



## O ATO DE DOCUMENTAR A PARTIR DO CORPO

### DOCUMENTAR DESDE EL CUERPO

Ana Paula Chagas Pereira, Universidade Federal de Uberlândia<sup>1</sup>

#### RESUMO

O artigo discute o ato de documentar nas artes cênicas a partir da noção de corpo como documento, tomando como ponto de partida a impossibilidade de dizer certos acontecimentos, especialmente aqueles atravessados pela violência. Em diálogo com a reflexão de Jacques Derrida sobre o arquivo como produção de acontecimento, o texto propõe compreender o documentar em cena não como retomada do passado, mas como processo estético de reinscrição do vivido. Com base em autores como Marcelo Soler, Janaina Leite, Cornago e Rebecca Schneider, analisa-se o corpo em performance como lugar de enunciação e de memória, atravessado por marcas individuais e coletivas. Por fim, o estudo se detém na performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, de Lorena Wolffer, na qual o corpo da artista se torna arquivo vivo da violência de gênero, evidenciando o corpo feminino como território de inscrição política e histórica.

#### Palavras-chave

Corpo; documento; performance; violência de gênero.

#### RESUMEN

Este artículo aborda el acto de documentar en las artes escénicas desde la noción del cuerpo como documento, tomando como punto de partida la imposibilidad de narrar ciertos eventos, especialmente aquellos marcados por la violencia. En diálogo con la reflexión de Jacques Derrida sobre el archivo como producción de acontecimientos, el texto propone entender la documentación en escena no como un recuento del pasado, sino como un proceso estético de reinscripción de la experiencia vivida. A partir de autores como Marcelo Soler, Janaina Leite, Cornago y Rebecca Schneider, el cuerpo en la performance se analiza como un lugar de enunciación y memoria, atravesado por marcas individuales y colectivas. Finalmente, el estudio se centra en la performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, de Lorena Wolffer, en la que el cuerpo de la artista se convierte en un archivo vivo de la violencia de género, destacando el cuerpo femenino como territorio de inscripción política e histórica.

#### Palabras clave

Cuerpo; documento; performance; violencia de género.

---

<sup>1</sup> Ana Paula Chagas Pereira é mestranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Profa. Dra. Mara Leal. Email: anapaula.chagasp@gmail.com



## O documentar nas artes cênicas

Entre um acontecimento vivido e sua posterior elaboração, algo permanece atuando no corpo. Atravessado por discursos e imaginários, o corpo carrega marcas que nem sempre se deixam traduzir em palavras ou passam pela consciência como entendimento, persistindo como vestígios que retornam como um estranho familiar<sup>2</sup>. Há dimensões dos acontecimentos que escapam à linguagem e permanecem inscritas no corpo, convocando a alguma espécie de elaboração ou representação. É nesse sentido que o filósofo Jacques Derrida (2012) propõe uma “possibilidade impossível” de dizer o acontecimento, entendendo a impossibilidade como condição do possível, uma vez que o acontecimento irrompe de forma imprevisível e singular, escapando às formas habituais de representação.

A impossibilidade de dizer certos acontecimentos — especialmente aqueles que produzem um colapso da própria ideia de “eu” ou de “nós” — é o que nos leva a tentar dizê-los repetidamente, por diferentes vias, ainda que algo sempre escape à representação. Quando vestígios de acontecimentos são mobilizados como matéria de criação artística, o ato de documentar surge como possibilidade. Documentar, aqui, não significa retomar o passado tal como foi, mas sim um processo de reinscrição do vivido, que coloca o acontecimento novamente em circulação. A questão que se coloca é como pensar o corpo como ponto de partida para o ato de documentar, uma vez que, no campo das artes cênicas, essa reinscrição do vivido encontra no corpo um lugar privilegiado de enunciação.

Historicamente, o ato de documentar esteve vinculado ao universo jurídico, associado à ideia de registro, comprovação objetiva e imparcial de uma verdade e preservação da memória. Derrida (2001), retomando as origens do termo “arquivo”, esse conjunto de documentos, afirma que este está indissociavelmente ligado a uma instância de autoridade, responsável por determinar o que deve ser guardado, transmitido e reconhecido como legítimo. Ao recorrer à figura do arconte —

---

<sup>2</sup> A noção de “estranho familiar” deriva do conceito freudiano de *Unheimlich*, que aponta para o retorno inquietante daquilo que, embora familiar, havia sido recalcado ou mantido fora do campo da consciência. Algo que deveria permanecer oculto, mas que reaparece, produzindo um efeito de perturbação.



magistrados superiores da Grécia Antiga, que por sua autoridade reconhecida publicamente, detinham o poder de guardar, ordenar e interpretar os arquivos -, o autor evidencia que o arquivo não é neutro, mas um lugar de poder, que decide o que será lembrado e o que será deixado à margem. Assim, essa autoridade governa o sentido da memória oficial, fazendo com que o arquivo reproduza estruturas de poder.

Apontamentos semelhantes são feitos pelo diretor e pedagogo teatral Marcelo Soler (2015), ao discutir a ampliação da noção de documento a partir das décadas de 1960 e 1970, impulsionada por reflexões como as de Michel Foucault. O documento passa a ser compreendido como uma construção, uma “fixação material de um olhar sobre um determinado fato” (p.87), atravessado pelas informações contidas nele, pelas condições de produção, pelo contexto histórico e sobretudo, pelos interesses envolvidos em sua construção. Assim, o documento passa a ser compreendido como um signo atravessado por escolhas e intencionalidades e passível de interpretação e reinscrição de sentidos. Com isso, passou-se a considerar com mais intensidade materiais do cotidiano como fonte documental: fotografias, objetos, roupas, cartas pessoais, revistas, diários, registros sindicais e, sobretudo, relatos orais.

Nas artes cênicas, ainda segundo Soler (2015), documentos – materiais de origem não ficcional – tem sido mobilizados desde as experiências de Erwin Piscator, dramaturgo e diretor alemão, que incorporou materiais como recortes de jornal, fotografias, relatórios e filmes, como recursos capazes de dar amplitude histórica ao drama e estabelecer uma relação imediata com a realidade. A presença desses materiais inaugura um modo do pensar o documentar em cena que não se limita à reprodução do real, mas à construção de uma perspectiva crítica sobre ele.

Nas últimas décadas, o trabalho com documentos se expandiu significativamente, acompanhando o interesse crescente pelo real em cena e pelo trato da memória como matéria poética. Lembrar não significa revelar a realidade em si, mas a realidade como foi significada. Assim, a incorporação dos documentos à cena importa mais pela sua potência de produzir sentido, memória e discurso, e não de ilustrar a realidade ou o passado. A documentação evoca dados do real, que são elaborados necessariamente como discurso estético. Segundo Soler (2015):



“(...) se anos atrás o processo de documentação poderia ter tido algum vínculo com a ideia de se compartilhar uma verdade absoluta sobre um tema relevante, hoje cabe a cada artista e/ou a cada coletivo envolvidos com o documental em arte o questionamento sobre a relevância de padrões que impõe percepções únicas sobre o fato exposto.” (Soler, 2015, p. 52)

Ainda segundo o autor, a prática documental no teatro se define pela presença de um projeto estético vinculado à intenção de documentar. O que move a criação não é a investigação de fatos ou memórias, nem a tentativa de reproduzi-las como ocorreram, mas a necessidade de elaborar um discurso artístico que passa por um processo de organização e interpretação dos documentos – e muitas vezes, pela produção de documentos ao longo do processo. Portanto, o ato de documentar não é neutro, envolve escolhas, recortes e um ponto de vista específico. Para o autor, é a construção estética sustentada pelo trabalho poético com os documentos que permite transformar registros em experiência cênica. O trabalho com os documentos, portanto, supõe um ponto de vista sobre a realidade investigada, capaz de interpretar o passado e construir um discurso sobre ele, percebendo metáforas que ampliam e ressignificam a realidade.

Janaina Leite (2017), atriz, diretora e pesquisadora, reforça essa perspectiva ao afirmar que a importância dos documentos estaria menos no compromisso com os conteúdos históricos ou com uma suposta “constatação” da experiência, e mais em seu potencial criativo, ou seja, na capacidade de recriar o vivido. O uso de documentos não reconstitui o passado, mas o recria, revelando novas possibilidades de significação e compreensão dos acontecimentos. Não se trata então, do que o documento informa em termos de dados ou de uma sua informação imediata, mas daquilo que ele revela também em seus silêncios e omissões. Afinal, recorrer aos arquivos não significa apenas se deparar com o passado que foi registrado, mas também com os outros olhares que já se lançaram sobre ele (Leite, 2017).

Portanto, a intenção de documentar está diretamente vinculada à necessidade de organização simbólica do passado. Derrida (2001) aponta que o arquivo não permite acesso direto ao passado, mas produz o acontecimento ao mesmo tempo em



que o registra. O arquivamento, assim como a documentação, transforma, recorta e reconfigura o passado, é sempre uma construção externa e política. O filósofo francês Paul Ricoeur (2007) enfatiza que nada, enquanto tal, é documento; este adquire sentido apenas quando solicitado a verificar uma hipótese ou responder a uma pergunta. Para ambos, o processo documental implica em uma leitura e interpretação que se relaciona com as intenções de quem o mobiliza.

Ainda que o documento seja uma construção e uma interpretação, sua presença em cena continua a conferir um lastro de veracidade. Como observa Soler (2015), permanece a percepção de que os documentos carregam uma credibilidade própria, capaz de sustentar o que é apresentado. A presença do documento em cena ocupa, dessa forma, um lugar paradoxal. Se por um lado, ele não representa objetivamente a realidade, por outro, sua materialidade instaura uma ligação imediata com o real. Esse duplo movimento faz com que o documento funcione como um vestígio e como produção de discurso: não é a realidade em si, mas um fragmento que a evoca. A força do documento reside nesse entre-lugar, em que o que se conserva não é a realidade em si, mas um signo dela, transformado em outra materialidade e aberto a novas interpretações e produções de sentido. É nesse sentido que Soler (2015) afirma, sobre a utilização de fotografias como documentos em cena: “A imagem fotográfica, assim como todo documento, parte da realidade, mas se constitui em outra.” (p.99)

Essa perspectiva permite compreender o documento não como algo dado, mas sim descoberto e constituído a partir de um questionamento (Ricoeur, 2007; Leite, 2017). Nesse sentido, qualquer material que possa ser interrogado com o objetivo de encontrar informações sobre o passado, pode ser considerado documento. Janaina Leite (2024) exemplifica esse processo ao relatar a experiência de criação de *Stabat Mater*, em que um vídeo do parto de seu filho só passou a produzir sentido quando exibido em reverso. Foi apenas quando conseguiu “formular a pergunta que o fizesse falar” (Leite, 2024, p. 17), que o documento revelou algo central para a peça: a ideia do retorno. Dessa forma, em processos de criação, o documento em si carrega um significado, mas é através de deslocamentos do olhar, das possibilidades associativas



e de ressignificação, que são atribuídos novos significados e camadas a esses materiais. Os documentos também revelam algo sobre a experiência, ao acessar outras camadas de significação que não haviam se revelado até então.

### **O corpo como documento**

Janaina Leite (2017) aponta que essa busca documental se refere também ao corpo, aos gestos, expressões, silêncios e atos falhos de um corpo que passou por uma experiência e se propõe a contá-la. Esse questionamento sobre o lugar do corpo no documento ou no arquivo já estava presente também em Derrida (2001), quando ele se questiona em que se torna o arquivo quando ele se inscreve diretamente no corpo. O corpo se torna um possível espaço de arquivamento, de acontecimentos vividos, mas também de marcas que o antecedem e constituem como sujeito dentro de uma determinada estrutura simbólica.

O teórico espanhol Óscar Cornago (2009) observa que a “aura que rodeia a testemunha” está na própria presença do corpo, não necessariamente na sua capacidade de contar o que viveu. O corpo de alguém que atravessou uma experiência exerce atração como se um campo gravitacional o rodeasse, uma vez que a experiência fica escrita no corpo, na forma como ele se coloca e se relaciona com o mundo. Nesse sentido, o autor aponta para algo da força da experiência que permanece na própria materialidade do corpo, para além da linguagem. O corpo não apenas lembra, mas age sob o efeito da lembrança.

Assim como o documento, o corpo não é neutro: ele é construído histórica, social e politicamente, atravessado por discursos, normas e violências que o antecedem. As marcas que carrega dizem respeito a sua história de vida, mas também há marcas que o antecedem e o constituem como sujeito dentro de uma determinada estrutura simbólica. Nesse sentido, o corpo não representa um documento, uma memória ou um acontecimento vivido, mas ele opera segundo a mesma lógica documental. O corpo pode ser pensado como documento que carrega vestígios não como registro estável do passado, mas como restos que continuam a produzir sentido no presente, que se atualizam. Tal como o documento, o corpo também se constitui a



partir de lacunas, falhas, apagamentos e excessos, pode ser manipulado e transformado, e também pode ser convocado a responder uma pergunta, ou, no que nos interessa, a responder a uma situação performativa que o coloca como sujeito e objeto de enunciação.

É por isso que o corpo recebe tanta atenção nas criações autobiográficas e/ou documentais, uma vez que, como coloca Cornago: “a verdade de um corpo nos afeta, ainda que resista a ser compreendida” (p. 101). Ele se torna uma “ponte” entre o passado e o presente, onde o passado continua a surtir efeitos no presente. Ele deixa de ser apenas um suporte para a representação e passa a ser o próprio lugar onde a experiência e a memória se inscrevem e se transmitem. O corpo, entendido como documento, então, pode operar como um dispositivo poético capaz de deslocar, performar e fabular sobre a memória.

Essa concepção se materializa, por exemplo, em *Manifesto Transpofágico*<sup>3</sup>, de Renata Carvalho, que inicia a peça dizendo: “Este é meu corpo. [...] O meu corpo sempre chega antes [...] Ele é mais forte, fala por mim. O meu corpo veio antes de mim, sem eu pedir”, já anunciando a centralidade do corpo como lugar de enunciação. O corpo da artista, nu e fragmentado pela iluminação, vai sendo exposto em partes, sem que seu rosto seja revelado de imediato. A narrativa que acompanha essa cena remonta histórias de sua vida que marcaram sua experiência com o gênero. O corpo aparece ao mesmo tempo como alvo de discursos normativos e meio de resistência, como possibilidade de romper e ir além. É um espaço de elaboração e reinvenção de si, de sua história. Assim o corpo não é suporte da fala, mas linguagem em si, que se oferece como documento vivo de uma trajetória, que ultrapassa o individual e convoca a história das travestis enquanto coletivo.

Portanto, o corpo não é um suporte da representação, mas se torna o meio e o fim do acontecimento expressivo. Ele constrói o acontecimento cênico a partir de suas afetações, irrompendo no tecido simbólico como linguagem. Pensar o corpo

---

<sup>3</sup> *Manifesto Transpofágico* é um espetáculo teatral solo, concebido e protagonizado por Renata Carvalho, que se configura como um manifesto sobre a historicidade do corpo travesti no Brasil. Estreou em 2019, na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.



como documento significa, portanto, reconhecer que ele carrega em sua materialidade as marcas do vivido e atua como lugar de enunciação capaz de produzir, modificar e compartilhar sentidos.

Em muitas performances feministas, o corpo da artista se constitui na sua própria materialidade de trabalho, se tornando, ao mesmo tempo, criador e criatura, sujeito e objeto. Segundo a artista e pesquisadora Alessandra Montagner (2019), estratégias de choque, os excessos, a explicitação do corpo nu e suas relações com sexualidade, pornografia e formas de objetificação, bem como a confrontação de padrões e condutas impostas às mulheres, são formas de explicitar, pela intensidade do ato performático, a força das violências que as suprimem. A performance, nesse sentido, emerge contra o sufocamento imposto à existência das mulheres. O corpo, concebido como lugar de invenção, desobedece, rebela-se e se torna insubmisso no ato performático, atuando, como uma forma de invenção e apresentação de outros corpos possíveis.

Rebecca Schneider (1997), pesquisadora estadunidense dos estudos da performance, cunhou a expressão “corpo explícito” para se referir às formas pelas quais artistas da performance buscavam explicitar corpos em relações sociais, tornando visíveis as camadas sociais inscritas no corpo. A expressão aponta para a ação de expor o corpo como quem abre as cortinas de um palco, trazendo à tona “camadas de significação que cercam seus corpos como fantasmas em um túmulo”. O corpo explícito em representação não revela uma essência ou verdade oculta, mas é, sobretudo, um local de marcas sociais, assinaturas gestuais de gênero, raça, classe, idade e sexualidade, que carregam fantasmas históricos que configuram hierarquias de privilégio e exclusão. Schneider (1997) observa que, nessa perspectiva, o corpo torna-se um palco onde se reencenam dramas sociais e traumas que sustentaram fronteiras culturais entre verdade e ilusão, natural e não natural, essencial e construído, fato e fantasia. O corpo explícito, portanto, é menos a busca por um corpo verdadeiro do que a explicitação desse corpo como palco dos teatros sociais que sustentam uma série de pressupostos culturais, e sugere que esse teatro social poderia ser roteirizado e realizado de outras formas.



Podemos entender nessa perspectiva, a performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*<sup>4</sup> (2002), de Lorena Wolffer. A artista mexicana utiliza o próprio corpo como lugar de inscrição e documentação da violência sistemática contra mulheres na Ciudad Juárez. Entre 1993 e o início dos anos 2000, centenas de mulheres foram assassinadas na região e um número semelhante desapareceu, em um contexto marcado pela negligência do Estado, pela violência institucional e pela atuação de grupos ligados ao narcotráfico. A performance parte desse conjunto de crimes não apenas como um evento localizado, mas como um paradigma para pensar a violência de gênero enquanto prática estrutural que ultrapassa o contexto geográfico específico.

Baseada em documentos policiais referentes a cinquenta desses casos, Wolffer transforma seu corpo em um mapa vivo da violência. Deitada sobre uma maca hospitalar e vestida com roupas associadas às trabalhadoras das maquiladoras<sup>5</sup> — grupo ao qual pertenciam muitas das vítimas —, a artista retira as roupas e passa a marcar em seu próprio corpo, os locais onde havia evidências de agressão e violência nos corpos das vítimas. Uma voz narra as informações de cada caso: nome da vítima, idade, local onde o corpo foi encontrado, causa da morte e descrição detalhada das agressões, mutilações e golpes. Ao nomear cada mulher antes do relato, a artista interrompe o processo de anonimização que frequentemente acompanha esses crimes, reinscrevendo singularidades ali onde o arquivo estatal tende a produzir estatísticas (Suppanz, 2025).

Segundo Kathrin Suppanz (2015), à medida que as marcas se acumulam sobre o corpo da artista, determinadas regiões passam a concentrar múltiplas inscrições, tornando-se áreas densas, evidenciando como certas partes do corpo feminino se tornam alvos privilegiados de uma violência que articula desejo, controle e punição. O corpo de Wolffer deixa, assim, de funcionar como suporte neutro da ação

---

<sup>4</sup> *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* é uma performance da artista mexicana Lorena Wolffer, em que ela usa seu corpo como mapa simbólico da violência contra mulheres assassinadas em Ciudad Juárez. A obra foi apresentada em diversos contextos internacionais entre 2002 e 2004. Mais informações: <https://lorenawolffer.net/2023/02/24/mientras-dormiamos-el-caso-juarez/>

<sup>5</sup> Fábricas de montagem industrial voltadas à exportação, localizadas em regiões de fronteira no México, que empregavam majoritariamente mulheres jovens em condições de trabalho precárias, contexto frequentemente associado à vulnerabilidade social e à violência de gênero em Ciudad Juárez.



performática e passa a operar como território violentamente apropriado, no qual se inscrevem as marcas de uma dor coletiva.

Essa operação pode ser compreendida como um desdobramento da reflexão de Derrida (2001) sobre o arquivo, especialmente quando o autor se pergunta em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo. Ao reinscrever em sua pele os vestígios descritos nos documentos policiais, Wolffer desloca o arquivo institucional — distanciado, burocrático e muitas vezes inoperante — para uma inscrição corporal que torna visíveis os efeitos sensíveis e políticos da violência. A documentação deixa de ser apenas um registro do passado e passa a produzir acontecimento no presente da performance.

Essa leitura também encontra ressonância no pensamento de Rita Segato (2005), antropóloga argentina, que compreende os feminicídios de Ciudad Juárez como uma forma de escritura sobre os corpos das mulheres. Para a autora, a violência opera como uma linguagem de poder, dirigida não apenas às vítimas, mas sobretudo a outros homens, funcionando como ritual de afirmação e iniciação à masculinidade, especialmente em contextos marcados por soberanias paralelas ao Estado. O corpo feminino torna-se, assim, território sobre o qual se comunicam mensagens de domínio, impunidade e controle. Ao transformar o próprio corpo nesse território de inscrição, Wolffer explicita essa gramática da violência, tornando visível aquilo que os arquivos oficiais tendem a silenciar.

Ao utilizar o próprio corpo como meio de documentação, Wolffer dá visibilidade a vidas reduzidas a dados arquivísticos e estatísticas. Seu corpo torna-se um veículo de enunciação para aquelas que já não podem falar, produzindo uma memória que não se limita à representação, mas que atua como presença. Nesse sentido, a performance exemplifica de forma contundente o que significa documentar a partir do corpo: um gesto em que o corpo-documento opera simultaneamente como arquivo, testemunho e território político, tornando visível a violência de gênero como marca inscrita, repetida e comunicada sobre os corpos das mulheres.

Assim, o corpo da artista torna-se documento dessa história, operando como um mapa no qual se inscrevem tanto os lugares onde os corpos das mulheres foram



encontrados quanto as zonas em que foram mutilados e violentados. Ao transpor para sua própria pele as marcas descritas nos arquivos policiais, Wolffer não apenas localiza a violência no corpo, mas evidencia como o corpo feminino — e, de modo específico, o corpo da mulher latino-americana — é historicamente construído como espaço de violência, apropriação e inscrição de poder. O corpo-documento, aqui, funciona simultaneamente como território e como arquivo: território porque nele se exercem formas de dominação que se repetem de maneira sistemática; arquivo porque nele se acumulam vestígios de uma violência que não se encerra no acontecimento passado, mas continua a produzir efeitos no presente. A performance torna visível, assim, uma cartografia da violência que atravessa corpos e geografias, revelando como a inscrição da violência no corpo feminino opera como linguagem política e como mecanismo de controle social.

Dessa forma, pensar o ato de documentar a partir do corpo implica deslocar a compreensão do documento como registro estável do passado para compreendê-lo como processo estético e político de reinscrição do vivido. O documentar em cena se mostra como uma prática atravessada por escolhas, lacunas e intencionalidades, que assume a impossibilidade de dizer plenamente certos acontecimentos. Nesse contexto, o corpo emerge como lugar privilegiado de enunciação, operando segundo uma lógica documental: carrega vestígios, marcas e restos de experiências individuais e coletivas que se atualizam no presente da performance. O corpo-documento, assim, não conserva o acontecimento, mas o coloca em circulação, produzindo sentido a partir da tensão entre memória e esquecimento, entre presença e ausência, e afirmando o documentar como um gesto que não encerra o passado, mas o reinscreve como experiência viva.

### Referências Bibliográficas

CORNAGO, Óscar. Atuar “de Verdade”. A Confissão como Estratégia Cênica. **Urdimento- Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 99-111, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102132009099>. Acesso em: 07 ago. 2024



DERRIDA, Jacques. Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. Trad. Pero Eyben. **Revista Cerrados**, v.21, n.33, p. 229-251, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148/22967>. Acesso em: 07 ago. 2024.

\_\_\_\_\_. **Mal de arquivo, uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEITE, Janaina Fontes. O parto reverso ou da vertigem que é voltar. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 52, p. 01-22, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573103522024e0103>. Acesso em: 25 set. 2024.

\_\_\_\_\_. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MONTAGNER, Alessandra. Do corpo feminino em performance: exceder-se para não asfixiar. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.35, p. 311-325, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102352019311>. Acesso em: 16 jun. 2025.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. New York, Routledge, 1997.

SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juárez. **Estudos Feministas**, vol. 13, n. 2, p. 265-285, 2005.

SOLER, Marcelo. **O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas**. 2015. Doutorado em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SUPPANZ, Kathrin. Performing Gore: Lorena Wolffer's Mientras dormíamos (el caso Juárez). **Feminist art practices and research: cosmos**, v.01, n.01, 2025. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/29986982.2025.2536025?needAccess=true>. Acesso em: 27 jan. 2026.