

Escritas uterinas e dispositivos tecnológicos nas dramaturgias plurais

Flávia Couto

Universidade Estadual de
Campinas - UNICAMP
Campinas, SP, Brasil
flaviacouto22@gmail.com
orcid.org/0000-0003-2313-3191

Resumo | Esse artigo se dedica a analisar a experiência de uma pesquisa-criação que trouxe à tona escritas uterinas, como narrativas da carne, de si e do feminino na cena interdisciplinar, que transbordou em um experimento multilinguagens intitulado *Uterina*, realizado em imersão laboratorial no LANTISS (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*) a partir do dispositivo tecnológico *Millumin*. O programa permite a experimentação laboratorial e composição de dramaturgias plurais entre corporeidades, imagens, sonoridades e iluminação e possibilita que o próprio performer possa operá-lo.

PA L A V R A S - C H A V E: Dispositivos tecnológicos, Escritas uterinas, Cena interdisciplinar.

Womb writings and technological devices in the plural dramaturgies

Abstract | This article is dedicated to analyzing the experience of research-creation on self-writing and their corporealities in the interdisciplinary scene that overflowed in a multilingual experiment called *Uterina*, carried out in laboratory immersion at LANTISS (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*) from the *Millumin* technological device. The program allows corporealities laboratory experimentation and composition of plural dramaturgies simultaneously with sound, light and image and allows the performer himself to operate it.

KEYWORDS: Technological devices, Womb Writings, Interdisciplinary scene.

Escrituras uterinas y dispositivos tecnológicos en dramaturgias plurales

Resumen | Este artículo está dedicado a analizar la experiencia de investigación-creación que sacó a la luz escrituras uterinas, como narrativas de la carne, de sí mismo y del femenino en el escenario interdisciplinario, que desembocó en un experimento multilingüe llamado *Uterina*, realizado en inmersión en el laboratorio de LANTISS. (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*) basado en el dispositivo tecnológico *Millumin*. El programa permite la experimentación en laboratorio e la composición de dramas plurales entre corporalidad, imágenes, sonidos y iluminación y permite que el propio intérprete lo opere.

PALABRAS CLAVE: Dispositivos tecnológicos. Escrituras uterinas. Escenario interdisciplinario.

Enviado em: 21/05/2024
Aceito em: 23/08/2024
Publicado em: 13/09/2024

1. As corporeidades em rede nas escritas uterinas - as intensidades líquidas

O programa *Millumin*, como tecnologia disponível na criação da cena multilinguagens, permite desde o princípio que todos os elementos heterogêneos que compõem a encenação sejam experienciados dramaturgicamente em sua pluralidade, instigando diversas possíveis conexões e encadeamentos de serem testados antes de sua escolha final. O programa permite vasta experimentação da cena, com a sobreposição de imagens, orquestração simultânea de câmera *live* com vídeos de arquivos, polifonias sonoras, diversas texturas visuais/efeitos imagéticos. A partir dessa tecnologia, possibilita-se um jogo com temporalidades e realidades mistas, que são criadas por meio das projeções e sonoridades no dispositivo cênico. O conceito de dispositivo teorizado por Foucault (2001) e Agamben (2007), ganha em Arnaud Rykner (2008) e Panaccio-Letendre (2011) um importante paralelo com as artes cênicas, colocando-se como importante operador de conexões entre os diversos elementos heterogêneos da cena, capaz de moldar espacialidades, atmosferas, gerar discursos e interação com o público.

Esse artigo não tem por finalidade analisar o conceito de dispositivo nas artes da cena e seus estudos teóricos. Ao contrário, ele parte de uma experiência prática de pesquisa e composição dentro dessa linguagem para analisar a importância da corporeidade na tessitura de narrativas de si em relação com a tecnologia. Podemos encontrar diversas referências sobre processos composicionais a partir do conceito de dispositivo cênico na obra da artista interdisciplinar Carole Nadeau, bem como teorias que fundam essas práticas em sua tese de Doutorado *Fabrication d'un dispositif scénique axé sur l'hétérogénéité et une logique de la corporéité précédé de résonances*.¹

Nessa perspectiva, antes de apresentar as contribuições do programa *Millumin*, que possibilita a criação de uma cena multilinguagens através da interação de todos os elementos desde o início do processo de composição, é necessário falar da materialidade propulsora do processo dessa pesquisa-criação, *as escritas de si uterinas* e suas corporeidades. Foram anos de registros e laboratórios como doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp sob orientação da prof. Dra. Silvia Geraldi. Mas, foi em imersão laboratorial no LANTISS (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*)² na Université Laval, no Canadá, sob co-orientação de Carole Nadeau, com a subvenção da bolsa CAPES-Print de Doutorado Sanduíche, que foi

¹ Tese de Doutorado defendida na Université du Québec à Trois-Rivières, abril de 2017. Disponível em: <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/8063/1/031624488.pdf>.

² Laboratório de Novas Tecnologias da Imagem do Som e da Cena: <https://www.lantiss.ulaval.ca/>

possível realizar o experimento cênico *Uterina*, um exercício de composição a partir dessa pesquisa-criação em andamento.

As escritas de si, termo criado por Michel Foucault (2017) como *cuidado de si*, inserem-se na prática da liberdade constitutiva das "estéticas da existência". Ao vasculhar os seus primórdios, elas remontam aos antigos cadernos de nota, os *hupomnêmata*, em que a anotação escrita dos pensamentos como digestão dos dias e autoconhecimento era fundamental à vida ascética.

Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditações posteriores. Formavam também uma matéria-prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça). (FOUCAULT, 2017, p. 144).

Os *hupomnêmata* estariam bem próximos dos diários e utilizados também como correspondências. Foucault coloca a importância da escrita como ascese, como conhecimento de si e elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros. Os *hupomnêmata* fundamentaram essas escritas como *arte de si mesmo* e que posteriormente no campo da literatura ganha diversos estudos que podem melhor diferenciar as modalidades de escritas, como o diário, as escritas de si ou do eu, a autoficção (DOUBROVSKY, 2023), a auto-sociobiografia (ERNAUX, 2022), etc. Antonin Artaud, no campo das artes da cena, foi um importante artista que trouxe a sua obra, de diversidade inclassificável, importantes contribuições através de sua escrita para além da dramaturgia ou cinematográfica, mas sobretudo interdisciplinar, que oscila entre a autobiografia, as escritas de si e a autoficção, criando uma pluralidade de obras que transitavam entre as dimensões da realidade e do imaginário. Artaud, como visionário, vasculhou-se com profundidade nas *artes de si mesmo*, adentrando um território íntimo, numa busca de cartografar seus afetos, mapear e refazer seu corpo e transmutar-se em obra-viva através de fabulações e invenções de si.

Nesse contexto vastamente explorado e diverso das escritas de si, partirei das minhas próprias e de suas corporeidades dentro da linha da pesquisa-criação (GOSSELIN; COGUIEC, 2006), como um movimento entre teorização, como produção de reflexão e discurso, e prática artística. Prática e teoria estão interligadas em recíproca contaminação. Segundo Pierre Gosselin e Éric le Coguiec:

E a pesquisa, quer concentre-se sobre os materiais, técnicas e conhecimentos, quer sobre ideias e temas cristalizados na obra, impõe também suas restrições e procedimentos que se somam orientando o desenvolvimento da criação. E se essa última sempre requereu uma parte de pesquisa, só recentemente aceitamos considerá-las em conjunto, em um movimento de interpenetração contínuo, servindo-se uma da outra como fermento. A pesquisa alimenta a criação, que por sua vez faz crescer a pesquisa. (GOSSELIN; COGUIEC, 2006, p. 3, tradução minha).³

No âmbito da prática da pesquisa-criação, como via de exploração das corporeidades presentes nessas escritas, era necessária uma abordagem que desse conta da densidade desse material. Ao explorar sensações, fez-se um mergulho na anatomia experiencial inspirada na metodologia do *Body Mind Centering* (COHEN, 2012) especificamente o trabalho sobre alguns órgãos (útero, coração, cérebro e olhos) como sistema dos líquidos, como possibilidade de vivência dessas águas de dentro. Após o corpo adentrar o estado sensível, em imersão nessa anatomia experiencial, acessava-se um estado de porosidade e atenção dilatada. Desse ponto, acontecia a escuta permeável das escritas de si e diários gravados e, dessa escuta imersiva, a improvisação de movimentos e ações acontecia.

Algumas corporeidades que emergiram dessa escuta permeável eram arquivadas como registro de processo laboratorial. Essas cartografias serviriam, futuramente, na escrita da cena, como conectores entre os diversos formatos de escrita (fílmicos, sonoros, corporais, textuais) e entre temporalidades distintas. Esses materiais carregavam fragmentos de tempos-memórias e paisagens da vida percorridos, navegando entre um "eu" do passado, aquele que se manifesta no presente, no instante da escrita, e uma projeção do futuro, quase que como uma miragem. Sobre esses "eus" múltiplos e suas tensões, parto da seguinte inquietação em uma das escritas que se desdobram na cena: Existe alguém que não deixei nascer, que não estou deixando nascer nesse pouco tempo biológico que me resta? Ou será que no futuro, se for mãe eu perguntaria: existe um "eu" em mim que não deixarei nascer sendo mãe?

Esse tensionamento entre "eus" nesse material de memórias esparsas, recortadas por essas escritas íntimas, percorreram anos a fio da pesquisa e acontecimentos marcantes da vida: a dúvida de ser mãe, dois processos de gestações, uma interrupção

³ No original: "Et la recherche, qu'elle porte sur les matériaux, les techniques et les savoir-faire, ou sur les idées et les thèmes cristallisés dans l'œuvre, impose aussi ses contraintes et procédures qui en s'ajoutant orientent le déroulement de la création. Et si cette dernière a toujours requis une part de recherche, ce n'est que tout récemment que l'on accepte de les considérer conjointement, dans un mouvement d'interpénétration continu se servant l'une et l'autre de levain. La recherche nourrit la création, qui, à son tour, fait monter la recherche" (GOSSELIN; COGUIEC, 2006, p. 3).

da gravidez mediante petição judicial (após diagnóstico de incompatibilidade com a vida extrauterina da minha primeira filha), o trauma, um luto devastador, a reinvenção de mim mesma após essa perda, a descoberta de uma nova gravidez e a ressignificação da experiência da maternidade.

Essa navegação entre tempos, nesse barco da memória, trouxe à tona diversos sujeitos, que perpassaram experiências de intensidades muito específicas de cada momento. Essa cartografia sentimental (ROLNIK, 2016), feita pelo diário, do instante vivido, foi fundamental para posterior elaboração das escritas de si, com certo distanciamento. A partir dessa escrita cartográfica, eu conseguia arquivar estados, corporeidades e fragmentos de sensações de algo que ainda se manifestaria em narrativa. Segundo Deleuze e Guattari: "Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir." (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 19).

Esse estado latente, não manifesto, oculto, desse devir-escrita, em que o material está imerso em uma zona obscura ainda não revelada, mas que possui todas suas potências, é importante cartografar, registrar. O momento do insight criativo, da revelação, pode vir depois de um certo distanciamento de tempo, ao revisitar o material. Por isso, penso que o diário é fundamental nesta pesquisa, para registrar o estado latente, a sensação da carne, antes desse esvaír-se do momento vivido, em seu contorno ainda não delineado.

O diário cartografou essas inquietações que impulsionaram a pesquisa. No começo dessa investigação escrevo: Como será essa nova criação? Podemos partir de ideias, conceitos e pistas que nos levarão a algum lugar. Mas, a trajetória, não há como prever. (...) Os processos de gestação são dar vida, contorno a esse mistério. As escolhas pessoais afetam as rotas, mas as interferências e desterritorializações do mundo, não há como prever.

Ao pensar nessa zona de instabilidades, na natureza do íntimo como um lugar transitório, nos espaços intercambiados, na relação de um ser passível de mudanças e afetado pelo mundo, em constante fluxo de acontecimentos novos, percebo que, a cada instante, sentimos e experimentamos sensações diversas e, se as registrarmos, estas seriam fagulhas e centelhas de diversas narrativas em potencial. Mas, no ato de reflexão constante da vida e da criação, o/a autor/a escolhe um tipo de narrativa como construção de seu discurso, um contorno é eleito nessa infinidade de registros possíveis do diário. A escrita de si, para mim, passa a ser esse contorno em meio a essa zona de intensidades

cartografadas em um "instante" pelo diário.

Sem contorno não há consistência narrativa, mas sem a liquidez, esse fluxo sem forma definida de sensações e estados anímicos, uma história não permanece pulsando. Então, como contornar sem definir, sem matar essa intensidade viva? Ficamos, então, nesse lugar intersticial, poroso, profundo e liminar: uma zona de trocas e transformações que, aqui nessa investigação, transponho para o ventre ou o útero. O útero é a simbologia que usarei para falar desse espaço permeável translocado para a escrita, a uterina.

Como *escrita uterina* defino: Fim de julho de 2021: *A escrita uterina*, assim a chamo e escolhi conectar poeticamente a esse órgão, por ser uma escrita feminina a partir dessa simbologia e atmosfera que o útero evoca. Dessa forma, para além da imagem que dê um eixo significador à memória dos processos que vivi, essa escrita tem esse órgão como símbolo de força, potência e como provocador de um élan feminista, um devir de libertação da mulher por meio da criação. A escrita uterina nasce das entranhas, da carne, da vivência do corpo e das sensações e não da mente. (...) ela é líquida, ela flui, está sempre em movimento e faz múltiplas conexões. Ela registra o movimento das viradas, as mudanças de rota, as reviravoltas, as oscilações, os tremores, os ciclos. Ela é a linguagem dos afetos a que o corpo dá passagem: às dores e às alegrias que irrompem, os prazeres da carne e da criação, as mortes e os renascimentos. Por fim, é também uterina essa escrita que evoco, porque é situada em um lugar de gestação, do élan de gerar e de criar, de escrever, de dançar, de parir. Essa escrita está em um lugar em mutação, móvel, em uma zona de ciclos e de trocas, é permeável, porosa, e, portanto, ela é um território móvel, que se transforma, em suas fases de *eros* e *thanatos*, na mais forte luminosidade ou na fase mais obscura, como a lua. Esta escrita é um urro, um gemido, um grito das entranhas, um rasgar-se do parto, um revoltar-se. Está em constante devir e é subversiva. Ela é microativista, dá vazão à imaginação simbólica e poética do corpo e da palavra através da singularidade de cada mulher.

Nessas (re)voltas da escrita uterina, navegava-se por diversas temperaturas, cores e densidades emanadas da carne das palavras. O processo liminar de gestar essa escrita mergulhava em zonas obscuras e subterrâneas até esse parir, esse rasgar-se, o renascer e reinventar-se no mundo através dessa escrita do eu.

A liminaridade pode talvez ser descrita como um caos frutífero, um armazém de possibilidades, não uma montagem aleatória, mas uma busca por novas formas e estruturas, um processo de gestação, uma irrupção

fetal de modos apropriados de existência pós-liminar (TURNER, 2005, p. 183-184).

Essa jornada liminar (TURNER, 2021) desse devir-escrita aos poucos tomava corpo, ou diversos corpos. Estava trabalhando, portanto, com a noção de um “eu múltiplo” ao cartografar diversos instantes vividos. A busca da dimensão sensorial da palavra no corpo e o que a anatomia experiencial gerava como textualidade eram caminhos de vias duplas, riquíssimos de se explorar. A partir dos laboratórios somáticos e escuta das palavras emergiram diversas corporeidades, que foram cartografadas, como memórias e vivências do corpo. Abaixo, seguem nomes dados a algumas das intensidades mapeadas:

- Corpo da hibernação⁴;
- Corpo do trauma;
- Corpo da cura ou das águas (água-viva, onda, rio);
- Corpo do parto.

Diversos corpos manifestaram-se, desde esse corpo integrado à natureza, como o corpo morto, ou até mesmo o convulsivo do parto.

Sobre esse corpo do parto ainda escrevo: Na dor dos ossos que a sensação é se quebrarem em mil partes, de uma carne que se rasga para abrir espaço para a nova vida. Deixo de ser eu, para ser bicho no parto. Grito, urro, gemo, nessa dança histórica da vida-morte, vou ao céu e ao abismo de mim, a um lugar tão subterrâneo... desentranho-me nova mulher. Reinvenção de mim mesma.

Dar à luz é animalesco. É um desvario, é uma abstração do eu, puro descontrole. A natureza é essa força da destruição, do grito, da revolta contra as devastações, mas ela é também cura. O útero histórico precisa gritar e criar!

Verônica Stigger (2016), ao falar do útero faz também a conexão com a raiz de sua palavra, do grego *hystéra*, ou seja, a histeria, como potência do feminino, assim como o faz a antropóloga Catherine Clément (1998), em carta resposta a Júlia Kristeva em *O*

⁴ Esse corpo foi cartografado a partir da sensação de “apagão” durante o parto da minha primeira filha, em que tive o processo interrompido após receber um calmante, no começo da madrugada, que me fez dormir por 12 horas seguidas. Essa sensação de “congelamento” de um processo natural, que foi interrompido, em conjunto com a sensação, ao acordar, de retomar a consciência que daria à luz a uma bebê que morreria na sequência, fez com que essa corporeidade, como vivência daquele acontecimento em si, deixasse marcas em meu corpo. Essa sensação vivida e corporeidade me perseguiria mesmo após a realização desse difícil processo. Muitas vezes, no período de pós-parto e luto, eu sentia essa sensação de dormência no corpo, um anestesiamiento e torpor, que foram processados em um período de “hibernação”, em que me recolhi e que, simbolicamente, chamo da minha volta ao útero, para então, renascer.

Feminino e o Sagrado, em que coloca a histeria na perspectiva feminista como insurgência, como revolta diante das opressões sofridas pelas mulheres, ao citar mulheres negras escravizadas.

Sobre esse corpo convulsivo Stigger fala:

O corpo convulsivo, indomável, é também, portanto, um corpo livre de qualquer predeterminação biológica absoluta, um corpo que se destrói, se deforma, no sentido de que perde sua forma original e, ao se destruir e se deformar, se transforma, ou melhor, se fabrica novamente (STIGGER, 2016, p. 17).

Nesse sentido, o trabalho sobre os corpos que inicialmente emergiram dos laboratórios somáticos e de escuta, suscitou novas perspectivas sobre esses estados corpóreos vivenciados, que, a partir desse momento, comecei a chamar de corporeidade. A corporeidade contemplava o corpo em suas dimensões físicas, biológicas, afetivas, experiências únicas, marcas, atravessamentos da cultura, políticos e históricos. Dessa forma, essa transição do laboratório para a dramaturgia da cena, para a fase de composição, ao pensar em termos de corporeidade, novas nomenclaturas delineavam-se, as quais chamei:

- Espasmática/o;
- Comática (do coma) ou anestesiamento;
- Afogamento (luta e não resistência);
- Corpo do mar revolto.

Através de um laboratório que chamei de *Percurso poético das águas*, exercício que elaborei para a escuta dos diários e escritas de si e para a exploração da anatomia dos líquidos internos do corpo, eu cheguei em algumas dessas qualidades e estados que foram transpostos à cena.

Nesse percurso da anatomia experiencial à ficcional tudo era arquivado; as escritas criavam fabulações do corpo e o corpo sensível potencializava fabulações do imaginário. A anatomia líquida experienciada e as escritas de si entrelaçavam-se criando caminhos de mão-dupla no processo de ficcionalização da cena. Dessa escuta da minha própria voz dando vida às palavras escritas, algo reverberava no meu corpo. Que narrativas, gestos, imagens nele suscitam? O caminho inverso: na exploração corporal, na sensibilização somática, através de um movimento em estado que surge, como é possível gerar uma escrita de palavras encadeadas, ou palavras soltas, como cartografias que guiam a

investigação, como vestígios de algo a ser narrado ainda, a ser descoberto?

Os formatos dos materiais eram diversos. O desejo de criar espaços múltiplos, entrelaçar o corpo da intimidade, esse útero interno ao útero do mundo, esse corpo da natureza, era um impulso que acontecia naturalmente, um fluxo da investigação. Os experimentos extravasaram a sala e foram desaguar nas águas da natureza. Abaixo, seguem trechos do registro de laboratório realizado no mar, a partir do corpo que chamei de corpo da hibernação ou corpo morto. Posteriormente, já em exercício de composição, esse material foi editado e friccionado com uma escrita de si, uma elaboração da experiência do meu parto e pós-parto.

<https://youtu.be/IJ69cggxnxU>



FIGURA 1 - Foto do laboratório somático no mar, Ilhabela, 2022.

Esse material, assim como diversos arquivos, serviu à experimentação cênica e criaram o que chamei de corporeidade do afogamento na dramaturgia do espetáculo.

Dessa forma, o corpo como arquivo da memória, como documento da experiência vivida ganha o contorno de suas intensidades, nesse envoltório líquido, uterino, uma cartografia afetiva pelas linguagens híbridas do vídeo, do corpo, sonora e textual, que passa a ser materialidade e registro disponível para a composição da cena.

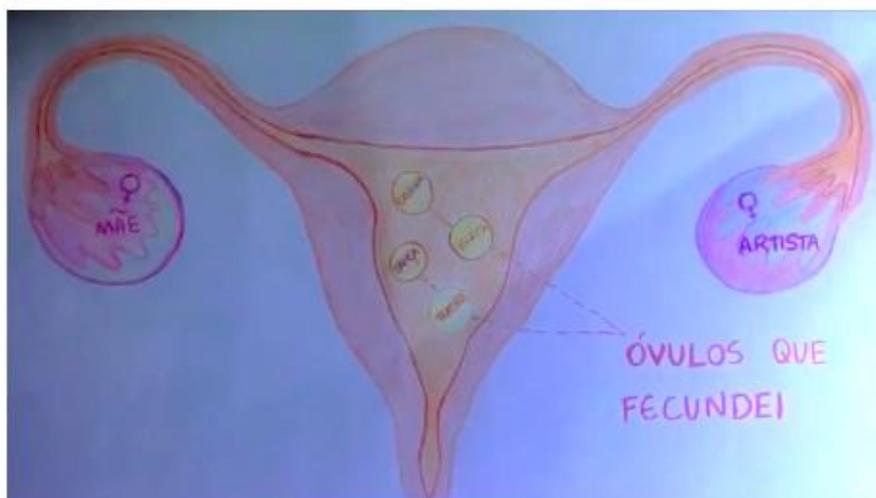


FIGURA 2: Registro cartográfico visual do início do processo, São Paulo, 2021.

Retorno à imagem do útero, em sua cartografia imagética inicial, como guia da escrita nessa pesquisa-criação interdisciplinar. Ao transpor poeticamente a escrita para esse lugar potente da mulher e sua tessitura ser concebida simbolicamente como um processo de gestação (seja de filhos da vida ou filhos-arte) para se adquirir consistência, contorno, passa-se por um longo processo gestacional. A narrativa começa a ser escrita antes mesmo que a história se desenrole ou aponte caminhos.

2. O corpo sonoro: o esqueleto da peça no programa tecnológico *Millumin*

Os diários e escritas de si funcionavam, portanto, como arquivos da memória, dando forma às sensações do instante. Em imersão laboratorial do Doutorado Sanduíche, após a retomada das corporeidades investigadas, o primeiro passo foi fazer o registro profissional em estúdio dessas escritas de si e diários.

Como utilizei muito o processo de escuta em áudios, percebi que essa experiência potencializava ainda mais o sensorial e o imaginário que escolhi transpor para o público. O público precisaria escutar esses áudios, que, em conjunto com os outros elementos da cena e minha presença ao vivo em ação, faziam com que o imaginário fosse potencializado e a experiência imersiva acontecesse. O texto dessas escritas só seria dito pontualmente ao vivo, por mim em cena, quando representassem pensamentos, questionamentos e inquietações do presente ou de outro tempo, mas que persistiam no momento atual. A memória do passado, através dessas escritas em cena, era ativada pela escuta. Para isso, o programa *Millumin*, no computador, estava conectado via captadores e conectores com 4 caixas de som distribuídas na área cênica, onde o público ficaria imerso.

Constata-se que o dispositivo cênico, ao valorizar essas novas dinâmicas, mapeia corporeidade, sonoridade e textualidade como placas tectônicas de igual importância em seu potencial de ressonância e devolve à dimensão sonora um papel de destaque. Além da possibilidade de deambulação, alimentando a mudança de ponto de vista, são os princípios de simultaneidade, suspensão e variação de intensidade, naturalmente associados ao som, que nos apareceram como consequências necessárias para a realização dessa dimensão que posiciona o espectador em uma busca ao mesmo tempo lúdica e ativa por sentido.⁵ (NADEAU, 2019, p. 256).

A dimensão sonora era muito importante como parte dessa estrutura do dispositivo cênico, que permitiria diversas interações entre fragmentos, bem como da performer com o público. A orquestração do som, em sua polifonia, foi feita no programa *Millumin*, via edição, bem como a escolha da caixa de som pelo qual esse áudio seria escutado.



FIGURA 3: Dimensão espacial no dispositivo cênico. Québec, 2023.

A área cênica era um espaço de 15 m por 12m; dessa forma, duas caixas distribuídas mais ao fundo do espaço geravam diferentes percepções daquelas que estavam localizadas na frente da área cênica. A escolha do local onde a caixa estava situada foi fundamental para a ambientação dessas paisagens sonoras em conjunto com a dramaturgia do corpo, pois cada espaço correspondia a uma zona de intensidades que

⁵ Do original: Il appert que le dispositif scénique valorisant ces nouvelles dynamiques cartographie corporité, sonorité, textualité en plaques tectoniques d'égale importance dans leur potentiel de résonateurs et redonne à la dimension sonore un rôle de premier plan. Au-delà du possible déambulatoire, alimentant le changement de point de vue, ce sont les principes de simultanité, de suspension, et de variation d'intensité, naturellement associés au son, qui nous sont apparus comme conséquences nécessaires à l'accomplissement de cette dimension qui positionne le spectateur dans une quête à la fois ludique et active de sens. (NADEAU, 2019, p.256).

potencializava um estado corporal. Na área atrás das telas, seja ao fundo ou nos corredores, em que a minha imagem nunca aparecia com nitidez (conformava-se como sombra ou embaçada) situava-se a zona de corporeidades vulneráveis, de um passado doloroso. O círculo representava um espaço liminar, transicional. A frente (dentro da área cênica), no meio dos corredores, simbolizava a dimensão do corpo social.

A escuta pelo público, que estava dentro do dispositivo cênico, da sonoridade saída de diferentes espaços, alterava a recepção e, conseqüentemente, a sua percepção. Além disso, ruídos, sons de água da natureza, batidas do coração, um eletrocardiograma, sons de partes internas do corpo, se misturavam com os áudios de fragmentos dessas escritas, compondo verdadeiras paisagens sonoras. Por vezes, se escutava algum fragmento em sua inteireza. Mas muitas vezes a polifonia acontecia, em um misto entre alternar-se as dominâncias, prevalecendo trechos a serem escutados, como também no completo embaralhamento desses áudios, mesclando temporalidades e espacialidades na teia dramatúrgica.

Nesse sentido, um fator importante era o volume: ele foi regulado a cada fragmento de áudio dessas escritas, pois mesmo quando a polifonia acontecia, era possível que se escolhessem esses pequenos trechos dominantes, em que o texto prevalecia e o/s outro/s compunham como que um fundo sonoro. O mesmo acontecia com os ruídos e sonoridades, que, por vezes, ambientavam a cena e em alguns momentos cobriam algumas palavras, inundando-as.

Nessa polifonia sonora, portanto, os textos ditos ao vivo eram escritas que davam vazão ao "eu" atual, recortando sensações, elaborações do momento e até mesmo testemunhos, a partir da digestão dos fatos vividos, dado o distanciamento e a decantação da experiência marcante. Eles reverberavam nos/as espectadores/as diferentemente, gerando outro estado de presença do que os textos escutados via áudios. A atenção do público era mobilizada a esse encontro ao vivo. Quando o texto era dito pela performer, acontecia um dilatar da presença, um olhar para fora, para o encontro, diferentemente da escuta dos áudios gravados, que geravam um outro estado de presença e de percepção do público: um mergulho, uma introspecção.

O som, como o primeiro elemento a ser montado no programa *Millumin*, instalado espacialmente e escutado por mim como parte do dispositivo cênico, como coluna vertebral da peça, sofreu, nessa delicada orquestração, diversas mudanças até o último minuto, para buscar a sensação que melhor emanasse e reverberasse no público de cada fragmento em suas potenciais combinações. A experimentação seguia todos os dias, em suas diversas possibilidades de conexões, pois o programa permitia que a edição do som

fosse feita na hora, após cada ensaio e experimentações.

Segue abaixo a escuta de um primeiro áudio de escrita de si gravada em estúdio e, posteriormente, em seus fragmentos, com os outros elementos da cena em sua orquestração final:

<https://youtu.be/B8ADwvJfwyg>

https://youtu.be/k_5dgjJj37Q

O programa *Millumin*, além de permitir todas essas experimentações das diversas possibilidades de composição da dramaturgia sonora, potencializava esse percurso através da vazão dada as diversas temporalidades e paisagens que habitam a memória. A escolha de embaralhar essas escritas de si através de uma lógica da sensação, da combinação por meio de suas densidades sonoras, gerando atração e repulsa, harmonia e dissonâncias, foi fundamental na dramaturgia da cena, que fugia a uma lógica linear e de enredo dos acontecimentos. Foram se formando "ilhas sonoras" que constituíam esse corpo estrutural da peça, que foi subdividido em 7 *Movimentos*. Eu chamei esses *Movimentos* de: *Mistério*, *Fecundação*, *Afogamento*, *Deriva*, *Morte*, *Útero Histérico* e *Vestígios*. Esses blocos eram como fragmentos cíclicos, recortando marcos desse processo de gestação entre arte e vida e de reinvenção de mim mesma diante de importantes acontecimentos. Esses títulos eclodiram como cartografias dessas vivências, agrupados pelas densidades de seus fragmentos textuais nessas "ilhas sonoras", que formavam as paisagens (temporalidades e lugares) percorridas na peça. A vertigem do embaralhamento temporal dado pela memória estilhaçada, com seus fragmentos desordenados, assim como a sonoridade do útero materno, presente na peça (que reverberava um som espiralado), criava a dimensão cíclica, esculpindo sonoramente o tempo.

Essa composição entre sons internos do corpo, ruídos externos e sons da natureza, criavam um ambiente propício a uma oscilação entre dentro e fora, corpo da natureza/do mundo e corpo íntimo.

3. A imagem e as múltiplas possibilidades de conexão

Se a corporeidade transbordava das vivências do corpo, dos órgãos, das intensidades líquidas e as sonoridades eram a coluna vertebral da pesquisa-criação, as imagens seriam sinapses e irradiações visuais, operando como densidades-forma dessas

intensidades líquidas e suas estruturas móveis (os áudios de fragmentos das escritas de si). A escolha das imagens aconteceu em um segundo momento, criando outras conexões e gerando outros rearranjos dos áudios, deslocamentos, bem como exclusões de materiais. Os vídeos permitiram que esse corpo da peça gerasse outras possibilidades de reorganização, iluminando zonas escuras e criando novos significados.

O programa *Millumin* permitia que as imagens fossem testadas, editadas e reorganizadas conforme as necessidades e descobertas da experimentação. Com a montagem da iluminação no programa, uma nova camada enriquecia as texturas visuais. Em alguns *Movimentos* a escolha imagética era de uma textura líquida, em outros de faíscas e fogos de artifício, como os óvulos que se iluminam no momento da concepção⁶, por vezes eram atmosferas mais em preto e branco, ou opacas e embaçadas. Enfim, diversas experimentações visuais foram feitas e o programa permitia essa experimentação em conjunto com todos os elementos na cena intermídia.

A imagem interconectava corporeidade e sonoridade através do dispositivo cênico. A espacialização visual e as texturas operavam diversas conexões e significações em conjunto com os outros elementos. Através do programa testei a sobreposição de imagens ao vivo, captadas pela câmera *live* na cena, com imagens de arquivo. O programa possibilitou também criar texturas móveis nas imagens, a transição de intensidades de cor e efeitos ao longo da projeção, em conjunto com a luz.

Mais do que tudo, o programa era interessante no sentido de permitir essa mudança diária na dramaturgia da cena. A cada ensaio, todos os elementos presentes podiam ser reorganizados. Um áudio podia ser removido ou mudar de lugar. Uma imagem incluída. Enfim, o dispositivo dava essa possibilidade de mobilidade, fugindo da fixidez de uma composição tradicional, onde a projeção visual e a trilha sonora chegam prontas para serem coladas na encenação. Dentro da lógica de composição em rede, rizomática, por meio desse programa, cada fragmento era móvel, podia ser desconectado ou conectado com outros através de uma lógica da sensação que era determinada pela corporeidade, nas redes de significação e múltiplas operações que elas iam criando.

A imagem foi sendo inserida na dramaturgia plural da cena e a gravação de cada ensaio realizada, como registro do acontecimento e material para que a performer pudesse assistir com o olhar de fora todo o conjunto da obra.

Nessa linha de pensamento, os vídeos estavam sempre na cena em relação ao

⁶ Cientistas da *Northwestern University* conseguiram captar imagens intrauterinas e mostrar, pela primeira vez, o grande acontecimento da fecundação, em que principia uma nova vida. Os pesquisadores explicam que pequenas faíscas irrompem do óvulo no momento da concepção. É como um espetáculo, fogos de artifício em celebração dessa nova vida. O link do vídeo da *Northwestern University* pode ser visto: <https://youtu.be/b9tmOyrIYM>

corpo da atriz e aos elementos que a constituíram. Dessa forma, foram exploradas as espacialidades que influenciaram na geração de efeitos e texturas da imagem, pois, dependendo do lugar que o corpo ocupava no dispositivo cênico, o efeito da projeção na relação com o organismo vivo mudava a constituição da forma visual. Por exemplo, o corpo atrás das telas/cortinas laterais, sob luz do projetor, gerava uma sombra ampliada. Já se o corpo estava atrás da cortina da área do círculo, a projeção sobre a tela, com corpo ao fundo, gerava um embaçamento, por vezes um efeito de miragem ou fantasmagoria. Já o corpo no círculo ou corredor, dentro da área cênica, a depender da iluminação e imagens, era tingido pela paisagem, misturando-se a ela ou nela se destacando vividamente.



FIGURA 4: Efeito sombra gigante na investigação do corpo cromático. *Movimento 1 - Mistério.* Québec, 2024.



FIGURA 5: Efeito de embaçamento, no corpo, do afogamento. *Movimento 3 - Afogamento.* Québec, 2024.

4. A performatividade, a operação feita pela atriz em cena

A edição, dentro do programa *Millumin*, gerou 9 subdivisões. Eram os 7 *Movimentos* da dramaturgia, mais dois tempos flutuantes, que eram blocos em que acontecia um *looping*, ou seja, ele recomeçava sempre, desencadeando a lógica do começo, meio e fim. Esses dois blocos não saltavam ao próximo, mas repetiam-se. Foram instalados na programação da peça para dar conta de temporalidades flutuantes, ou seja, que podiam oscilar. Era o momento de entrada do público, sempre de tempo variável e o momento em que uma espectadora é convidada a participar da cena. Nesses dois momentos era impossível prever a duração e, nesse caso, blocos em *looping*, com iluminação específica, aconteciam. Quando a cena progredia, ao fim eu acionava um botão do teclado, a barra de espaço, que saltava imediatamente para a próxima cena. Nesse momento, eu revelava essa operação, bem como nos momentos em que ligava uma mesa luminosa com areia, projetada ao vivo na cena, ou quando desligava as luzes do aquário, parte dos adereços da cena. A câmera *live* era por mim manuseada também em cena através dos tempos fixos e temporalidades flutuantes.

Ao revelar a operação, a teatralidade era desvelada, a pessoa física assumia o lugar da atriz. No momento final do *Movimento 5: Morte*, para além desse operar ao vivo, a cena era desmontada, ao ser exposta em sua crueza, sem os mecanismos que conformavam sua estética teatral. Dessa forma, ali, sem artifícios, o público podia enxergar para além da atriz, a mulher que engendrou a cena e que naquele instante do aqui-agora, queria apenas partilhar sua história. A escolha de revelar a operação feita pela própria performer/atriz em cena, funcionava como mecanismo de desmanche da cena ficcional, como fuga da representação e como transição de um espaço estético para um espaço real. Ao realizar um corte com a moldura sonora e visual que configurava os aspectos estéticos do espetáculo no final do *Movimento 5: Morte*, para revelar a crueza daquele instante após um testemunho contado ao olhar nos olhos de cada um presente, desejava criar um ambiente de intimidade, de comunhão e encontro com o público, para, então, instalar o que viria, o *Movimento 6: Útero Histórico*. Esse corte era importante para dar continuidade aos momentos finais da peça, como passagem de um momento marcante, a decisão judicial lida pela espectadora, para caminhar para a ritualização e reinvenção de si a partir da experiência vivida. A peça seguia com uma dança convulsiva do parir arte e vida, que, por conseguinte, desembocava na conclusão, como vestígios que ficaram dessa jornada, como fragmento de vida.

A performatividade era colocada como escolha narrativa, como discurso poético e político da performer em cena. Utilizo o termo performativo, para além do pensamento da performance como acontecimento e do poder transformador do performativo (FISCHER-LICHTE, 2011), mas sim o performativo e o *pertencer performativo* (FABIÃO, 2013) “como ato psicofísico, poético e político de aderência resistência críticos”. (FABIÃO, 2013, p. 5). Fabião coloca o trabalho do artista como uma recusa a esse pertencimento e aderência passivos às lógicas do mundo, para, como ato de resistência, pertencer a arte e como “arte”. Nessa perspectiva, o trabalho do/a artista em cena é seu discurso poético e político no mundo, que busca incendiar outros imaginários.

Dentro dessa perspectiva de resistência à lógica capitalista do mundo, que devoram os afetos e colocando-me como criadora, afirmo em testemunho ao público, no fim no *Movimento 5*: Eu não preciso existir segundo essa lógica capitalista da produtividade; eu posso simplesmente dar o tempo à natureza, para que ela aja. Porque nós não somos seres maquinais. Nós somos seres criativos.





FIGURAS 6 e 7: Corpo que luta contra afogamento/ mar revolto - fundo. *Movimento 3 - Afogamento.* Québec, 2024.



FIGURA 8: Corpo espasmódico do parto na área cênica do círculo. *Movimento 2 - Fecundação.* Québec, 2024.

5. O arquivo da memória íntima e emblemática em cena

Além das escritas de si, um outro tipo de arquivo da memória transbordava a cena, dessa vez no *Movimento 5: Morte* tomou corpo cênico como documento: a petição judicial e decisão final do meu processo de interrupção da gravidez após diagnóstico de incompatibilidade com a vida extrauterina da minha bebê.

Para além da memória pessoal, o material era um documento representativo de uma memória emblemática. Segundo Margareth Rago (2013), a memória emblemática é conceito elaborado por Steve Stern que reflete sobre lembranças pessoais que se tornam coletivas ao retratar movimentos históricos específicos, como, por exemplo, regimes

ditatoriais. A memória de um indivíduo, ao tornar-se pública, permite o reconhecimento e a identificação de vários outros. Dessa maneira, quando revelo meu processo de interrupção da gravidez de feto incompatível com a vida mediante petição judicial, eu me conecto a diversas mulheres que viveram processos semelhantes no Brasil, onde o aborto ainda é criminalizado. Felizmente, tive sorte de ter minha autorização concedida e realizar esse processo na segurança de um hospital, na legalidade, apesar da dor abissal vivida, do luto e do trauma. No entanto, denuncio através desse documento, a petição judicial, a triste sina de nós, mulheres, que ainda necessitamos ter que pedir autorização para decidir algo sobre nossos corpos e de nossos/as filhos/as. Nesse momento angustiante de espera, pensei que poderia não ter a autorização concedida. Então, como grande parte das mulheres, o processo seria realizado na clandestinidade, ou teria que aguardar naturalmente, mesmo que sob alguns riscos, este calvário. Falar sobre essa situação era realizar uma denúncia política, sobre a violação dos direitos das mulheres no Brasil, que não podem ter a oportunidade de decidir sobre a própria história, sobre o próprio corpo, ainda submetidas as leis patriarcais.

Trago à cena, como arquivo da memória emblemática, essa petição e sua feliz decisão favorável, ao ser julgada por uma juíza mulher. Tento reviver esse momento em cena, ao convidar uma mulher para fazer o papel da juíza e ler fragmentos desta decisão. Eu mergulho os pés dela na água, para que ela possa, envolta dessas águas uterinas, assistir a meu calvário e ao de muitas mulheres, que necessitam passar por esse penoso processo, para que, cenicamente, ela leia a sua autorização concedida, em seu papel de julgar.

"Configura clara afronta ao princípio da dignidade humana submeter a gestante a sofrimento grave e desnecessário de levar em seu ventre um filho que não poderá sobreviver." É um trecho da petição, que é colocado em cena como fragmento de áudio escutado enquanto mergulho os pés da juíza na água e faço uma dança da minha revolta e impotência perante a situação e diante da espectadora, que, junto ao público, escutam os áudios da petição da advogada.



FIGURA 9 e 10: Espectadora como juíza na cena da petição e decisão judicial. *Movimento 5 - Morte*. Québec, 2024.

A seguir, coloco trecho da autorização da decisão da juíza, que peço para que seja lido pela espectadora que faz esse papel, após cenicamente/simbolicamente espalhar as cinzas de minha filha no mar. Os fragmentos escolhidos como texto do documento judicial lidos pela espectadora:

O Ministério Público opinou favoravelmente ao pedido.

DECIDO.

O pedido deve ser acolhido.

Tornam-se evidentes as severas sequelas que decorrem da frustração e tristeza da desumana sina de ter que levar a termo a gestação de desejado filho que certamente não sobreviverá.

É clara a afronta a direitos básicos da mulher gestante, tais como ao direito à sua

liberdade de pensamento e consciência, ao direito de ver respeitada a sua integridade física, psíquica e moral, ao direito de não ser submetida a nenhum tratamento desumano ou cruel, no âmbito físico ou mental, aspectos que compõem a dignidade da pessoa humana.

Neste cenário, não pode o Estado laico obrigar que a gestante leve a termo tal gravidez, sofrendo verdadeiro calvário.

Negar à gestante o direito de utilizar o recurso do aborto, no caso em questão, obrigando-a a continuar com a gravidez até o término natural, mostra-se incompatível com o princípio da dignidade humana, o que afasta a censurabilidade de sua conduta.

Ante o exposto, AUTORIZO a interrupção da gravidez da requerente Flavia Fernandes do Couto, mediante intervenção médica.

20 de setembro de 2021

No *Movimento 5: Morte*, em cena, faço essa navegação entre o calvário da espera pela autorização, a ritualização do luto, no espalhar simbólico das cinzas na imagem projetada no mar, tudo isso, misturado com trechos da petição judicial, que culminam, ao fim, com a leitura da decisão favorável da juíza, pela espectadora, que encarna seu papel. Nesse *Movimento* revivo também o luto, esse delicado processo de lidar com a ausência, o vazio após a perda de uma filha desejada.

Nessa imersão pude constatar que o corpo anímico do luto é muito próximo da sensação de alguém que se recupera de um acidente. Nosso corpo, mente e emoções sofrem intensas reorganizações internas. Nem sempre o caminho é linear. Por vezes estamos bem e um gatilho lhe acessa uma memória e logo você está mal novamente, revivendo a dor da perda. Barthes diz, em seus diários de luto: "Assusta-me absolutamente o caráter descontínuo do luto". (2011, p. 65). Em determinado momento da peça, se escuta no áudio de uma escrita de si: E no movimento das ondas sinto a minha dor e percebo nesse doce embalo materno, que o luto é como o movimento das ondas, ele vai e vem; ora respiramos fundo, tomamos fôlego e, quando menos se percebe, uma onda imensa te invade e te traga.

O luto é um processo de lidar com uma ausência, com esse vazio que fica. É um longo processo de adaptar-se às saudades de um ente querido, um ser amado que não

voltará, mas também é um processo de despedida da pessoa que se era antes dessa perda. Nascemos outros das vivências traumáticas, dos lutos e dos acidentes da vida:

Em consequência de graves traumatismos, às vezes, mesmo por um nada, o caminho se bifurca e um personagem novo, sem precedente, coabita com o antigo e acaba tomando o seu lugar. (...) Existem metamorfoses que desorganizam a bola de neve que a gente forma consigo mesmo na duração, esse grande amontoado circular bem cheio, repleto, completo. Estranhas figuras que surgem da ferida, ou do nada, de uma espécie de desengate com o antes (...). Há transformações que são atentados (MALABOU, 2014, p. 9-10).

A escrita, para mim, é um primeiro canal para registrar esses fluxos a que o corpo dá passagem. O luto é um registro importante, nesse momento de uma profunda desterritorialização, de intensa metamorfose. Somos reconectados com memórias guardadas, muitos modos de ser desorganizam-se, padrões desfazem-se, novas conexões são feitas internamente, um novo “eu” emerge a partir do luto. É um grande processo de renascimento. Em fragmento de escrita presente no *Movimento “Morte”* sobre essa experiência falo ao vivo em caráter de testemunho ao público: Mas mesmo tendo passado 9 meses eu ainda achava que eu não ia resgatar aquela força que eu tinha antes, a mulher idealizada de antes. Mas aí eu percebi que aquele acontecimento não tinha tirado as minhas forças, não tinha me tirado do meu lugar de potência. Não! Pelo contrário, eu tinha sido devolvida ao tempo da natureza.

Porque quando acontece uma tragédia é isso que acontece: a gente volta a sentir, a se sentir, mesmo que seja doloroso. É um grande renascimento.

Esse *Movimento* permite que esse documento judicial, como memória emblemática, possa compor a escrita da cena, junto com fragmentos do meu processo de luto e de ritualização do evento de morte. O corpo e as sensações nele vividas são um importante arquivo desse processo e nessa cena retomo diversas corporeidades presentes em outros *Movimentos* que, na dramaturgia da cena, após leitura da decisão judicial feita pela espectadora, culminam em testemunho que partilho com o público sobre o processo de reinvenção de mim mesma após vivência dessa memória traumática. Mergulho os meus pés na água e ali digo diversas revelações que tive ao longo desse processo, como elaboração da experiência.

6. Considerações finais:

O programa *Millumin*, como parte do dispositivo cênico, em conjunto com as caixas

de som e telas espacializadas, permitiram uma escrita cênica híbrida, uma dramaturgia plural de elementos heterogêneos navegando entre diversas paisagens, sensações e temporalidades.

O registro de todas as memórias vividas por meio dos diários e, posteriormente, das *escritas de si uterinas*, tornaram possível que essas vivências fossem cartografadas e também processadas e reelaboradas como corporeidades na cena. O corpo, como arquivo da experiência, é memória viva essencial como materialidade da escrita performativa da cena. Esse delicado registro de vivências, feito ao longo de anos, percorrendo temporalidades e ambientes diversos, possibilitou que, no momento da imersão laboratorial no LANTISS (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*), eu tivesse material suficiente para, primeiramente, registrar esses arquivos em áudio. Em segundo lugar e mais importante, dispor de uma pluralidade de fragmentos para compor a dramaturgia da cena em conjunto com o dispositivo cênico e com o programa tecnológico *Millumin*, que permitia essa escrita conjunta de todos elementos da encenação, em suas diversas possibilidades de conexão.

Bibliografias:

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est ce que le dispositif?** Payot et Rivages, 2007.

BARTHES, Roland. **Diário de luto.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

CLÉMENT, Catherine e KRISTEVA, Julia. **O Feminino e o Sagrado.** Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2001.

COHEN, Bonnie B. **Sensing, Feeling, and Action:** the experiential anatomy of Body Mind Centering. Paperback, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Vol. 1 Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DOUBROVSKY, Serge. **L'autofiction dans le collimateur.** Publicado por Isabelle Grell. Disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Doubrovsky>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

ERNAUX, Annie. **O Acontecimento.** São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

FAEDRICH, Anna. **Teorias da Autoficção.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX. Revista do Lume.** Campinas, n. 4, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>

FOUCAULT, Michel. **Dits et Écrits II**, 1976-1988, **Gallimard**. Paris, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade e Política**. 3ª ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2017.

GOSELIN, Pierre; COGUEC, Éric. **La Recherche Création**: pour une compréhension de la recherche en pratique. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

FISCHER-LICHTE, Érika. **Estética de lo performativo**. Madri: Abada Editores, 2011.

FOUQUET, Ludovic et FAGUY, Robert. **Face à l'image : exercices, explorations et expériences vidéoscéniques**. Les éditions de L'instant même. Québec, 2016.

NADEAU, Carole. Le corps en réseau : hétérogénéité et instabilité scénique. In: **Dispositifs sonores: corps, scènes, atmosphères**. Les Presses de l'Université de Montréal. Montreal, 2019. p. 243 -256.

NADEAU, Carole. **Fabrication d'un dispositif scénique axé sur l'hétérogénéité et une logique de la corporité précédé de résonances**. Tese de Doutorado defendida na Université du Québec à Trois-Rivières, abril de 2017. Disponível em: <https://depote.uqtr.ca/id/eprint/8063/1/031624488.pdf>. Acessado em 21/07/2022.

MALABOU, Catherine. **Ontologia do acidente**: ensaio sobre a plasticidade destrutiva. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Desterro, 2014.

PANACCIO-LETENDRE, Charlotte, **L'œuvre d'art comme dispositif**: hétérogénéité et réévaluation de la notion de public, Montréal, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal 2011.

RAGO, Margareth. **A aventura de Contar-se**: Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da UNICAMP. 2013.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina Editora da UFRGS, 2016.

RYKNER, Arnaud. **Du dispositif et de son usage au théâtre**. Toulouse, número 88, p. 91-103: Tangence, 2008.

STIGGER, Verônica. **Útero do Mundo**. São Paulo. Museu de Arte Moderna, 2016.

TURNER, Victor. **Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência**. (primeira parte). Trad.: Herbert Rodrigues. Cadernos de Campo, São Paulo, 2005. V. 13, Nº 13, p. 177- 185.

TURNER, Victor. **O processo Ritual - Estrutura e Anti-estrutura**. 2ª reimpressão. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022.