramovic, no que diz respeito ao “uso da violência, da provocação e da radicalidade” (EGEA, 2010, p.172), mas também da manifestação autobiográfica da expressão do corpo. Como Abramovic, Liddell também provoca autolesões na sua pele em cena. A partir do seu sangue derramado a artista compartilha com o público o que há de mais íntimo e autobiográfico: sua carne exposta. “O ferimento é, se possível dizer, o momento da verdade da vista” (HAN, 2019, p. 52), a ferida revela uma zona desconhecida do nosso corpo que não temos acesso, que não está à mostra, é aquilo que não conhecemos de nós mesmos. De maneira crua, é o real em sua potência. Não há nenhum artifício de representação do sangue que jorra da sua ferida exposta. Se entendemos o teatro como espaço de representação, no teatro de Angélica Liddell a irrupção do real no tecido ficcional não se dá somente pelo depoimento pessoal, mas também pela realidade corporal como dispositivo de todo o acontecimento cênico. É por meio da realidade de sua própria carne que Angélica tenta se aproximar da verdade.

---

<sup>47</sup> Liddell, 2003

<sup>48</sup> 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>49</sup> Partindo da teoria de disciplinamento do corpo de Foucault.

### 4.3 A EXPERIÊNCIA

¿Quién resistiría una historia de los cuerpos?<sup>50</sup> (Liddell, 2007)

Angélica parece convocar em sua peça o auto sacramental da Eucaristia: entrega o seu corpo em sacrifício ao público. O espectador vivenciam junto com a atriz o momento da automutilação, partilham de uma experiência muito concreta de atravessamento do corpo por uma superfície cortante. Apesar do teatro de liddelliano não ter um caráter decisivamente relacional, o público não se encontra em um estado passivo, mas constrói junto com a atriz o acontecimento. Em entrevista com Óscar Cornago diz:

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.<sup>51</sup> (LIDDELL, 2005, p.314)<sup>52</sup>

O público se coloca diante de uma situação real de perigo, não se encontra em uma condição de controle que a ficção tenta garantir, em que se senta em uma poltrona confortável para se desfrutar algumas horas da contemplação de um espetáculo. É criado um ambiente que o acidente pode estar sempre prestes acontecer e o público é colocado no lugar de testemunha da crueldade que está à mostra no palco. O perigo iminente evidencia o estado de experiência. Será que a atriz vai cortar mesmo sua jugular? Os críticos chocados após a apresentação de *Te haré invencible con mi derrota* em 2009 comentaram sobre a reação dos espectadores: “ “tras la hora y pico, salían, no sabían dónde meterse porque no sabían quiénes eran con respecto a lo que habían visto”<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> “Quem resistiria a uma história dos corpos?”

<sup>51</sup> “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>52</sup> Entrevista com Óscar Cornago em “Políticas de la Palabra” (2005)

<sup>53</sup> “Depois de uma hora mais ou menos, eles saíram, não sabiam para onde ir porque não sabiam quem eram em relação ao que tinham visto.”

(CARUANA apud GARNIER, 2015, p. 183). Há diversas respostas ao impacto da obra, a tamanha brutalidade levou alguns críticos a desqualificar o trabalho, duvidando da autenticidade da proposta dramática. O que interessa à Liddell é criar um espaço que o espectador se sinta inquieto, desassossegado pelo acontecimento. Em entrevista, Ana Vidal Egea questiona Angélica em relação à provocação, insinuando que a artista provoca até o espectador não aguentar mais. Angélica responde:

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.<sup>54</sup> (LIDDELL apud EGEEA, 2010, p. 144)

Seu desejo não está em atacar o público, mas criar um espaço de vulnerabilidade, que é o estado do perigo e do risco. Essa vulnerabilidade diz respeito a criar entre o público uma qualidade passional. Essa passividade não é negativa ao ativo, o desejo da artista é que o público esteja presente, que a obra atravesse e ative seus corpos, fazendo doer-lhes o estômago. Essa é uma qualidade que diz respeito ao amor: é a flecha de Eros cravada no estômago. Os corpos são tocados e afetados.

Não necessariamente o recurso épico comum nos teatros narrativos é usado por Liddell: as palavras ocupam um outro espaço-tempo, não se referem às condições do presente, mas refletem a um espaço e tempo mítico. Por mais que a irrupção do real seja algo muito característico do seu trabalho, suas obras não possuem um efeito de realidade: há um afastamento do cotidiano, dos hábitos, como se penetrássemos na lógica das nossas entranhas. A realidade é deslocada para uma esfera ritualística. Ela não pretende informar o público ou conscientizá-lo de um ponto de vista racional, envolvê-lo com uma história bem contada que desperta o olhar dos curiosos, mas sim provocar uma experiência liminar<sup>55</sup>, em que atriz e espectadores se encostem pela subjetividade, pelos

---

<sup>54</sup> “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>55</sup> “O conceito de ‘liminaridade’ surgiu de uma teoria antropológica dos rituais (van Gennep) e depois foi largamente incorporado e ampliado pela teoria da performance de Turner e Schechner.” (QUILICI, 2015, p.136)

humores<sup>56</sup>, “un dolor compartido<sup>57</sup>” (LIDDELL apud CORNAGO, 2005, p.315). O caráter cerimonial é evidente no cenário, nos objetos manipulados, nas imagens que a artista cria com o seu corpo, na sua voz, nas músicas. O próprio ato de cortar a pele já nos remete a uma imagem ritualística, como por exemplo a Brit Milá, cerimônia judaica em que é realizada a circuncisão. Angélica vai afirmar que o teatro é uma “insanidade controlada” (Ibidem, 2005, p.320), você entrega seu corpo há 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 compartilhada pelos corpos presentes.

A aproximação com a morte, a melancolia, o ferimento, o horror, a dor exacerbada: tanto nas temáticas como na estética, o teatro de Angélica Liddell está muito próximo do barroco. Parece que as obras de Angélica flertam com o gozo triste dos monges medievais que cultivavam a tristeza como meio de se atingir a verdade divina. O próprio nome do grupo (Atrabilis Teatro) já confirma como a melancolia é um motor para o trabalho: “Tengo inclinación a la melancolía y a detectar la podredumbre. Cuando veo una alfombra persa solo pienso en las dos cucarachas que viven debajo.<sup>58</sup>” (LIDDELL apud EGEA, 2010, p.24). Não vou me propor aqui em abordar o conceito da melancolia, na sua extensão psicanalítica e filosófica, mas o que me interessa é pensar no aspecto do vazio, a fenda provocada na vida do melancólico pela perda do objeto amado, na nostalgia (que, para Angélica, é a nostalgia da beleza): “esse sentimento de ser deserdado de um bem supremo não nomeável, de alguma coisa irrepresentável que nenhuma palavra poderia significar.” (KRISTEVA, 1989, p.19). Esse rompimento, essa fissura com a linguagem e a incapacidade de acesso ao simbólico são qualidades do temperamento melancólico que assemelham-se à decadência das experiências comunicáveis característica da modernidade: só resta o silêncio do frágil corpo humano que atravessa a História.

---

<sup>56</sup> Relativo à teoria dos humores da medicina greco-latina da Antiguidade.

<sup>57</sup> Uma dor compartilhada.

<sup>58</sup> ‘Tenho uma inclinação para melancolia e para detectar a podridão. Quando vejo um tapete persa só penso nas duas baratas que vivem embaixo.’

#### 4.4 “YO NO SOY BONITA”

*Yo no soy bonita* é um trabalho da Angélica Liddell de 2005 que faz parte do tríptico *La Desobediencia: tres confesiones*, composta por três atos independentes. Os espetáculos fazem parte das obras da artista que ela denomina como “ações”, pelo fato de não se fecharem apenas ao teatro, apresentando um caráter híbrido com outras linguagens, como por exemplo a poesia. As ações se caracterizam pelo tempo reduzido comparado as suas outras obras teatrais. Não possuem uma linearidade estabelecida de começo meio e fim, mas dispõem de um caráter descontínuo. Nesse curto espaço de tempo decorrem diversos acontecimentos: a atriz realiza ações, relaciona-se com determinados objetos, confessa-se, conversa com fantasmas, corta sua pele. As ações são realizadas pela atriz sozinha no palco, sem a presença de outros atores.

O tríptico *La Desobediencia: tres confesiones* são três atos que partem de experiências pessoais de Liddell compostos pelas ações: *Lesiones incompatibles con la vida*, em que a atriz explica sua decisão de não ter filhos; *Broken Blossoms*, uma obra audiovisual sobre o poder dos dramaturgos aclamados pela crítica em que Angélica expõe seu desprezo pela ideia de superioridade; e *Yo no soy bonita* baseado na experiência traumática de abuso que viveu aos 9 anos de idade na zona militar que morava com sua família, diante do tremor da violência, Liddell decide renunciar a beleza. O espetáculo integrou a Mostra Internacional de São Paulo em 2014 e foi um marco para a produção autobiográfica no teatro.

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 em um estábulo. Em cena, Angélica, vestida de preto e com sapatilhas, encarna “uma espécie de bufão gótico” (LEITE, 2017, p.52). Seu corpo melancólico, violado, ameaça a rasgar a própria jugular, automutila-se em uma simbiose de graça e horror, corta um pão com as mãos, passa no sangue que escorre nos seus joelhos e come, como à comer a hóstia com seu próprio sangue. As agulhas e o sangue no joelho remete à imagem do cristo crucificado. Joga cerveja no chão, atira a garrafa para longe, 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, pouco femininos, senta com as pernas abertas na cadeira, tem o andar pesado que parece puxar seus pés com força para o chão. 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 que 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. Há fusão entre o erotismo e o pecado. Chora. Chora. Masturba-se enquanto pede para o barqueiro<sup>59</sup>, com ironia, para abusá-la em vez de matá-la. 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>60</sup>, na tentativa de procurar no animal uma espécie de redenção da crueldade da espécie humana. Grita situações de abuso infantil vivido 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 mesma, provocada pelo horror da realidade. Na última cena Angélica se enrola em um cobertor, abandona o teatro melancólica e não volta para os aplausos. O que resta em cena são ruínas: os cacos de vidro, garrafas jogadas no chão, 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.

A autobiografia não aparece somente na confissão pessoal da história de abuso, a dimensão real está presente no corpo da atriz, no corpo que carrega essa memória do medo e da violência e das situações-limite que ele está exposto, situações de risco, como o corte, a queimadura, a relação com o cavalo. Não se questiona a veracidade da história da atriz, pois a força da cena não reside somente no depoimento. Essa dimensão real da cena também provocou em mim, como espectadora, a sensação de que não se trata apenas de uma história pessoal, uma vaidade narcísica da atriz; ou de trazer para a cena àquilo que não consegue resolver na vida íntima - estigmas que rondam os trabalhos autobiográficos. A relevância do trabalho não está na necessidade de conscientização

---

<sup>59</sup> Podemos entender a imagem do barqueiro como referência ao barco de Caronte, àquele que carrega os mortos pelos rios liminares que divide a vida e a morte.

<sup>60</sup> Descobrimos no depoimento que havia um cavalo no momento do abuso sofrido por Angélica.

do público sobre os crimes de abuso infantil, o objetivo não é revelar uma história que ninguém conta, mas sim gerar uma experiência comum entre atriz e espectadores sobre o horror que é a realidade. A esfera do horror não é construída apenas pelo depoimento pessoal ou pelas operações violentas que Liddell exerce sobre seu corpo, mas também nas fotos projetadas de lugares que mulheres foram encontradas estupradas e assassinadas, pela cruz em cena em homenagem as mulheres de Ciudad Juárez.<sup>61</sup> A confissão da abuso vivido não é pronunciada por Angélica, não há experiência comunicável diante dessa violência. O que existe é o silêncio do corpo ferido e a tentativa de procurar a salvação no cavalo, como um possível aliado, pois a espécie humana é cruel demais. O que nos conecta com a verdade, além das palavras, é principalmente o corpo: somos atravessados por essa força imensurável do horror, um acontecimento que provoca inúmeros desdobramentos no seu corpo e agora atravessa também os corpos dos espectadores, no que tange à memória, a dor física e à melancolia. O elemento do real é tão presente na cena que chegou a mobilizar um grupo de ativistas no dia da estréia em São Paulo, reivindicando contra a presença do cavalo e ameaçando a continuidade da peça. Em entrevista para MIT após o espetáculo, Angélica não apresenta nenhum sentimento de raiva ou repúdio pelos ativistas, aceita como forma democrática de expressão e como parte da experiência e do risco que o acontecimento cênico se propõe. Angélica se retira do palco.

O corpo presente em cena não é “alienado, é um corpo ciente dos movimentos, dos silêncios, das músicas, dos espaços” (ROJO, 2014, p.80). Está nele a síntese de todo o acontecimento, todo o conteúdo da peça se expressa e materializa-se no seu corpo, é nele que se constitui toda a “imagem da lembrança” (RICOEUR apud ROJO, 2014, p. 76). É por meio dele que a atriz interage com todo o exterior, os objetos, as imagens, os olhares do público. Todas as ações propostas por ela afetam e transformam seu corpo, não só em cena, mas fora dela: o espetáculo irá findar, mas as cicatrizes dos cortes e da queimadura continuarão impressas na sua pele. É impossível a indiferença:

---

<sup>61</sup> Cidade do México em que há um número exorbitante de estupros e assassinatos de meninas e mulheres sem explicação definitiva. “Antes da estreia, fui ao mercado de Pachuca e comprei uma cruz. Eu a coloquei no palco e disse a eles, só mais uma palavra, uma piada mais sobre mulheres e os mando cavar túmulos de mulheres na Cidade Juárez. Eu os mando cavar os túmulos das suas mulheres. Cavar túmulos. E desde então, toda vez que vou trabalhar em um teatro, mostro uma cruz.” (Liddell em *Yo no soy bonita*)

o público se torna uma testemunha do acontecimento e é induzido à responsabilidade de testemunhar. As imagens propostas por Liddell lembram as dos pesadelos: depois do despertar continuam nos assombrando, impossíveis de serem esquecidas. Ser testemunha é “não esquecer, não esquecer, custe o que custar (GROTOWSKI apud LEITE, 2017, p. 53) e ser também “aquele que não vai embora” (GAGNEBIN, 2009, p.57).

## 5 CONCLUSÃO

O contexto histórico da década de 70, que culminou em uma irrupção de obras declaradamente autobiográficas, tanto na literatura e nas artes como nas ciências humanas, indicam o estado de crise acerca dos limites da representação. Há muitas questões que se abrem ao discutir autobiografia: o impasse entre experiência e representação, a reflexão sobre os conceitos de verdade e autenticidade, os inúmeros desdobramentos da pesquisa do corpo, às teorias psicanalíticas a respeito da memória e a vasta discussão da filosofia da linguagem. O que podemos perceber é que os mecanismos de autorrepresentação estão cada vez mais presentes e com maior frequência no nosso cotidiano e o interesse pelo autobiográfico na cena paulistana tem aumentado. Durante a pandemia, a produção de solos cresceu devido às condições que sociais que o vírus implicou, gerando um interesse cada vez maior de se falar sobre a experiência pessoal diante desse fenômeno global.<sup>62</sup>

Em São Paulo, a pesquisa acadêmica acerca do real no teatro ainda é recente. Os trabalhos da Silvia Fernandes<sup>63</sup>, pesquisadora conceituada no assunto, sobre teatralidade e performatividade datam a primeira década do século XXI e o início da segunda. A autora também possui uma pesquisa extensa sobre o grupo Teatro da Vertigem, referência sólida de companhia que trabalha com processos colaborativos, em que se é usado muitas vezes materiais autobiográficos. A pesquisa desenvolvida por

---

<sup>62</sup> Acredito que editais como por exemplo o “Arte como respiro” do Itaú Cultural para obras relacionadas ao contexto pandêmico podem ter estimulado o interesse pelo relato da experiência.

<sup>63</sup> <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4769888E6>

Josette Féral, muito importante para o entendimento da autobiografia nas artes cênicas pela elucidação da grande influência da performance no teatro contemporâneo, é do final do século XX, porém só foi traduzido para o português no final da primeira década do século XXI. Não achei nenhuma tradução da obra “Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain” (1998) de Maryvonne Saison, muito usada como referência pelos pesquisadores citados nesse trabalho. A edição “Teatros do real: memórias, autobiografias e documentos em cena” da revista Sala Preta (Universidade de São Paulo), com diversos artigos usados na presente pesquisa, foi publicada em dezembro de 2013. O que pude encontrar referente ao uso específico da autobiografia no teatro foi a pesquisa de Janaína Leite “Autoescrituras performativas: do diário à cena” de 2017 e “A alma, o olho e a voz: a autoperformance de Spalding Gray” escrita por Márcia Abujamra em 2018. A partir desses dados, concluo que a discussão acadêmica sobre a autobiografia no teatro ainda é prematura. Não há um território constituído nem uma reivindicação acerca de um possível “teatro autobiográfico”. Pude observar que há diversas práticas de uso da autobiografia no teatro, algumas mais próximas do terreno da literatura e outras da performance.

Gostaria de contar o caso emblemático de Benjamin Wilkomirski, autor do livro *Fragmentos: Memórias de uma Infância 1939-1948* publicado em 1995, em que relata suas experiências quando criança em um campo de concentração nazista do qual foi o único sobrevivente de sua família judia. O livro foi um grande best seller, reconhecido mundialmente e chegando até a virar filme. Anos depois, um jornalista descobre que se tratava de uma mentira e que Wilkomirski nem era judeu. Como seria pensar um caso como esse tratando-se de um espetáculo teatral e não de um livro? A presença real do corpo mudaria o impacto da obra, evidenciaria a farsa? Ou seria preciso recorrer a alguma técnica de ator para manter a verossimilhança? É difícil controlar o lugar da verdade e da mentira quando se trata do discurso ou até mesmo de memória, mas no fim a questão que implica é a da ética.

As literaturas de testemunho tiveram muita visibilidade no final do século XX, devido ao fato de às vezes serem as únicas fontes possíveis desses acontecimentos históricos, como aponta Beatriz Sarlo (2007). A consequência disso também foi a alta quantidade de dinheiro que rodou no mercado literário. O desejo da mentira, de criar para

si uma autoficção de uma experiência violenta no teatro pode estar equiparado a reverberação que as obras autobiográficas de testemunho tiveram no mercado: a violência acaba dando mais status à obra. No mais, o que acredito que importa ao teatro é diferenciar as obras que relatam a violência, aparecendo somente no domínio das palavras ou no campo da representação; das que materializam a violência para um plano real<sup>64</sup>. A primeira seria mais do campo da dramaturgia e a segunda da encenação. Essas duas correntes remetem a divisão estabelecida por Bulhões e Carreira para a compreensão dos teatros do real, citada anteriormente. O depoimento pessoal no teatro reflete uma característica histórica do nosso tempo e não se restringe a uma proposta estética. Devido à inflamação do “eu” que marca a contemporaneidade vale perguntar até que ponto o depoimento pessoal está sendo usado como um “efeito real”, com o objetivo espetacular de exaltação do indivíduo, ou se ele está sendo pensado como forma e conteúdo. Por uma autobiografia para além do texto interessa que ela ultrapasse o domínio da dramaturgia e seja pensada no plano da encenação, levando em conta a materialidade do corpo e sua submissão às experiências reais. Penso se talvez não seria mais conveniente pensar no termo “autoperformance” de Michael Kirby que é o “trabalho criado e interpretado pela mesma pessoa a partir de um material pessoal” (ABUJAMRA, 2013, p.7) para se referir aos trabalhos autobiográficos no teatro que possuem grande influência das propostas performativas. Outro ponto de reflexão, circunscrito na pesquisa sobre o teatro de Angélica Liddell, é até que ponto a sua agressividade real em cena também não atraiu o olhar dos programadores culturais, traduzindo seu trabalho a um produto cultural valioso e sua transgressão inicial resultando a uma espécie de fetichismo.

Se o impulso de escrever está completamente imbricado ao corpo, no teatro a palavra tem a chance de despertar esse aspecto vivo que está em sua origem, ganhando uma dimensão material. Contar uma história não consiste apenas em palavras, o corpo que passa pela experiência carrega as cicatrizes, é nele que está a dimensão real do acontecimento. O velho do vinhedo disse poucas palavras no seu leito morte, mas a dimensão da experiência provocou nesses corpos um saber. Diferente do trabalho

---

<sup>64</sup> Como seria o caso da obra *Yo no soy bonita*, em que há situações reais de violência como os cortes na pele, a queimadura no leite, a manipulação de cacos de vidro.

alienado (segundo o conceito de alienação de Marx), o artista solo toma as rédeas para uma experiência unificadora com a matéria, como o artesão: o vaso imprime a marca pessoal do oleiro, o trabalho do artista carrega indissociavelmente o rastro do seu depoimento pessoal, uma fusão entre o criador e a criatura. O artista com suas mãos reconfigura o caráter tátil de narrar: narrar é narrar com o corpo, é perder-se de si, da história, é contar de novo. A repetição nunca acontece da mesma forma, a ação pode se repetir, mas sempre ocasiona novas qualidades. Contar de novo, repetir um movimento, é descobrir uma textura nova que nunca havia tocado. A experiência do tato é fundamental. Não se equipara ao toque das telas de celular. O encontro com o outro é a chave, “a confissão não faz sentido, não pode ter verdade, se não for através da confrontação com quem está em frente” (CORNAGO, 2009, p. 107), o ouvinte é indissociável da confissão, sozinho um indivíduo não confessa nada, sozinho um indivíduo não conta histórias. Esses novos meios de enunciação, irreconhecíveis à narração tradicional, descentralizam seu caráter universal, dão a possibilidade de voz para pessoas que não foram permitidas ouvintes e, como observa Grada Kilomba, “ouvir é um o ato de autorização para quem fala. (...) Eu só posso falar, se a minha voz foi ouvida” (KILOMBA, 2016, p.3). A autoperformance é também uma forma de criar um espaço discursivo para minorias (BERNSTEIN, 2001, p.92), vozes dissidentes que foram privadas de imprimir sua marca na “história universal”.

A experiência traumática que foge do domínio das palavras coloca em xeque os limites da representação. O silêncio dos soldados como insuficiência da experiência comunicável, constatado por Benjamin, evidencia as experiências violentas que são incapazes de serem transformadas em linguagem. O que resta é uma grande carga de reminiscência aprisionada no corpo. Quando o interesse é trabalhar essa experiência no teatro acredito que seja necessário pensar uma linguagem especial, que não se traduz apenas no texto e na narração: uma forma capaz de “se estabelecer conexão com o intolerável destas situações, (...) que trabalhe justamente com os limites do dizível, e que circunscreva, de algum modo, uma experiência próxima do irrepresentável” (QUILICI, 2015, p.112). Acredito que trabalhar com essa carga do corpo que passou pela experiência, afetado pelas forças do mundo, pode ser um caminho para criar uma experiência de partilha com o público que não se feche na representação simbólica das

palavras. No espaço do afeto existe um comum, nem que seja no toque fugidio. O teatro que pensa o ator como uma vitrine, não toca e nem permite ser tocado. Reduz o corpo à condição de “homem-carcaça”<sup>65</sup> (Artaud) ou “homem-estorjo”<sup>66</sup> (Benjamin). Não seria o teatro um espaço para uma reconfiguração do corpo humano, como pretendia Artaud? O corpo atravessado pela experiência provoca fissuras que nos coloca de encontro com que está encoberto, com a verdade não dita. Um estado de vazio, uma espécie de morte necessária para que a vida possa novamente retomar o fôlego.

O teatro é uma das poucas artes que não se equivale à reproduzibilidade técnica. Dessa forma, ele guarda uma espécie de experiência originária, como diz Liddell: El teatro nos sigue poniendo en contacto con algo antiguo. (...) Yo creo que la gente sigue yendo al teatro con la idea de ver el misterio. Se conserva una curiosidad infantil con respecto a la sorpresa.”<sup>67</sup> (LIDDELL apud CORNAGO, 2005, p.313). O teatro como espaço de criação de uma experiência liminar, de afastamento do cotidiano produtivista pode gerar novas formas de tocar, perceber e narrar o mundo. Para que o indizível, o irrepresentável do trauma, possa encontrar um caminho de passagem, onde novas formas de continuidade histórica emergem. Para que até o silêncio volte a ser partilhado, transformando seu aspecto agonizante. Que pelo menos por um instante breve a música possa parar. Para que o vazio não assombre. Se o lugar que a experiência comunicável ocupava agora está vazio, seremos então artesãos do vazio.

---

<sup>65</sup> “O homem provisório e material” (ARTAUD, 2012, p.42)

<sup>66</sup> “O homem-estorjo busca o seu conforto, e a sua concha é a quintessência dele. O interior da concha é o rastro revestido de veludo que ele deixou no mundo” (BENJAMIN, 2015, p.89)

<sup>67</sup> “O teatro continua a nos colocar em contato com algo muito antigo. Eu creio que as pessoas seguem indo ao teatro com a ideia de ver o mistério. É conservada uma curiosidade infantil a respeito da surpresa”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUJAMRA, Márcia. **A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro.** Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 72-85, 15 dez. 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.  
\_\_\_\_\_. **Nudez.** Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1 Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** 3 Ed.; 1 reimpr. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Trad. Fernando Scheibe. 1. Ed.; 2 reimpr. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.  
\_\_\_\_\_. **Passagens.** Trad. do alemão Irene Aron, trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e o sujeito autobiográfico.** Sala Preta, v. 1, p. 91-103, 26 set. 2001.

CARREIRA, A.; BULHÕES-CARVALHO, A. M. DE. **Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real.** Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 33-44, 15 dez. 2013.

CORNAGO, Óscar. **Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica.** Urdimento, setembro 2009. pags. 99-111.  
\_\_\_\_\_. **Éticas del corpo.** Madrid: Fundamentos, 2008.  
\_\_\_\_\_. **Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell.** Madrid: Fundamentos, 2005.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes.** Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

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.

FERNANDES, Sílvia. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 3-13, 15 dez. 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 14-32, 15 dez. 2013.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARNIER, Emmanuelle. **El cuerpo es lo único que produce la verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell**. Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 2015.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. 1 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

KILOMBA, Grada. **“Descolonizando o conhecimento” Uma palestra-performance de Grada Kilomba**. Trad. Jessica Oliveira. São Paulo, 2016.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. 2.Ed. Rio de Janeiro: Roxo, 1989.

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre experiência e o saber da experiência**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, ANPEd, Jan/Fev/Mar/Abr Nº19, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEHMANN, Hans-Thie. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIDDELL, Angélica. **Perro Muerto en tintorería: Los fuertes**. Madrid: CDN, 2007.  
\_\_\_\_\_. **La desobediencia: tres confesiones, Yo no soy bonita. Programa de mano de la performance**. 2008. Disponível em: <http://nexo5.com/ent/952/la-desobediencia-tres-confesiones-3-acciones-y-el-re-greso-de-angelica-liddell-a-la-casa-encendida>, 2008. Acesso em: 14 set 2020.

\_\_\_\_\_. **Lesões incompatíveis com a vida**. Trad. Alberto Miranda e Alemão de Susanne Hartwig. Lisboa: Edições do Buraco, 2003

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. 2ªed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Disponível em: <http://portugues.freebooks.net/ebook/Ensaio-Vol-I/pdf/view> C. Acesso em: 05 Jun 2020.

MONTI, Silvia. **La escritura dramática de Angélica Liddell: Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso**. Cuaderno AISPI n.7. Teatro en Espana: perspectivas para el siglo XXI, p.155-171, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

ROJO, Sara. **O corpo na performance de Angélica Liddell**. 2014

SÁNCHEZ, Patricia Úbeda. **Teatro de Angélica Liddell: una autobiografía del dolor**. In: Teatro, (Autobiografía y Autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo. Libro 1.indb 5, 2019.