



**AS ESCRITAS DE SI E SUAS CORPOREIDADES NA CENA INTERMÍDIA.
O processo de composição do espetáculo *Uterina* nas dramaturgias plurais.**

**AUTOESCRITURA Y CORPOREIDADES EN EL ESCENARIO INTERMEDIO.
El proceso de composición del espectáculo *Uterina* en dramaturgias plurales.**

**THE SELF WRITING AND THEIR CORPOREITIES IN THE INTERMEDIATE
SCENE.**

The composition process of *Uterina*'s play in plural dramaturgies.

Flavia Fernandes do Couto.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2313-3191>¹

Resumo

Esse artigo visa refletir sobre as corporeidades em rede na composição da cena intermídia, ao discorrer sobre o processo de criação do espetáculo de dramaturgias plurais UTERINA, uma pesquisa-criação realizada em imersão laboratorial no LANTISS (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*) na *Université Laval*, no Canadá, sob supervisão de Carole Nadeau. Serão descritos os procedimentos de espacialização do som, texto, vídeo e corpo no dispositivo cênico derivados das escritas de si. Além disso, através do relato desse processo de pesquisa-criação, pretende-se refletir sobre a composição da cena intermídia na proposição de uma experiência teatral imersiva e sensorial para o público.

Palavras-chave: Uterina, pesquisa-criação, cena intermídia, dramaturgias plurais, escritas de si.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre las corporeidades en red en composición de la escena intermedial, discutiendo el proceso de creación del espectáculo de dramaturgias plurales Uterina, una investigación-creación realizada en inmersión de laboratorio en LANTISS (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*) en la *Université Laval*, Canadá, con la supervisión de Carole Nadeau. Se describirán los procedimientos de espacialización del sonido, el texto, el vídeo y el cuerpo en el dispositivo escénico derivado de la autoescritura. Además, a través del relato de este proceso de investigación-creación pretendemos reflexionar sobre la composición de la escena intermedia al proponer una experiencia teatral inmersiva y sensorial para el público.

Palabras clave: Uterina, pesquisa-creación, escena intermedial, dramaturgias plurales, autoescrituras.

Abstract

This article aims to reflect on the network corporeities in the composition of the intermedial scene, discussing the process of creating the plural dramaturgies play's

¹ Instituição de vínculo: Universidade Estadual de Campinas (doutoranda). -Estágio da Pesquisa: em andamento. – Artes da Cena, orientadora: Silvia Geraldi. – Bolsa CAPES. – Atuação Profissional: fundadora do Núcleo do Desejo.

Uterina, a research-creation carried out in laboratory immersion at LANTISS (*Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*) at Laval University in Canada, with the coordination of Carole Nadeau. The procedures for spatializing sound, text, video and body in the scenic device derived from self-writing will be described. Furthermore, through the report of this research-creation process, it is intended to reflect on the composition of the intermediary scene in proposing an immersive and sensorial theatrical experience for the public.

Key-words: Uterina, research-creation, intermediate scene, plural dramaturgies, self-writing.

A cena intermídia

O conceito intermídia, desenvolvido nos últimos 25 anos, traz um olhar mais desierarquizado sobre a cena interdisciplinar e transdisciplinar ao colocar a tônica da composição nas relações, sem dominância, entre diferentes mídias, sejam elas textuais, visuais ou sonoras. A intermedialidade, amplamente discutida em Rajewski (2005) e Sermon (2012), serve como denominador comum para agrupar as diversas conceituações derivadas do termo e suas problematizações. Assim, os prefixos *intra*, *inter*, ou *trans*mídia podem ser contemplados dentro da intermedialidade. Diversos são os desdobramentos do conceito e caminhos possíveis para pensar as conexões e atravessamentos de fronteiras entre mídias ou disciplinas, inclusive a abolição da noção de território conferido pelos termos.

Pós-disciplinaridades, anti-disciplinas e umídias atestam todos processos interdisciplinares. Como interdisciplinas artísticas, pós-disciplinas, antidisciplinas e umídias são 'intermídias' (Higgins 1978), são resultantes de disciplinas que dialogaram ou digladiaram-se através de encontro, troca, negociações e/ou choque, gerando uma nova disciplina. (VILLAR, 2017, p. 190.)²

Nesse contexto, como observa Villar, para além da vastidão de conceituações derivadas, atualmente, figura mais interessante na cena interdisciplinar ou intermídia olhar para a criação de novas linguagens nascidas desses entrecruzamentos.

Ao refletir sobre a invenção de novas formas a partir das possibilidades de tessituras entre mídias, parece indissociável pensar na produção do discurso poético e político do/a autor/a. Assim, a interação entre narrativas heterogêneas da imagem, do corpo, sonoras e textuais buscam instalar a cena performativa. A noção de dispositivo cênico passa a ser fundamental ao pensar a pluralidade da dramaturgia da cena e como importante operador de discursos. Podemos pensar em dispositivo

² Segundo Villar, ainda: Roy Ascott usa o termo *umídia* (*moistmedia*) para descrever um interespaço entre o mundo seco da virtualidade e o mundo molhado da natureza. (VILLAR, 2017. P. 190).

cênico, conceito teorizado por Foucault (2001)³ e Agamben (2007)⁴, para pensar nessa rede que interliga a heterogeneidade de elementos cênicos. O dispositivo no teatro pós-dramático ganha sua importância na espacialização dos elementos da cena, não como cenário em sua fixidez decorativa, mas como um operador de conexões entre a pluralidade de materiais textuais, sonoros, corporais e imagéticos do espetáculo intermídia. Assim, segundo Agamben, dispositivo é "tudo que tenha, de uma maneira ou outra, a capacidade de capturar, orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar, de garantir gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos" (2007, p.40, tradução minha)⁵. O dispositivo, nessa perspectiva, dá contorno, possibilitando que diversos agenciamentos aconteçam, operando conexões na cena, em sua pluralidade e moldando o discurso do/a autor/a.

A cena intermedial ou intermídia trabalha com a noção de dispositivo, rompendo assim com uma encenação calcada no texto e com uma ambientação realista, ao contrário, ela passa a instaurar uma lógica sensorial e performativa, que acontece na interrelação entre todos os elementos da cena. Uma proposição que pense o ambiente cênico como experiência imersiva do público, em que ele esteja integrado, não mais sendo colocado como um observador passivo. Nesse contexto, as relações entre atores e espectadores/as são reconfiguradas na cena intermídia, a perspectiva do olhar do público e a fruição da obra são expandidas e abertas a subjetivação.

Artaud, como visionário que era, vislumbrou uma cena intermídia, em que imagem, iluminação e som seriam fundamentais para reinventar o espaço e a fruição do espectador.

O Teatro da Crueldade pretende voltar a usar todos os velhos meios experimentados e mágicos de ganhar a sensibilidade.

Esses meios, que consistem em intensidades de cores, de luzes ou de sons, que utilizam a vibração, a trepidação, a repetição quer de um ritmo musical, quer de uma frase falada, que fazem intervir a tonalidade ou o envolvimento comunicativo de uma iluminação, só podem ter seu pleno efeito através da utilização das *dissonâncias*.

Mas essas dissonâncias, em vez de se limitarem ao domínio de um único sentido, nós as faremos cavalgar de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons, etc.

O espetáculo, assim composto, assim construído, se estenderá, por supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas através de leves passarelas, envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos. (ARTAUD, 2016, p.147).

Artaud em suas visões já preconiza essa cena interdisciplinar, propondo uma nova configuração do espaço cênico e esse pensamento de rede, desierarquizado, na composição entre

³ Michel Foucault em "Le Jeu de Michel Foucault" em *Dits et Écrits*, 1994, 298-329.

⁴ Giorgio Agamben em "*Qu'est ce que le dispositif*", Payot et Rivages, 2007.

⁵ Do original: "(...) tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants". (AGAMBEN, 2007, p.40)

diferentes elementos da cena ou a "contaminação" recíproca entre eles, criando uma escrita plural. Ele visualiza também, a experiência teatral, como sensorial para o público.

Com essas novas perspectivas de utilização do espaço teatral e com o esvaziamento de sentido da encenação textocêntrica, preconizados por Artaud, a heterogeneidade da cena e sua reinvenção espacial permitem que a relação ator/atriz e espectador/a sejam recriadas.

O espaço cênico no teatro contemporâneo, dessa forma, em sua disposição, passa a ser fundamental como operador das relações entre todos os elementos na dramaturgia da cena. A noção de dispositivo expande a cena interdisciplinar ao pensar no aspecto da recepção do público, através dos fluxos e espacialização de suas mídias: o som, as imagens, as luzes e o corpo do ator/atriz na cena.

O *ciberespaço* não é uma realidade virtual fechada em si no contexto da cena intermídia, ao contrário ele possibilita a expansão para a simultaneidade, a criação de realidade mista. Na tessitura em rede, a tecnologia como mais um dos textos da cena, sem hierarquias, permite expandir a cena para a sobreposição de espaços, atmosferas e de tempos. Os elementos que se sobrepõem ganham força ao pensar nessa dimensão fragmentária, que criam lugares e sujeitos cênicos múltiplos, imersos em realidades mistas, mais conectadas com o mundo contemporâneo. Eventos do passado podem ser transpostos ao tempo do presente como documento cênico ou reinventados em diálogo com a corporeidade do/a ator/atriz em cena.

A presença das tecnologias na cena intermídia expandem a performatividade da cena à interação do público, imerso no dispositivo cênico e com possibilidade de agir. Há tecnologias que captam interferências sonoras ou movimentos no espaço dos/as performers ou espectadores/as e que alteram as dinâmicas textuais, de projeção ou som do espetáculo. Em *Ressonances* da multiartista quebequense Carole Nadeau, o público é convidado para uma experiência imersiva em uma arquitetura cênica que escapa a sala preta, reinventando novos agenciamentos entre imagens, sonoridades e áudios com temas variados (como relação amorosa, envelhecimento, morte etc.). No dispositivo cênico, materiais gravados interagem com o que acontece ao vivo, conduzido pelos performers, sempre em relação com o público, que acaba por determinar o acontecimento teatral. O espetáculo proporciona ao público que circule livremente no espaço, podendo adotar uma postura imóvel ou deambulatória, que, nesse caso, ao se mover em direção a outras "ilhas de som" geram suspensões nos monólogos dos atores/atrizes, conduzindo a uma dramaturgia que se faz ao vivo pela condução dos espectadores/as. Dessa maneira, o percurso físico do público pode acionar textualidades corporais ou da palavra, dita pelos/as performers, bem como outras sonoridades. Diversas

textualidades e paisagens cênicas são flutuantes, suscetíveis de entrar em ressonância com o corpo sensível do público no espaço, através de tecnologias captadoras de movimento, que operam alterações nas dinâmicas da peça.

Podemos também presenciar dispositivos de realidade mista, como em performances urbanas geolocalizadas, como as desenvolvidas pelo grupo *Blast Theory*, que por intermédio da internet propõem, por exemplo em *Rider Spoke*⁶, um percurso do público como ciclistas no espaço urbano, que através de um *smartphone*, conduz-os a espaços escondidos na cidade para revelar histórias secretas através de perguntas que o dispositivo tecnológico faz, bem como escutar as histórias de desconhecidos.

No espetáculo *Uterina*, uma pesquisa-criação, o público é instalado dentro do espaço cênico, permitindo-o vivenciar uma experiência multissensorial. A navegação acontece entre o que é falado ao vivo, o que é áudio registrado, o que é ruído, o que é câmera *live* (como focalização de imagem que acontece ao vivo) e o que é imagem registrada do passado. Esses trânsitos entre diversas espacialidades e temporalidades, por meio das escritas de si na cena, tem como conector/operador o corpo da performer no dispositivo cênico, que está sempre em ação, presente, navegando por diversas corporeidades. Esse artigo dedica-se a falar sobre o processo de composição das escritas da cena dessa pesquisa-criação interdisciplinar.

Laboratórios imersivos interdisciplinares da pesquisa-criação *Uterina*

O espetáculo *Uterina* foi realizado no LANTISS (*Laboratoire de Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène*), em laboratório de pesquisa-criação (GOSSELIN e COGUIEC, 2006)⁷, financiado pela CAPES PRINT pelo Programa de Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. A pesquisa-criação partiu dos diários e escritas de si derivadas da vivência de minhas duas gravidezes. Aos diários cabem as escritas que dão contorno ao instante vivido e as escritas de si cabem a dimensão da memória sobre o ocorrido, uma certa elaboração dos fatos. O diário nesta pesquisa-criação é uma navegação anímica, um registro cartográfico da sensação de um instante, em que a

⁶ Programa do espetáculo: <https://www.blasttheory.co.uk/wp-content/uploads/2016/09/Rider-Spoke-Info-Pack-2.pdf>

⁷ Sobre a pesquisa-criação segundo Pierre Gosselin e Éric le Coguiéc: "(...) 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).

experiência foi vivida. A escrita de si, nesse sentido, pode alimentar-se do diário, para reelaborá-lo, dar-lhe contornos ficcionais ao revisitar o passado. Enquanto o diário recorta as tensões existenciais de um sujeito atravessando um momento específico, nas escritas de si tende-se à reinvenção do "eu" da experiência, à ficcionalização. Na minha pesquisa-criação, a partir dos materiais registrados de vivências, foram criados alguns contornos ficcionais por meio dessas escritas. Por exemplo, na cena que remonta a concepção de minha segunda filha, faço alusão a uma lembrança de uma viagem, uma noite de São João. Esse fato realmente vivi, mas o evento concepção e a noite de festa não coincidem. Eles foram costurados juntos em cena visando criar a ambientação "fecundação" e "celebração", importantes como atmosfera no *Movimento 2*⁸, em que fagulhas, cintilâncias explosivas de fogos de artifício criavam essa textura. Esse *Movimento* intitulado *Fecundação*, trabalhava muito esses trânsitos entre imaginação e realidade como poetização e ficcionalização do vivido. A inserção das imagens no dispositivo cênico buscou fantasiar, criar texturas poéticas na cena e não documentá-la no seu aspecto mais real. Os vídeos operavam fabulações do real em contraponto com os outros elementos da cena, sonoros e corporais, nessa tendência por meio das escritas de si, de reinvenção.

Nesses voos do imaginário, como conteúdo culminante dessas escritas de si, retrato a gestação da minha primeira filha, que foi interrompida com 5 meses, mediante petição judicial, após diagnóstico de incompatibilidade com a vida extrauterina fetal. Essas escritas íntimas são a reinvenção de mim mesma, ao percorrer as vivências e memórias traumáticas desse processo doloroso, desde a descoberta à petição judicial, a aprovação, a interrupção, ao luto, bem como os questionamentos sobre a maternidade e a ressignificação da mesma após o nascimento da minha segunda filha. Na transversalidade, entrelaço ainda a experiência da maternidade com o processo de criação, ambos como experiências gestacionais em sua potência de vida.

Os diários e escritas de si utilizados em *Uterina* foram fiéis às sensações corporais vividas, aos estados atravessados em momentos distintos de minha vida. Essas materialidades geraram diversos outros textos da cena: corpos sonoros, corpos imagéticos, atmosferas etc. A residência da pesquisa-criação no LANTISS teve como ponto de partida esses materiais e corporeidades de diversos laboratórios somáticos, que visaram mergulhar em águas interiores, um encontro com a dimensão vulnerável do corpo, ao abrir espaço para o transbordamento desses estados corporais derivados dessas vivências.

⁸ A peça foi dividida em sete (7) *Movimentos: Mistério, Fecundação, Afogamento, Deriva, Morte, Útero Histórico e Vestígios*. Esses *Movimentos* eram como fragmentos cíclicos, recortando marcos desses processos de gestação entre arte e vida, de reinvenção de mim mesma diante de importantes acontecimentos. Esses títulos eclodiram como cartografias vivas desses ciclos que passei.

Com uma cartografia sentimental (ROLNIK, 2016) de diários e escritas de si em forma de textos, de corporeidades, imagens e sons, a residência de composição foi iniciada com a captação sonora de fragmentos textuais e materialidades audiovisuais que emergiram dessas escritas. O aspecto que interessava na composição, era transpor à cena, a fugidez do tempo, esse escorrer incessante desses “instantes” de vida, esse oscilar impermanente entre fragmentos da memória. A cena era formada desses estilhaços da vida e os movimentos operavam-se em fluxos, cortes, saltos e turbulências, por meio da heterogeneidade de seus elementos.

Esse desterritorializar constante era algo presente na dramaturgia da cena, que perpassava diversos momentos, extraindo deles suas sensações, mas sem que neles o público permanecesse, vivenciando esse dissipar de um “instante”. O público era colocado como em um barco, que percorria essas temporalidades fugidias. A navegação sempre continuava, rumo a uma nova paisagem, como é possível ver em alguns fragmentos do *Movimento 3*:

https://youtu.be/k_5dgjJj37Q

A pesquisa que foi experienciada, em sua fase composicional, em laboratório no LANTISS, precipitou-se, inicialmente, nos registros em áudio dessas escritas. Esses fragmentos de áudio de escritas de si, por mim captados em estúdio, eram a narrativa esqueleto da peça, a coluna vertebral e as corporeidades eram os órgãos, as intensidades líquidas, que emergiram a partir de laboratórios de *BMC - Body Mind Centering* (COHEN, 2012). Essas escritas em seu corpo, em seu âmbito vibracional e suas singularidades, por sua vez, iam ganhando contornos sonoros, imagéticos e textuais. A dimensão corporal, em sua liquidez, compunha essa teia de sensações vividas que interligavam diferentes ambientes e temporalidades. As corporeidades eram especializadas no dispositivo cênico por meio do movimento, da ação, de sonoridades e imagens.

A corporeidade como dramaturgia da sensação - as escritas de si na cena intermídia

As corporeidades dessas escritas de si, foram geradas a partir de laboratórios somáticos (priorizando o trabalho sobre órgãos e líquidos do corpo), de escrita cartográfica e de escuta de sonoridades e áudios (pesquisados e captados por mim a partir dessas escritas íntimas). Dessa forma, o corpo em cena era uma grande cartografia líquida dessas sensações percorridas neste recriar de experiências marcantes.

A partir dessas corporeidades, pesquisadas em laboratórios somáticos, algumas sonoridades emergiram como sons de mar, de águas da natureza e também abriram espaço à escuta desses sons

de dentro do corpo (que foram captados de exames, como ultrassonografias e ecocardiogramas). Esses sons eram materialidades que faziam parte da escrita dessas sensações.

As imagens iam emergindo também desses laboratórios corporais, assim, os registros em vídeo de exames davam corpo a vulnerabilidade de um processo de gravidez interrompido e de uma passagem pela UTI. As águas-vivas, como corpo-imagético, transformam-se na metáfora dessa bebê que parte para outra dimensão. A tomografia do cérebro sobreposta a sonoridade explosiva de fogos de artifício⁹ são a corporificação dessa sensação de bomba-relógio de um parto difícil, dando espaço ao vazio e ao estado letárgico, após complicações. O *Movimento 2* tensiona, através da sobreposição de atmosferas e temporalidades divergentes, uma noite de festa e a vivência de uma grande perda. As texturas de radiografias do corpo em movimento são usadas também nas projeções para dar a vertigem da situação vivida e expor esse estado de vulnerabilidade de um corpo fragilizado diante do acontecido. Algumas imagens projetadas são documentais, como a minha barriga grávida de minha segunda filha, uma floresta de neve que percorri no período dessa criação, outras são inventadas. Mas mesmo as imagens documentadas, nunca são colocadas em cena numa perspectiva realista. Sobre elas são experimentadas sobreposições, efeitos, distorções etc.

Também são usadas as projeções ao vivo. Através da câmera *live*¹⁰ são captados e projetados um barco de origami na água do aquário, minha cabeça e os pés da espectadora que faz o papel da juíza são mergulhados nesta mesma água, bem como as palavras que a atriz escreve em seu corpo são imagens fundamentais, recortadas pela projeção, que nesse formato escrito são visualizadas na cena e não como voz falada. A câmera ao vivo tem esse importante papel de conectar o público com o momento presente e com a performer durante a peça, que segue uma narrativa sensorial.

As imagens criam espaços simbólicos, como uma espiral redemoinho, que traga a performer, que luta contra esse “afogamento” em cena, que foi dar à luz a uma filha condenada a morrer, bem como a “gargalhada convulsiva” de uma insurgência e um renascimento, por meio de um parto-criação. Dramaturgicamente, as projeções em vídeo somam-se à cena criando outras camadas e sensações, dentro de uma escrita plural. Todas as imagens transitam entre espaços poéticos, simbólicos e políticos. Às vezes, a projeção simplesmente entra como texto escrito, ora fragmentos de minhas escritas, ora fornecendo dados sobre a criminalização do aborto e estatísticas sobre mortes

⁹ Vide no início do link presente na página 14.

¹⁰ A câmera *live* como parte do dispositivo cênico, é um importante elemento tecnológico que conecta a ação da performer no instante presente, em uma moldura específica, com o/a espectador/a. Ela está presente em diversas cenas e tem a função de recortar o momento presente, ampliando no dispositivo cênico, através da projeção, uma imagem.

de mulheres vítimas das leis patriarcais, que foram obrigadas a correr riscos de realizar um aborto na clandestinidade.



Imagem1: Movimento 6 - *Útero histórico*. A gargalhada convulsiva de um parto-criação.

Diversos tempos e espaços são sobrepostos nas projeções. Sonoridades, imagens e corporeidades são tramadas na simultaneidade, de forma descontínua, fragmentada, com lacunas temporais e factuais e repleta de dissonâncias. Ruídos, sons estridentes, polifonia de vozes, efeitos e o contraste com as imagens geram momentos de estranhamento.

O som e a iluminação, por suas qualidades intrínsecas, tornam-se, pelo criador, ferramentas privilegiadas de construção do tempo heterogêneo próprio do dispositivo cênico, e pelo espectador, uma atmosfera propícia a uma dinâmica de ressonâncias"(NADEAU, 2019, p. 256, tradução minha.)¹¹

A navegação das escritas de si por meio da imagem, iluminação, corporeidade e sonoridade, tiveram seus formatos escolhidos a princípio, mas com a finalidade de serem borradas na cena, nessa contaminação recíproca entre mídias, na dissolução de suas fronteiras e definições por meio da aventura da linguagem. A dramaturgia plural foi feita após diversas experimentações entre mídias. A transposição cênica de cada elemento em sua textura original visava abarcar a diversidade de sensações presentes em cada fragmento de memória de cada escrita de si. Essas materialidades em seus encontros, tensões, harmonias e dissonâncias iam tecendo a cena em suas amplas camadas. Descreverei algumas escolhas, nessa teia que ia sendo composta a partir de diversas experimentações, que visavam transpor à imagem e ao som a dimensão do corpo, da sensação, a vivência da carne. A dramaturgia plural ia sendo composta simultaneamente com seus diversos elementos.

¹¹ Do original: Le son et l'éclairage, par leurs qualité intrinsèques, deviennent, pour le créateur, des outils privilégiés de construction du temps hétérogène propre au dispositif scénique, et pour le spectateur, une atmosphère propice à une dynamique par résonances". (NADEAU, 2019, p. 256).

Em uma das cenas utilizei a corporeidade da água-viva, com a imagem de seu deslocamento projetado no dispositivo cênico em conjunto com a sonoridade das batidas de um coração, que vão diminuindo até a sua parada completa. Paralelo a isso, o corpo que antes reverberava torções, contrações e expansões que o tomavam inteiro, vai reduzindo sua amplitude apenas a gestualidade das mãos. Elas se contraem acompanhando o ritmo das batidas do coração, que diminuem até sua parada completa, quando a água-viva desaparece do enquadramento na tela. Nessa parada há uma suspensão do tempo, um silêncio, a projeção sai a seguir e esse gesto da mão aos poucos se transforma em um adeus. Essa despedida, por fim, é recortada ao som de um barco que buzina fortemente ao deixar um cais em um dia de chuva e neblina.

Nessa cena, através da minha corporeidade, eu faço a transição poética entre dois momentos distintos, que é o parto da minha primeira filha, sua morte na sequência e uma viagem a uma praia durante meu período de luto, onde vejo, da varanda da casa onde me hospedei, um barco atravessar lentamente o oceano sobre uma paisagem de chuva, em que mar e a neblina se confundem. Essa imagem que observei em silêncio (na lentidão do barco a atravessar todo o mar, pelo olhar de quem vê de longe e do alto a paisagem) deu luz a um diário íntimo, que foi reelaborado como escrita de si, quase um ano depois. Esse barco ganha contornos simbólicos e através dessas imagens dessa escrita, ficcionalizo em cena uma ação de despedida, imersa na atmosfera de densidade e nebulosidade do instante vivido, que me impediam de enxergar o porvir. Essa vivência é transposta poeticamente a cena, como fabulação da experiência real.

O corpo em cena funciona, assim, como importante conector entre diferentes temporalidades e espacialidades: o momento do parto, da morte e o momento da viagem, do luto. A ação e movimentos, em seus estados latentes, percorrem esses instantes distintos da memória, dando a temperatura, intensidade e cores dessas vivências. As escritas sonoras e imagéticas são tramadas juntas pelas linhas da corporeidade.



Imagem 2: *Movimento 3 - Afogamento.* As águas vivas com elemento cenográfico e a atriz em cena.

A espacialização das dramaturgias plurais no dispositivo cênico

As sonoridades, como havia comentado, eram a coluna vertebral do espetáculo. A sonoridade me refiro não só aos sons que criam atmosferas, como sons da natureza, por exemplo, mas aos áudios gravados das escritas de si e diários. Grande parte desse material foi registrado em estúdio por mim. Alguns textos foram escolhidos para serem ditos ao vivo, em seu caráter de testemunho, pois funcionam como depoimentos e reflexões do momento atual, após a elaboração de um longo processo, tanto em vida quanto em arte. Já os áudios gravados foram construídos para serem escutados pelo espectador(a) simultaneamente a escolha de algumas imagens e corporeidades da atriz presente em cena. Essa escuta era algo delicado, que visava também criar atmosferas em conjunto com ruídos e sons ambientais. Para isso, foram instaladas como parte do dispositivo cênico, quatro caixas de sons em diferentes lugares da cena, pensando justamente nessa espacialização sonora, distanciando e aproximando o público de algumas sonoridades, assim, tanto os fragmentos de textos, como os ruídos, teciam em conjunto qualidades particulares, estados, que simultaneamente ao corpo da performer, transportavam os/as espectadores/as a uma experiência sensorial. Além disso, também confrontei o uso da voz ao vivo com e sem efeitos¹², através do uso da lapela e ao natural, sem microfone. Utilizei para isso recursos de variações rítmicas, de volume, de intensidade do som, sobreposições, cânone, polifonia e diferentes qualidades da voz falada (ora sussurrada, ora estridente, ora convulsiva). Em determinados momentos era vital que o texto fosse escutado em sua inteireza, ora era importante

¹² No início da peça uso um objeto, um aquário vazio e falo com a lapela dentro dele gerando uma certa distorção da voz, que sai com o efeito de um eco, como se estivesse em uma caverna.

escutar apenas alguns fragmentos dele, mesclando-se a outros fragmentos de temporalidades distintas. Como o material da escrita partia da memória, estava imerso em seus vestígios, saltando entre lacunas de tempos e espaços, dos quais se situavam. Essa mistura entre temporalidades, ambientes e atmosferas diversas foi recurso utilizado em alguns momentos e principalmente nos dois primeiros *Movimentos* da peça, *Mistério* e *Fecundação*.

Em *Mistério (Movimento 1)* eu faço um salto entre tempos. O primeiro texto aparece em cena como uma reflexão. Nele, há um embaralhamento do universo relativo à pesquisa-criação com a vida, mais especificamente a experiência da maternidade. Nesse texto é colocada essa ideia que move a pesquisa entre arte e vida, dos processos gestacionais, tanto de conceber um/a filho/a, como de conceber arte. A fala escrita é projetada no cenário, enquanto meu corpo explora uma corporeidade líquida, um corpo mole, vulnerável, em desequilíbrio constante, que embala um aquário vazio.

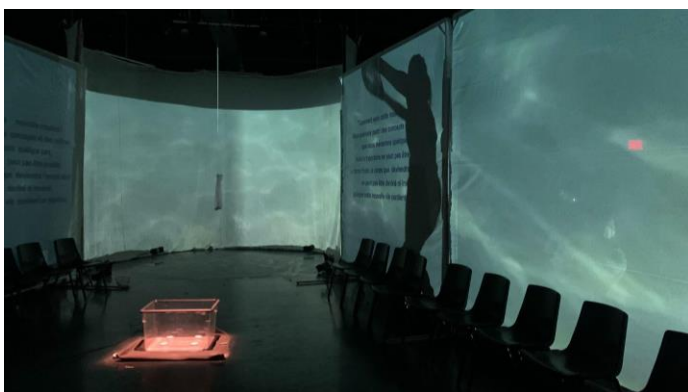


Imagem 3 - Foto de ensaio, onde a pergunta inicial que move a pesquisa é projetada

O texto do diário projetado: 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. A forma final, o corpo que tomará a obra ou a/o filha/o amada/ou muito menos se adivinha ou inventa, pois, essa nova vida contém um mistério. 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.

Minha primeira fala no espetáculo é de um dos primeiros diários do processo, antes de minha primeira gravidez, quando não era mãe ainda, mas me questionava sobre a maternidade e lançava a minha primeira questão dentro dessa pesquisa. A fala é dita de forma dissonante, com efeito de eco, de um ponto do cenário onde estou embaçada, atrás da cortina da projeção, bem ao fundo da cena, como uma fantasmagoria.

Há um tensionamento do sujeito atual (no instante que foi escrito) com o passado e sua projeção no futuro, em suas possibilidades existenciais, seus devires. O fragmento de texto dito é:

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?

Logo a seguir há um áudio de outra temporalidade, que se mescla a seguir com minha voz ao vivo, no centro da cena, dando um depoimento do tempo presente, em que é assumida a coexistência de dois sujeitos: a mãe e a artista. As temporalidades se misturam e a escolha da forma como a sonoridade e vozes são colocadas em cena, saindo de diferentes espaços do dispositivo e com suas texturas peculiares é fundamental na construção da narrativa intertemporal. Às vezes, um som que é escutado distante gera uma diferente percepção do/a espectador/a, que afeta a construção dessa teia narrativa, que se dá através da recepção do público em imersão. Um efeito desencadeia uma sensação totalmente diferente de escutar um texto dito de maneira representada. Pelo reverberar de um estado, foge-se de efeitos psicologizantes e busca-se instalar uma experiência sensorial em cena. A voz e sonoridades são partes desse campo experiencial, sensório e energético que o público capta ao ser infiltrado na cena intermídia. Assim, experimento a distorção vocal em fragmento textual dito ao vivo, com efeitos de ecos. Outras texturas são criadas nesse *Movimento 1*, uma voz líquida, uma voz convulsiva. Em outros fragmentos, gravados em áudio, experimento essa espacialização de diferentes pontos do cenário (caixas de som), gerando percepções distintas dessas texturas sonoras.

Em *Fecundação (Movimento 2)* há uma mescla de diversos tempos e atmosferas. Eu falo, no início desse *Movimento*, sobre o meu segundo parto, que devido a pré-eclâmpsia, tive complicações e uma passagem pela UTI. Poeticamente, neste fragmento, recrio o instante da concepção da minha segunda filha e simultaneamente ritualizo a morte da primeira, colocada metaforicamente ao fim, em uma cena que mergulho um bolo de aniversário de criança em um aquário cheio de água, as velas se apagam junto com o som do eletrocardiograma que suspende as oscilações de seu ritmo vital para o soar retilíneo da parada cardíaca, que anuncia a morte. Além disso, nesse *Movimento* há diversos fragmentos sobre a amamentação, sobre a criação artística etc. É o trecho de dramaturgia mais plural da peça, onde diversos fragmentos bem heterogêneos se misturam criando sensações diversas. Nesse *Movimento* desejava, a princípio, mesclar como atmosfera de vida, o clima de festa e o fantasiar da concepção humana, através da imagem dos óvulos que se iluminam na fecundação¹³, com o fim de

¹³ Cientistas da *Northwestern University* conseguiram captar imagens intrauterinas e mostrar, pela primeira vez, o grande acontecimento da fecundação, 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/b9tmOyrlIYM>

uma vida através do apagamento das velas, como metáfora da morte. Duas atmosferas contrastantes, mas que estão presentes nesse *Movimento*. A polifonia é parte da dramaturgia dessa cena, que busca, para além de que cada texto seja escutado em sua inteireza, justamente essa navegação entre os fragmentos em sua interação, que desemboca na cena final, que é a impulsora do *Movimento* seguinte, o *Afogamento*.

Essa escuta polifônica gerava um estado de percepção peculiar do público, uma desterritorialização, que mais do que instalá-lo em um único lugar ou atmosfera, fazia com que ele perpassasse, sem se deter, por momentos e territórios diversos, navegando sem se fixar, como em um não-lugar. A sensação, assim, estava justamente em vivenciar a instabilidade móvel entre esses fragmentos, como lugares e instantes vividos divergentes. Os territórios percorridos (no *Movimento* 2) eram um hospital, o fundo do oceano, uma praia com fogos de artifício de uma noite de festa, bem como outros lugares não tão definidos, como territórios da imaginação. Os ambientes oscilavam entre o real, o fantástico e o poético. A atmosfera entre a celebração da vida e a ritualização da morte. Eram universos paralelos distintos, que criavam tensões entre si. Nas fabulações da cena, escolho a imagem das baleias no fundo do mar e o canto que elas reverberam como metáfora desse ambiente uterino. O útero, nessa pesquisa, é colocado como esse espaço liminar, de incubação.

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).

O órgão feminino gerador de vida era transposto cenicamente, em sua atmosfera e espacialização, justamente para que o público, sensorialmente, pudesse imergir junto nesse ambiente acolhedor, mutável e poroso. Um mergulho na cena, em um processo de reinvenção de uma mulher, que se dava pelas escritas de si na cena interdisciplinar. Os processos liminares para Turner (2022, p. 98) são análogos à gestação: "Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol e da lua". (TURNER, 2022, p. 98).

O público era acolhido dentro desse dispositivo cênico uterino e o instante das baleias, em sua sonoridade e imagens, era essencial nessa ambientação, até que ele navegasse a outro espaço-tempo. A peça em seu forte universo sensorial era esse fluxo constante, esse ir e vir entre diversas temporalidades e espacialidades, criadas na cena a partir de elementos heterogêneos, que dialogavam entre si e tensionavam-se, criando dissonâncias, polifonias, sobreposições etc. Nessa liquidez fluída, a cena navegava entre paisagens sonoras e imagéticas, entre estados, concebendo territórios

passageiros, que desfaziam-se com fugidez do tempo, elemento concretizado na cena, ocupando espaço central dentro do dispositivo cênico.¹⁴ Dramaturgicamente essa ampulheta do tempo, que ora ganhava contorno de saco gestacional, ora fecundava com seus grãos desejantes, ora, em seu movimento pendular e espiralado, esculpia a passagem do tempo no cenário.



Imagem 4: Foto de elemento do cenário esculpindo o tempo

Abaixo, coloco trechos de cena do *Movimento 2 (Fecundação)*, para a escuta polifônica da construção sonora desses múltiplos ambientes, essa navegação liminar entre temporalidades e espacialidades diversas. Fragmentos do *Movimento 2*:

<https://youtu.be/g0sBS-L0KtI>

Além da importância da espacialização do som no dispositivo cênico, nas paisagens e texturas pelas sonoridades construídas, era fundamental também pensar a espacialização da imagem.

O dispositivo contava com áreas diversas: atrás das telas/tecidos, o círculo e o corredor em diagonal, em que o público estava colocado nas laterais. A escolha do lugar para ser realizado cada ação era fundamental para a dramaturgia da cena.

Na experimentação da cena, dessa forma, os ambientes atrás das telas, que geravam a sombra do meu corpo e o embaçamento da minha imagem, funcionavam como zonas de vulnerabilidade. Minhas corporeidades nesses espaços atrás das telas, eram de extrema fragilidade, um corpo que não consegue se equilibrar, que é mole, como em uma embriaguez da anestesia, em coma, ele sofre quedas, é instável, é extremamente vulnerável.

Já o ambiente do círculo era um espaço de trânsito entre o vulnerável e o corpo social, aquele que elabora, um contorno poético. Ali, se passavam diversas ações, como os espasmos convulsivos de um parto, escritas na areia. Desde ações mais cotidianas, como acender as velas de um bolo

¹⁴ O espaço cênico contava no centro da área circular com um saco transparente, que, por vezes, escorria seus grãos, funcionando como uma ampulheta do tempo cronológico versus o tempo dos desejos.

(*Movimento 2: Fecundação*), até as escritas mais simbólicas, como a dança da parada de um coração (*Movimento 3: Afogamento*).

O ambiente do corredor diagonal, dentro do dispositivo cênico era o espaço do corpo social e muito utilizado no *Movimento 5: Morte*. Nesse *Movimento*, são colocados fragmentos da petição judicial feitas por uma advogada, que foram gravados por uma outra atriz, em contraste com áudios, por mim gravados, das minhas escritas de si. A cena termina com um longo testemunho, uma elaboração, reinvenção do percurso vivido até o momento presente.



Imagem 5: Sombra - espaço atrás da cortina. *Movimento 1: Mistério*



Imagem 6: área cênica do círculo. *Movimento 6: Útero Histérico*



Imagem 7: área cênica do corredor. *Movimento 4: Deriva*

Os espaços em que as ações aconteciam dentro do dispositivo cênico cartografavam estados e ambientavam-os, percorrendo desde um corpo vulnerável e fantasmático, a um corpo poético, a um corpo social. Nessa exploração também foram usados muitos recursos, como a amplitude do corpo pela sua sombra (imagem 5), o espelhamento da imagem, o embaçamento. Tanto nas sombras quanto nesses embaçamentos se buscavam algumas fantasmagorias, o encontro com o evento "morte" no passado.

A sombra é constantemente associada a parte do inconsciente (nossa parte de sombra), mas sobretudo a figura de sombra sem corpo visível conhece uma grande posteridade (que Clément Rosset analisa): muito utilizada em pintura (Chirico), no cinema (as sombras do cinema expressionista ou a pantera de *La Féline* de Jacques Tourneur), ver no teatro. Na verdade, muitas vezes brincamos com a sombra como maneira de exprimir um fantasma (...). (FOUQUET et FAGUY, 2016, p. 22, tradução minha).¹⁵

O tecido das telas dos corredores laterais era diferente do tecido do círculo, então alguns efeitos que experimento de embaçamento da imagem no início da peça, podem ser melhor aproveitados atrás da área circular. Nessa área experimento também, principalmente no *Movimento 1* e *Movimento 3* em que exploro muito a área atrás das cortinas, esse estado de vulnerabilidade do corpo, bem como uma dimensão fantasmática, a sobreposição da imagem projetada sobre o corpo. Aqui, o corpo poroso permeia a projeção e se mistura a paisagem.

¹⁵ Do original: "L'ombre est souvent associée à la part d'inconscient (notre part d'ombre), mais surtout la figure de l'ombre sans corps visible connaîtra une grande postérité (que Clément Rosset passe en revue): très utilisée en peinture (Chirico), au cinéma (les ombres du cinéma expressionniste ou la panthère de *La Féline* de Jacques Tourneur), voire au théâtre. On a en effet souvent joué de l'ombre comme manière d'exprimer un fantôme (...). (FOUQUET et FAGUY, 2016, p. 22).



Imagens 8 e 9: *Movimento 3* - Efeito de embaçamento pela sobreposição da projeção da tela no corpo.

Em determinado momento, experimento também a duplicação da imagem de uma árvore na cena, com distorção da realidade. Com a câmera *live* projetada na tela do círculo, no *Movimento 7: Vestígios*, eu sobreponho uma imagem feita ao vivo (um desenho de uma espiral na areia/sal) com imagens gravadas (minha barriga grávida). Experimento também vídeos do fundo do mar com uma floresta de neve.



Imagem 10 - *Movimento 7* - Câmera *live* projetada no círculo sobreposta a imagem da barriga e imagens gravadas nos corredores

A sobreposição de narrativas audiovisuais além de embaralhar paisagens e temporalidades diferentes, sobrepõem texturas, em sua plasticidade. Como utilizo algumas imagens mais próximas de uma dimensão real e até a minha barriga grávida, como documental, escolho sobrepor a ela a textura arenosa do sal através de desenho nele feito na mesa luminosa, pensando em dar um contorno mais simbólico à imagem. A escolha das texturas foi bem importante. Cada *Movimento* da peça foi pensado em sua textura e padrões de imagens a serem trabalhadas. No *Movimento 2* por exemplo muitos padrões circulares foram utilizados, desde a tomografia do cérebro, aos fogos de artifício, ao espaço circular do sal no chão, ao movimento espiralado da ampulheta no final deste bloco.

A experiência sensorial para o público

O espetáculo multilinguagens *Uterina* resultou em uma experiência sensorial e imersiva do público, um percurso pelas águas internas de uma mulher e do mundo, em seus ciclos, movimentos de calma, de turbulência, de silêncio, em suas mudanças de rota, em seus renascimentos. A divisão em 7 *Movimentos* da peça é como uma cartografia cênica desse percurso vivido, transportando poeticamente a corporeidade da atriz que perpassa esses importantes estados e espaços-tempos da memória.

O corpo, assim, é o canal que conecta o público à sensação. As imagens e sonoridades são apenas extensões dessas corporeidades. Dessa forma, foram mapeadas diversas qualidades que através das ações e movimentos davam contorno/nomenclatura a essas corporeidades: corpo espasmático, corpo água-viva, corpo onda, corpo do coma/ ou da hibernação, corpo da revolta ou útero histérico, corpo morto etc.

A corporeidade tem essa importante função de conexão do público com a atriz em cena. O corpo em movimento, em sua dimensão vibracional, está imerso no dispositivo cênico, operando significações. Ambos, corpo e dispositivo se interconectam pela atmosfera, em sua dimensão vibracional. Assim, o corpo comporta a atmosfera das sonoridades e imagens, assim, como elas são prolongamentos desse corpo. O corpo do/a performer em sua dimensão atmosférica é um importante canal de conexão do/a espectador/a com a cena.

O espetáculo *Uterina*, resultado artístico de uma pesquisa-criação, foi realizada em residência no LANTISS e a possibilidade de ampla experimentação para a criação de uma dramaturgia plural, permitiu que a obra fosse gestada para proporcionar uma recepção sensorial, a partir da não hierarquia entre os diversos elementos da cena. A interação entre todas escritas (corporais, videográficas, sonoras) desde o começo da etapa de composição no dispositivo cênico, que funcionava como um grande útero "acolhedor", permitiu que o público fosse inserido nessa experiência imersiva.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est ce qu'un dispositif?** Paris: Payot et Rivages, 2007.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CYR, Catherine. **Résonances: des imaginaires du corps tissés de textualité.** Montreal: Ed. Percées, 2020.

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

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

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

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

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

NADEAU, Carole. **Fabrication d'un dispositif scénique axé sur l'hétérogénéité et une logique de la corporéité précédé de résonances**. 2017. 238 fls. Tese. Departamento de Letras. Université du Québec à Trois-Rivières, abril de 2017. Disponível em: <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/8063/1/031624488.pdf>.

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

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. Montreal: **Intermédialités**, número 6, p. 43-64, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

SERMON, Julie. La scène intermédia. In: SERMON, Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre. **Théâtre du XXI^e siècle: commencements**. Paris: Armand Colin, 2012. P. 129-181.

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

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

VILLAR, Fernando. Interdisciplinaridades artísticas. **Revista Da FUNDARTE**, (33), p. 188–193. 2017. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/447>.