

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II - FAP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO II - FAP
MESTRADO PROFISSIONAL

**INSCRIÇÃO PERFORMATIVA NO CORPO DAS ESCRITURAS: AS POLÍTICAS
DAS NARRATIVIDADES**

CURITIBA

2021

THIAGO DOMINONI

**INSCRIÇÃO PERFORMATIVA NO CORPO DAS ESCRITURAS: AS POLÍTICAS
DAS NARRATIVIDADES**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação
Mestrado Profissional em Artes, Modos de conhecimento
e processos criativos em artes, da Universidade Estadual
do Paraná, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Dominoni, Thiago

Inscrição performativa no corpo das escrituras : as políticas das narratividades. / Thiago Dominoni, 2021. 135f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG Artes)

Orientador: Profº Drº Francisco Gaspar Neto

1. Política das Narratividades . 2. Dramaturgias.
3. Performativo. 4. Escrituras. 5. Teatro. I. T.
II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 792

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
TURMA 2019

DATA DA DEFESA: 06/05/2021

TITULO DO TRABALHO: Inscrição Performativa no corpo das Escrituras: A Política das Narratividades

MESTRANDO: Thiago Dominoni

ORIENTADOR: Francisco de Assis Gaspar Neto

MEMBROS DA BANCA: Francisco de Assis Gaspar Neto; Patrick Estelita Cavalcanti
Pessoa e Stephan Arnulf Baumgartel

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se na pasta do/a discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado Profissional - PPGARTES

Para nós, as 'bichas', as viadas, muito amadas.

*Para minha mãe e meu pai, por fazerem da precariedade poesia e
linguagem*

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas, os gestos, as palavras. Neste espaço quero agradecer o dia em que minha mãe, Maristela Ribeiro Dominoni, me presenteou com uma bola de vôlei e uma calculadora quando soube da minha entrada na Universidade para cursar Teatro. Esse gesto foi um acontecimento indescritível e me trouxe até aqui.

Ao meu pai, Vanderlei Dominoni, que revoluciona, dia a dia, sua relação violenta com o amor e me espanta com o seu apreço aos detalhes. Por todos os dias em que o observei com os olhos fechados na mesa da cozinha, durante horas. Ele não dormia - *me deixa quieto aqui, estou só pensando* – e estava mesmo. Hoje, estou eu, com os olhos fechados, na cozinha e na sala pensando por horas, igualzinho, sabendo-se diferenças. Aprendi a gostar da solidão por admirar meu pai, admiração custosa e acontecida. Pai e mãe, vocês são as grandezas mais lindas que presenciei, transcendem os corpos, são meus olhos, minha voz falha, meu encantamento pela vida, aprisionamento e rebeldia.

Ao meu irmão, Maycon Dominoni - a doçura de uma planta - o que me ensinou a ouvir e dizer: que saudade de você.

Ao meu namorado, Bruno Lops, por ouvir cada palavra deste trabalho, por dar a ternura necessária à minha falta de entusiasmo, por ter uma escuta revolucionária em que aprendo e me apaixona, por ajudar a construir cada canto da minha casa, por me fazer acordar quando eu tinha desaprendido. Bruno, que este trabalho seja um acontecimento feliz por sua presença no mundo.

Ao Antonio Lopes por fazer desavença com o mundo, por abrir sensibilidade e aprendizado nas minhas horas mais difíceis, por ser a pessoa que não me deixou desistir da Universidade.

Cynthia Lago de Farias por inúmeras ligações telefônicas, por ser uma das primeiras a me chamar de poeta, por lembrar-me de carregar água na peneira para lidar com o mundo, por ser sensível à vida e aos sonhos. Que saudade, minha amiga, que saudade.

Naiara Luiza Bastos por habituar nossas conversas à nudez das palavras, por desafiar nossa falta de esperança, por amar a vida, pela permanência com o teatro e comigo.

Gisela Assis por celebrar cada conquista, por fazer amizade com quem escrevo, por abrir caminhos, por ser uma pessoa inesquecível.

Lidiamara Gross por abrir os caminhos profissionais, por ajudar tanto na inscrição do Mestrado, por acompanhar a construção das minhas conquistas, por acreditar em mim.

Ao meu orientador e professor, Francisco Gaspar Neto. Chico sempre recebeu o trabalho no ponto de sua efervescência, andou com o trabalho sem fazer da pesquisa expectativa. Você foi coerente com a trajetória destas dobras. Eu aprendi a sentir ética e compromisso de pesquisa. Você é um marco e eu admiro muito.

Ao Leonardo Taques, pelo encontro na vida, acolhimento, por acreditar na minha escuta e por insistir na caminhada artística.

Dirceli Lima, pelas leituras atenciosas, pela permanência e participar de tantos caminhos.

Bernardo Schaffer pelo auxílio carinhoso nas traduções, nos cafés, nas trocas.

[pelas palavras escritas tenho doçura]

Ao Stephan Arnulf Baumgartel por aceitar a parceria no estágio docência, pela amizade que se iniciou na escrita e depois na pesquisa, por me fazer acreditar que escrevo, pelas caminhadas futuras, pela paixão, dedicação e ensino da dramaturgia. Patrick Pessoa pelo acolhimento, pela partilha e escuta. Patrick e Stephan, vai demorar muito para que eu acredite que vocês me leram, que vocês estão aqui. Vocês fazem parte das surpresas que essa trajetória me deu. Eu não acreditava. Eu acredito agora. Muito obrigado.

Um grande viva para todas as professoras e professores que conheci e pude contar um pouco das minhas aspirações: Amábilis de Jesus, Ana Cristina Fabricio, Cristóvão Oliveira, Denise Stoklos, Jair Moraes, Guaraci Martins, Jéh Oliveira, Lilian Fleury Dória, Luciana Barone, Márcia Moraes, Márcio Mattana, Maurício Arruda Mendonça, Natália Soldera, Robson Rosseto, Rosemeire Odahara Graça, Sueli Araújo, Lígia Souza e Walter Lima Torres.

Agradecimento e orgulho pela minha caminhada inteira no ensino público.

no teto tem uma claraboia e todos os dias às 10h pergunto: como ver este instante passando? sempre tinha tentado pular as etapas da vida e apagar o entre. Como atravessar os meses neste lugar e ver o que acontece? a fotografia divide futuro e passado – seria possível ver o que está no meio?

(Marília Garcia)

*dentro de mim existem anos
que não dormiram*

(Rupi Kaur)

RESUMO

Como movimento contínuo do processo criativo da escrita dramaturgica, o presente trabalho reflete sobre a escuta ampla para um posicionamento ético, clínico e político diante da prática de escrita de dramaturgias. Através do processo cartográfico para a produção de dados, a pesquisa é um movimento teórico para acontecer um gesto dramaturgico e vice-versa, conduzido pela produção de subjetividades desajustadas, estas desviantes, estas na mira do fim. Por estes aspectos a dissertação pergunta: Do que parte a criação de dramaturgias para a produção de subjetividades que afirmam a vida? Que estratégias são necessárias para escrever dramaturgias e sobreviver? Que estratégias fazem dramaturgias para as diferenças? Pode a língua ficcional fazer-se performativa? Desse modo, *As Política das Narratividades*, em ressonância conceitual com Luciana de Oliveira Pires Franco (2014), Eduardo Passos e Virginia Kastrup (2015), é vista como gesto e escritura de mundos, é uma força latente, desconhecida, experimentada, faz-se com o outro e não por ele. É uma operação de desajuste na norma, é uma operação especulativa que orienta a vida pelas rasuras, pelo estado de vulnerabilidade constante. Escrever dramaturgias para tornar-se uma agência ficcional de rasuras, performativa. A produção de escrita como prática de vida desejante. A rede conceitual trabalha pelas contribuições de Suely Rolnik (2018), com seu trabalho implicado na prática para produzir vidas não *cafetinadas*; Tatiana Salem Levy (2011), para aproximar o trabalho do conceito da *experiência do fora*; Félix Guattari e Gilles Deleuze (1975) para conhecer e propor *devires* de escrita com o trabalho sobre *Literatura menor* encontrando conceitos como o *plano de imanência* e atos de *desterritorialização* da língua, entre outros.

Palavras-chave: Política das Narratividades; Dramaturgias; Performativo; Escrituras; Teatro.

ABSTRACT

As a continued movement in the creative process of dramaturgical writing, the present work reflects on amplified listening, aiming towards an ethical, clinical and political positionment towards the practices of dramaturgical writing. The research is a theoretical movement through a cartographical process to the production of data, conducted by un-adjusted subjectivities. Through these aspects the dissertation asks: from where does depart the dramaturgical creation that creates life? What strategies are needed to produce dramaturgy and survive? Which strategies create 'difference' dramaturgies? Can fictional language become performative? *Politics of Narrativities* is in conceptual resonance with Luciana de Oliveira Pires Franco (2014) and Eduardo Passos e Virginia Kastrup (2015) and is seen as gesture and scripture of new worlds, is a latent force, unknown and experimented, made with the 'other' and not by him. Is an operation of misfit in the norms, a speculative operation that guides life through erasures, through a constant state of vulnerability. Writing dramaturgies to become a fictional agency of erasures and performativities. The production of life as a practice of a desiring life. The conceptual web produced here works through the contributions of Suely Rolnik (2018), with her work on life to the production of non-socially controlled lifes; Tatiana Salem Levy (2011), to approximate the work on the concept of *outer experience*; Felix Guatarri and Gilles Deleuze (1975) to the knowledge and proposition of *Minor Literature*, finding concepts such as *immanence places* and acts of language *deterritorialization*, among others.

Key-words: Politics of Narrativity; Dramaturgies; Performativeness; Writing; Theater.

SUMÁRIO

PARA SOBREVIVER.....	13
NÓS PODEMOS.....	16
MOVER OS INDIZÍVEIS, TOCAR.....	39
AS POLÍTICAS DAS NARRATIVIDADES.....	59
PARA PRATICAR AS ESCRITURAS DO TRANSBORDAMENTO,	78
SUSPENDER O TEMPO, ALÇAR VOOS.....	99
FALAR PELAS MATÉRIAS ESCREVENDO DRAMATURGIAS COM MUNDOS,.....	120
CAMINHAR.....	128
ENCONTROS BIBLIOGRÁFICOS.....	130

PARA SOBREVIVER

Fazer da dissertação um percurso dramaturgic¹ – foi o que eu disse, em voz alta, sem muita coragem. Mas que diabos pode ser escrever transmutando-se ininterruptamente entre linguagem e fronteiriças? Apaixonei-me pelo desafio, fui bem avisado do problema, o que me faz bambejar até hoje, o que é bom, mostra-se vivo.

Quando escrevo e ouço pessoas lendo, a barriga caminha pelas pernas, a voz fica rouca. O mesmo acontece, minutos antes de entrar em cena. Isto está acontecendo diante deste trabalho entendido como um gesto-dissertativo-dramaturgic. Um trabalho de boca tremendo, paragens longas, dias bons.

Como artista em atividade, trabalho na composição de dramaturgias e na prática das artes da cena, sinto-me performer e agente de processos criativos. Nessa esteira de estudo e prática algo me inquieta: Que relações posso tecer no prática de escrita dramaturgic/literária e na produção de escrita acadêmica? É uma relação ou é um outro sem nome? Por meses, achava ser este o problema da pesquisa. Esse engano ocorreu por bastante tempo porque eu me via apenas dramaturgo, não me via pesquisador. Algo precisava aparecer diante de mim e estava perdendo a vista.

Pronto. Algum tempo de paragem e se apresentou o campo de pesquisa: o processo de criação da escrita em dramaturgias. Movimento anterior ao texto. Recusei com força porque eu achava que deveria falar de dramaturgia. E não. Eu deveria escrever dramaturgia e pensar seu processo, e do processo, descobrir-se em obra, em trânsito. Notei que meu olhar estava antes da escrita, estava em uma posição, em uma feitura de postura ao corpo criativo. Afastei o olhar das ferramentas da escrita, de nomeações categóricas que as localizam no tempo e no espaço da historiografia do teatro, especificamente, na esfera ocidental.

Nesse movimento como performer e dramaturgo identifiquei uma falta de pertencimento ao teatro, como um corpo morto não enterrado, não completado em sua travessia, um ciclo. Por mais que estivesse trabalhando com teatro, por mais que estivesse escrevendo para o teatro, alguma coisa parecia faltar.

Eu não estava fazendo parte de história nenhuma, de nenhum registro; isto não está implicado em sucesso ou reconhecimento ou ainda de pertencimento de classe; essa falta de

¹ Você pode clicar aqui e experimentar a leitura da dramaturgia acontecida no percurso deste trabalho: https://www.youtube.com/watch?v=9X1eYXV3fMs&t=16s&ab_channel=ThiagoDominoni

pertencimento estava direcionada a não enxergar o teatro como a produção de subjetividades que dialogassem com o meu corpo, com a minha experiência ‘bicha’ e periférica.

Flagrei minha presença como subserviente aos modelos dados de escrita teatral para tornar-se um dramaturgo que escreve nos ruídos de seu tempo, sem lembrar, por descuido ou captura de uma força maior, do que o teatro podia com minha musculatura e vice-versa, do que eu podia com a minha escrita.

O que é escrever dramaturgicamente nos ruídos do próprio tempo? De que partículas são feitas as operações de fluxo e energias antes da escrita, como lugar de presença no mundo, como lugar de manter-se em vida?

Em tempo de exercício de escrita, tudo pareceu vazio quando fui descobrindo os modos, as ferramentas, as nuances, os gêneros, os movimentos técnicos... isso começou a perder a novidade, como se perdesse alguma força, como se tornasse exata demais. Percebi falhando porque teatro sem vida, para mim, estava errado. De algum modo as minhas andanças com a escrita não se aproximavam do que eu intuía como um estilo, um impulso. O que é um estilo e a escrita está associada a quê? Que movimento acontece antes da escrita, que movimento é este entrelaçado ao tempo histórico em que vivo, nas minhas artérias?

Por esta premissa, o desejo foi pesquisar uma atitude ética e política diante do processo criativo em dramaturgia como agenciamento performativo na produção de subjetividades. Para isso, detive leituras no trabalho com Suely Rolnik, em especial, no seu trabalho ‘Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada (2018). A pesquisadora traça os condicionamentos que estão operados, no que ela chama, em nosso *inconsciente-colonial-cafeinístico*. Debruço a escrita na participação de um movimento que procura vida entre as distrações do Estado, entre as lacunas de um órgão controlado, homofóbico, colonial, opressivo.

Com este movimento encontrei vizinhanças no trabalho de Félix Guattari e Gilles Deleuze (1975) sobre os estudos da *literatura menor*, compreendendo-a como um uso singular da língua, como um gesto que cria um ato de *desterritorialização*, sendo este gesto capaz de desajustar a ordem normativa do Estado, o modo como opera na produção de suas subjetividades.

Esta família conceitual da dissertação é atravessada por Tatiana Salem Levy (2011) em sua dissertação à qual investiga a *experiência do fora* nos estudos de Maurice Blanchot, Deleuze e Michel Foucault. A pesquisa da autora ajuda a base dissertativa perguntar-se sobre o que pode ser um gesto de linguagem e o que a ficção pode instaurar com suas operações. Essas derivações teóricas seguem o conceito fundamental de Gilles Deleuze, *o plano da imanência*.

Dentro desta rede encontro terra para pisar e discutir o que podem ser *As Política das Narratividades* como escritura performativa no corpo das escrituras. *As Política das Narratividades* levam o nome da pesquisa porque entendo como a nascente ao gesto anterior da escrita, é o estado de alerta, é o sinal, é o agenciamento das nossas narratividades beirando mundos. Você encontrará durante a leitura uma repetição do uso deste termo ‘*As Política das Narratividades*’. Faça esse aviso como alerta para encontrarmos diferenças em cada momento da presença deste termo.

O método de pesquisa utilizado é o cartográfico, pois a dramaturgia foi fazendo-se enquanto prática e pesquisa simultaneamente. O corpo do autor, de minha inscrição, está imerso em cada movimento do texto como uma tentativa de mover a relação entre a personalidade e o coletivo. O método cartográfico, como caminho para seguir, está estruturado pela obra ‘*Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*’, coletânea de ensaios organizado por Eduardo Passos, Liliana da Escócia e Virginia Kastrup (2015).

Para isso, o trabalho não opera na análise de dramaturgias e nem discute sobre as ferramentas da escrita como categorias na história da escrita teatral ocidental. O texto passa rapidamente por movimentos teóricos da escrita teatral, no entanto está concentrada em encontrar o gesto, pessoal e intransferível, que pode agir na criação da escritura do teatro de dramaturgias, conseqüentemente no teatro contemporâneo.

Como estrutura o trabalho não se apresenta em capítulos, apresenta-se em frase única: Nós podemos mover os indizíveis, tocar *As Política das Narratividades* para praticar as Escrituras do Transbordamento, suspender o tempo, alçar voos, falar pelas matérias escrevendo dramaturgias com mundos, caminhar. Nesta frase são construídos movimentos em que todos, de algum modo são meio, início e achados. Por estes movimentos um gesto dramático surge como prática criativa da produção de dados encontrada. Sujeito e objeto de pesquisa acontecendo, reciprocamente. Com a pesquisa, compreendo o movimento da escrita dramática como uma partícula vivificadora para a produção de subjetividades que operam criando mundos, desestabilizando a máquina do Estado, criando narratividades por combinatórias frasais pelo *dentro-fora* do Eu. Tecnicamente, a pesquisa acredita na autonomia do texto como inscrição performativa no mundo, acredita nele como parte da cena, sem hierarquias, acredita nele como movimento vulcânico de um Eu em trânsito entre mundos. Com o trabalho defendo o escrevente não apenas como sujeito biográfico, mas um agente ficcional de rasuras. Espero que a travessia não termine.

NÓS PODEMOS

·
·

Escuta

isto é uma paisagem

nesta paisagem nós podemos,

nós podemos

compor o grito da ave de rapina
o peso da ponte sobre a encosta
a espessura da folha nas costas da formiga
o corpo frágil da gota d'água evaporando-se ao sol
a vida na destruição dos países
insultar o desenho das geografias
manifestar a vida na construção da Belo Monte e
extingui-la como quem arranca o primeiro dente
mapear a vida nos pulmões engolidos pela lama
mover a vida nas covas inquietas
modificar o destino dos assassinatos
compor a vida
coleccionar estratégias para resistências

nós podemos tocar

o resgate de uma criança morta
a falha de um fuzil
a dança entre dois soldados
a revolta à tortura
o apaziguamento dos explosivos
a poeira dos enterrados
o arrependimento dos tratores
o desassossego das certezas

a luz das cidades atingidas pelo escuro
as vozes das bocas adormecidas
a garganta das nossas selvagerias

a violência para a ternura
a ternura para violência
a ambiguidade das temperanças

a continuidade do beijo interrompido
a eclosão das dissidências

nós podemos,

devolver o pertencimento aos excomungados
instaurar a desobediência das etiquetas institucionalizadas

nós podemos,

contrariar a morte para a estratégia da sobrevivência
mastigar o genocídio contínuo

nós podemos,

desacreditar dos heróis

isso tem algo de colocar-se na experiência de mundos
de trair o dicionário da língua
deslocar a fotografia do que se pensa real
de extrair dos significados a transparência da incompreensão

ainda não descobriram como comercializar nossas inquietações

[ainda bem]

isso tem algo de mover as aparências narrativas
de fluir contrário à venda do tempo
tem algo de confrontar as horas
tem algo de obter um minuto
um átimo
milionésimo
ínfimo tempo
por escolha

tem algo de participar das narrativas
tem algo de acordar vozes adormecidas
tem algo de contar o que a história não contou
tem algo de tecer diferenças
tem algo de lembrar-se em vida
tem algo de perceber-se fascista
tem algo de inesperado

ruptura e abismo

isso tem algo de tocar o tempo por outras reentrâncias
essa travessia perpétua, tolerável
indisciplinar
arregral a todas as nossas criações e invenções sobre estar aqui

[que narratividades te inventam?]

pois, quando acontece da palavra inscrever-se no espaço da folha
das nossas anatomias
um gesto
um furo
acontece

ontem, deitado sob a ardência do sol
experimentei um problema de paisagem

[devo descrevê-la ou atravessá-la?] pensei

descrevendo-a cometo um crime
não posso conformá-la para o ontem
ela está aqui
contínua
fatal
a paisagem é um *fora*
uma relação de forças e singularidades

[devo descrevê-la ou atravessá-la?] penso mais uma vez, decido

atravessá-la, portanto

ontem

em pé diante da janela

vi uma paisagem inverossímil

vi uma imagem estupenda

única

intransferível

capturei o inapreensível:

uma bomba arrependida

uma bomba estática

no ar

instante anterior ao fim

foi o que vi
o que escutei

tinha voz

sabia que podia matar

tinha contestado

gritado

tinha pedido socorro à ciência

eu vi uma bomba implorando pela vida

eu vi uma bomba pedindo a própria extinção

eu vi uma bomba perguntando-se

como explodir e matar a mim mesma? - somente

contaram às bombas que elas seriam a solução

uma bomba, contrariada,
descobriu que seu destino era inventar problemas
era abrir a coluna dos edificios
era abraçar as pessoas
era desaprender o rosto da simetria

eu vi uma bomba pensando
e quando pensou
explodiu
para a bomba
viver é uma ameaça.

[narrativa de mundo ou ficção?]

ontem

a paisagem falou comigo
não sei como começou
a paisagem veio em minha direção
e me colocou a escrever um poema para o futuro
me colocou a escrever o irrealizável, e de tal modo
circunscrito no real

a paisagem tem algo de ímpeto
tem algo de alegria
tem algo de socorro
a paisagem tem algo de acontecer
inesperadamente
a paisagem é um manifesto
uma comentarista do dia a dia
ela é a força para o motivo das lutas
ela é o ponto de luz nas frestas dos estilhaços

[você percebe a paisagem que te inquieta?]

é como se olhar a paisagem
fosse deixar o futuro permanente
trazê-lo para o agora
é como se olhar a paisagem-futuro
fosse proibir o tempo de contar as horas
é como se esta paisagem me puxasse para fora do sol
da ardência
do corpo
é como se

é como se

Ai, diacho!

é como se
ao perceber a paisagem
modificássemos tudo
tudinho a nossa volta

como se me pusesse vivo
como se me lembrasse permanente
como se me fizesse *do*bra
como se me fizesse possível
como se me tocasse

[agora o coração acelera repentinamente]

a paisagem consegue
abrir espaço para a suspensão do real
a paisagem é o nosso sinal de alerta

nós podemos,
modificar as paisagens

chamo de paisagem um gesto de escritura
uma percepção narrativa de mundos

cisão
corte
um ato
a paisagem

uma ficção incontornável
uma ficção capaz de promover realidades
uma ficção que se alastra
uma ficção propulsora da ação

[ainda na janela, penso em escrever o que me inscreveu]

foi assim comigo

uma bomba

paisagem

uma força

sim

nós podemos

as paisagens nos fazem

corpo em soluço

estar estrangeiro na experiência de mundos

lembrei de outras paisagens

na leitura de Nuno Ramos,

olha só

“uma mulher dirigiu seus passos ao poente e sumiu; sabem o que fez aquele que ela abandonou, enquanto fitava o poente com os olhos cavos? Ele grunhiu e este grunhido virou o nome da desaparecida. Ele lhe deu um nome, ele ganhou seu nome como um coágulo, uma retenção daquilo que passava, confuso, por ele, um poente paralelo diante dele” (RAMOS, 2009, p. 20)

[de que é feita a paisagem que suspende
nossa experiência de mundos?]

ó! - é uma imagem de espanto que recorremos

para exprimir uma experiência

pela linguagem

Nuno Ramos

escritor, artista plástico e performer

tenta tocar a linguagem

feita do emaranhado de coisas

para fundir a relação da palavra com a matéria
para participar da composição da paisagem que o capturou
mais do que isso
ser parte dela
em uma única fatia de tempo

o grunhido, paisagem duradoura
ressoa em nossas gargantas quando algo nos coloca para *fora*
quando algo nos rouba a linguagem apreendida

[sensação esquisita essa, não sei dar nome]

quando algo irrompe uma ferida no corpo
quando não há nome, causa
consequência
quando a linguagem ergue-se pela sua ineficácia
perde sua funcionalidade primeira:
comunicar-se para as coisas práticas
para os encadeamentos do dia a dia

tudo fica borrado

o gesto da linguagem
cumpre-se quando ela precisa aprender
de novo
de novo

isto pode ser algo da musculatura da ficção
isto pode ser algo de reter nas palavras
uma experiência de suspensão

Dulce Maria Cardoso

escritora portuguesa
quando perguntada sobre a utilidade da literatura
nos conta que se Dostoiévski não tivesse escrito
Crime e Castigo
não teríamos acesso a uma parte da condição humana
que as obras literárias são mais inteligentes
que as pessoas que as escrevem
como se as obras fossem mais generosas que o nosso desejo de fazer mundos
porque elas implantam uma força inexplicável aos acontecimentos

algo de empatia,
ressonância
intuição

[o que gosto de pensar como intervenção no real]

roubar da paisagem uma generosidade que ainda não conhecemos
essa força involuntária da pulsão criativa
uma força perene
intranquila

se a composição da ficção nos suspende
nos experiencia além das nossas relações com o real,
ela nos habita como uma doença contagiosa

sem aviso
acontece

é imoral
e sedutora

[ainda bem]

“eu acho que a literatura, a arte em geral, se dá quando a comunicação para de funcionar. A antropologia, a ciência social, o jornalismo, tudo isso é comunicação.

acho que na literatura tem um passo além disso que é você ir para um lugar onde a comunicação não funciona, onde é difícil o entendimento. E é uma tentativa, um esforço sobre-humano de você tentar fazer entender uma coisa que não é inteligível” (CARVALHO, 2020, p.73)

ontem, deitado sob a ardência do sol
a comunicação parou de funcionar
precisei capturar a paisagem
o movimento

[que paisagem pode ser considerada uma política da narratividade?]

tem leituras que fazem isso
tem frases escritas que se inscrevem na gente
tem notícias nos jornais
tem comerciais
tem charges
tem soco na cara
tem ameaça de morte

tem um momento

que algo suspende
que algo se lança para *fora*
que algo quer se comunicar

uma paisagem de palavras e imagens
espatifam-se à sua frente
torna-se um estrato múltiplo de mundos

você precisa observar
parar
ficar ali admirando o inaparente

você precisa parar

para uma paisagem
você precisa parar

depois
algo se movimenta e tudo se coloca a pertencer de outra maneira

ontem

o sol foi fazer suas obrigações
e o começo da noite aconchegou minha casa

por leitura inesperada
encontrei a notícia sobre um entregador de farmácia²
estava desaparecido
boatos iniciais contavam que foi confundido com um traficante
dois dias depois o corpo do jovem entregador

[vinte anos, vinte anos, vinte anos]

foi encontrado no rio
fazendo do pulmão
água

exatamente neste dia
o filho do entregador nasceu

[essa paisagem é contínua
fatal]

² DONDOSSOLA, Edivaldo. Corpo de entregador de farmácia, desaparecido desde sexta-feira, é encontrado em fazenda Botafogo. G1, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/02/03/corpo-de-entregador-de-farmacia-desaparecido-desde-sexta-feira-e-encontrado-em-fazenda-botafogo.ghtml>. Acesso em: 04/02/2021

depois desta leitura,
é desse tipo de paisagem
é desse tipo de deslocamento de rotina
é assim
tudo fica borrado

[me senti convocado a capturar uma paisagem]

participo como artista residente
de um projeto chamado
Brasis por escrever³

estamos estudando dramaturgias-brasis
e em um dos exercícios aos quais recebemos convite
tínhamos que ler notícias de jornal
pesquisadas pelo próprio grupo de escreventes

depois da partilha escolhi uma que me balançou
paralisou

como proposta devíamos escrever um poema
propositor de diferenças
pensar uma intervenção na notícia
no acontecimento dado

esse exercício
me lembra do que podemos fazer
por uma Política das Narratividades

fiz um poema ao jovem entregador:

³ É um laboratório de pesquisa e criação em dramaturgias que debruça suas investigações para compor uma escrita que atue sobre a realidade brasileira atual. O projeto é orientado por Cecília Ripoll e Diogo Liberano, dramaturgos e diretores teatrais residentes na cidade do Rio de Janeiro.

“Coloco o lençol sobre o rosto e você consegue ver meus pés
um pouco de mim
no meio da sala

Cadê você?

você pergunta

um breve pânico
eu desapareço completamente
acreditamos nisso

você lembra?

nós sabemos desaparecer
aprendemos quando pequenininhos

você lembra?

um tecido
pedaço de roupa velha
a sombra de um poste
pronto
a gente tocava o nada
desaparecia

Não some nunca, tá bom?

Agora sinto uma força maior que a memória
uma força atômica
esvaindo tudo
tudinho mesmo

menos o desaparecimento

espatifei um pedaço de vidro

bati

soquei

esmurrei

as partículas estavam lá

soprei ao vento

sumiram

mas não desapareceram

seu corpo

fazendo do sangue

água

lamaçal

não vai desaparecer

não vai

teu corpo brotará nas árvores do quintal

teu corpo será os braços das nossas hortaliças

teu corpo será os pedacinhos do nada

a memória não aguentará

eu te reinventarei com o lençol sobre o rosto

até deixarei seus dentes mais brancos

sei que sonhava com isso

com dentes fortes

teu corpo

resto de sua inquietude

sumiu
mas não desapareceu

nosso filho está aqui
com os dentes novinhos”

exercício de paisagem
linguagem de ficção
o entregador
à porta de casa
dormindo em paz

o gesto
a paisagem
não tem promessa nenhuma de salvação
de mudança
a paisagem
tem algo de despertar

Juliano Garcia Pessanha
filósofo e escritor

considera a produção literária como algo entre
estranhamento e pressentimento de poema
ele diz que a literatura está imersa no tempo histórico
e que a literatura pode ultrapassar esse tempo
oferecendo diferenças e divergências
radicais

[como modificar as Narratividades dadas?]

A forma literária nasce do modo como o corpo do escritor experimenta a época. No meu caso concreto, todo o dizer está vinculado à experiência natal do encontro com o mundo técnico. Um corpo que não pôde florescer recua e se protege na negatividade. Habitando um mundo estranho, aguarda por um outro encontro, um encontro sem medida. É uma palavra de travessia do instituído. Uma forma literária entre o e-mail

e a oração. (entre a captura da informação e o pressentimento do poema).
(PESSANHA, 2018, p. 286)

a frase

travessia do instituído

[é bonito, não é?]

é forte

é a paisagem

não é simples

experimentar a época não creio que seja
somente participar dela
acredito que seja observar e perceber
as narratividades dadas
o que elas nos contam e como nos contam

é necessário fazer um reconhecimento das narrativas
que nos inscrevem
que nos instituem socialmente
e fazer a autópsia
abri-la
vasculhá-la

o corte
o que chamo de paisagem
o que Pessanha chama de *estranhamento e pressentimento do poema*
o que Levy investiga pela *experiência do fora*
o que Blanchot chama de *linguagem de ficção*
ou gesto da *linguagem literária*
o que Deleuze chamará de *plano da imanência*
penso que são paisagens capturadas

experiência de mundo dilatadas
penso que possa ser um caminho
para buscar uma Política das Narratividades

uma política pessoal e intransferível
uma política que confronta as narratividades dadas
pelo mundo
uma política do indizível
possível
uma prática de vida

E, mesmo sabendo que vocês não acreditam nesse tipo de existência, que não é humana, vim até aqui, proferir sons de vossas línguas limitadas. Línguas que não decidem. Não decidem se falam o que escrevem, ou se escrevem o que falam. Estou me comunicando com as palavras de um bicho humano, porque vocês são tão egoístas, que só entendem as próprias línguas. Eu poderia me comunicar em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas, ou qualquer outra coisa assim. Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim. E invadem matérias. E são vorazes pelas matérias. (PASSÔ, 2018, p. 18)

a dramaturga
Grace Passô

escreve uma dramaturgia⁴
essa dramaturgia é a história de uma voz
uma voz que pode ocupar tudo
todas as matérias
esta voz
nesta história
ocupa o corpo de uma mulher

[e você deve imaginar o que pode acontecer
quando algo nos ocupa, sem permissão]

a paisagem
pode ser a insurgência de vozes

⁴ A dramaturgia referenciada se chama Vaga Carne. Ver: PASSÔ, Grace. Vaga Carne. 1.ed. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018

que querem nos ocupar
podemos negociar essa moradia

a paisagem nos perturba
porque a voz
é violenta e pode comer tudo
precisamos saber lidar com elas

talvez comece pelas nossas gargantas
depois ela pode roubar as nossas terras
ela pode construir uma hidroelétrica
ela pode fazer o barro mostrar sua força
ela pode amar o genocídio
e ela pode nos enganar

lentamente

precisamos compor estratégias
de sobrevivência
para as paisagens
para manusear a nossa Política das Narratividades
em exercício contra o pulmão do mundo
é um corte
uma realidade friccional
afeita pelo *gesto da linguagem*
é uma paisagem que nos coloca para agir
é o entregador da farmácia
somos nós
amontoados de narratividades
tentando
sobreviver

abro minhas anotações para

MOVER OS INDIZÍVEIS, TOCAR

e investigar as Narratividades⁵, eu disse como quem tem um estalo, um movimento, como quem regressa ao nada, um nada outro, movente - foi em voz alta - notei caminhando pela sala de casa. Investigo as Narratividades intrínsecas ao meu percurso criativo, como artista do teatro e da palavra, e a especulação de posições sobre como a realidade histórica me atravessa e me inscreve. Estas observações, essas histórias que me compõem e que refletem o trabalho com a escrita para o teatro estão nos diários, feedbacks, materiais de arquivo, grifos de dramaturgias lidas, literatura, filmes etc.

Escarafuncho o que me inscreve e escrevo sobre a prática contínua da reverberação das processualidades das dramaturgias. Encontro nestas anotações flechas, notas escritas pela metade, observações que podem ser coletivizadas. Acredito então que meu corpo é uma inconclusão teórica e histórica, que a vida que percorre nele não cessa e não é finita, é contínua, é uma rede afetada.

Escrevo meu corpo tremendo, a palavra esporrando e abrindo caminhos sobre este fazer. Agora, abro os diários, encontro muitas imagens pelas andanças nas oficinas de criação dramaturgica, arquivos, publicações, gifs, memes, sonoridades e leituras. Olho para cada corpo textual para tocar suas tessituras e endereçamentos e observo a composição da escrita e isso que se chama, invariavelmente, teatro. Essa investigação se levanta e operacionaliza-se pelas maneiras ao compor uma dramaturgia, uma indisciplina ingênua e voraz. As anotações refletem, assim, a compreensão de mundos ou dúvidas, apreço à complexidade. Enquanto encontro estes rabiscos e arquivos invento mapas em postites para me envolver em dois campos específicos de pesquisa: processos da escrita para a criação de dramaturgias e escrituras do teatro

⁵ Que narrativas são possíveis conhecer quando entendemos que somos experiências instituídas pelo tempo histórico, isto é, pelos acontecimentos históricos que participam das nossas travessias enquanto produção de subjetividades? Como intervir nas historiografias históricas que relatam o ponto de vista dos vencedores? Para maiores considerações consultar: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008. Em especial os textos 'Experiência e pobreza (1933)' e 'O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)'. Narratividades, portanto, entendo aqui como uma relação histórica do que podemos experimentar como partes constituintes do tempo que vivemos. Sobre estas considerações Ferreira (2011), levanta perguntas relativas ao estudo de Benjamin e ao que as narratividades podem fazer no tempo. Conforme o autor: "O que foi esquecido nas narrativas dominantes e o que se pode produzir através do encontro entre as gerações por intermédio de estudos históricos críticos? Um abalo no tempo, uma interrupção nos relógios, uma ruptura com os hábitos mentais da burguesia. A história não é uma especialidade com vistas à manutenção do que está estabelecido, mas a possibilidade de uma suspensão do tempo, através do relampejo de conexões insuspeitas entre o passado e o presente. É preciso narrar para que os mortos não sejam vencidos mais uma vez. (...) Narrar é uma forma de desconfiar da evidência do presente, já que se pode apontar as contingências que presidem as versões oficiais da história". (FERREIRA, 2011, p. 126/128)

contemporâneo⁶, e por uma decisão emergencial, penso nestes campos em choque e chamo-os de escrituras performativas. Estas escrituras fundamentam o meu corpo e história, a busca pelas Políticas da Narratividades.

Deito-me ao chão e fecho os olhos, é fim de tarde, centro da cidade de Curitiba. Com muito susto, ao lembrar do que carrego de memória e esquecimento, percebo não ter fotografias da infância e nem adolescência, nem registros sobre os jornais da década em que nasci, poxa, em 1989 o Brasil passa por uma transição histórica, e eu estou lá, respirando esse momento histórico. Isso significa, penso. É como se me fizesse em um apagamento fatural e me criasse pela memória e invenção, criado também por uma experiência histórica, ainda que sabida por relatos e informações teóricas sobre o período.

Percebo um sintoma para investigar, não sei exatamente o quê, mas assim faço as últimas assinaturas e envio minha candidatura ao Mestrado. Estou no passado agora, as narrativas fazem isso com o tempo e acabo me tornando um corte transversal, ato contínuo, latente.

Eu me levanto, escovo os dentes e persigo um modo – será um método? - em coletivizar afetuosidades sobre o direito de pertencer ao teatro, ao campo teatral, dramaturgico e as suas performatividades. Por mais tempo que eu tenha colocado o desejo no teatro, efetivamente, poucas vezes me senti agindo, de mãos dadas, neste fazer.

Com a roupa de ensaio, a roupa de guerra – de costume falamos isso nos ensaios para as roupas mais confortáveis, e que imagem linda, não? – abro os braços, abro bem os dedos e afasto a pesquisa colocada nesta dupla, sujeito e objeto, pesquisador e pesquisado, sem desprezá-la, só pedindo

agora não
eu já disse não
agora chega
e esse modo me atenta
não, eu te recuso
eu te deixo ao lado
ao canto
achei em você uma falta

⁶ Para pensar sobre a performatividade da dramaturgia, ver: BAUMGARTEL, Stephan. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. Revista VIS, Brasília, UNB, v. 9, 2010.

assim fico, com respiração aflita, fico assim atônito e desloco o sujeito e predicado, descubro-me agente adverbial.

Já nas ruas do bairro onde minha mãe mora começo observando o funcionamento das coisas, mas o que vejo é pouco diante de tanto. Nesse laboratório cotidiano começo evitando a binaridade na fala, na experiência com o tempo e o espaço, “eu quero uma pesquisa dentro-fora”, eu disse antes de subir no ônibus da rua barrenta.

Escrevendo e trocando as palavras de lugar na minha cabeça, relembro os azulejos da casa em que descobri um poema, onde descobri a variante da nossa língua, onde me percebi uma possibilidade ruidosa por estar vivo.

Entendo que posso chamar esse trabalho de pesquisa transversal como método e escritura.

Reviro os livros da minha casa, embaixo de cuecas, entre vasos de plantas, embaixo dos travesseiros, gavetas esquecidas, papéis que registram minhas leituras e desconfio das evidências aparentes sobre a história, dos registros que li. Me sinto vazio. Escrevo uma mensagem de carinho ao meu namorado para provar a existência da minha memória afetiva, e no meio disso, encontro os estudos sobre a cartografia ao pé da estante. Meses depois acho novas vizinhanças para a pesquisa e o que era um todo vira amontoado, vez e outra, pego alguns relâmpagos, dou risada, não tenho coragem de abrir o computador.

Agora, não estou ônibus. Podemos pular alguns anos e me irrita com tudo que já escrevi. Estou em 2018 chegando ao ponto final da dramaturgia ‘Paisagens insolúveis’⁷ e de todas as certezas. Tento me afastar de toda escrita adjetivada e começo a recusar a binaridade na escrita neste período. A linguagem ainda me vence, eu fracasso.

Agora estou aqui com você e acabo de ler sobre o Queer Decolonial⁸ e percebo no gesto do autor uma tentativa de encontrar teorias - Teoria Queer e o Pensamento Decolonial - que se conflitam, mas que podem produzir encontros. Esse gesto, essa latência oferecida pelas teorias para os modos de produção de subjetividade me fazem um sinal, um alerta, me avisam onde devo pousar, me incentivam para pensar a prática e o processo de criação para composição em dramaturgias.

⁷ Em 2018, fui dramaturgo-residente do Núcleo de Dramaturgia – SESI/PR. Essa dramaturgia, resultado deste ano de escrita, venceu o concurso ‘Mercado de Peças’ da USFC (2019), e selecionada para compor o livro de comemoração dos 10 anos de SESI Dramaturgia. A dramaturgia foi orientada pela dramaturga e pesquisadora Lígia Oliveira. Disponível em: [https://www.sesipr.org.br/cultura/uploadAddress/Livro-Escrevendo-o-Presente\[94972\].pdf](https://www.sesipr.org.br/cultura/uploadAddress/Livro-Escrevendo-o-Presente[94972].pdf). Acesso em: 20/12/2020

⁸ Ver: PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer decolonial: quando as teorias viajam*. *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 411-437.

Isso me aproxima de uma certa pista sobre o que quero pensar da ‘Política da Narratividade⁹’ aplicada ao teatro, e então, desenho dramaturgias para exercitar a escritura como ato de intervenção sobre a pele do mundo, de algum modo, como se falasse pela primeira vez a partir de uma percepção localizada e coletiva. A cada referencial teórico vou beirando algum procedimento dramático, pequenas frases, quero que se façam a partir da experiência deste trabalho.

É inacreditável, cada pedaço do meu corpo pousado em um ano diferente da minha vida, em um parágrafo esquecido de uma dramaturgia inacabada. Esses encontros fazem parte disso tudo, dessas palavras, desses dois anos para a escrita deste texto, portanto, nos perseguirá pelas páginas.

Eu me deitei ao chão, braços abertos e rememorei inúmeros passos até aqui. Espetáculos, recusas, conversas sobre espetáculos, oficinas, oficinas, Denise Stoklos, escrita, faculdade, o dia em que ganhei um computador, a primeira vez que publiquei¹⁰. Isso me abre durante a escrita deste trabalho e proporciona a abertura do estudo sobre ‘A Política das Narratividades’, estas que nos fazem, nos articulam e nos duvidam.

Eu procurei me aproximar desse título pelas minhas anotações sobre dramaturgia, peças lidas, e leituras que me fizeram participar disso, que me justificaram, que me colocaram aqui nesta linha. Uma ‘Política da Narratividade’ é, como tomada de reflexão, um posicionamento na produção da escrita, uma investigação para provocar o jogo dramático para uma tomada de posição, uma escolha, uma reconfiguração de paisagens para experimentá-las como gesto político, como uma suspensão no tempo, uma fenda, como uma atitude processual deste trabalho.

Não sabia o nome para dar a esta pesquisa - não sabia e me doía e me doía não ter nome, depois achei o nome um problema. Mais tarde, passei a gostar dos problemas. Eu sabia da vontade e do desejo para fazer a escrita desdobrar-se em outra. Pensava: como escrever uma dissertação e arranhar poemas, suspeitar uma dramaturgia entre as linhas? Problema à vista. Ainda não entendia que isto era apenas um procedimento de execução, me faltava a pulsão. O desejo por querer fazer da dissertação um processo dramático, e mais tarde, nele entender o que posso chamar de ‘Política das Narratividades’. Palavras vieram, palavras ainda chegam sem

⁹ Ver: PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia. Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre; Sulina, 2015. 207 p.

¹⁰ Ver DOMINONI, Thiago. KALISKI, Helen. PARTYKA, Juliana. Núcleo de Dramaturgia Sesi PR. Curitiba, 2018.

aviso, fazem esse nome, esse da página lá em cima, o título. Volta lá se esqueceu, volta para continuarmos aqui.

Um jogo metalinguístico, *Remix do Século XX* de Waly Salomão¹¹, que reúne linguagem e intervenção, contamina a produção desta escrita. Eu consigo fazer uma dissertação frágil, no sentido de partilhar incertezas, e forte, pelo caminho de aninhar teoria e prática no papel? Que a leitura faça rir, faça susto, faça parar e ver o momento em que tudo para. Uma fruição abismal.

Pouco antes de chegar à qualificação achava que deveria me aproximar dos modos, das várias formas de desenhar a escrita no papel, passear por gêneros textuais, pensar no manuseamento da escrita como uma possibilidade de chegar perto disso, desse *transbordar*, deste *desdobrar-se* em múltiplas escrituras. Eu chamava operacionalização da escrita como procedimento e maquinarias. Senti que estava dando atenção para as ideias e não, de fato, para o que a pesquisa me encaminhava. ‘A Política das Narratividades’ é então um conjunto dessas operacionalizações, mas com uma posição sobre elas, um espaço anterior a isso tudo.

Com a passagem nestes dois anos, com as leituras de dramaturgias publicadas recentemente e que pude ter acesso, com os berros globais e tanta morte, passei a buscar uma escrita produtora de fruições, de manter corpo borrado, distante de desdobrar uma à outra para apenas desdobrar-se ininterruptamente. Isso está a meu ver, aquém da forma, do modo, da vaidade e virtuose em que estava me colocando; Há uma implicação política, mais do que uma disposição para mapear formas de escritas para a dramaturgia.

Para estar mais perto do que intuía optei em escrever para a fruição física da palavra, agindo na escrita, uma experiência de leitura dramática, literária e performativa. Escrever a dramaturgia, essa dissertação, não poderia ser analisar de fora, mas envolvido pelo *fora*¹², e precisei me fazer com tanta gente junto em tantas linhas. Um objeto de pesquisa que vai desabrochando, desabrochando. Um estado *fora*, uma pulsão, chama incendiária.

¹¹ “Armar um tabuleiro de palavras-souvenirs/Apanhe e leve algumas palavras como souvenirs/Faça você mesmo seu micro tabuleiro enquanto jogo linguístico/ babilaque, pop, chinfra, tropicália, parangolé, beatnick, Vietcong, Bolchevique, technicolor, biquini, pagode, axé, mambo, rádio, cibernética/ Celular, automóvel, buceta, favela, lisérgico, maconha, ninfeta, megafone, microfone/Clone, sonar, Sputnik, Dadá, Sagarana, estéreo, subdesenvolvimento, Existencialismo, fórmica, arroba, Antivírus, motosserra, megasena, Cubofuturismo, biopirataria, Dodecafônico, polifônico, naviloca, Polivox, polivox, polivox, polivox, polivox, polivox” Ver em : SALOMÃO, WALY. *Tarifa de embarque*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

¹² Conceito que desenvolverei no percurso da dissertação e que perpassa pela obra de Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Para se aproximar da travessia dessa ideia do fora como elemento narrativo consultar: LEVY, S. Tatiana. *A experiência do fora*; Blanchot, Foucault e Deleuze. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 2011. p.138

Mais do que os modos da escrita, a vertigem de escrever tornou-se mais apaixonada para mim, me aproximou do que suponho como um campo de investigação para ‘A Política das Narratividades’, acredito nela como um campo de *perceptos* sobre a escrita implicada à própria vida, uma tomada de posição sobre as figuras ficcionais, um desdobrar de vozes, e como ponto estético, em processualidade, escavar a linguagem para além da binaridade.

O mais bonito foi me aproximar da ideia que uma ‘Política da Narratividade’ é uma escolha pessoal e intransferível. A pesquisa estrutura meus processos de escrita em diálogo com teorias que resvalam nos campos dos processos criativos, da saúde, filosofia, da escrita teatral, dos posicionamentos dissidentes em busca de uma prática, como ato político, de uma tomada de posição sobre a palavra. Uma escrita cartográfica, processual, partilhada, essa comunhão de leituras e reflexões fazem ‘A Política das Narratividades’ como uma atenção alarmante, uma prática, uma reação performativa.

Como fazer da gramática travessia para um incêndio? Noto a insuficiência da gramática normativa para a produção de sentidos perceptivos de mundos. Sinto que meu corpo é uma travessia de possibilidades que ainda não escrevi, e talvez, nunca escreva. A palavra me deixa de boca aberta, a palavra quer falar para fora da minha língua, quer tornar viva as nossas vozes dissonantes.

Quis arranhar as ferramentas que me cercavam e cercam, quis jogar fora todo o vocabulário, precisei fazer redefinição de rota como um GPS teimoso para esbarrar em caminhos para esse estado de acontecimentos com as palavras, com o teatro, com a busca das processualidades do campo dramatúrgico e performativo como atitude política.

Eu gostaria que este trabalho fosse lido em voz alta, faço o convite, ciente da possibilidade da recusa, faço-o porque escrevo com as sonoridades da fala para sentir se movimenta, se caminha, se borra a paisagem, se nos celebra. Um trabalho que em algumas passagens encaro como uma fruição ficcional para ser falada, entranhada e movida pelas inquietações sobre a Política das Narratividades.

Em alguns momentos a pulsação foge como se debatem pássaros presos, como se irrompe a água na falha do encanamento como se transborda uma força, alguma coisa morre, alguma coisa salta, a gente vai capturando.

Com o meu corpo - desde ontem até agora - começo a pensar que nasci e tornei-me uma inscrição ininterrupta. Não quero deixar as palavras que me nascem matarem meus dias, quero que as palavras, por mais que nos assassinem, sejam uma cicatriz de movências para o outro.

Escrevo para experimentar uma língua arregral, acontecida, para a vivência dos nossos dias, configurá-la de modo que esteja interessada pela vida e suas variantes.

Eu vi muito pouco as bichas vivas em cima do palco ou entre os parágrafos. Isso pode ser um caminho para deslocar a linguagem, a norma padrão da língua, e descobrir uma escolha, um gatilho entre vírgula e o espaço branco da folha de papel.

Convidar para um flerte, uma palavra mais doce. A partir de agora faço essa conversa-trajetória com você porque não sei bem onde vai parar, porque o processo todo dessa escrita foi pausa, esporro, desejo, excitação e isso só pode ser consumado assim, em parceria; pensei agora enquanto levo goela a baixo a terceira xícara de capuccino.

Estou acontecido pelos seis meses anteriores, - de modo geral, pela pesquisa, pelo país, por comer as palavras de Eliane Brum¹³ e ganhar peso, construir ruínas, lembrar que o país tem nome, geografias, lembrar que o país sabe bem como se faz caminho para uma morte contínua, desenfreada, lembrar de Belo monte, pulmão falido de mundo. Olhar para isso tudo e perguntar ‘como as narratividades podem agir sobre a nossa historiografia e como um gesto dramático – e linguagem – pode produzir isso? Encontrar a pesquisa entre texto, mundo e ficção, para gerar produção de sentidos, dados e hipóteses disparadoras para a criação de uma escrita para o teatro e para os mundos. Não acredito em escrita salvadora como uma promessa divina, a máquina de deus, mas como uma escrita abismal, alumiada pela continuidade da vida, *a máquina de guerra*.

A frase abaixo foi escrita em dez dias e a estrutura dela está codificada por este período. Não queria torná-la acabada da mesma maneira que este trabalho não fez entusiasmo em dia único. Partilho por ser fundamental para a caminhada desta reflexão. Assim, segundo os dias anteriores e ainda agora:

a paisagem não cessa tome a posição de captura queira um corte, uma
escrita-furo - caralho – eu queria uma escrita que não matasse mais ninguém

Estou desmanchando cada resto meu neste texto, não o considero como introdução nem como espaços de personalidade, considero isso o meio de tudo. Quis pensar este movimento como um acontecimento narrativo, em acontecimento. A gente nasce no meio do mundo, no meio de uma grande rede de experiências e significações, deslocamentos e linguagens. Faço o sumário caber em frase contínua e pensar que toda parte será um meio e cada visita aqui

¹³ Ver: BRUM, Eliane. Brasil construtor de ruínas: Um olhar sobre o país, de Lula ao Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019. p. 304

escolherá a parte da qual deva fluir e construir caminho. Prefaciando um corpo, assim vejo agora, não é explicar seu conteúdo. Prefaciando aqui é desdobrar-me em variáveis. É criar um espaço artístico e acadêmico, para fazer este corpo ‘inadequado’ pertencer ao espaço dissertativo, assim como nós, as ‘bichas’ malditas, aprendemos a empunhar facas e ternura. Uma ‘Política das Narratividades’ que não acredita em destino, ela é uma rachadura. Desenhar um possível que não deixará o corpo abraçar uma lâmina afiada como se fosse um beijo cinematográfico em dia de chuva. É o caminho que as próximas páginas procuram porque é necessário pensar este trabalho como uma atitude, um modo de olhar para sua criação.

Você pode me dizer que isto já acontece, que temos ‘bichas’ doutoras, mestradas, artistas. É verdade, mas por mais que eu diga no decorrer das páginas ‘o mesmo’, será um ‘mesmo’ decantado pelo meu corpo, minha garganta, meu *tom* diferencial, para não trabalhar na dissertação como uma ficção a parte, neutra, morta e fria. Que essa dissertação participe efetivamente do mundo. Sinto que a contribuição em construção aqui é para experimentar uma escrita para as performatividades da escritura, seja pelo corpo, folha de papel, plataformas midiáticas, pela vivência movente dela. Uma contribuição para uma tomada de posição sobre a criação dramaturgica, olhar para essa escrita, e descobrir proposições para e a partir dela.

Acredito que no teatro a gente faz a autópsia dos possíveis, a gente levanta um modo de agir deixado de lado, a gente cria corte no que se chama possibilidade para estar aqui.

escrita bafônica
de saia rodada
uma vírgula marcada pelo susto
pelo sopro
candura

Uma euforia sem rumo. Uma narrativa bêbada rasgando o braço chapiscado pela normatividade da língua e da vida. Escrevo no espaço dissertativo e deixo cada canto poluído por literatura e guerrilha.

Toco as imagens da escrita, faço espaço para mais perguntas sobre o que pode ser ‘A Política das Narratividades’. Essas palavras juntas que encontrei e que levam o nome, o corpo, o incêndio. Falar delas agindo com elas, como uma inquietação verborrágica grafando sua ossatura na escritura.

Levanto do chão e os braços já estão dormentes.

A escrita como meio de comunicação varia e localiza o modo como cada tipo de texto trabalha, isto é, o manuseio de cada texto, seu endereçamento, sua arquitetura. Resumos, resenhas, introduções, dissertações, teses, gifs, prólogos, poemas, ensaios, diários, atos, anúncios, manifestos, dramaturgias, notas de rodapé, haicais, memes, contos, crônicas, abreviações linguísticas, instruções para usar um produto etc. Esses chamados ‘organizam’ o corpo textual, tomam posições e reúnem campos semânticos e linguísticos específicos, fazem parte, em alguns casos, de uma ciência positivista¹⁴, desenham o comportamento como reflexo do modo de pensar, estar e experimentar mundo. Estes modos posicionam a narrativa, estruturam-na como estratégias, como interesse político.

‘A Política das Narratividades’ não será um campo metodológico duro, mas flexível, pois a variável que a movimenta é o meu corpo, em processualidade, implicado sobre ela. Se é maleável ela depende do meu acompanhamento sobre o percurso, a processualidade, a maneira de vir a ser.

A receita para se aproximar dela é aninhando minhas ferramentas criadoras até aqui, analisando-as, notando seus funcionamentos. A palavra ‘receita’ pode ocasionar má interpretação na sua utilização, e para não cometer este equívoco, exemplificarei a noção que pretendo relacionar aqui.

Charles Rosen¹⁵ (2004), entre seus ensaios e notas críticas dos poetas românticos, fala sobre Elizabeth David, escritora britânica da arte culinária, aceita pelo meio intelectual por conta de sua maestria com o estilo textual. A maneira como a autora escrevia suas receitas causou espanto e pouca veemência para os cozinheiros e cozinheiras iniciantes. O primeiro motivo é que sua escrita trabalhava com os sentidos de suas leitoras e leitores por não especificar a quantidade exata de cada ingrediente utilizado, tornando-o assim uma troca entre receita - passos para seguir - e observação prática, na experiência e no modo de preparo de cada um. O segundo motivo é que utilizava ingredientes que estavam escassos no mercado. Gostava de imaginá-los mesmo tendo a impossibilidade de sua feitura.

Esses motivos trouxeram reboição com a chegada do livro, publicado originalmente em 1950. Segundo Rosen, (2004, p. 94), “um bom livro de receitas não dá aos leitores informações sobre técnicas, mas trata de inspirá-los (a verdade é que é tão difícil separar técnica de inspiração em culinária como o é na arte e na ciência, mas todos temos consciência da

¹⁴ Ver Micropolítica e segmentaridade. Para consultar: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia 2. Rio de Janeiro: Editora 34. p. 125

¹⁵ ROSEN, Charles. **Poetas românticos, críticos e loucos**. 1. ed. São Paulo: UNICAMP, 2004. p. 94

diferença)”. Essa lembrança da feitura das receitas pela provocação das sensações, despreocupada com o acerto ou com a medida, me faz olhar para isso como uma tomada de posição sobre a narrativa, uma atitude para manuseá-la, e nesta relação inesperada, colisões e reboliços se criam. Uma receita da observação, de estar atento, uma receita inesperada que só se faz por seu processo, pelo seu agenciamento. Chego a pensar, com entusiasmo, no caminho de uma ciência construtivista, que falaremos com mais detalhes durante o trabalho.

Quando me percebi aproximado da escrita, por alguma via, alimentei uma tendência ao acerto, ao gênero apresentado, a fase dramática contextual, como se fosse um corpo frio diante do endereçamento das palavras. Em certo sentido, me avizinei de uma indústria das palavras, de um jeito de pensar, de reproduzir um único mundo, de fazer teatro. Matei o desejo de tomar posição sobre o mundo porque nunca havia tomado uma posição sobre a escrita. Agora cada projeto dramaturgico que começo – inclusive esta dissertação – pergunto-me: o que faz escrever este projeto, esta dissertação, aqui no Brasil, em Curitiba? Não tão somente como contexto, mas como situação implicada de inquietações e problemas derivados daqui, de onde falo. A dramaturgia pode ser uma intervenção no mundo, pode fazer loas às diferenças, estados de dissidências, e meu corpo - nossas casas - pode veicular a escritura do acontecimento narrativo, pode ampliar, reduzir, matar, vivificar a palavra escrita, ou seja, descubro que posso narrar.

Perguntas como ‘O que você quer escrever e por quê?’ apareciam. Ainda que estivessem lá, bem-intencionadas nas aulas, eu sentia uma recusa por não fazer ‘aquele’ teatro. Não como promessa de originalidade, mas como dados de pertencimento da minha vida, da apropriação da minha própria vida. Sentia, em grande parte das orientações e olhares que recebi, uma recusa por querer uma palavra ou outra porque não seria pronunciável na boca da atriz, do ator, porque a imagem não geraria ação, porque não era lugar de poema.

lembrei
a foto de uma criança afogada
atravessando Turquia e Grécia
um refugiado
a foto andou o mundo inteiro

Isso não gera nenhuma ação sobre nós e a partir de nós? Isso não seria um afeto para abrir uma fenda neste acontecimento e intervir?

a frase que gosto muito de lembrar é

‘isso não é teatro’

ou ainda

‘isso já fizeram’

Essas frases tornaram-se uma guerra para mim. Penso como Política narrativa: fizeram e fazem essas frases na ótica de qual posicionamento narrativo, será que estamos falando do mesmo encontro, do mesmo *tom*¹⁶?

Eu não sabia falar na época, ainda titubeio, mas já consigo dizer que passou da hora, que é inaceitável, que já vimos teoricamente e praticamente que uma *repetição* é uma *diferença*, acredito que nunca faremos o mesmo, porque há uma circularidade sanguínea tão específica, uma voz falhada tão colocada sobre a minha garganta, uma geopolítica, um corpo, não há possibilidade do ‘mesmo’ no campo dramaturgico, da escritura e em tantos outros campos de produção de conhecimento artístico. O que me parece existir são olhos e escutas acostumadas a não perceber *o que se passa* – para lembrar de Larrosa¹⁷, a não perceber a diferença.

Penso que dessas aulas seria mais justo falar que o que eu estava intuindo não era o teatro à maneira daquele ensino ou daquele procedimento. Ao mesmo tempo em que não era um teatro e uma escrita ‘nova’, mas um teatro a partir de uma escuta localizada no corpo e na história.

O primeiro artigo que escrevi na minha vida, e que pelo fracasso nem foi publicado, já tem quatorze anos. A primeira devolutiva que recebi é que não era lugar de poesia, mas de dados. E pergunto: a poesia não é um dado sobre a percepção de mundos? Que bom que consegui chegar aqui, neste mestrado, nestas linhas e na companhia das leituras que me fizeram neste percurso, e pensar,

pode ser um lugar de pesquisa

sim

friccionada

pungente,

lança e selvageria

¹⁶ Ver: GIL, José. Um bom encontro? Projeto Rumos Itaú Cultural, 2013. p. 136

¹⁷ Ver: Bondía, L. Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação. Janeiro, N.19, 2002

Ao perceber o desenvolvimento desta pesquisa, optei por uma escrita acadêmica que possa ser *transversalizada*, e ao mesmo tempo, atendida em suas necessidades.

Perceber que minha história é um arranjo de contribuições para a escrita e o teatro também. Como tornar isto viável? Como escrever o que me inscreve? Como, pela inscrição e performatividade, compor uma atitude, um gesto político?

A imagem que tenho é a reta de um bisturi atravessando uma superfície plana. Neste corte, as operações da escrita na dramaturgia se sustentam, a pulsão desenfreada, o afeto. Isto me leva a reconhecer pistas para uma certa ‘Política das Narratividades’, uma tomada de posição sobre a escrita, pois segundo Benevides e Passos (2009, p.150) “toda produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente”. Ou seja, os modos como as operacionalizações na dramaturgia agenciam a narrativa podem gerar implicações políticas seja como posição da autoria seja uma intervenção de uma escritura performativa.

Sob esta investida posiciono a narrativa, reposiciono o corpo dissertativo para uma escritura em atividade performativa, faço-a planar, borro sua paisagem. Este recurso linguístico me esparrama na pesquisa, na escrita e me afasta porque fico no meio, é uma linha-abismo e que muito me estimula a pensar para o ambiente acadêmico esses lugares de fruição. É como estar dentro e fora do objeto, estender e apreender a linguagem como quem a desvela e suspende.

Em leitura do prefácio de Sandra Regina Goulart de Almeida para o livro de Spivak¹⁸, há uma reflexão sobre a ação de prefaciado. Segundo Almeida (2010, p. 8), Spivack vê no prefácio “um importante veículo de teoria crítica, ao tentar abordar o sujeito concreto biografado e o texto por ele produzido”. Me chama atenção este formato de crítica em que há uma apresentação do sujeito e do objeto ao mesmo tempo em que uma voz crítica pessoal se instaura, reluz. Essa mediação entre sujeito, obra, leitor(a), autora (o) e objeto é instigante para fazer essa caminhada, pois sinto-me prefaciador e prefaciado.

Penso na dissertação como um campo analítico e experimentalmente artístico, por isso me coloco neste exercício de escrita, neste estado de procura, e, por ser uma área de estudo no teatro que me acompanha por toda a minha história e pela trajetória com a universidade.

Já é noite, levo a barriga ao chão e não consigo parar de pensar qual será a próxima frase deste movimento.

¹⁸ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG (2010 [1985])

Isso tudo, assim como as leituras apresentadas no decorrer do trabalho, também está aqui, nesta paisagem: a casa torta, tacos soltos do chão e pó, muito pó. Logo à frente, a casa e os muros baixos – uma medida necessária para o sentimento de grandeza - como se os detalhes do horizonte fossem possíveis a olho nu, gramado, ondulações sobre a calçada à qual está manchada entre giz e cálculos de matemática. Eu gostava da matemática fazendo-se no cheiro do fosso que tinha a garagem. Eu gostava de calcular a matemática no chão de cimento; é a primeira lembrança que tenho de uma narrativa dada e da minha insatisfação com ela.

O tempo não poderá apagar os cálculos da calçada que fazia porque a nossa memória e inventividade é mais perigosa do que sua deterioração. Nada pode apagar uma narrativa. Nada pode apagar um ato de narratividade gerador de ruídos, diferenças.

Existe a casa, o bairro, e por descuido ou pirraça, o centro da cidade. Lá as coisas parecem maiores. Foi lá que a rua principal da cidade anunciou aulas de teatro, mas não foi somente lá que as investigações para os processos criativos da minha escrita se fizeram. É lá na cidade que a arquitetura formou as universidades. Foi no centro da cidade que minha escrita se fez. É como se eu me esquecesse que moro na mesma cidade. Não pertencer ao centro e ao acesso me gerava uma sensação de estrangeirismo. Ir ao centro da cidade era como preparar as malas para uma viagem, eu que sempre vivi nas beiradas.

Na casa, os muros só eram baixos. Não impediam nada. Podíamos enxergar algumas árvores e ruas à procura da pavimentação. Ainda estávamos longe das escadarias das universidades, não sabíamos da nossa possibilidade criadora.

A criação era só uma honraria que alguém oferecia para um deus qualquer, para nós, não. Não havia tempo para isso.

Deus deve viver em desocupação
na certa frequenta museus e vai ao teatro.
Eu pensava isso em casa
no quarto

Hoje já não penso sobre a desocupação de Deus, deixo ele quieto no canto e olho para as insurgências dos lugares de produção de conhecimento.

já persigo a ideia que o teatro
ocupa o tempo

e enfrenta a história

Levanto, compro novos livros, novas cheganças, escovo os dentes, deito-me ao chão e a pesquisa aqui, batendo às costas como fazem os quero-queros.

O esboço dessas composições, seja pela memória ou escrita, está também na casa, no rádio e na vizinhança, no centro da cidade. Além da precariedade de colher bagagens entre bairro e centro da cidade, os processos criativos eram intuitivos ou costume chamar de intuição, sem promessa alguma, sem lembrar que possa não existir uma intuição pura, genuína, mas hoje quero acreditar nisso.

Eu escrevia cálculos de matemática, gostava de fazê-los sofrer, maltratava a matemática.

em casa eu vi nascer do carvão
uma paisagem
na velha parede do quarto
na casa
conheci sentenças espetaculares:

esfregue o chão três vezes, no mínimo

em casa era isso
um pedaço de trapo
ocultava uma força
um mistério
é inexplicável como um pedaço de nada
pano esburacado
modificava o ambiente
era como se pudesse curar a velhice do pano

aprendi a curar a velhice
limpando os azulejos

em casa notei uma atribuição ao pano
atribuição de uma linguagem fora do comum
refinada

anos depois
lembrei da frase do pano e me emocionei

isso tornou-se uma prática
observação à precariedade

é como especular
o corpo sem órgãos¹⁹
que Deleuze nos apresenta

Quando leio e me aproximo das questões levantadas por Deleuze e Guattari (1996), acerca das micropolíticas e segmentaridades, lembro da vontade para a crise dos cálculos, inconscientemente, a matemática como experiência no mundo não me afetava e quis perseguir o porquê.

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma *molar* e outra *molecular*. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas, se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para outra, segundo diferentes figuras como no primitivo em nós - mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*. (Deleuze, G. Guattari, F. 1996, p.96)

No texto, os autores defendem que somos segmentarizados binariamente, circularmente e linearmente. Para melhor compreendermos essas segmentações o estudo mapeia duas segmentaridades: uma primitiva e outra moderna. Se nos aproximarmos da segmentaridade moderna, menos flexível e dura, percebemos que elas determinam nossas relações políticas, nos dividem em grupos, e nos fazem e refazem em círculos de passagem, onde cada círculo representa um processo. As nossas casas segmentarizadas em seus cômodos e espaços de convívio, nossos edifícios e todos os espaços de participação coletiva, organizam e reorganizam nossas relações políticas. Isso é uma dialética possível para o movimento de corte da análise da

¹⁹ Pare, reencontre o seu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda o nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (DELEUZE, Gilles. GUATTARI. 1996, p. 13)

‘Política das Narratividades’, visto que uma visão de mundo binária acentua a maneira como crio e como recrio mundos.

Os procedimentos para uma escrita qualquer, a escrita que praticava no início de minha alfabetização dura e inflexível²⁰, eram fundamentados pela ordem, pela gramática, pelo desejo do acerto nas acentuações, ante a minha perspectiva, as primeiras convenções normativas.

Quantos anos você já demorou para se lembrar que a língua é formada por variações e a norma-padrão é uma espécie de código social de comportamento? Eu não suspeitava da vontade de fazer a palavra perder o juízo, dizer algo. Eu nem sabia que a palavra dizia. Eu nem sabia que a palavra era tão autoritária. Eu nem sabia que escrever gera uma bagunça inteira em quem escreve, no que é inscrito no corpo e na reverberação destas camadas.

Eu lembro do prazer com a grafia, eu lembro do prazer da nomeação de uma oxítone ou de um adjunto adverbial, me organizava, eu pensava, “uau eu me comunico”. Eu não acredito que eu estava errado, eu não acredito que eu estou certo. Acredito que conheci uma parte da nossa língua. O espanto é acreditar que o prazer estava enraizado na fome de cumprir bem uma ordem, na represália da letra torta ou na ampla humilhação em grupo por trocar um circunflexo por uma cedilha. Essas recepções com a ordem, ainda que muito breve, tinham um quê de centelha, uma espécie de chama.

Tudo isso produziu muitos equívocos, mas sei que a precariedade faz parte de tudo que me leva e me levou a construir este texto. Vinte anos depois. Estou especulando caminhos.

Os aprisionamentos com a escrita, as irrupções não estão e nunca estiveram somente nas aulas de teatro, nas salas de ensaio ou nas técnicas compartilhadas, também estavam e estão no lugar onde as perguntas nasceram e nascem, parafraseando Mosé²¹.

Eu estou com os panos do chão da minha casa, segurando-os pelo cheiro, olhando e criando possibilidades de operar o pensamento²², nas lajotas precárias, nas lógicas não

²⁰ Ver: ANTUNES, C. Irandé. *Lutar com palavras: coesão e coerência*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 192. Antunes, reflete sobre como o ensino da língua nos ensinou a não endereçar um texto para ninguém, e que escrever em primeira experimentação com a língua, era acertar acentuação e habituar-se à língua normativa. Defende que por detrás da escrita há um exercício de pensamento e que este exercício deve ser sempre direcionado para alguém, e que este endereçamento torna o texto menos frio e duro. A partir desta reflexão detém-se a analisar procedimentos da escrita que atuam na diferença entre coesão e coerência.

²¹ “A aula era de filosofia, o que eu mal sabia o que era, e o professor discutia a relação entre racionalismo e existencialismo. “Se a razão conclui: penso logo existo”, ele dizia “o existencialismo pode concluir: existo, logo penso. Essa inversão de perspectivas me fez delirar, que coisa incrível, eu pensei, as diversas camadas que têm o pensamento, e eu quero habitá-las, conhecê-las, exercê-las. (...) E esta inversão de pensamento encontrei em Nietzsche, esta coragem. Afinal, se passaram mais de trinta anos e eu nunca saí dali, daquela sala de aula, daquela pergunta, daquele lugar onde a pergunta nasce”. (MOSE. 2010, p. 12)

²² VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento** – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Jorge de Albuquerque Vieira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

institucionalizadas, na observação do chapisco do muro, no antes e depois, no encontro com o não-saber. Uma lembrança: nem antes e nem depois, estou em *transversalidade* contínua com os aparatos e as lógicas da minha casa para uma tomada de posição com a escrita. Não pensar a escrita somente como um desejo de temática urgente, mas como uma estrutura que reflete um diálogo político com o mundo.

O primeiro desastre para esta paisagem, o primeiro conflito com a casa, com os lugares de pertencimento, foi procurar os erros entre os numerais; o que sempre me foi impossível, o que sempre me tornou um ponto falho nas coisas exatas.

eu não consegui compreender a matemática
escrevia a tabuada ao chão e articulava erro para as respostas
o que foi estúpido
a equação logo era corrigida
a sua lógica estava lá
intocável
logo a matemática tornava-se satisfeita pela sua maestria

eu queria que o stress fosse atribuído à matemática
eu queria oferecer uma crise

Não consegui, mas o cálculo passou a perseguir a palavra, o que muito me assustou quando comecei a refletir sobre ela. Mais uma vez lembrei da matemática, mas diferente do cálculo, lembrei do quanto necessita de uma urgência afetuosa a minha relação com a escrita, e com ela descobrir indizíveis.

Nós morávamos na periferia, região metropolitana de Curitiba, e usávamos jeans, esperávamos o ônibus e o salário, pontualmente. Além do jeans, eu também estava com óculos de grau, alguns livros na bolsa. Eu não estava sozinho. Havia um homem que não lembro nada de como era e não ousa inventar, nem o nome eu sei. O que torna muito ruim porque só lembro da camisa da empresa. Ele era motorista e eu lembro só da empresa. Me observou e sorriu dizendo que não se via periferia na universidade há muito tempo, que isso era impensável.

descobri que eu morava na periferia

[vinte anos, vinte anos, vinte anos]

isso modificou toda a minha geografia
escrevi isso depois de alguns anos na minha primeira dramaturgia

O homem enchia a boca com a palavra ‘periferia’ e me deixou tão contente, tão assustado. Eu me reconheci pela boca dele. Era tão entusiasmado o que ele dizia que parecia mais um ator francês, clássico. Perdi a palavra e a graça. Abriu a linguagem. Não sabia mais me comunicar nos próximos minutos. Fiquei *fora* do meu reconhecível.

foi depois desse dia
entendi que morar ali
qualquer lugar que fosse
pertencer para e por essa narratividade local
poderia e pode modificar tudo
até todas as dramaturgias que escrevi depois
e tanto silêncio
dúvidas

Volto a deitar ao chão e me inscrevo para o mestrado, semanas depois tenho a notícia que sou aprovado e nem desconfio que este texto que escrevo é o futuro.

Algo extraordinário aconteceu quando comecei a escrever ou perceber que escrevia, em especial, quando entrei na universidade. Meu pai achava que depois da formação em teatro meu corpo estava pronto para trabalhar no supermercado. Minha mãe me presenteou com uma bola de vôlei minutos depois que comuniquei minha aprovação na graduação. Meu irmão ficava emburrado porque eu não consertava os problemas dos eletrodomésticos. Para ele, e para toda a família, era um absurdo alguém formado em uma universidade não saber das insuficiências de uma televisão ou da morte breve dos computadores.

quantas lógicas de mundos
de narrativas
ali do meu lado

O diploma em Bacharel em Teatro complicou tudo. As minhas primeiras fraturas, toda uma ruína sobre o meu lugar de pertencimento tornou-se busca criativa, não para falar sobre mim, mas a partir de mim.

percebi o teatro
onde ele não estava
nos mecanismos
na composição dos componentes de uma televisão
nas lógicas inventivas do meu entorno
no ponto de ônibus
no homem da empresa
clássico ator francês
no meu susto
na periferia
no modo como me irritava
me irritava muito
a matemática

Com a linguagem confluindo fronteiriças, tenho pensado na escrita, e por conseguinte na escrita teatral, sempre.

Matéria e narrativa, juntas. Tal qual Nuno Ramos²³ quando escreveu que desejava que houvesse uma linguagem feita de árvores para falar de árvores, a terra numa língua de terra, uma linguagem para as matérias. Claro Enigma²⁴ de Carlos Drummond de Andrade, o pano e o carvão lá de casa, a Educação da Pedra²⁵ de João Cabral de Melo Neto, tantos outros e outras,

²³ “É aí que tudo se complica, pois aqui a única pergunta que realmente interessa é: de que é feita esta ferramenta? Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso de mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio. Mas é com nosso corpo que dirigimos a tudo, com a voz que frágil fole da garganta emite, com o hálito que carrega nossas enzimas, é com o pequeno vento de nossa língua que chamamos o vento verdadeiro. Mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nome, como pequenos imperadores do todo e de tudo. Uma mulher dirigiu seus passos ao poente e sumiu; sabe o que fez aquele que ela abandonou, enquanto fitava o poente com os olhos cavos? Ele grunhiu. e esse grunhido virou o nome da desaparecida”. (RAMOS. 2008, p. 20)

²⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de, **Claro enigma**, Rio de Janeiro, 2010.

²⁵ MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

sem início e normas, uma linguagem para tocar os irreconhecíveis, uma linguagem que fosse irmã de todas as matérias, uma linguagem aberta, não binária, explosiva.

Em que medida os percursos das operações da escrita teatral implicam as narratividades inferenciais? Pensar as narratividades que compõem meu corpo, minha história, o país que insulta a si mesmo, pode ampliar as operacionalizações da escrita teatral? Podem as escrituras de mundos abrirem a linguagem para criarmos dramaturgias para deslocar mundos e linguagens como resistência ao funcionamento do regime vigente?

Podemos construir o restante dessa paisagem, aos poucos, nas lacunas, em uma composição simultânea entre leitura e quem escreve. Entre literatura e poesia, entre as falas de minha mãe, meu pai, Francisco, meu irmão e o homem da empresa.

Seremos narrativas atribuídas às ruínas, mãos abraçadas para especular nossos atos diferenciais no mundo pela composição da escrita teatral. Todo ponto falho escorrega a iluminação, Matilde Campilho²⁶ (2013), fala disso em seu vídeo-poema 'Fevereiro'. É nessa fratura que tudo pode se originar. Para falar da escrita teatral quero lidar com a linguagem como quem busca uma resiliência às vidas, e neste jogo de experiência e análise, movimentar possibilidades.

Isso tudo acontece quando busco a prática pelas

²⁶ “O mundo está tremendamente esquisito. Há dez anos, o Leon me disse que existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra, não sei se entendi. Você percebe alguma coisa da mistura entre falhas e iluminação? Aliás, me diga, você percebe alguma coisa de carpintaria? Você sabe por que meteram um boi naquele estábulo ao invés de um pequeno rinoceronte? Deve ter tido alguma coisa a ver com a geografia. Ou com os felizmente insolucionáveis mistérios que só podem vir do misticismo asiático. Um boi é um bicho tão... inexplicável. Ainda bem”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a2u1D4i-C48&ab_channel=RafaelSoaresdeAraujo. Acesso em: 02 mar.2021.

POLÍTICAS DAS NARRATIVIDADES e escrevo

para manter o estado de alerta durante o processo e construção da escrita, para uma tomada de posição sobre a criação. Essa tomada de posição não quer descobrir um movimento estético do texto, um encadeamento ideal para um texto interessante - interessante para quem? – isso será uma consequência da implicação, mas deseja convidar o corpo escrevente para ser parte integrante do corpo narrativo, dos modos compositivos do texto, não para analisá-los, nem para descobrir a melhor maneira de combiná-los, mas para colocar a escrita em prática por um diálogo corporificado, entranhado no mundo, agenciando a narrativa pela mistura dos fazeres da linguagem e realidade. A Política das Narratividades não quer construir um gesto dramático-ficcional semelhante à realidade, mas quer presentificar na composição da escritura um ato diferencial, performativo, desviante. Ela não é uma verdade, ela é um problema político contínuo na relação do escrevente à composição.

Pergunto-me então, o que a dramaturgia quer no plano ficcional, o que agencia nas entranhas do acontecimento narrativo, o texto atrás do texto, como se dá seu diálogo com os mundos, sua interferência, pela trama e performatividade? Somos inscrições, memórias, evidências de pertencimento. A escrita, extensão contínua do corpo e mundos, performativa e posicionada é o início para bagunçar o mundo como ele é para desdobrar²⁷ um outro, outros mundos.

A palavra ‘narratividade’ é facilmente encontrada em inúmeros campos de pesquisa e situada de diversas maneiras. Quero contar como a vejo e partilharei as leituras que me fizeram chegar a ela, essas leituras que nos encontram como acontecidas por acaso e tornam-se caminho.

Inúmeras denominações são associadas quando buscamos, em sites, livros e entrevistas, o que podem ser narratividades²⁸ e como operam na literatura, na linguística, nas artes em geral e para caminhar mais, no mundo inteirinho. A Política das Narratividades não está refém destas operações, antes de tudo é uma ação sobre a narrativa, e as operações agem com isso, variam. Ela é anterior à escrita, ela é um futuro, ela é um vestígio, um desejo, e a prática desta escrita, é uma consequência dessa pulsão.

²⁷ Ver FOUCAULT, M. As palavras e as coisas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

²⁸ Walter Benjamin (1989), em seu célebre trabalho em que tece considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, além de esmiuçar a morte do ato de narrar, da narrativa como via oral de transmissão, da transição da tradição para o conhecimento e o sentido da vida, aponta a morte da narrativa em detrimento da informação, pois o homem moderno está envolvido demasiadamente por elas, no entanto, com baixa vivências pela experiências intercambiáveis.

Ler, contar, experimentar e escrever acontecimentos narrativos para o teatro atualiza a nossa experiência no tempo e no espaço que vivemos. O trabalho narrativo, como tenho pensado a dramaturgia, não é informativo, não quer explicar o acontecimento, quer experimentar o próprio acontecimento. Pensar a narrativa como um gesto é experimentar um trabalho de linguagem com a escrita.

A narratividade tem a capacidade de ampliar nossas percepções, de alterar nossas relações com a palavra no cotidiano como quem embaralha o habitual ao inesperado. A narratividade não somente como um jogo da linguagem, mas como uma chance para pertencer à escrita, uma atividade para abrir variável na certeza dos mundos.

Por muitos anos “aprendi” a identificar, nas leituras de dramaturgia, características da escrita teatral e suas derivadas classificações teóricas, observei a modulação dos embates da trama, os ajustes, encadeamentos, a falta de encadeamentos. Experimentei os tipos de drama, dimensionei o entendimento de texto, mas raramente participei, efetivamente, do edifício da escrita.

Eu estive interessado em contar histórias, em fabricar boas ideias e me distraí das minhas circunstâncias, minhas inscrições e creio que elas influem todo o sistema de encadeamentos das ações, de composições com as escrituras da cena.

Encontrar o caminho para uma instabilidade perpétua, como bem acentua Pessanha (2015), é uma alternativa, um estímulo. Fazer do caminho um abraço dos abismais, um estado de crise permanente, ser uma colisão, não restringir o corpo a sua medida de identidade, mas tornar-se uma fenda, rachadura. Quando tornar o corpo uma atividade do furo, do corte, do turbilhão - penso – nós estaremos perto de auscultar a nossa inscrição performativa, nossas narratividades. Esse olhar abismal nos coloca em uma força ininterrupta para ruir, jogar para fora as reentrâncias. Ruir essa forma-mundo.

A investigação de um espaço híbrido de ficção e não ficção, uma espécie de ensaísmo que entrelaça modos de composição narrativa, aparece com muito refinamento nas obras de Juliano Garcia Pessanha, doutor em filosofia e escritor. Em suas obras há um fio condutor ficcional que experimenta, como acontecimentos de mundos, uma experiência filosófica que persegue uma ruptura, uma crise. Pessanha (2019, p. 169) se pergunta “como soletrar a dignidade dos homens identificados com o mundo e que não conhecem a experiência de ser ruptura e desmoronamento permanente?” A pergunta é estruturada neste gesto de linguagem e que posso chamá-la de uma pista para o que tenho buscado como ‘As Políticas das Narratividades’, pois reage ao mundo como uma espécie de dobra, de estar fora, uma atitude

política pela travessia das forças que operam o estar em vida, as narratividades dadas. Ao invés de responder essa pergunta, escrita no seu livro ‘Recusa do não-lugar’, enfrenta desdobrando-a ininterruptamente:

Abrir novas possibilidades... Eis o que me é necessário. Meu gesto incessantemente repetido e reiterado foi o de tentar rasgar, furar a atravessar a parede embolorada do meu primeiro endereço. Aplicado como um cupim e selvagem como um menino-tornado, eu precisava roer e tirar de cima de mim o corpo morto, todo conquistado por deus e pela metafísica. Na verdade, deus e a metafísica me mataram logo que eu nasci. Impediram que eu adentrasse. Impediram que de mim brotasse uma ação, e fiquei invadido e roubado pela máquina do sentimento moral.

Essa conversa, esse testemunho, é muito bem recebido para construir pistas para a busca de uma Política das Narratividades para o processo de criação da escrita para o teatro que investigo, para uma tomada de posição que implica a vida e a relação entre mundo, texto e ficção. Empresto o abismo para lançar à escrita um reconhecimento do que ela pode, do que posso com ela, do que nós podemos.

Pessanha, em outra obra intitulada *Instabilidade Perpétua* (2009), nos conta sobre o que chama de região topológica e nesta região articula pensamento, cultura e humanidades, assim detalha dois posicionamentos nesta região topológica: as pessoas do buraco branco e as pessoas do buraco negro. As pessoas do buraco branco, ou os agenciamentos do buraco branco, estão dados pelo mundo, são o que são, são o que aparentam, possuem uma funcionalidade prática, habitual, industrial e se relacionam com o tempo como uma máquina de realizar ações objetivas. As pessoas do buraco negro são as rachaduras, são as crises permanentes, são as que presenteiam o mundo com suas percepções e bagunçam-no, ascendem problemas e travessias como lugares de presentificação, de estar com vida.

Gosto da provocação do autor e gosto de trazer à tona o emaranhado destas contribuições, compreendo que estamos com os buracos chocando-se em tensionamento e continuidade, daí a tentativa de uma escrita possibilitadora de fazer as fendas aparecerem. Por estar neste entre, mais do que um lado oposto ao outro, a Política das Narratividades é o sinal de alerta, ela é o sinal de uma escolha, de um posicionamento.

A narratividade produz uma relação múltipla no espaço estrutural de sua feitura e sua inscrição. Estamos diante de uma vasta possibilidade de gerenciamento da narrativa de ficção e ela, pelos diversos modos em que é operacionalizada pode causar acidentes inexprimíveis. A ficção é uma licença para desenlaçar a realidade, uma ficção que não quer imitar o mundo como ele é, mas quer conversar com o mundo para desdobrar variáveis não previstas.

Tatiana Salem Levy, ficcionista e pesquisadora, como proposta final de sua tese de doutorado entrega para a banca um romance e um ensaio como produção de conhecimento acadêmico - leio esta extensão da escritura como uma fenda - a primeira parte de sua tese é a obra chamada ‘A chave de Casa²⁹’, uma narrativa denominada autoficção e estruturada por fragmentos e diferentes vozes condutoras. A segunda parte é um ensaio proseado intercambiando suas inspirações e trazendo para a conversa referenciais que fazem semelhança a sua atividade na escrita. Esse trabalho exemplifica uma tomada de posição sobre o modo de produzir conhecimento com a escrita na academia, de se envolver com ela, e nesse sentido, atrela-se à condição do abismo, uma escrita derivada de um acontecimento contínuo entre quem escreve e o que é escrito, uma escrita criada como instauração de um *gesto literário*, de outros mundos. É pensar na escrita e produzir experiência com ela ao mesmo tempo, mas uma experiência do desconhecido, uma *experiência do fora*. É abrir a reflexão para um espaço de sensibilidade e mapeamentos de múltiplas travessias.

Em seu trabalho de mestrado (2003), Levy³⁰ investiga o conceito do *fora* na literatura, tema central da obra de Blanchot, e, na sequência desenvolve aproximações com Foucault e Deleuze para nos contar como cada filósofo se apropriou do termo e expandiu para além do campo literário esse fundamento, seja pelas nossas relações com o poder e pelos modos de produção das subjetividades. Segundo Levy (2003, p. 136):

Se a filosofia e a arte têm um ponto em comum é justamente a capacidade de resistir. No entanto, para resistir é preciso acreditar neste mundo, ou antes no outro do mundo “que faz deste mundo um outro”. A arte e a filosofia não devem projetar uma transcendência que nos tire daqui, mas se conectar com o nosso mundo, ao aqui-e-agora em que vivemos. O filósofo e o artista são os médicos da cultura, aqueles que diagnosticam o que na realidade não se pode mais tolerar e que necessita ser transformado. Por isso, mais do que ninguém, precisam acreditar no mundo.

Para buscar a Política das Narratividades, como uma tomada de posição diante da criação e do processo de escrita dramaturgica, essa capacidade de resistir na e pela linguagem me envolve como um caminho para pensar outras estratégias de vida quando escrevemos, outras maneiras de apreender o mundo sob suas fissuras. Uma escrita que está buscando a produção de um gesto próprio da linguagem, um modo operativo não reconhecível, um modo circunstancial para gerenciar outras dinâmicas de mundo. A autora entende que para se

²⁹ LEVY, S. Tatiana. A chave de casa. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007. p.208

³⁰ LEVY, S. Tatiana. A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2003. p. 142

aproximar deste termo, a *experiência do fora*, como um *gesto literário*, seguindo as reflexões de Blanchot, é necessário que se pense a diferença da escrita e o imaginário. Por enquanto, este começo sobre a pesquisa da Levy é suficiente para prosseguirmos, mas certamente voltará à mesa quando pensarmos a escrita pós-dramática como um agenciamento político e performativo.

Esse caminho para uma intervenção de outros mundos, esse gesto próprio da literatura, da ficção, faz proximidade com Pessanha e sua Instabilidade Perpétua, esse espaço do exílio, de entender a escrita como uma travessia no deserto.

Levy traz à tona a constatação de como o *gesto literário*, uma comunicação que só a literatura pode fazer, rasura o mundo tal qual ele é e como o corpo narrativo pode encontrar um *fora*, com isso, a autora se relaciona com a *experiência do fora*, maneira como Blanchot denomina a experiência literária para investigar a linguagem da ficção.

A linguagem fictícia é um horizonte possível para buscarmos a Política das Narratividades como inscrição performativa em nossas escrituras e composições de outros mundos, pois se é a criadora do objeto da intervenção para o fazer de outros mundos se comunica diretamente com a realidade levando para ela um choque, uma cicatriz. Pensar o gesto da palavra como o imaginário do não possível, mas real, do corte, do turbilhão, do abraço abismal, é um posicionamento posto sobre a escrita para investigar em cada composição a relação com o real e com o *gesto literário*, e em nosso caso, dramaturgico.

A palavra é a *chave de casa* que a gente carrega pelas nossas fronteiras, a palavra não está aqui para a literatura, não está aqui para a dramaturgia, está para ambas, está refletindo sobre si mesma como capaz de reinscrever mundos para e pela ficção, para e por outras perspectivas plurais sobre os mundos. A palavra como componente para agenciarmos nossas narratividades. É por essa via que minha posição sobre a ficção tem se colocado, não como um sujeito biográfico, mas como um agente ficcional de rasuras. A rasura, palavra que pode valer-se como procedimento, prática de vida e linguagem, será trabalhada em diálogo com os estudos sobre a *Literatura menor* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975), mais adiante.

A narratividade, em suas múltiplas dimensões, é uma combinatória da atividade da escritura à intervenção sensível no mundo, o problema contínuo do escrevente às suas composições.

Quando escrevo que a ficção está interessada neste *desdobramento* das variáveis neste texto, e esta ideia está atrelada a uma atitude política na pesquisa e criação, não estou

esquecendo o embate teórico histórico sobre os modos de representação do mundo, mas estou buscando o caminho que esta pesquisa se debruça quanto à palavra ‘narratividade’.

A narratividade é uma passagem, onde códigos e maneiras de usá-la estruturam seus posicionamentos narrativos, ora ao espelho do estado - em grande parte - ora na pesquisa laboratorial da linguagem, da bula de um remédio, da indústria farmacêutica, na assinatura de um documento importante. ‘As Políticas das Narratividades’ como um termo não é um fim conceitual. Isto dependerá do que e quem a inscreve. Por esse motivo, durante o percurso do trabalho, vou abrindo novos encadeamentos sobre esta posição narrativa.

as estratégias narrativas

narratividades

estão miradas

uma lança sobre nós

a palavra escrita do outro lado continente

é capaz de alterar nossa vida aqui

e mata

e nos limita

a composição da narratividade

quando usada conscientemente de sua guerrilha

nos lembrará que ninguém escapa impune de nada

Se as narratividades dos noticiários não ‘educassem’ nossas famílias, se a ficção nos abrisse ao meio, se as periferias não nos lembrassem da vida, se os centros das cidades não nos matassem, se as árvores não caíssem, se não insistíssemos nos problemas, na ciência, na filosofia e na linguagem, o que nos restaria como experiência performativa neste mundo? A linguagem ficcional é o ponto contrário do apaziguamento, é o amor pela ruína como quem esfrega a luz na fresta do estilhaço. Nós insistiremos, nós lembraremos que uma posição narrativa pode significar o convite à intervenção de mundos.

Seja na maneira de compor um verso, uma dramaturgia, manifestos, um projeto de lei, e imagine, até se pararmos para escrever uma carta para o presidente, teremos estratégias se lembrarmos que podemos jogar com a linguagem ao invés de obedecer sua função comum.

Seguindo as conversas na roda até aqui, podemos instaurar, quando escrevemos uma linguagem própria, o além da *forma-mundo*, uma capacidade de resistir. O teatro é uma política do direito de pertencer à vida.

Quero dizer que os recursos narrativos alteram-se pelo contato com o gênero aos quais estão inscritos e para quem e ou a que são direcionados. Com isso, podemos pensar que o teatro, a escritura de dramaturgias, pode compor desvios da norma, trazer o indizível à linguagem, ao mundo por variações de mundos.

A Política das Narratividades é um rascunho contínuo de uma atividade especulatória com a língua, como uma observação laboratorial, bisturi das certezas de mundo, é um espanto porque te colocará ao rosto de uma ruína e é só na ruína que os fragmentos viram uma coisa, um montante perspectivo, algo não previsto, um embolado de histórias chocando-se e operando nos meios.

Como se faz uma escrita baseada em uma Política das Narratividades, uma escrita instável, perpétua? Encontrei inspiração e referência em uma pesquisa na área da saúde e no campo específico dos estudos da deficiência visual chamada ‘Por uma política da narrativa’³¹.

A pesquisa, dissertação de mestrado de Luciana de Oliveira Pires Franco (2014), é construída textualmente pela reunião de depoimentos e relatos de pacientes em diálogo constante com o desejo bibliográfico da autora. Nessa posição dissertativa, nesse modo de operar a produção de conhecimento, a dissertação tornou-se o próprio percurso da investigação se distanciando de uma ideia analítica em que separa sujeito e objeto de estudo e cumpre uma meta, finalidade. Conforme Franco (2014, p. 15):

Dizemos que se trata de uma escrita situada, no tempo, no espaço, nos encontros cotidianos, próximos àqueles sobre os quais se dedica e negociada e amparada nos dizeres e embates do campo. E nesse ponto poderíamos ser questionados por sugerir uma possível relação entre teoria e prática, entre pesquisador e campo, tomando este último como o terreno exclusivo de onde serão colhidas informações. Pois não é isso. (...) por isso defendemos uma política de escrita que seja local, que leve em consideração os percursos e atravessamentos no processo de produção de conhecimento.

³¹ FRANCO, P. O. Luciana. Por uma política da narrativa: pensando a escrita no trabalho de pesquisa. Niterói – Rio de Janeiro. Editora da Universidade Federal Fluminense, 2014.

O trabalho é escrito em primeira pessoa e atravessado pelas narrativas e histórias das mães que esperavam seus filhos e filhas finalizarem as atividades do projeto Perceber sem ver³² do Instituto Benjamin Constant³³. Nesse atravessamento as reflexões aparecem dentro das próprias narrativas e encontram os referenciais bibliográficos da pesquisa provocando uma mistura, uma grande malha produtora de conhecimentos. A posição de Luciana não é comentar sobre o acontecimento para limitá-lo a uma definição teórica, mas faz ver problemas e perguntas que se encontram mutuamente, em conjunto.

O que aparece de reflexo dessa tomada de posição narrativa é a atenção para as vozes do outro, para a produção de conhecimento que o outro tem expressado pela sua narrativa, o outro como agente teórico participante. Franco partilha as perguntas que a acompanharam para o processo de confecção da dissertação pensando em adotar esta postura narrativa como atitude política, como uma política que não fala sobre o outro, mas encontra o outro. “Como seria escrever sobre personagens que leriam este texto? O que trazer das narrativas, o que evidenciar? Como incluir relatos que me foram confiados e a mais ninguém?” (FRANCO, 2014, p. 111)

A postura com o trabalho e com a escrita e a fala para nós leitoras atenta-nos a pensar que esta postura é um movimento contínuo e de observação ampla, e que sim há uma incompletude ao responder essas questões, que há um inacabamento, que há uma dificuldade em afirmar se a pesquisa foi e é feita com o outro e não sobre o outro. A autora sustenta que a busca foi operacionalizar a escrita pela Política da Narratividade pois, ao compartilhar os relatos não os analisou, mas levantou perguntas com os depoimentos, todos na mesma altura para trocas e indagações: relatos, memórias, histórias e bibliografias.

A Política da Narratividade aí seria expressar e tecer um cuidado microscópico com a fala do outro, não sobre a fala do outro, e movimentar a reflexão do corpo narrativo como uma costura feita por uma rede de encontros. O que me leva a refletir em parceria à pesquisa de Franco é pensar na dissertação como um espaço de vulnerabilidade e risco, partilhando as angústias ao escrever, as dúvidas quanto às caminhadas teóricas e a dificuldade de seleção de material produzido no campo de estudo.

Tomando um chá com Franco (2014), na influência de sua pesquisa, amplio minha escuta para analisar, além do momento em que paro para escrever e visualizo dramaturgias, o

³² É um projeto de estudo que acompanha narrativas atravessadas pela questão da deficiência visual e estas narrativas nasciam das oficinas oferecidas pelo Instituto Benjamin Constant.

³³ Na introdução da pesquisa, já nas palavras da autora, encontra-se a informação sobre o instituto ‘é uma instituição de referência nacional no campo da deficiência visual, dispondo de uma escola que oferece aulas até o ensino fundamental e de outros setores, como a Reabilitação, que atende jovens e adultos cegos e com baixa visão.

movimento com a minha relação neste mundo, com o modo que opero as negociações em espaços de criação, de luta e poder, de resiliência.

Nesse caso, aproximar-se da vida por uma Política da Narratividade é estar com o outro, na atração desta relação, e nesta lembrança, contribuir para a criação como um gesto dramático firmado em uma atenção de trocas, aberta e ampla.

Certamente, para responder à pergunta sobre como escrever uma dramaturgia com o olhar para essas demandas, penso que seja não compactuar com uma narrativa conduzida por uma única voz, um herói. Pensar uma narrativa em que vozes se chocam e produzem juntas diferenças, maneiras de intervir sobre o real e o acontecimento fictício. Vozes que se afetam e são afetadas.

Se o afeto é um ato voluntário para aproximar-se da Política da Narratividade, pergunto-me rapidamente como um breve parêntese no texto, o que é então o afeto para essa tomada de posição?

A nossa rede de afetos envolve a escrita como um sintoma inscrito ante à fala, como um encontro, como um sentir-se aqui, fazendo parte. São diferentes da lógica matemática – como sabem, falhei quando tentei provocar a crise aos numerais – portanto, podem ampliar e ou conflitar nossas atitudes criativas, nossas atitudes na pesquisa. O afeto, esse sintoma fulminante pertencente a nós, pode ser um dos motores para o gesto literário-dramático. Os afetos nos veem, nos justificam, nos emaranham, nos *desdobram* em múltiplos porque não sabemos explicar, não sabemos o que é, perdemos a busca do sentido.

Lembro-me de uma conferência de Valter Hugo Mãe, poeta, ensaísta e escritor português, em Curitiba. Nessa lembrança, pratico o procedimento de Franco e trago alguns relatos sobre afeto, pertencimento e mundo, políticas narrativas. Mãe (2014, p.19), fala e a gente tece junto:

Ensinaram-me a acreditar e eu, que era obediente, acreditei. Fui explicar ao meu pai que as árvores podiam ser a barba de deus, os pelos no peito ou em algum lugar menos educado. Não havia garantia, mas a bola gigante do planeta podia ser a cabeça ou o coração do criador. O meu ponto de vista é que devíamos cuidar de tudo e ter uma piedade inteligente. O coração de deus podia ser uma bola habitada, com oceanos e montanhas. Depois alguém me disse que nós não sentimos com o coração. Ele é um órgão atarefado mas não sabe nada sobre o amor. A gente sente uma paixão e o coração acelera, parece até saltar do peito, fica como um gato escalando o interior do peito. Só o afeto é uma inteligência importante. Essa é a inteligência que me interessa. O resto, desde a descoberta da roda até às contas de matemática, só presta se for para melhorar o amor. (...) Nós somos tão incríveis que valeríamos a pena só pela concepção dessa hipérbole que é deus. Se ele não existiu de fato, valeu muito a pena inventá-lo. O que quero dizer é que me importa mais viver procurando do que esperar que a solução venha de deus. Creio mesmo que se ele existir estará esperando por ver nosso entendimento, nossa comunhão.

A fala parece um bom convite para falarmos sobre o afeto, tão feito conceito e caminhos, através de uma experiência viva. Por esse momento em que o autor nos mostra essa espécie de inteligência afetiva quero apontar direções para aproximar, com o cuidado que merece, afeto e política.

A crença, pensar na barba ou no local menos educado do criador. Essa sentença faz uma progressão da narrativa dada a uma narrativa deslocada. Esse deslocamento, essa pulsão a não acreditar ou fazer valer a pena uma invenção, me parece a consequência do que pode um afeto, do que pode essa força que está atrás da narrativa que nos foi encaminhada. Com isso, quero pensar que o afeto para ‘As Políticas das Narratividades’ é uma atitude de desvio.

Será o afeto uma força circunstancial para experimentarmos – como se fosse possível tocá-lo - a produção de uma inscrição performativa? Procurar o afeto como estímulo especulativo para se aproximar da experiência da escrita e inscrição performativa me remete a palavra ‘encontro’, e por conseguinte, teremos afeto, corpo, política e encontro como pistas para *desdobrar-se* em uma inscrição performativa, fazer-se escritura.

Se para estar afetado é preciso estar em relação, então, podemos supor que isso pode acontecer por uma reciprocidade contínua das partes. José Gil (2013), professor, filósofo e ensaísta, em seu ensaio chamado ‘Um bom encontro’ escreve sobre o tom necessário para se fazer um encontro e nos faz crer que para fazer parte desse estado relacional de presenças - mesmo que seja com pessoas desconhecidas – faz-se emergente estar no mesmo *tom*. Para o autor é este tom, esta linha invisível na aparência, que pode definir um verdadeiro encontro. Qual é o *tom* na convivência da escrita, do corpo e das nossas inscrições?

Esse *tom* está presente em um campo de força, em traços linguísticos de linguagem, além das trocas verbais, compreendido pelo autor como um espaço virtual entre os corpos. É nesse espaço de forças, nesse espaço de diferença que um encontro pode emergir. Outra característica importante para o autor é o espaço ocupado por cada pessoa inserida no encontro, o lugar das potências singulares atuantes. Só haverá um espaço singular e potente se ambos os presentes reconhecerem as singularidades, assim o encontro terá suas forças para estruturar o verdadeiro acontecimento. Aqui podemos dar as mãos para Valter Hugo Mãe e José Gil. Pensar o encontro como uma experiência de alteridade.

Para experimentar uma escrita, produtora constante de susto e súbito, pode ser necessário encontrar as inscrições que nos inscrevem, as narrativas que nos são dadas, e depois, praticar uma busca pela composição desviante e atuar, pertencer ao espaço fazedor de variáveis nos mundos, compor perspectivas, escavar a palavra, conviver em guerrilha e comunhão, estar,

intervir, furar, cortar. Praticar a busca desviante, como forma de buscar o exercício de uma Política das Narratividades, não significar estar contrário ao que lhe aparece, significa apreender sua vida, criar estratégias de sobrevivência.

O encontro, seja a clareza das singularidades entre água e terra, seja entre duas pessoas desconhecidas, além de uma experiência verdadeira, ainda pensando com Gil, pode ser considerado um confronto. É preciso cautela para que na pressa da construção de um espaço singular as forças sejam percebidas.

Essas palavras trazidas são labirintos conceituais explorados com muita profundidade, por esta premissa, quero tomar emprestado algumas contribuições para refletir como podemos *agenciar* o ato de inscrição performativa na escrita como um ato afetoso, como um jogar para fora de si uma força maior.

Matteo Bonfitto, em ‘Cinética do invisível’ (2009), se detém nestas palavras: encontro, deslocamento e experiência. O autor sinaliza no texto uma busca pela palavra ‘encontro’, uma busca em processo, em caminhada e sabe que o termo implica diferentes acepções. Localizando-os nas artes da cena discute, em primeira instância, o encontro como um espaço relacional de presenças, entre as pessoas, atrizes, atores e público. Esta implicação relacional é uma primeira base de acontecimento sobre o ato de encontrar-se, em especial, nas artes da cena.

Mesmo que o autor volte sua atenção para a relação do encontro nas artes cênicas, compreende que o encontro é uma relação presencial, um espaço, um testemunho de presença, mas é esse testemunho de singularidades que pode produzir deslocamentos de experiências. Claro, sabe-se que o teatro realizado na contemporaneidade alcança outras configurações com o termo devido às inúmeras utilizações com os espaços virtuais de acontecimentos. É na relação que as potências de agir se manifestam. Essa potência, segundo o autor, é uma espiral constante, um movimento ininterrupto.

Seguindo estes apontamentos nos atenta a pensar com Grotowski³⁴, diretor polonês, na implicação do encontro não só como uma implicação relacional, mas como um lugar de confronto e por esta via o encontro é acontecido por outras forças, sejam sintomas expressivos, emocionais e intelectuais o encontro, para o diretor, pode instaurar fricções sensíveis. Esse é um ponto interessante, pois no conflito-encontro deslocamentos de experiências se sucedem e

³⁴ Ver: GROTOWSKI, Jerzy. Em busca do Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976. p. 208

estas insurgem recepções díspares, maneiras de agir, tomadas de posições, fita de Moebius³⁵, dentro e fora, acontecimentos.

O afeto, levando adiante estas contribuições, pode ser entendido como força de deslocamento de si, de expelir, exílio de Pessanha, experiência do *fora* de Blanchot. O afeto, assim considerando, é uma ruína propulsora de novas forças. A Política das Narratividades, espiral constante, é um movimento de deslocamento e atenção ao que o mundo lhe faz experimentar e por esta inscrição te convida, mesmo sob conflitos, a buscar estratégias outras de permanência, de estar, de desdobrar novos encontros, afetos.

passo a sentir uma efetiva participação
na produção da escrita para o teatro
me vi deslocado em meu corpo bicha
porque me lembro periférico
e por esta implicação de território meu corpo ergue
se levanta
é afetado pela vida não institucionalizada
porque me lembro
provocando a matemática para uma crise
porque me lembro
admirando o pano velho para limpar a minha casa
porque minha mãe
atribuir para o pano a *experiência do fora*
porque assassinei muita gente escrevendo
porque não sabia que escrever era um posicionamento
porque
comecei a investigar uma linguagem não binária na escrita
porque
passei a desenvolver doçura entre os homens em minhas dramaturgias
porque comecei a deslocar a linguagem da subjetividade
como identidade dura

³⁵ Conhecida como fita ou faixa de Moebius. Esse objeto foi estudado pelo matemático, alemão e astrônomo August Ferdinand Moebius, em 1858. É uma faixa em que suas extremidades são coladas uma sob a outra e após faz-se uma meia volta sobre ela tornando-a, por exemplo, a imagem conhecida do infinito. A fita de Moebius é uma superfície não orientável. Possui lado único, dentro e fora em constante travessia.

porque encontrei em minha vida
pulsão política como pertencimento

Essa dimensão do real vista por uma Política das Narratividades lembra-nos, a todo momento, que nossas histórias são inscrições coletivas e manuseá-las, pode ser uma prática de vida.

Esse chamamento para pensar as curvas nas retas do mundo foi um problema desastroso para a pesquisa. Abriu-se para mim um problema de objeto, abriu-se um problema de método. Como pensar os registros pessoais, os arquivos, os diários como pistas para uma Política das Narratividades? Foi nebuloso notar se a pesquisa se encaminhava para um processo criativo para o teatro ou para o processo de criação para a escrita. Como as duas palavras são grandes, enquanto campos de pesquisa, percebi uma falta de especificidade, objetividade.

Neste momento do trabalho, tive uma crise duradoura onde abandonei a escrita por pensar que minha contribuição fosse frágil, particular demais. Meses depois compreendi que não deveria ter um objeto, nem ter uma meta ou um corpo fechado para analisar, eu descobri que deveria colocar o processo de produção da escrita para uma observação das aberturas relacionais, para uma observação cartográfica como método investigativo, contínuo e intransferível.

Notei, depois de meses em paragem constante, que meu campo de investigação era a busca por uma obra brotada da dissertação, rascunhos de rasgaduras e gestos dramáticos, uma tentativa com *a experiência do fora*, com a alteridade da linguagem sobre as coisas, e mais, o encadeamento sobre uma pergunta-problema: como pertencer ao teatro como artista da cena?

Estudar as crises do drama ou agenciar-me à escrita para produzir os meios, e então, levantar dados sob a regência de uma experiência com a escritura contínua? Desse modo, tenho perseguido as Políticas das Narratividades como inscrição performativa no corpo da escritura.

Ainda em susto e entusiasmado, continuei observando o trabalho de Eduardo Benevides, Virgínia Kastrup e Liliana da Escócia (2015), que em conjunto, durante dois anos, elaboraram um projeto de pesquisa intitulado ‘Pistas do método da cartografia, uma pesquisa-intervenção e produção de subjetividade’. A publicação desta pesquisa resultou na elaboração de oito pistas sobre os métodos da cartografia. Inesperadamente, encontrei a palavra ‘A política da Narratividade’ e este encontro fortaleceu lugares de compreensão para estruturar o que busquei como a produção de escrita de dramaturgias e escrituras para o teatro.

O trecho abaixo refere-se a pista número oito do livro. A organização deste material de pesquisa menciona que a leitura pode ser iniciada sem respeitar a ordem das pistas pelos numerais e que os textos são independentes e se tocam. Segundo a autoria (2012, p. 151):

Toda produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente. O conceito de política que trabalhamos pressupõe esse sentido ampliado que não se restringe ao domínio específico das práticas relativas ao Estado. Com esse sentido ampliado, a política é a forma de atividade humana que, coloca em relação sujeitos, articula-os segundo regras ou normas não necessariamente jurídicas e legais. (...) Nesse sentido, podemos pensar a política da narratividade como uma posição que tomamos quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece. Sendo assim, o conhecimento que exprimimos acerca de nós mesmos e do mundo não é apenas um problema teórico, mas um problema político.

Como mencionado acima a visão desta ‘Política da Narratividade’ é trabalhada para resolver na pesquisa um problema de método, de como capturar aquilo que está inaparente em um processo de pesquisa, na pesquisa construída na e pela produção de subjetividades. A investigação do termo e o modo de pensá-lo como um campo aberto de relações aparece como inspiração e estudo da vasta obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), intitulada ‘Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia’.

No campo de pesquisa da saúde, como relatada na pista número oito do trabalho, o encontro entre os sujeitos e suas narrativas estão em movimento constante, e por esta perspectiva, um problema de método se apresenta automaticamente. Esta produção de conhecimento se coloca entre o encontro das narrativas do campo e ainda, segundo autoria (2015, p. 151) “pelo que o que se expressa neste encontro”.

Se a produção de conhecimento acontece pelo que se expressa, há uma dimensão subjetiva para a análise do estudo. Dessa maneira, há uma falta de exatidão para o levantamento de dados e observação analítica, caso seja pensado na posição de uma pesquisa que se apoia na ciência positivista. Este problema de método cria um desejo de descobrir, para a autoria, que procedimentos de pesquisa podem aparecer para apreender o problema da pesquisa como um corpo único, como atravessamento de experiências e variantes. Eduardo Passos e Regina Benevides (2012, p. 152) sintetizam:

Em saúde temos trabalhado com uma distinção entre método extensivista e o intensivista. Em cada uma dessas alternativas metodológicas é certa dimensão de objeto que se apresenta. Num programa de ação extensivista como, por exemplo, desses em que a máquina do Estado é convocada a realizar diante da amplitude da nação, o método pode ser aquele que impõe determinado procedimento por força da lei. Tomemos, por exemplo, o problema da DST/AIDS e a palavra de ordem a ela

tradicionalmente ligada: “toda a população tem que fazer sexo seguro”. Estamos aqui diante de um problema de saúde pública que ganhou importância internacional a partir dos anos 80, assumindo complexidades distintas e estamos, por exemplo, no Brasil ou em Moçambique. Em primeira visada, poderíamos supor que o enfrentamento do problema da AIDS se faz por método extensivista, uma vez que se objetiva a cobertura o mais ampla possível diante do perigo epidêmico associado ao vírus HIV.

Os autores justificam que, à primeira vista, o método utilizado para combater o vírus do HIV é o extensivista, em contraponto apresentam que na prática isso pode ser um pouco diferente em relação à maneira de dizer, em comunicar pela narrativa o problema, isto é, por uma Política da Narratividade.

Em 2016, o Brasil teve sucesso quanto à prevenção do vírus devido ao modo em que o problema foi comunicado à população. Todos os infectados apontados pelas estatísticas foram atendidos pelo Programa Nacional (PN) e receberam tratamento no SUS; como este sucesso aconteceu? Simplesmente por tomar a narratividade por uma posição praticada pelo método intensivista, sendo este, manuseado por uma máquina fora do Estado dimensionando o alcance do comunicado, ‘incluindo minorias como os usuários de drogas, profissionais do sexo, transexuais, homossexuais que implicam outras políticas de subjetivação e narratividade’ (2015, p. 153).

Já nos anos 80, quando o tema teve importância internacional, a ordem narrativa utilizada foi “use camisinha” direcionada para um grupo de risco. As palavras como ‘grupo’ e ‘risco’ criaram um modo de operar na narrativa, interpretada pelos autores, em diálogo com Ayres (1996) como preconceito, uma cicatriz, ao contrário de marcar positivamente alertando como uma problemática de uma responsabilidade coletiva.

Quando é utilizado, neste caso, uma narratividade da vulnerabilidade pertencente a todos a questão é encaminhada como um pensamento coletivo de autocuidado e proteção, excluindo o direcionamento, problema de saúde pública, para um grupo específico. O método intensivista provoca um desvio na narrativa do Estado alumando uma positividade, uma relação de compromisso e responsabilidade conjunta, diferente da posição negativizada, que perturba e maltrata as minorias.

Desse modo, a ‘Política da Narratividade’ é uma prática que provoca posicionamento pela vida e não pela morte incitada por um grupo gerador, assim “no que diz respeito aos modos de dizer, tomar a palavra em sua força de criação de outros sentidos, é afirmar o protagonismo de quem fala e a função performativa e autopoietica das práticas narrativas” (2015, p. 156)

Os autores quando escolhem o método intensivista e o conceito de *transversalidade* como aposta por uma Política da Narratividade, compreendendo-o como o termo pela recusa

do assujeitamento, ou seja, uma subjetivação criada e imposta pelo significante social, estão apoiados nas contribuições Deleuze e Guattari (1980).

Com esta prática é escolhida uma outra narrativa para si, é encontrado um método, um modo de lidar com a pesquisa que advém do inesperado, da expressão das relações, como um ato desviante, possível, o corte, o turbilhão, o furo.

Outras contribuições desta pesquisa aparecerão no decorrer do acontecimento destas palavras, por ora, já é suficiente para notar que esta prática pode se aproximar do modo como podemos nos colocar para criação de uma dramaturgia.

Tomar a palavra para a criação de outros sentidos é uma diretiva que edifica ‘As Política das narratividades, e atribuo mais, tomar a palavra como produtora de guerrilha, esburacar a semântica institucionalizada pela linguagem e ver o que está na fenda do pulmão.

viver
permanecer em pé
caindo

Para a produção de outras camadas para estes ‘outros sentidos’ estima-se, como tomada de posição, a busca por um gesto literário-dramatúrgico, a busca pelo exílio ininterrupto, pela fenda, pelo buraco negro, pela força geradora das vozes que não esquecem de suas vidas.

escrever como
estratégia para não morrer
é penoso
seco
e latente

É uma estratégia ampla, não está concentrada na partilha de um diário ficcional, e sim, na possibilidade de perceber a realidade dada, a narrativa de si e propor a ela, pela escrita e composição das escrituras um furo, desvios da norma, acordar a garganta do pássaro.

Eu descobri que foi em 2009 que tudo se modificou na minha reação com a palavra, o corpo e as escrituras. Foi lá, dentro do teatro, que conheci uma pista, um traço, para o que chamo hoje de Política das Narratividades.

Eu tive uma época muito apaixonada e entusiasmada pelo trabalho da atriz e diretora paranaense Denise Stoklos. Tive a oportunidade de estudar com a artista, ler seus livros e conhecer grande parte de seus espetáculos.

Vozes dissonantes (1975), performance da atriz de quarenta e seis anos de repertório, e *Carta ao pai* (2015), foram trabalhos em que não sei explicar exatamente o que aconteceu diante de mim. Comecei a olhar para meu corpo como um atravessamento poético e político assistindo, repetidas vezes, Denise Stoklos. Não sabia identificar o que fazia acabar o espetáculo e minhas pernas tremerem, passei anos investigando uma proposta autobiográfica e ficcional nos meus trabalhos quase como uma lembrança ao momento para dentro do buraco que vivia em cada apresentação que assistia.

Eu tinha uma admiração pelo modo como ela intervia na dramaturgia que criava e na sua recusa em personificar uma figura estereotipada e representativa de algo, claro, ela criava um buraco em uma realidade dada e não tinha me dado conta. Não era ficção, não era a realidade semelhante aos dias cotidianos, não era um *distanciamento* da ficção, não era um duplo entre atriz e ficção, era uma habilidade em lidar com a gravidade de outro modo, era um pouco do país em cada beirada do palco, uma outra geografia.

Fui assistir ‘*Vozes Dissonantes*’ – devo ter assistido sete vezes este espetáculo – afirmando que sim, teatro precisamos ver mais de uma vez. Assisti tanto porque tem uma cena neste espetáculo, uma cena-cicatriz que

me emociona

como se eu precisasse desistir do parágrafo.

Ela narrava sobre a morte de uma professora militante nos anos sessenta pela ditadura militar que se instaurou em nosso país.

ela desliga o chuveiro, a professora
enrola a toalha sobre o corpo como quem tem pressa
como quem tem um presságio
abre a porta
um susto
balas de fuzis encontram o corpo da professora
vasculham as suas articulações
abrem o corpo em buraco e dor

Depois da narração, acontecida bem ao centro do palco, Denise fala que gostaria de modificar esta paisagem. Ela escolhe uma inversão de dados, diante das balas, dançar. Eu queria imaginar que a morte dela tivesse sido assim, diz Denise, durante o espetáculo. Começa a caminhar no palco e coloca a narração para os inacreditáveis gestos, manuseia a narrativa para o corpo e desvia o acontecimento do real provocando uma excitação na plateia. Ela faz assim:

passo por passo
caminha em direção ao banheiro
dobra as roupas na pia
admira o rosto no espelho e abre o chuveiro
com as mãos espalmadas
toca a água
- conhecendo-a pela primeira vez –
desenha gota a gota d'água
amaciando o corpo
acariciando a pele
enxuga o rosto
e dança
suavemente

abre o box
vê uma arma
não se assusta
recebe cada bala
e o corpo contra a gravidade
vai deitando-se
deitando-se
como uma flor
nascendo ao contrário
até sumir na terra

Eu me deito junto e ainda estou lá. A performer fez um corte na realidade e imediatamente a plateia ovaciona o acontecimento como uma catarse, como uma resiliência, ela para em cena até os gritos cessarem, mas o espetáculo ainda está aqui.

Acredito, nesta perspectiva, que esta cena cria uma Política das Narratividades na medida em que transfere o horror do corpo de uma mulher para um apaziguamento na hora da morte diante das balas de um fuzil.

Este é um dos exemplos que aparecerão aqui sobre a observação da escrita e escritura teatral, que a meu ver, dimensionam o real para encontrar sobre ele outras forças, sendo estas disparadoras de mudanças, para encontrar uma tomada de posição sobre as Narratividades dadas.

Um detalhe percorrido até aqui: todas as vezes que encontrei o termo ‘Política da Narratividade’, ele estava assim, no singular e ele estava assinalando uma maneira de manusear a narrativa em direção à vida e com a escuta da fala do outro como ato combinatório de expressão e dilemas. Para o trabalho, depois dessas travessias, quero aplicar o termo para uma postura diante da criação de dramaturgias e das criações para os exercícios da cena, sendo esta postura contaminada pelo termo encontrado no singular, mas adicionando a ele um ‘S’ que o coloca no plural e o viabiliza como um ato de criação de mundos, na variação de suas formas, errâncias e densidades na estrutura compositiva de dramaturgias, desse modo, me refiro assim: A política das Narratividades.

Feito este arranjo sobre os diálogos que fazem e refazem a busca pela prática da Política das Narratividades, conduzo esta rede para pensar sobre os modos de composição dramaturgica, como atenção para a tomada de posição sobre o processo de criação da obra e de como essa prática narrativa pode ser pensada como um *texto performativo*.

A reflexão percorre o corpo das contribuições das ‘Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada’, de Suely Rolnik (2018) como prática de uma descolonização do inconsciente pois, para trabalhar a linguagem e a relação com a escrita vista por estas indagações, creio eu, é necessário – como eu tenho pensado em trabalhar com ela – reorganizar a linguagem, as palavras, os agentes, os *perceptos* diante dos mundos. Dessa maneira, acredito que estes posicionamentos podem contribuir para a construção desta prática e das

ESCRITURAS DO TRANSBORDAMENTO,

como tenho chamado, no processo de aproximação com esta pesquisa, a investigação para a composição de dramaturgias a partir da percepção e agência da Política das Narratividades.

Nós operamos as Narratividades e elas nos operam, nos constituem, e cada escrevente, essa resistência perpétua pela vida, pode abrir as Narratividades, agir com elas, durante a captura de perceptos e agudeza de afetos³⁶. O que isso pode significar para a composição de dramaturgias? Tudo.

Se pensarmos uma intervenção sobre o real apoiada por uma posição sobre a linguagem – isso cada escrevente manuseará sua relação com a composição -, conseqüentemente, conflituaremos com as instituições que formam a nossa língua, seus parâmetros gramaticais, seus modos³⁷ de operar sobre as combinatórias das palavras, seu sistema normativo e politicamente homogêneo, seu regime dominante no que se refere à produção de subjetividades.

Nós, como agentes da língua, podemos mapear/rasurar nossos acontecimentos pela linguagem, nossa história pela linguagem, nossas lutas pela linguagem, contar o que não está posto na cronologia historiográfica, daí dramaturgias e literaturas. Para a criação de uma possibilidade desviante é necessário nos valeremos dos modos que podem insurgir o corte na história dada, quero dizer que não basta apenas escrever literaturas, devemos, como *ressonância* mútua, agir na estrutura textual, em seus procedimentos, torná-la sempre desconhecida.

Como transbordar-se na linguagem e fazer-se estratégia de sobrevivência? Como operar na escrita por uma propulsão ao desastre? O advérbio posto nas perguntas pode nos distrair e mais do que uma resposta penso ser necessário uma disposição para um transbordamento de travessias em nossas relações políticas e vivenciais, para uma prática que não se supõe objetiva, identitária e pautada sobre organizações do Estado.

³⁶ Percepto e afeto, palavras-conceito para tocarmos a experiência vibracional das forças. Segundo Rolnik: “O percepto é distinto da percepção, pois consiste numa atmosfera que excede a situações vividas e suas representações. Quanto ao afeto, este não deve ser confundido com afeição, carinho, ternura, que correspondem ao sentido usual dessa palavra nas línguas latinas. É que não se trata aqui de uma emoção psicológica, mas sim de uma emoção vital a qual pode ser contemplada nessas línguas pelo sentido do verbo afetar – tocar, perturbar, abalar, atingir; sentido que, no entanto, não se usa em sua forma substantivada.” (ROLNIK, 2018, p. 53) Nessa passagem, partindo das contribuições de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a autora está comentando como nossa produção de subjetividades está trabalhada a partir dessa tomada afetuosa, essa que vê além da forma, essa que percebe o que vibra e com isso age no real para a feitura de um corte, fissura, responsáveis pela agência de uma micropolítica ativa do desejo. O que veremos na sequência do trabalho.

³⁷ Não atribuo a esta palavra uma concepção aristotélica como ação descrita para a realização de uma narrativa. Sabe-se que Aristóteles na Poética, pensará a *mimesis* a partir de três modalidades de diferença: os meios, os objetos e os modos. Essas modalidades levantam as concepções teóricas para a construção e realização de um poema-mimético. Para esclarecimentos ver: PINHEIRO, Paulo. Poética. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2015. p. 222.

Tocar o desastre pode ser entendido aqui como uma inversão do significante ao modo como, em sua maioria, nos relacionamos. Buscar uma disposição para a escrita – não desassociada da prática da vida – buscar um desastre na organização normativa do mundo, em sua disposição prática e útil. Desastrar as combinatórias e estratégias dominantes para desabrochar caminhos e perseveranças.

A maneira como combinamos as palavras do nosso inferencial no percurso de nossas travessias experienciais com a vida e com os *dispositivos*³⁸ de mundos pode intervir na obra como uma aproximação mais profunda com a língua, com a sintaxe, com seus funcionamentos, com o Estado, com a nossa disposição criadora, alcançando algo que, talvez, só podemos desdobrar na criação de uma obra artística, nesse caso, a criação de dramaturgias. Criando e propagando a vitalidade pela afirmação da vida, uma afirmação colocada não sobre uma oposição às forças do Estado, mas sim, uma outra relação experiencial com o meio que vivemos.

Para pensarmos nas processualidades dessa disposição, agenciamentos da língua, das combinatórias das palavras, podemos entender o uso da sintaxe como o “conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (Deleuze, 1997, p. 12) Isso são caminhos e reverberações para mover a palavra, irromper uma atitude sobre a linguagem para a criação de dramaturgias, mobilizar a experiência do *fora*, como aspiração processual, para um exercício contínuo da linguagem em operação.

Agora, com mais vizinhança às postulações de Deleuze e Guattari, o trabalho se aproxima das observações dos filósofos sobre a *literatura menor*³⁹ e a dimensão entre *molar* e *molecular*, como já referenciado anteriormente.

Para Deleuze, observar os procedimentos da linguagem literária e atrelá-los ao pensamento do *fora* é uma estrutura complementar de sua filosofia e conceitos. Nas inquietações teóricas em parceria com Guattari, ‘Kafka: por uma literatura menor’ (1977), observa-se exemplificações na obra de Franz Kafka para investigar e definir a *literatura menor* como um procedimento de subversão da língua.

Esse arranjo conceitual é trabalhado para evitar e se afastar de toda forma dominante da linguagem. Os procedimentos observados trabalham a variação linguística para fazer

³⁸ Ver AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? [Tradutor Vinicius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC. Argos, 2009.

³⁹ “a função da literatura menor é contribuir não para representar, mas para inventar, criar um povo, um povo que falta; não um povo destinado a dominar, mas um povo menor, uma minoria criadora. (...) Se o devir torce a linguagem e cria perceptos e afetos, é tendo em vista o povo que ainda falta”. (MACHADO, Roberto. p. 216)

acontecer rebeldias na estrutura sintática da língua, assim os autores procuram e defendem a instauração de uma nova sintaxe. E que desafio, não?

Quando penso que por muitos anos mataram minha experiência ‘bicha’ - ainda matam - e periférica, tenho medo de não conseguir desenterrar-me da sepultura. O que pode fazer minha palavra na dramaturgia? Fazer os mortos aprenderem a falar? Penso que sim. Penso que é lá embaixo da terra que minhas mãos amassam o verbo e esperam, pacientemente, uma brisa no rosto.

Gregor Samsa, célebre personagem da famosa novela de Kafka⁴⁰, depois de acordar de sonhos intranquilos, vê-se metamorfoseado em um inseto monstruoso. O autor constrói toda a novela a partir desse acontecimento. Gregor isolado em seu quarto e muito preocupado em perder o emprego fica cada vez mais distante de sua família que agora, após a sua metamorfose, vê-se obrigada a trabalhar, pois até o momento dependiam do rendimento do protagonista. A situação vivida pela trama está aquém do que o Estado pode supor como agenciamento de subjetividades, ao mesmo tempo, a força da presença do regime normativo interrompe o que poderia gerar um acontecimento de circuitos de intensidades para romper qualquer diferença que possa existir. A preocupação de Gregor com o trabalho, por exemplo.

Na obra não há uma referência verossímil ao nosso cotidiano. O que vemos e acompanhamos é um inseto monstruoso no quarto, esperando o fim. É nesse jogo que a obra se faz e nele as frases se fazem enigmáticas, indizíveis, tornam-se possíveis para nós. A obra, segundo os autores, não é operada por uma metáfora social, uma analogia ou recursos frasais da língua maior, e sim, rodeada de fluxos de intensidades e por movimentos de *desterritorialização*, é uma intensidade pura. Não há semelhança alguma entre o homem e o animal e muito menos uma semelhança pela operação contrária - um inseto que pode falar - é apenas um fluxo, linhas de fuga, uma linguagem em transtorno, completa os autores (1977, p. 35) “um circuito de estados que forma um *devenir* mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo e coletivo”. O movimento de *desterritorialização* é uma força capaz de instaurar estados relacionais com o mundo, é uma rebeldia em atividade contínua.

Com esta premissa, nota-se que a linguagem não recorre para um estabelecimento representativo e mimético pois, a linguagem está trabalhando para fora dos seus limites e encontrando seus possíveis a cada nova frase.

⁴⁰ ‘Metamorfose’ é o nome da novela escrita por Franz Kafka e publicada pela primeira vez em 1915.

Ainda não há uma passagem aqui referente aos manuseios dramaturgicos, seus procedimentos – pois quero mapear-me entre estados performativos de mundos e pensar dramaturgias com estes agenciamentos – o que se produz aqui é um mapa para uma tomada de posição sobre a composição dramaturgica, após isso, os procedimentos se dilatam e se implicam com ela, metamorfoseando-se, transformando-se em um ato monstruoso, vivo e latente, um desastre alimentado pela afirmação da vida.

O estudo sobre a *literatura menor* implica, como observação conceitual, para a língua um processo de *desterritorialização*, e desse modo, faz a língua trabalhar delirando. No percurso do livro os autores apresentam três características fundamentais que definem o que entendem por uma *literatura menor*. Conforme autoria (1977, p. 28)

As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual, o imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a felicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbesque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz a sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.

Por esse lado, não podemos tocar a palavra ‘menor’ como uma posição de submissão ou inferioridade pois, a ela está articulada um ato de apropriação da língua menor em oposição à língua majoritária. A língua majoritária, a literatura maior, é aquela em que enxergamos o modelo, o homem branco e heterossexual, seu uso padrão e normativo. A língua menor é o que podemos fazer com os nossos agenciamentos na língua e no nosso mundo. É propor à sintaxe uma crise, uma desordem, é fazer inundar no corpo dramaturgico sintomas de variações ininterruptas. A língua menor é uma subversão, é a ausência de uma minoria esmagada pela margem padronizada, é a curva silenciada, é o nó da garganta.

Esse tornar-se estrangeiro dentro da própria língua, como assinala a análise na obra de Kafka em seu processo de *desterritorialização*, e com isso criar rebeldia e estruturas revolucionárias para expressar a linguagem, me faz identificar certas posições diante da escrita para a composição de dramaturgias. Se mesmo nascido no Brasil e escrevendo português, sabendo que a língua sofreu processos de dominação e ainda sofre, vejo na vivência da minha trajetória sensível um entorno marcado por uma experiência heterossexual, isto é, um território de língua e norma nascem em mim todos os dias.

Acredito que encontrar este ato de *desterritorialização*, como procedimento no corpo textual, é fazer instaurar nos processos de escrituras e de experiências de mundos uma escrita menor, uma inscrição em mim há muito apagada por um sistema opressivo e homofóbico. Isso me convoca, factualmente, a participar da composição de uma escrita para o teatro para além de seus sistemas e seus modos de operar nas estruturas dramáticas.

Tantas vezes compreendi a forma, poucas vezes participei de sua carne e cicatriz, poucas vezes fui convocado a escrever pensando em manter-me vivo, pensando em agir como uma centelha provocadora na criação de estratégias de sobrevivência, muitas vezes, reproduzi o que me era dado acreditando que para escrever bastava alcançar uma virtuosidade entre forma e conteúdo.

Neste ponto, por essa associação de ideias com os conceitos apresentados e minha prática artística, passo a observar e procurar na prática da escrita a segunda característica da *literatura menor*, ou seja, a ramificação do individual para o imediato-político. O momento em que meus *afetos* e *perceptos*, experiências de mundos, se fazem impessoais e procuram, por esta tentativa conceitual, uma relação com o enunciado pelo *fora*, pela linguagem, pelo fluxo e circuito de intensidades.

Essa posição sobre a literatura se apresenta nos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, no entanto, ambos estabeleceram parceria na pesquisa para assomar uma posição pulsionada pela imanência da vida em detrimento da máquina do Estado, nos alertando assim, que podemos tornar a escrita uma *devoir-escrita*, um *devoir-língua*.

Roberto Machado (2009), pesquisador e professor, apresenta em sua obra, por onde passa o pensamento Deleuziano, a investigação dos procedimentos literários, segundo o autor (2009, p. 216):

Se os materiais específicos do escritor são as palavras e a sintaxe, o que conta são os aspectos sintáticos, a relação entre as palavras, o ritmo da língua mais do que os aspectos léxicos. Pois o importante não é a criação de neologismos – é a criação de uma nova sintaxe inesperada da qual um grande escritor é capaz. (...) Criticando a tese linguística de que a língua seja um sistema homogêneo, composto de invariantes estruturais – ou de que tenha constantes – em nome da hipótese de um agenciamento heterogêneo em contínuo desequilíbrio, de um sistema de variação contínua – ou de que ela só tem variáveis -, Deleuze defende a existência de várias línguas numa mesma língua, com as quais o escritor poderá criar a sua ao desequilibrar a língua padrão, dominante, desestabilizar as formações linguísticas canônicas.

Deleuze não está interessado na palavra trabalhada isoladamente, mas em suas relações, na sua atividade com a sintaxe, nas possibilidades que podem fazer emergir de uma

combinatória desviante, isto é, de um conjunto de palavras que não estão organizadas em uma estrutura dominante do pensamento.

Aproximarmos da nossa experiência com a língua para compor os nossos deslocamentos, nossas implosões, pode fazer insurgir uma relação outra com a linguagem, uma linguagem que se aprofunda em seu próprio sistema, uma linguagem que procura uma lacuna, um buraco para outras variações existirem, uma linguagem operada pelas nossas narratividades inferenciais, concentradas em provocar um corte, um abismo, um lugar outro sobre a experiência de enunciação ou ainda uma linguagem que é manuseada por um *devoir animal*, se pensarmos com Deleuze.

O *devoir* é entendido como uma linha de fuga ou de *desterritorialização* e com isso, como já mencionado anteriormente, sua musculatura não está embebida da representação e imitação. A linguagem em *devoir* coloca no real o que antes não era possível, não como uma fantasia e nem como uma metáfora, mas como uma possibilidade desestabilizadora da própria linguagem. O *devoir* é uma trajetória de inacabamento, prática de inconclusão da escritura, onde sobre ela se coloca uma passagem potente sobre a vida.

Em *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze delinea estas posições como um *devoir-revolucionário*, sendo este a instauração da presença de um povo menor, este que falta, este que se apresenta nas partículas da escritura, um agenciamento coletivo de enunciação, como podemos perceber na terceira característica da operação de uma *literatura menor*. Podemos aproximar esta noção no que diz respeito às dimensões *molar* e *molecular*.

Molar é a forma, é o que se vê, o que age tal como é, como se espera, que se articula em um sistema dado. *Molecular*, é o que acontece para além da forma, é o estado e o fluxo de intensidades contínuas. É um procedimento diferente de uma coisa transformar-se em outra, é um estado, é a produção de um estado permanente de *devoir*.

Essa investigação e observação dos procedimentos literários são, olhando para esse percurso reflexivo, atrelados ao *fora* e em Deleuze este é um exercício para compreender o estilo de cada obra formado pela sua variação contínua da linguagem. O estilo é que faz com o que escritor crie sua própria língua, crie sua rebeldia sintática, instaure indizíveis, é um procedimento para o escritor tornar-se estrangeiro da própria língua, é um procedimento para quem escreve descobrir-se em rebeldia na novidade de sua própria língua.

Outro exemplo fundamental para pensar a literatura com Deleuze é o famoso conto de Herman Melville - *Bartleby, o escrivão* - onde o protagonista é contratado por um escritório de

advocacia como copista, e, a tudo que lhe é pedido responde prontamente dizendo ‘Preferiria não’.

Em certa altura o advogado contratante já não suporta mais ouvir esta frase em todos os seus pedidos e tenta até achar outro emprego para Bartleby. Ao fim, o protagonista termina na prisão, morrendo de fome por preferir não comer. Essa figura sem referências, entendido assim por Deleuze, parece carregar algo de inexprimível. A máxima é que Bartleby é um excluído que resiste perpetuamente. O exemplo é utilizado pelo filósofo para exprimir uma certa anomalia na linguagem pela construção da frase tema do personagem, um personagem que desafia a lógica e a psicologia, pois vive embebido pelo nada.

A linguagem literária expressa por esse sintoma desviante é inspirada em Blanchot pela sua vontade de trabalhar o neutro na linguagem, sua impessoalidade, o indefinido. Esta escolha recusa o sujeito na literatura para substituí-lo pelo plano de intensidades e retira do escritor a possibilidade de dizer ‘Eu’. Escrever, a partir destas prerrogativas, é agenciar novas potencialidades de vida.

As potencialidades da vida, essa atividade em fazer intensidades para algo sem forma, um atributo como um gesto literário, são noções que resvalam o que conhecemos com a análise de Levy (2011), sobre a experiência do *fora*. A autora faz passagens nas obras de Blanchot, Foucault e Deleuze para tentar responder como o procedimento do *fora* foi estruturado na obra de cada filósofo. Por esta análise, a operação desta pesquisa faz pensar e perseguir como produzir uma escritura para o teatro pela agência de uma Política das Narratividades apoiada na faísca do indizível.

Para debruçar-se sobre esta atividade como uma estratégia de sobrevivência atuada pela escrita para o teatro, partilho na sequência uma fala da autora sobre as semelhanças e diferenças do *fora* no pensamento dos filósofos analisados, e depois, sequenciar a reflexão para sedimentar essa condução conceitual para o exercício do *plano da imanência*, conceito fundamental para Deleuze. Nas palavras de Levy (2011, p. 99):

Em Blanchot, viu-se que há uma ética na relação que a literatura como experiência do *fora* estabelece com o Outro, o desconhecido. Dar a voz ao Outro, a terceira pessoa que nunca um eu, é antes de mais nada um gesto ético. Em Foucault, a ética diz respeito à construção de novas subjetividades, novos estilos de vida. Para Deleuze, a experiência do *fora* também abre novas possibilidades de vida, novas individuações. No entanto, o que talvez interesse mais aqui seja demonstrar como essa experiência reestabelece o vínculo do homem com o mundo. Não se trata de um outro mundo, de um mundo além do mundo, mas deste mundo, o nosso mundo, “o melhor dos mundos” (ou ainda o ‘outro do mundo’, para tomar a expressão utilizada por Blanchot).

Quero tomar como mirada a busca por essa nova maneira de se relacionar com o real, um gesto ético, um gesto que articula a experiência convival para uma experiência de transbordamentos, uma experiência capaz de desajustar o que percebemos e aceitamos como normal, como modos de operação e permanência de si.

Essa mirada, essa postura diante destes mundos como o melhor dos mundos, é uma postura construída pelas passagens de cada um dos autores mencionados, é uma postura em travessia. Assim, não quero defrontar ou analisar o que pode faltar uma à outra – também porque não tenho a acuidade necessária para fazê-lo – pois, pressuponho esse movimento conceitual como uma centelha, um incêndio, um movimento para resistir pela matéria da escritura, pelo atravessamento de nossas Narratividades reorganizadas como implosões de guerrilha, de estratégias para não morrer.

Lembrar-se, cuidadosamente, que as estruturas processuais da escrita como método de permanecer em vida não se delimitam pela experiência apenas estética ou por um recurso da língua que conhecemos, mas pela errância e paixão dos indizíveis para promover uma experiência performativa, essa capaz de fazer o corpo abrir-se em legiões múltiplas, singularidades em constantes *devires*, por uma tomada de posição da narrativa.

Estas ideias e aspirações remetem ao conceito chave da filosofia de Deleuze: *o plano da imanência*. O perigo é confundir o que pode gerar o *plano de imanência* e o que constitui a experiência do *fora* para o filósofo. Pode ser dificultoso colocar cada problema conceitual lado a lado e analisá-los cartesianamente. Se assim for, será contraditório, pois ambos trabalham em parceria contrariando uma origem ou um ponto de partida. O *plano da imanência*, em termos gerais, é uma atividade íntima do pensamento, é uma atividade que não supõe-se imanente a algo ou a um objeto, é uma atividade filosófica do pensar, é a ruptura do pensamento, é uma cicatriz do dentro para uma atividade do *fora*, é uma busca por tornar-se máquina do *devir-revolucionário*, e podemos lembrar, é uma imanência construída pela agência do ato de *desterritorialização*.

De que maneiras podemos construir um *plano de imanência* no ato da composição de escrituras dramáticas? Não há resposta para o que não há forma, há uma disposição por esta atitude sobre a criação e desta posição o ato criativo pode descobrir-se, enquanto a criação se faz, o que pode levar a escritura para um ato de *desterritorialização*. Isso quer dizer que cada ato terá sua variação de imanência, terá sua constância de guerrilha, será sempre nova, sempre inapreensível, será uma força de guerra desconhecida.

Reconhecemos o que está à nossa volta, pois percebemos contornos definidos, contornos estes que podemos nomear, categorizar, ‘diferenciar’, podemos organizar comunidades, grupos, posições políticas. Esse reconhecimento é objetivo, de nenhuma crise, ele age em nossas vidas e produz a subjetividade normativa construída pelo aparelhamento do Estado.

O Estado quando lhe é útil, em suas posições ditas democráticas, diz lembrar que existem diversidades, no entanto não trabalha para implicar diferenças, isto é, não está preocupado em mover encontro na e pelas diferenças. Este alimenta uma força disposta a conservá-lo como responsável pela manutenção de nossas subjetividades assinalado por uma estrutura identitária e capitalista que localiza corpos, grupos, comunidades e classes.

Sem dúvidas, se pensarmos em governos de extrema direita estas implicações causarão um dano mais veloz a nossa possibilidade de afirmar a vida e certamente não deixará de manter a relação identitária e capitalista sobre todo corpo vivente. Nesta posição extremista, liberal e conservadora, como vivemos hoje, sabemos que o governo chancela abertamente a morte aos direitos humanos e reafirma a posição sobre o apagamento de qualquer diferença que cause ruído a uma aparente normalidade. Uma política da Narratividade organizada para matar em nome do bem.

Tudo é complexo e as relações são múltiplas. De fato, a estrutura capitalista e identitária, é uma boca apetitosa, com dentes ou sem, consegue mastigar qualquer corpo que apresente vida. É difícil permanecer em estado de potência para afirmar a vida quando já estamos dentro da boca. Se já estamos aqui, desviando das mordidas, é preciso cortar, furar o invólucro, estarrecer essa saliva. A gente pode agir embaixo da língua, entre o vácuo da garganta, nas frestas, nos mantemos em vida, fazendo-se possível.

Com outras implicações, a mesma estrutura se repete, se tomarmos o governo de Lula, por exemplo. Obviamente, não há uma morte deliberada dos direitos humanos, mas uma prática de inclusão, por fazer nos reconhecermos como classe, como operários que possuem o poder da compra e que não vislumbram nenhuma diferença na produção de subjetividade, isso quer dizer que não há uma mudança nos agenciamentos de controle do Estado, mas há, e infelizmente, uma estrutura que se perpetua: a relação profunda com a estrutura capitalista e a posição identitária sobre nossas vidas⁴¹, isto é, uma afronta a permanência da vida em sua possibilidade criadora.

⁴¹ Sobre o governo Lula, nas palavras de Eliane Brum (2019, p. 19): “Essa marca jamais pode ser esquecida, tanto por justiça histórica como pelo seu impacto nos acontecimentos que se seguiram. A mudança que Lula propõe

Ainda que a estrutura permaneça, é inegável que na ascensão de direitos humanos, pautas coletivas insurgem e produzem desajustes na máquina do Estado, no entanto, os movimentos que lutam por reconhecimento de fala, por território, por liberdade, estão concentrados em uma luta identitária porque atuam em uma esfera *Macropolítica*, institucional.

Não estou pormenorizando esses acontecimentos, jamais, estou mapeando aqui uma estrutura que produz e rege nossa subjetividade de maneira semelhante mesmo que trabalhada em diferentes implicações.

O mundo palpável, habituado pela miragem da normalidade, contenta-se em produzir uma subjetividade alheia a qualquer princípio de desconforto, qualquer sinal de desestabilização e de vulnerabilidade em sua relação pessoal com a experiência de mundo. O mundo, tal como está posto, resolve nossas lacunas e nossas faltas pelo prazer em comprar e pelo desejo em segurar o poder sobre as mãos. Isso acontece por sobrevivermos em uma luta de forças opostas, e nesta luta não somos conduzidos a pensar um ato de diferença sobre nossa subjetividade e em nossa capacidade transformadora, somos desenhados para ocupar lugares que equilibram o *status quo*, o mantém firme, intacto, reproduzindo a mesma estrutura violenta que maltrata a vida, a vida do planeta.

Reapropriar-se da vida diante da sua ausência, eis a dificuldade em produzir corte, desvios, em romper essa normatividade, em respirar entusiasmo e sacudir intensidades em nossos corpos.

Onde está a vida? Como resgatá-la? A estratégia de manter-se em vida está além de nos manter vivos, está sob o risco de perder a vida no planeta, seu registro, suas vidas plurais, seus gestos que ainda desconhecemos. O planeta, nessa estrutura de ação *Macropolítica*, está caminhando para um ataque de nervos. Essa estrutura institucionalizada pela negação à vida é

como governante, porém, é a inclusão do mundo como ele está dado, não a confrontação da ordem do mundo. Essa proposta está muito longe da construção de um modelo próprio para o Brasil a partir das experiências de diversidade de um país marcado pela pluralidade - Brasis -, como foi a proposta de movimentos culturais ao longo da história e também o sonho de parte dos intelectuais que apoiaram o PT em seu início. (...) Como o mundo regido pelo capital não ficaria encantado por um presidente que tornava os ricos mais ricos e os pobres menos pobres sem precisar redistribuir a riqueza nem ameaçar os privilégios de classe? Que propaganda poderia ser mais para a democracia, como um sistema capaz de garantir mobilidade e justiça social, num momento em que os sinais da crise das democracias já eram evidentes? O problema é que mágica, como sabemos, não existe. O mágico jamais pode acreditar no próprio truque nem esquecer que a ilusão da plateia dura o tempo do espetáculo. A mágica de Lula só era possível devido ao aumento da exportação de matérias-primas, e movida especialmente pelo crescimento acelerado da China. A mágica tinha também um custo, e ele era alto: o custo-natureza. (...) Arrancou-se da floresta a ampliação da área de soja, da pecuária e da mineração, assim como a geração de energia para alimentar essa produção, com a construção de pelo menos três hidrelétricas na Amazônia, com efeitos devastadores sobre o meio ambiente e os povos da floresta.”

violenta, perversa, invisível, é muito fácil nos distrairmos e reproduzir essa máquina de sangue e tanto adeus.

O que isso quer dizer? Se lembramos do exemplo da *Fita Moebius*, a fita que possui duas extremidades e quando torcida torna-se um lado único, observamos uma trajetória que podemos denominar como dentro-fora sem ponto final para alcançar. Essa linha contínua que atravessa os dois lados, como um ato de torção ou dobra de si, transversaliza as relações excluindo uma separação binária, essa que continua a nos organizar entre bem e mal, essa que aponta o inimigo como projeção de sua reatividade ao ruído, essa que não facilita em nada nenhum vislumbre ressonante pelas vibrações variantes e variáveis que possuímos.

Essa linha limítrofe e abismal, encontrar-se nela, será desagradável à primeira vista e isto porque de pronto recusamos qualquer sensação de desconforto porque temos convicção pela busca obsessiva da normalidade, a almejada harmonia.

Nesse estado vulnerável para habitar podemos experimentar e se aproximar da produção da subjetividade⁴² da diferença. Habitar este estado é não temer a desestabilização, ao desconforto, é lançar-se sobre este estado e agir com ele.

Para prosseguir quero habitar alguns conceitos que costuram a minha fala até aqui para estabelecer uma posição da afirmação da vida pela diferença, nesse momento, aos olhos de Suely Rolnik em ‘Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada’ (2018). Esse olhar ajuda o trabalho a tramar as relações entre os modos possíveis de agir sob a conduta entre ações *Macropolíticas* e *Micropolíticas* como agenciamento do nosso desejo, e sob estas observações, tomar vista do ‘*inconsciente-colonial-capitalístico*⁴³’ ou ainda ‘*inconsciente-colonial-cafeinístico*’, como a autora tem chamado esse regime que vivemos, para desenhar estratégias de pertencimento pela vida e colhermos estruturas em direção à escritura agenciada

⁴² Para pensar etapas de encontro com esta dobra de si, com este dentro do fora, recomendo ver aqui: ROLNIK, Suely. Uma Insólita Viagem à Subjetividade. Fronteiras com a Ética e a Cultura. In: LINS, Daniel (Org.). Cultura e Subjetividade: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997, p. 25-34. Neste ensaio a autora, em etapas-estados, nos mapeia um diagrama processual que encontra nossa percepção como estado vibracional das forças, negando a visão primeira que temos do mundo, contornada, visível, delimitada. Com isso, nos convoca a adentrar numa rede longínqua de possibilidades de experimentar mundos, outros agenciamentos para afirmar nossa posição pela vida. Esse ensaio pode ajudar as discussões que seguem adiante.

⁴³ Nota de Rolnik sobre a origem do termo utilizado: “Capitalístico” é uma noção proposta por Félix Guattari. O psicanalista francês parte da ideia de Karl Marx de que o capital sobrecodifica os valores de troca, submetendo assim o conjunto do processo produtivo a seus desígnios. Isso tem por efeito calar os idiomas próprios a cada vida. Mais grave ainda é seu efeito da interrupção dos devires – processos de singularização que desencadeariam entre os corpos e seus idiomas próprios. (...) O sufixo “ístico” acrescentado pelo autor a “capitalista” refere-se a essa sobrecodificação, uma das operações micropolíticas medulares desse regime, a qual incide sobre todos os domínios da existência humana”. (ROLNIK, 2018, p. 103)

pelas nossas narratividades inferenciais - nossas irrupções sobre elas - atreladas à inquietação em mover atos de *imanência* e de *desterritorialização*.

O *inconsciente-colonial-capitalístico* é evocado a partir das considerações de Gilles Deleuze e Félix Guattari, os quais a autora tem profunda ligação teórica. Este modo de atuar, produzido pela máquina do Estado para extinguir nossa vitalidade, está entranhando em nossos afetos e desejos, introduzido pelo capitalismo financeiro neoliberal e pelas forças estarecedoras do crescente conservadorismo. Nesta direção, o que está em nós, como cicatriz crescente adentro, atua “pelo sequestro dessa força no próprio nascedouro de seu impulso germinador de mundos”, conforme explica (ROLNIK, 2018, p. 37)

Sequestrar a nossa força vital, descer goela abaixo uma latência intrusa, surrupiar nosso estado permanente da vida é a tarefa da força normativa do Estado, conseqüentemente, a força que articula a produção da nossa subjetividade veiculada ao capitalismo, a necessidade de apoiar-se sobre um sujeito, e não menos agravante, a relação colonial sobre nosso entorno e tudo o que pode nos mover.

Um recado importante das passagens deste livro é saber que não basta querer se livrar dessa força normativa, desse insulto a nossa vitalidade. Deve-se saber como agir, saber-se da engenharia dessa máquina truculenta repousada sobre nós de uma maneira inusitada. Não podemos nos distrair, pois ela dorme conosco, está conosco no entorno de nossos lençóis, atua sobre nós em uma febre irrefreada sem causa aparente. Podemos nos atentar à febre para aprender a conversar com ela, para ressonar em seus agentes.

Rolnik, em diferentes momentos da obra, pergunta: como liberar a vida da cafetinagem? Somente uma investigação do regime próprio à subjetividade de cada vida pensante poderá criar estratégias para agir em sobrevivência, perpetuar-se pela vida como quem não se deixa engolir pela boca desse sistema. Este sistema variável, modulável, para tal colapso aparentar tranquilidade e uma vida pautada no bem-estar, no que nos falta.

Este sistema herdou, desde meados do século XIV, primeiro na esfera ocidental e agora em todo o planeta, uma força avassaladora sobre nós. É nossa saliva, são nossas partículas, é o nosso suor, é a fissura de nossos poros, nossas arquiteturas, a urbe, as placas, tudo. É difícil livrar-se daquilo que também nos constituiu e nos formou, no entanto, faz-se necessário compor o desvio para aperceber-se da vida.

Ao mesmo tempo, a especulação do levantamento destas estratégias, entendendo que só pode partir de uma experiência própria e subjetiva, não está distante da coletividade, é um

trabalho minucioso e coletivo, é um trabalho de mãos dadas, de cooperação, de propagação para a reapropriação da vida roubada de nossos corpos, de nossas histórias, diariamente.

Para abrir caminhos sobre as características do *inconsciente-colonial-cafeinístico* peço a você que me lê a voltar novamente ao exemplo da *Fita de Moebius*⁴⁴. No momento anterior à torção da fita temos dois lados na superfície topológica, dentro e fora como forças atuantes.

Essa imagem, o corpo vivo no dentro ou fora, reproduz o modo como experimentamos o mundo na atividade do *inconsciente-colonial-cafeinístico*. O mundo como vemos em seus contornos e sua forma de agir. O mundo que reconhecemos os códigos culturais, suas representações, um mundo que atribuímos sentido, e nessa medida relacional, procuramos estabilidade e conforto. Esse mundo está concentrado na produção de uma subjetividade limitada ao ‘sujeito’, esta premissa, pressupõe todo nosso imaginário sociocultural.

Essa cartografia da obsessão ao sujeito o organiza, o identifica e o coloca sob jurisdição do Estado e nada resta a esta subjetividade senão atuar em uma vida fria. Partilho como a autora classifica essa categoria, Rolnik (2018, p. 52) completa:

Proponho qualificar tal capacidade de “pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva”. Por meio dela se produz a experiência da subjetividade enquanto “sujeito”, intrínseca à nossa condição sociocultural e moldada por ser imaginário. Sua função é a de possibilitar que nos situemos na vida social: decifrar suas formas, seus códigos e suas dinâmicas por meio da percepção, da cognição e da informação, estabelecer relações com os outros por meio da comunicação e senti-las segundo nossa dinâmica psicológica. Em resumo, decifrar os sinais das formas nos permite existir socialmente.

Nota-se a exclusão das forças variadas e variáveis que nos atravessam, da fruição dos nossos corpos como uma vida envolvente e múltipla, da falta de disposição em nossa capacidade de ver e sentir as linhas de fuga, de fazer nascer uma imanência em vida, de nos colocar para uma experiência de potência. Que outras possibilidades podem existir senão este cálculo a serviço do Estado e da normatividade? Há uma possibilidade na vida que a relação seja o fora-do-sujeito? O que resta, nesta atividade perpétua, quando abrimos nossa experiência para alcançar narrativas desviantes, desajustadas, negligenciadas? A revolta ativa, ética e alimentada por uma *Micropolítica* do desejo.

⁴⁴ O exemplo mencionado é veiculado ao que Rolnik exemplifica apoiando-se no trabalho de Lygia Clark, em ênfase na obra intitulada: *Caminhando*. Coincidentemente a autora nos conta sobre o trabalho de Lygia atento a possibilidade da criação de uma diferença pela ação colada sobre a fita. Clark nos convida para a feitura desta fita e da ação de torcê-la, cortando-a e transformando-a em uma linha dentro-fora contínua, um ato de diferença que se faz caminhando.

Mais do que apresentar estratégias para manter-se em vida por movimentos *Micropolíticos* do desejo e por uma política ativa, concentrada pela vida, Rolnik não deixa de nos alertar sobre as consequências do modo como a operação em resposta e/ou recepção ao regime dominante nos atinge. Segundo a autora (2018), essa recepção pode implicar qualidades ativas pela vida ou pelo apagamento da criação de mundos.

Há de se tomar cuidado, pois é de muita delicadeza a violência que opera em todas as camadas que vivemos, para afirmarmos a vida precisamos evitar a aproximação reativa a essa atuação do regime dominante. A resposta, como desejo reativo, é uma incidência para projetarmos a culpa sobre um único sujeito do nosso incômodo ou alimentar uma ação de ódio e ressentimento. Por esta via podemos nos colocar dentro de uma guerra do sujeito que não imprime nada pela vida, mas pela manutenção de sua ausência.

Para fazer-se desta ética e do que pode reger a '*Micropolítica do desejo*' a autora define essa experiência fora-do-sujeito como "extrapessoal-extrassensorial-extrapsicológica-extrasentimental-extracognitiva", esta implicação nos moverá para se afastar das máquinas do Estado e compor uma posição afirmada pela vida, pois "o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz gérmens de outros mundos", afirma (Rolnik, 2018, p. 55)

Se vivemos sob a mirada de uma rede complexa de relações, isso significa que as posições exemplificadas não são mediadas sob a vigília para escolher uma e outra. Durante a obra Rolnik assinala, muitas vezes, a existência de um paradoxo, esta vida limiar que atua entre estas constâncias, como exemplo, o exato momento da torção da *Fita de Moebius*.

Nessa fricção de complexidades e posições sobre a vida vê-se surgir uma experiência *Familiar-Estranho*, onde de um lado temos o reconhecimento das formas e representações do nosso imaginário sociocultural e do outro um sinal de alerta para uma desestabilização, um sinal de desconforto, e entranhado no sistema, recusamos a todo instante qualquer sinal de desavença entre nós e o mundo, queremos sempre nos reconciliar, fazer parte, estar incluso.

Esse sinal, este estado de vulnerabilidade da nossa experiência relacional com o mundo, será chamado pela autora como 'inconsciente pulsional', e este nome está relacionado a grande incógnita que se transforma a subjetividade, esta fricção de mundos, o momento em que nossa subjetividade torna-se um problema desestabilizador.

A pergunta movente deste estado desconfortável é o que convoca, segundo a autora, o nosso desejo de agir, é o que convoca a nossa reapropriação da vida, uma ação ética pela produção e criação de mundos variados e variáveis. Essa implicação nos fará oscilar em um estado permanente entre visitar o mundo aparente das formas e atravessar as variáveis e as

forças que compõem mundos desconhecidos, é como se precisássemos sustentar essa relação *Estranho-Familiar* para nos mantermos em direção à germinação da vida em direção à afirmação da nossa sobrevivência.

Sustentar esse paradoxo, esse conflito e tensão, é próprio da política do desejo, dessa subjetividade que é operada no fora-do-sujeito. Como produzir o gérmen de mundos que habitam cada uma de nós?

Tudo isso serve para intensificarmos a observação dos diferentes modos que atuam sobre a produção da nossa subjetividade para lembrarmos-nos da constante negociação que precisamos fazer entre as formas reconhecíveis e o encontro das forças que nos germinam para a vida. Essa negociação, no percurso e oscilação das diferentes Micropolíticas atuantes prepara o momento e a maneira para efetuarmos um corte sobre a superfície do mundo. Passar por este mapeamento de estratégias faz com que nosso desejo de criação de mundos possa cumprir seu movimento ético para a manutenção da vida.

Rolnik (2018, p. 61), no percurso da recusa dessa vida cafetinada pelo *inconsciente-colonial-cafeinístico*, aponta:

A atualização desse mundo em estado virtual que seu gérmen anuncia se efetuará por meio da invenção de algo – uma ideia, uma imagem, um gesto, uma obra de arte, entre outros; mas também um novo modo de existência, de sexualidade, de alimentação, uma nova maneira de relacionar-se com o outro, com o trabalho, com o Estado ou com qualquer outro elemento do entorno. Seja qual for esse algo, o que conta é que ele carregue consigo a pulsação intensiva dos modos de ver e sentir – que se produzem na teia de relações entre os corpos que habitam cada um deles singularmente -, de modo a torná-los sensíveis. Em outras palavras (...) que esta se inscreva na superfície do mundo, gerando desvios em sua arquitetura atual.

Por um lado, na enunciação de um sujeito que reconhece e atua sobre o mundo, temos uma subjetividade blindada, genérica, não imanente da pulsação do inconsciente, podemos dizer, cria-se um sujeito que opera sob uma servidão voluntariada, colonial e capitalística. Como outra força desejante pela vida, essa convocada pelo sinal da desestabilização, temos um sujeito em obra, sujeito em processo, a manutenção dos indizíveis para uma ação sobre a realidade que vive.

A criação de um *plano de imanência* como tomada de posição para a criação de dramaturgias pode levar o ato da composição, compreendendo seus *afetos* e negociações entre *Micropolíticas*, a insurgência de um sujeito em obra, uma obra implicada pela vida de quem a escreve, uma inscrição performativa, afeita do sintoma de pertencimento e resistência nos mundos.

A *Insurreição Micropolítica* do desejo não é uma divisão entre experiência interior e exterior, mas uma atitude transversal atuada no manuseio e tensão da desestabilização do processo de subjetivação. Reviver nas palavras uma perseverança, uma moção catalisadora de catástrofes normativas, pressupor ao desastre uma subversão de significantes, erradicar um princípio, mover-se pelo encadeamento de forças que nos guardam futuro, que deslocam categorias do tempo para uma ressonância de temporalidades, linhas soltas atuantes da vida. Neste barulho de intensidades não há espaço para explicações, de sustento de funções dadas, há uma procura para a feitura de um acontecimento, de um movimento ético que se faz na escavação de certezas, na feitura de encontros, escuta ampla e disponibilidade para o entranhamento das errâncias. Encontrar algo não será macio, harmonioso. Encontrar a suspensão normativa é uma selvageria conflitante, capaz de mover estados insuportáveis de permanência. Essa capacidade de diluir-se no problema de mundos e metamorfosear-se nas forças que dele operam é uma recusa ao abandono da nossa força vital, essa roubada pelo poder da compra, essa roubada pelo controle dos nossos desejos em corpos desenhados pelo mercado, roubada pela nossa amizade com o amor como uma força difícil movente de rachaduras tectônicas. No meio dos dentes afiados do regime é preciso compreender o insulto à vida como um trampolim de entusiasmo vibrante. É só pertencente a esta postura de *imanência*, que considero começar a abrir a musculatura de um processo criativo em dramaturgias.

Investigar na linguagem o ato de *desterritorialização*, na lente deste trabalho, não está separado da nossa prática na vida, das nossas relações com as energias que nos desestabilizam, com as nossas próprias insurreições, com a operação de um desastre vibrante. Investigar essa linguagem revolucionária pelo desejo de uma postura extrapessoal, como vistas ao tropeço da sintaxe, não quer resolver isso apenas com a recusa ao usar o pronome 'Eu'. Quer implicar a isso uma postura, o mapeamento das narratividades operando no mundo para fissurar seus limiares como corte vital.

A pergunta que perturba é: como instaurar o gesto da linguagem, mover a criação de um espaço literário, tontear a sintaxe a ponto de acontecer o ato de *desterritorialização* como força constituinte das minorias, como respiração do pulmão do povo que reside em cada um de nós? Será que este processo, pela lente dos autores e conceitos entrelaçados, é suficiente na falta de uso ao pronome 'Eu'? É possível agenciar uma escrita de enunciação coletiva sob utilização deste pronome? Essas perguntas são inquietações que abrem a prática deste trabalho para a operação das Escrituras do Transbordamento. Compreendo este ato de transbordar-se como uma implicação das minhas inscrições narrativas no edifício da escritura, performando-a

ficcionalmente e movendo a afirmação pela vida, não como um espaço para criar dores ou desabafos pessoais, e sim, como mecanismo de mover-se pela capacidade de permanecer ao estado de horror, ao regime que compreende a vida como insurgência da política da morte. A resposta que posso dar é que não podemos repetir a escolha como forças opositoras. Nesse sentido, proponho como ato de imanência não a recusa da personalidade na escrita, mas o entrelaçamento entre ela e a evocação de uma enunciação coletiva como mais uma possibilidade de atribuir à normatividade o desastre.

As Escrituras do Transbordamento, como quero chamar o procedimento que atravessa a ossatura deste trabalho, estão apoiadas na agência da Política das Narratividades como estratégia para driblar o regime dominante, o meu próprio inferencial de mundo, um trânsito entre minha personalidade – imanente de forças variáveis – para um gesto impessoal como enunciação coletiva.

Estar na altura desta escritura, como gesto performativo-dramatúrgico-dissertativo, é procurar na estrutura da composição um sintoma sintático, uma corrosão vulcânica, um ato de *desterritorialização* na língua à maneira extrapessoal que cada artista escrevente apreende com a musculatura das suas palavras. Este não é um procedimento pronto e finalizado em seu desejo, é processual, latente, flexível e vivo.

Esta força que age sobre a fissura das bordas, que explode, que esparrama, que escapa a estrutura dada. Pode ser entendida neste movimento composicional como um transbordar-se em cada canto dissertativo, procurando em cada ponta um movimento dramatúrgico e literário, fazer-se do processo reflexivo como pulsão e sinal para capturar práticas de escrituras e de possíveis gérmenes dramatúrgicos.

É isso que pode mover a *Micropolítica* do desejo como ressurreição da apropriação da vida que nos pertence, nos rememora, nos conflita. Sobre esta operação, outra passagem desta obra, força-ventral deste trabalho, de Rolnik (2018, p. 138):

Nessa operação micropolítica de combate entre as fronteiras entre política, clínica e arte tornam-se indiscerníveis. Sua dimensão clínica reside no fato de que o que se visa é livrar o inconsciente de sua patologia colonial-capitalística. Trata-se de uma busca por “curar” a vida o mais possível de sua impotência, sequela de seu cativeiro na trama relacional do abuso que aliena a subjetividade das demandas vitais e mantém o desejo refém do regime dominante em sua essência cafetina. E se tal operação de cura é indissociável da operação artística é porque ela só se completa com a criação de novos modos de existência que performatizem as demandas vitais, realizando assim a germinação dos embriões de mundo que pulsam nos corpos. Em última análise, cada gesto de insurreição micropolítica é, nele mesmo, um movimento de ressurreição da vida.

Se você abrir um dicionário básico da língua portuguesa, mesmo se pesquisar nos disponíveis nas plataformas da internet, você encontrará um breve significado da palavra cura. A cura, para o dicionário, é recuperar a saúde, recuperar-se. Quero acreditar, nesta altura do trabalho, que a cura não é um estado tranquilo, quero acreditar que estar em estado de cura seja uma atenção ao perigo, é uma dobra de atenção ao que se coloca como possibilidade de adentrar-se em si mesmo, um estado pronto para um intruso agir não sobre nós, mas conosco. Que esta força involuntária seja a mesma que abre a evocação de um desejo de agir sobre a vida para derruirmos a lembrança ordinária de morte que presenciamos todos os dias diante das imagens publicitárias, que estar em cura possa ser estar em abertura dos (im)possíveis, estar em cura como um desastre a qual a norma não espera e até desconfia que possa acontecer.

Podemos observar procedimentos em diferentes obras que atuam para uma contribuição da escrita dramaturgica, e que me parece, não possuem em sua feitura a vontade de criar somente uma ruptura formal e estética sobre os modos possíveis de compor dramaturgias, mas que alimentam um desejo de criação de mundos. Um desejo que subverte a ordem normativa do *status quo*, especialmente, como as relações do Estado implicadas em nosso *'inconsciente-colonial-capitalístico'* nos fazem e nos fragilizam negativamente. Para passar por um exemplo, dentre outros que aparecerão no trabalho, é importante lembrar do dramaturgo Carmelo Bene com a operação - compreendo como sua inscrição -, sob atividade, obras dramaturgicas tão conhecidas por nós artistas e leitoras do teatro. Esta análise é realizada por Gilles Deleuze, em suas considerações sobre o *'Manifesto do Menos'* (1978), sendo revigorante para pensarmos maneiras possíveis de eliminar a morte como nascente das forças constituintes de um regime dominante.

Carmelo Bene, como conta Deleuze (2010), nas operações das obras dramaturgicas de Willian Shakespeare não pretende com a operação de *subtração/amputação* apenas criar uma paródia das peças ou formalizar uma crítica ao trabalho do dramaturgo inglês, mas produzir o nascimento e ou constituição da personagem no palco. Como? Em Ricardo III, por exemplo, o autor *amputa* o sistema real e principesco. Quando faz a prática deste ato de *subtração*, resta para o trabalho dramaturgico, apenas Ricardo e as Mulheres. Com isso introduz, o que chama Deleuze, uma máquina de guerra, responsável por provocar uma falta de equilíbrio na paz do Estado. Algo bonito acontece neste movimento e se a atenção está concentrada em aniquilar esta paz aparente, em contrapartida, propõe uma variação contínua na construção de Ricardo, quando entes passa a perceber outras linhas de força sobre a produção de sua subjetividade. As peças se fazem na constituição da personagem em cena, produzindo nesta narrativa, um

território demarcado pela vida, pela sua afirmação. Nesta escolha, vê-se claramente o teatro como esfera não representacional por excluir qualquer relação esperada com o poder, fazendo assim, uma potência diferencial na obra e no que constitui-se até então o teatro. Conforme conclui Deleuze (2010, p. 33):

Quando ele escolhe *amputar* os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que ele muda, é também a forma do teatro, que cessa de ser representação, ao mesmo tempo que o ator cessa de ser ator. Ele dá livre curso a outra matéria e a outra forma teatrais, que não seriam possíveis sem essa subtração. Dirão que CB não é o primeiro a fazer um teatro de não representação. Citarão ao acaso Artaud, Bob Wilson, Grotowski, o Living Theater... Mas nós não acreditamos na utilidade das filiações. As alianças são mais importantes que as filiações. CB tem graus de aliança muito diferentes com estes que acabamos de citar. Ele pertence a um movimento que subverte profundamente o teatro contemporâneo. Mas só pertence a esse movimento pelo que ele próprio inventa, e não o contrário. E a originalidade de seu procedimento, o conjunto de seus recursos, nos parecem ligados ao seguinte: a subtração dos elementos estáveis de Poder, que vai liberar uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre em equilíbrio.

Pensar o teatro e as minorias, a partir das observações de Deleuze, é pensar um ato da diferença, o que até posso chamar aqui como dramaturgias da diferença. Nesta operação de diferenças é necessário tocar o teatro como uma posição sobre a obra que não quer pensar seu ponto de partida, seu efeito causal. É um teatro que não é do nosso tempo histórico, ele é intempestivo porque é pensado na fissura de um devir-revolucionário, uma constituição reverberada pela manutenção de devires, na constituição de uma minoria fervorosa que não cessa e que irrompe suas inquietações, seja pelo manuseio da língua, seja pelo que reverbera a composição da linguagem. Esse teatro das minorias insurge um autor menor, um autor disponível para a criação de variações de mundos. Esse efeito do menor sobre a língua, a linguagem e o teatro fazem instituir, como completa (Deleuze, p. 36), “devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma”.

Colocar à mesa devires em travessia é tornar-se um corte no ato criativo, é estar no meio, nem antes e nem depois, é mover-se no limiar. Segundo Deleuze, os devires se fazem nos meios. Então, pergunto: quando temos uma ideia para compor dramaturgias onde opera o meio? Penso que seja necessário implicar agenciamento das nossas narratividades para atuarem para o desequilíbrio da paz do Estado e a liberação das nossas vidas para estados de potências, linhas de força e variações contínuas.

O percurso até aqui entrelaçou agenciamentos da linguagem como procedimentos de imanência e nossa prática na vida, em nossas relações, em nossa posição ativa nas operações de mundos. Não podemos nos esquecer que o teatro como instituição, pensando nos espaços de

representação convencional, está normalizado nas convenções que o sustentam. Apontar essa estrutura não para evitá-la a ponto de abandonarmos o seu uso, é aprender a negociar com estas convenções como podemos nos inscrever e operar sobre elas. Mesmo que façamos deslocamentos espaciais como forma de pressupor performatividades para a cena, podemos observar, cada vez mais, o que já está instituído e o que já está normalizado, pois se nos experimentarmos como devires deveremos nos colocar em uma posição especulativa que está desorientada cada movimento equilibrado.

Carmelo Bene não quer, por exemplo, um teatro no campo representacional de acontecimentos, e isso quer dizer que este movimento representacional já está convencionalizado sobre o que funciona, sobre o que o estrutura. Quando pensamos em texto situado em contexto dramático burguês percebemos, à primeira vista, que conversamos com esta obra pelas convenções que edificam os conflitos, as causas, as ações progressivas que pretendem culminar em clímax, desfecho. Todo esse condicionamento está normalizado porque já se tornou produto, como bem aponta Deleuze em suas anotações do teatro de Carmelo Bene. Conforme (Deleuze, 2010, p. 57) “quando um conflito não está normalizado é porque depende de alguma coisa mais profunda, é porque é como o raio que anuncia outra coisa, emergência súbita de uma variação criadora, inesperada, sub-representativa”.

Marília García em ‘Parque da Ruínas’ (2018), à qual abro meu trabalho como epígrafe, conduz em sua escrita ensaística-performativa reflexões que caem em fotografias, que criam percursos sobre o que pode ser poesia, o que pode ser um poema, e acima de tudo, reflete sobre como faz para ver: para ver o que acontece, para ver o que se passa exatamente no meio.

Na leitura deste livro podemos ter acesso ao seu diário sentimental da *Pont Marie* onde, diariamente, tira fotografias da ponte para tentar ver o que acontece, para tentar ver se é possível capturar o que acontece se saltarmos de março a julho, para perguntar-se incansavelmente: o que acontece em um instante que passa?

Ainda que pareça um diário, o procedimento vai desdobrando em diversas proposições artísticas em que cita outros poetas e artistas para nos fazer perceber o que o nosso olho – e podemos lembrar dos nossos perceptos e afetos aqui - pode ver agora, exatamente agora. O que nós conseguimos ver em uma fotografia aérea de um campo de concentração da Alemanha hoje não é o mesmo que podiam ver no exato momento que tudo aquilo aconteceu.

Essa reflexão sobre a captura da passagem, do acontecimento da feitura do meio, pode nos fazer atentar que a força de um *devir-revolucionário* se coloca na estratégia para capturar o *corte*, e esta estratégia só pode ser vista/posta em ressonância, se nos colocarmos a perceber

as instituições que regem nosso corpo, isso pode capturar o sinal, o sintoma do alerta, assim como uma fotografia captura um instante, como se pudéssemos atravessar o objeto que nos colocamos a experimentar, e atravessar é muito diferente de analisá-lo como quem não participa do seu acontecimento.

Será uma prática contínua para nos fazer pertencer à própria escrita, a própria maneira de articular a ‘máquina de guerra’ ao Estado, e estas reverberações atuam como uma chance para fazermos parte da escritura como força constituinte de seu engendramento, de seu germen de futuro.

Comecei a escrever dramaturgias como se fosse roubado de minha experiência sensorial de mundos. Não porque não me permitiram, não porque não me fizeram pensar sobre minhas narratividades, mas por uma estrutura violenta que se chega ao corpo, amorosamente.

Tudo que se pensa amor demora-se para começar a ir embora. Tudo que se pensa tranquilidade, recusa qualquer mudança na perspectiva de bem-estar. Tudo que se pensa ato poético, se recusa porque precisamos negociar com o “mercado”.

Pensar o mercado da arte também como instituição capturada pelo sistema dominante pode nos deixar mais apreensivas, pode nos deixar mais distraídos para sentirmos que fazemos parte. Importante: minha fome em pertencer ao teatro não é direcionada sobre fazer parte do movimento como classe e sim pela chama de contribuir para a composição das escrituras, como o avesso carnificado, como o verbo surrado, como uma potência catalisadora de desastres, como um corte sobre a estrutura frasal que não se faça por um modelo, por um dado assertivo sobre a operação do teatro contemporâneo.

O movimento reflexivo e criativo aqui é colocado para experimentar uma estratégia de transbordamento onde minha pessoalidade não é recusada, não deixada de lado. A pessoalidade é agência de abertura aos *devires* de mundos que ainda não conheço, é só a atividade das escrituras do transbordamento, sob recusa do *inconsciente-colonial-cafeinístico* – pode fazer do sangue guerrilha, do silenciamento estratégias para compor a vida.

Agora, componho gestos de práticas dramatúrgicas em processo, torno este instante um movimento de torção, coloco sobre ele as maquinarias acontecidas durante as leituras e escrituras deste trabalho, um processo que só existiu aqui, como se fosse uma força em abertura que partilha suas operações e manuseios, pois desejei estar em mãos dadas pelo que se abria diante de mim como práticas das Narratividades. Coloquei-me, em todos os movimentos de construção destas reflexões para procurar subjetivações em imanência do desajuste, em desobediência e ternura para

SUSPENDER O TEMPO, ALÇAR VÔO,

para desejar a paisagem inquieta, para ver o verbo surrando suas vizinhanças, para enfrentar a febre não justificada, para plantar caduquices no agora e contemplá-las como a joia mais valiosa, tornar-se uma veloz imprudência, selvageria de gozo e vida. Fazer do corpo insurreição das vontades tortas, descobrir na irrupção do instante o sopro desaparecido, a coragem desbotada. Fazer do pudor itinerância para a carnalidade, fazer-se larvário.

Coloco à disposição a autópsia das paisagens encontradas neste percurso, vivificadas pelo desassossego de seus desejos para tocar o corpo inerte das palavras sobre a maca - a operação das paisagens-processo - como se fizeram, fazendo-se em movimento contínuo, como foram se pensando, como se laçaram em abismo e fissura.

Este tremor dramático é uma oficina mecânica para a tentativa de mover vivências não *cafetinadas*, para que suas partes sejam rasgadas e as visitas – a leitura que você faz agora - perturbem sua harmonia. Todas as paisagens resguardadas neste espaço grafado são pontos culminantes de suas sobrevivências.

O desejo não foi encontrar um corpo completo ou uma obra pronta resultante deste trabalho. O movimento proposto foi compor anotações de paisagens que foram sendo capturadas como um inacabamento em potência. Provavelmente elas permanecerão neste espaço apenas, elas existirão e existem no ato de enunciação das vozes que fazem leituras destas tentativas dramáticas. A vida desta paisagem será efêmera posto que respirará quando alguém ler, experimentar a vida.

Pode acontecer de alguma paisagem me capturar com tamanho entusiasmo que eu tenha que reverberá-la para fora daqui, pode acontecer que estas paisagens inconclusas transbordem na sua inquietude como uma força pungente. Se isso acontecer, tome-a para você trasladá-la. Pode não mover nada, neste caso, obrigado por nos acreditar, somos passagens, somos tentativas resilientes.

[Uma paisagem se faz. Quem fala é quem está vendo agora]

- Ele caminha na rua de sua cidade. Não é uma cidade qualquer. Ele caminha na cidade em que você mora. Ele pode caminhar agora em qualquer parte do mundo. Se você estiver do outro lado do globo, o fará acontecer aí.

Ele é um vestígio, por vezes, será difícil caracterizá-lo, toda e qualquer forma será insuficiente. Não posso fazer um retrato falado, pois não acredito que ele esteja desaparecido ou seja motivo de busca profissional, ele não deve ser interrompido de sua culminância.

- Ele está gostando disso, eu acho.

- Posso beirar estas falas para um retrato-vivente. Ele continua caminhando e algo o paralisa, algo espatifa a vida dele em segundos, no meio do asfalto como uma transeunte surpreendida por uma placa na testa, como você em casa escorregando na goteira da pia, perdendo o movimento do pulmão. Como a vida fica depois do corpo?

- Ele foi interrompido em sua caminhada e eu havia dito que isto não deveria acontecer. Pois bem. Não ter acontecido é um sinal para eu fechar a boca um pouco.

- Pergunto: O que é uma culminância?

- Chamo-o de “Ele” porque o vi deitado na esquina de casa com a cabeça soçobrando sangue no asfalto. De súbito, disse: *Ele está sangrando muito, coitado!*

- Eu disse. Não fiz nada.

- Aqui as ruas são esburacadas, três árvores no máximo em cada quadra, um pouco de barro e ausência de prédios. Enquanto o vemos, misturado entre resto de sinapse e asfalto, o trânsito para, carros se avolumam à volta do corpo. Tiram fotografias, riem, tem susto na

atmosfera, há um clima de confusão, espanto e adrenalina. *Flash*. Um raio de luz da máquina fotográfica suspende o acontecimento. Olhares de constrangimento, uma tosse, tudo segue bem. Você come uma torrada com iogurte.

- Matérias disparadas na internet.

- “*As interpretações ocupam o cargo de assassinato*”, pensei em voz alta enquanto lia tudo.

- Eu vi há pouco assim: “*Homem deitado no asfalto começa a dormir*” E embaixo nos comentários da reportagem: “*Vagabundo!*” Eu estou aqui na janela entre o ocorrido e a manchete. O que está acontecendo?

- Acho melhor chegar mais perto.

- A vizinhança - somos parte dela também - parece mediar entre revolta e coisas novas para contar, comentar, especular. Como parte integrante dessa multidão curiosa e atenta a morte que logo chegará, sinto-me em susto. Achava que íamos correr, que enrolaríamos o corpo sobre o lençol, pediríamos ajuda. Estamos em atenção máxima, não movemos um único músculo! Não sei como, estamos em choque.

- Sabemos comentar, informar, fazer perguntas. Não sabemos tocar o corpo, não sabemos o que é isso. Tem um cheiro horrível! Você já sentiu cheiro de sangue com poeira e piche? Depois do acontecido passei a tomar três banhos, diariamente. Eu sinto um susto no peito e tenho

a sensação de que minha pele tem o mesmo cheiro, como se eu estivesse carregando-o durante o sono.

- Vejo ele – o homem caído ao chão - mover os dedos lentamente. Daqui do portão de casa estou movendo junto como se pudesse acalmá-lo. A mãe aponta um tapa na minha mão.

- *“Enlouqueceu? Não se intrometa!”*

- Eu quero me intrometer, eu sei que posso me intrometer. Se abro o celular, algo me interrompe. Se ligo a televisão, algo me interrompe. Eu preciso parar de ver para enxergar alguma coisa maior.

- Sinto isso tudo, mas não tenho coragem de me aproximar do corpo. Sinto-o aqui, mas desaprendi a coragem de agir. Jogo o celular contra o muro, dou um berro. Sinto que faço parte da gritaria. Me sinto bem. A mãe olha de canto e bate a porta.

- Um homem sangrando na esquina da sua cidade, basta você perceber, interfere nos cômodos da sua casa, mesmo que não o conheça.

- Existe a cidade e o lugar em que ele mora. É na mesma cidade, mas não é. Digamos que onde ele mora o rio transborda, as casas são frágeis, apertadas, operam entre desabar e trocar a pintura pela ação do tempo. Isso não é comum em toda a cidade, em verdade, a cidade nem sabe destes prejuízos diários que acontecem aqui. O homem e eu estamos aqui. Isso ninguém pode esquecer.

Somos amontoadas de abandono e pouco prestígio, somos um incômodo na vida de muita gente.

- Lembre-se: modifique a cidade para ele que sangra agora. Se necessário reescreva a urbe em que ele se presentifica, e depois, prossiga a leitura. Isso pode alterar alguma coisa. A vizinhança aqui não passa de cinquenta pessoas. Se sua janela está no centro da cidade e se está no vigésimo andar, algumas coisas podem mudar. Fique à vontade para interagir com estas paisagens ao seu modo.

- *“Uma fato, um detalhe, reações. Tudo muda, tente perceber”*. Falo em voz alta diante da janela.

- Quando modificar os meios, não esqueça do sangue, da pancada sobre a cabeça. Perder a razão. É isso que está nos acontecendo. Estamos perdendo a razão e aprendendo a gostar disso. Desconfie das aparências. Se intrometa, eu penso.

- Eu o vejo daqui agora, enquanto sangra, ele me parece um homem. Porque é chamado assim, aqui onde a gente mora, homem. Podemos abandonar a ingenuidade e nos lembrar que ele pode ser muito mais do que um homem, e tanto, que é impossível mesurar em poucas linhas.

- Ele se levantou e...

- Não sei mais o que está acontecendo!

- Já estou no portão de casa. Onde você está? Pare a leitura, se necessário, mas lembre-se onde você está.

Estou me intrometendo enquanto a mãe dorme. O que você está fazendo?

- Sinto-me no melhor dos meus dias, coração atropelado, estou começando enxergar!

- Dei o primeiro passo na rua. Quero abraçá-lo, comemorar a vida!

- Ele está calmo! O que está acontecendo?

- Ele é vivente de tudo o que não podemos compreender. Não sei explicar como e isto torna as coisas complicadas, eu sei. Complicar a aparência é uma das atividades preferidas dele. Tornei-me um caos quando passei a fitá-lo obsessivamente. Ele me surpreende porque é um intruso de minhas paisagens. Não sei explicar nada concretamente, eu sei dizer do sangue correndo pelas fissuras da rua, sei explicar da cabeça espremida como bagaço de laranja. Algo aconteceu.

- Foi uma pedra, sabemos, uma pedra não age sozinha.

- Agora ele está em pé, acalmando a multidão, desamassando a camisa como se fosse recuperado de um tropeço simples. E não. Está vendo? Ele complica as aparências. Parte da cabeça dele está no asfalto! Parte dele está em pé! Eu estou em pedaços!

- Não sei o que está acontecendo! Há uma berraria na esquina. Você ainda não chamou a ambulância? Você ainda não chamou a ambulância? Você está me ouvindo?

- Este não é o ponto. Não precisamos saber como a pedra encontrou o crânio ou como ainda lhe resta vida depois desta pancada. Como disse: são poucos prédios neste bairro, poucas árvores. Não sabemos como a pedra foi parar ali, precisamente, no meio da cabeça dele.

- Eu começo a falar do que aconteceu, investigo as causas, procuro alguém com outra pedra na mão. Seguro minha cabeça forte enquanto ele está ali parado dizendo-se vivo.

- Ninguém está percebendo? A multidão está se emaranhando. Estou braço, estou saliva, estou cabelos ruivos, suando, frio na barriga, estou odor desconhecido.

- Já estou no tumulto, devia ter ficado em casa. Empurra para lá e cá, o homem sumiu. Cadê o homem?

- Ai, mãe! Mãe?

- Não tenho mais como sair daqui. Eu só queria que ele estivesse vivo! Preciso morrer para isso? As pessoas estão surdas, as pessoas estão berrando, as pessoas estão pisando no pedacinho do osso dele. Guardei o resto no bolso. Para enterrar, para brotar alguma coisa na terra. Para fazer uma vingança!

- O ponto é: Estava desmaiado, com os olhos fechados. Movia os dedos lentamente, quase não respirava. Na medida em que a aglomeração acontecia em seu entorno, fui me aproximando, comecei a ver aos poucos

o ocorrido. Comecei a sentir dor na cabeça. Segurei-a com força.

- Ele estava ali. Não pode ter desaparecido! Ele existe! Ele está em todos os bairros, em todas as cidades, a cabeça dele está sangrando! Você não vê? Entre esgoto, lama, poça d'água... tem sangue nosso!

- Chamar a ambulância? Para quê? Ele estava em pé, não estava?

- Onde já se viu morto em pé?

....

- Vamos encontrá-lo!

[Uma nova paisagem se faz. Quem fala é quem consegue ver agora]

- Ele está em pé. Ele recusa os cuidados. Está aparentemente bem e parece sentir um constrangimento sem nome. Ele continua com os olhos fechados, mas tem sintoma de falta de razão, está perturbado, borrado. Dizemos, problema de paisagem. Quando algo desajusta estamos sentindo um problema de paisagem, compreende?

- O homem está assim: acha-se vivo com a cabeça sangrando, coitado!

- Ele se projetou para fora do que aconteceu. Ele não consegue aceitar essa latência na cabeça. Ele acredita que está em pé. Não estamos com o ocorrido diante de

nossos olhos. Estamos atravessando a mente dele. É dentro deste escuro que estamos. Já não importa como ele se levantou. O que importa é que ele está mudado, está nos acalmando.

- É confortável ficar dentro dele. Quanto barulho, quanta novidade. Ele parece perdido, mas parece calmo. Você consegue perceber? Pare e ouça um corpo caído. Pare para ver!

- Não! Ambulância não vai ajudar agora. Estamos com ele na inconsciência, somos parte do barulho, neste momento não temos um corpo. Somos um acumulado de transtorno e neblina na cabeça dele. Quem fala isso o que você lê? Um emaranhado de dores, olhares, cuspe no chão. O ossinho no bolso dela.

- Ele existe aqui porque desmaiou repentinamente na esquina de sua casa. Ele está apagado e as imagens que rabiscam essa grafia estão presas no inconsciente dele. Todo o ocorrido se faz em um *looping* incansável, segundos antes de você tocá-lo. Você já tocou a aparência de um corpo morto, não tocou? Você já escreveu certezas sobre uma morte não esclarecida, não foi?

- Acredito em você e sei que se um corpo estiver estirado ao chão você irá socorrer. Não irá só comentar, irá socorrer, não é?

- Já saiu de casa?

- Uma espécie de pancada na cabeça, quando ainda tinha cabeça, como se pudesse fazer um corte no crânio. Foi isso, concretamente, que aconteceu. Mesmo em choque, já estou com os pés na rua, tudo se esvaiu e comecei a ouvir uma voz tocando o músculo da minha perna. É difícil explicar. Sinto que este homem está vivo e nós não estamos percebendo. É por isso que meus dedos mexem, é por isso que minha cabeça dói. Estamos diante das palavras dele.

[A cabeça do homem sangrando]

- Fui sendo escrito na decorrência dos dias como quem não conhece o mundo. Sinto um aprendizado de fala, um acréscimo de vida e aos poucos vou gostando de saber-me em feitura de possíveis. Pouco antes de aprender com estas palavras estava perdido no breu, em sensações impossíveis de conter nas palavras do meu reportório, acabo de nascer e tenho 31 anos. Antes de adormecer beijei a mão de um homem. Beijei porque não sabia o que estava acontecendo. Eu precisava de alguma coisa, eu precisava de um beijo. Tinha lido recentemente Nelson Rodrigues. O beijo no asfalto. Esse texto partiu minha cabeça antes da pedra. Eu me senti o homem beijado. Eu me senti um beijo morrendo. Eu me senti o homem me beijando. Eu queria um beijo e um homem segurou minhas mãos. Eu já não sou mais um homem. Eu sou a vontade de um beijo.

- Me perdi de vista. O que está acontecendo?

- Tenho a espessura de uma miragem, por esta qualidade, você precisará compreender sua sede, depois,

saberá como sou. Acreditavam que eu era um homem.
Acreditei severamente.

- Eu sou o depois do que fui. Eu sou um ponto novo depois desta travessia. Estou perpetuando uma falta de sentido porque me sinto frágil. Um homem frágil. Um homem segurando a mão de outro homem. Sinto uma espécie de paixão. Quero levantar, quero ficar bem, voltar a caminhar. Ao mesmo tempo estou gostando muito da mão deste homem. Não me acordem, não limpem o meu sangue. Tenho medo de levantar e voltar a ser um homem que caminha na rua.

- Sofri um acidente estúpido, uma pancada na minha cabeça, tonteei. Ainda estou no chão da esquina da sua casa. Não precisa querer fazer algo já. Preciso que me escute um pouco. Preciso que me deixe segurar mais um pouco esta mão. Estão empurrando, está um caos. Estou te perdendo, estou me perdendo.

- Não precisa rachar tua cabeça nem esmurrar tua razão para ter a coragem de tocar, de me sentir. Você é a força que me falta!

- Sou feito de pontuações, exclamações, impunidades, tenho a qualidade de um infarto e a capacidade de ver os avessos. Acho difícil capturar-me. A cada novo passo já sou outro e pela velocidade do meu desaparecimento constante não sou muito confiável, quero dizer, pode confiar em mim, mas me vejo como um transtorno. Não caibo em mais nada com a cabeça rachada. Parece que perdi a razão.

- Parece bom.

- Estão me inscrevendo nesta folha. É difícil visualizar um rosto e peço para não tentar, tenho medo de seu arrependimento repentino.

- Me inscrevem e perturbo esta atividade, porque tento me fazer junto. Não quero que escrevam como é o meu rosto.

- Sou uma paisagem em desajuste, não é isso? Por favor, não escreva meu rosto para que te agrade. Eu não agrado.

- Me imagine como uma voz que ouve e fala, me imagine como um pedaço de osso estirado no chão. Me imagine na janela da sua casa, no meio de um dia estranho. Me imagine no meio das coisas.

- Não me chame mais de homem. A partir de agora não me chame mais, por favor. Me chame como 'Beijo'. Me chame de B. Isso será meu desejo transfigurado. Isso será o meu feito quando me levantar, estancar o sangue e conhecer o homem que segurava a minha mão.

- Essa pedra foi um presente!

- Essa pedra foi um horror! Dói demais!

- Como disse: uma pedra na cabeça. A pedra é tão pesada que arrancou pedaço da minha nunca, mas não roubou minha inconsciência. Eu toquei as imagens da minha vida, me lembrei homem enquanto caminhava na

rua. Me lembrei assim porque me cabia assim, me cabia a essa maneira. Contínuo me reconhecendo neste corpo, seguro firme a mão deste homem que não consigo enxergar.

- Apesar da dor, estou bem.

- Antes de sentir a pancada percebi você me olhando na janela. Percebi você contornando meu corpo com os olhos. Parei. Eu sei, sou muitos. Tantas janelas.

- Quando parei, tudo começou a desabrochar em vermelho, palavras decapitadas, perda de sentido, comecei a sentir um comichão, meu estômago começou a ferver, senti gosto de intestino, soube um pouco do fim, soube um pouco do meu entorno. Estava beirando entre você na janela e a minha vontade de me levantar.

- Eu estava explodindo, precisava ir ao banheiro e minha preocupação era a urina. Ainda nem sabia do sangue e do furo na minha cabeça. Ainda nem sabia que minha vida estava se esvaindo.

- Senti você torcendo por mim.

- Olha aí você! Com os pés fora de casa, acompanhando o movimento envolta do meu corpo. Você me quer vivo?

- Entre urina e sangue comecei a visitar outros gestos, outras maneiras de sentir e tocar isso que nem é mais meu corpo, isso que é a vontade de um beijo. Isso que é um B.

- Comecei a esfregar meus dedos no asfalto, senti prazer, fui aos poucos me levantando, arrumando a camisa. Fiquei em pé e ninguém acreditou em mim. Ah, o homem que me apertou, tão sinceramente, é alto. Só isso que sei dele. Assim que o sangue parar, quero vê-lo. Quero admirá-lo.

- Começaram a empurrar, a pisotear o meu sangue como se fosse confete de carnaval. Saí correndo. Não sei se ainda estou vivo. Posso entrar na sua casa?

[A vizinhança]

- Olha o que.
- Se eu pudesse.
- Você pode.
- Que rapaz BU-NI-TO!
- A unha!
- Tanto sangue dentro da gente.
- Chega pra lá.
- Não para de escorrer.
- A carteira! A carteira!
- Parece um cano rachado.
- Parece uma represa explodida.
- Tira foto! Tira foto!
- Como foi que.
- Saberá se.
- Como pode?
- Tá morto?
- A vida, neh?
- Alguém ligou?
- Credo, o que isso na sua mão?
- Toquei no sangue.

- Tá vivo?
- Quem?
- Liga!
- Liga!
- Não chore!
- Liga!
- Liga!
- O homem tá morrendo!
- A gente falando sem parar.
- Gente, deixa de ser besta!
- Deixa o rapaz em paz!
- Quer ele morto, é?
- Que brincadeira lamentável.
- Não queria estar no lugar dele.
- Apaga esse cigarro!
- Respeito com o morto!
- Tá vivo?
- Liga!
- Liga!
- A menina se deitou no sangue!
- Virge!
- Pois então.
- Café ou coca?
- Ih, gente. Cadê o homem?
- Misericórdia!
- Ligou?
- ROUBORAM O CORPO!
- Roubaram!
- Rouba...
- Rou..
- Ele tava em pé! Ele tava em pé!
- Liga!
- Liga!

- Quietto! Caralho!

[A boca do homem, o pulmão da mulher]

- Estou na sua casa. Sua mãe não vai brigar?

- *Eu enfrento.*

- Por que você se deitou no sangue?

- *Pra te proteger. Senti um impulso, uma raiva. Dei um berro, não aguentei. Não queria que você morresse.*

- Você quase morreu! Que loucura! Tem marca do meu sangue no teu cabelo, no teu rosto...

- *O que está acontecendo? Eu estava na janela, vi você caindo. Você está aqui do meu lado, sua cabeça pingando. Ai, meu deus! Você está perdendo a razão!*

- Eu estou perdendo a razão?

- *Estamos perdendo a razão.*

- Vá até a janela!

...

- *Você está lá. Deitado ainda. O que está acontecendo?*

- Você vai abrir a porta, você vai abrir o portão da sua casa, você não vai me deixar morrer!

- *É você mesmo que está me dizendo isso?*

- Sou eu. É você.

- *Me ajuda?*

- Você precisa me ajudar agora ou vai acabar virando um falatório cruel. Eu levei uma pedrada. Você é o sopro que me falta!

...

Tá vendo o buraco na minha cabeça?

- *A minha cabeça está doendo!*

- Vai! Abre o portão! Me ajuda!

- *Isso não pode estar acontecendo!*

- Isso está acontecendo! Você me ouviu! Você me ouviu pensando lá. Isso ninguém ensina. A gente aprende, de repente, a gente aprende!

- *Você quer se levantar? Não vão me deixar tocar o seu corpo. Não sou profissional disso, não sei mexer em morto.*

- Eu ainda estou vivendo!

- *Desculpe.*

- Tá vendo? Me fazendo rir no meio disso tudo.

- *Eu não estou conseguindo mexer as minhas pernas. O tempo parou para mim. Não sei se estou na janela ou se estou do lado do seu corpo ouvindo o que você fala.*

- Você está na janela e você está do lado do meu corpo ouvindo o que eu falo.

- *Escutei você dizendo que você não quer se levantar. Quer? Te deixo morrer? Não sei se ficarei em paz.*

- Você vai me acordar, vai me acompanhar até o hospital, vai segurar minha mão e vai me dizer que irá me ajudar a encontrar o homem alto, vai me convencer disso.

- *Eu te quero bem. Eu quero acordar amanhã com você no hospital. Eu estou me perdendo de vista. Amanhã nos falamos.*

- Talvez demore.

- *Estarei lá. Me diz: O que é culminância?*

- Me acorde e não me deixa recuperar uma razão besta. Me deixe lembrar deste desassossego. A cabeça, a cicatriz, essas marcas passam, o corpo padece, mas não quero esquecer dessa paixão que me tomou completamente. Culminância? A gente descobre.

...

- Hey! Ainda estamos respirando! Vai lá!

[Você coloca os pés na rua. Sente o ar fresco bater no rosto. Você não deixa o rapaz morrer]

Escolher esta paisagem perturbadora foi um desafio porque por muito tempo tive medo de não encontrá-la. Não sei ao certo o que é esta paisagem e se ela deve ser terminada, se ela já está acabada. Pressinto-a como um gesto dramaturgico em processo, tenho vontade de dizê-la. Sinto que este sopro é suficiente por agora, neste espaço possível de pesquisa e prática. A paisagem foi ganhando pedaços de corpos que nem sei identificar precisamente de onde vieram. Foi feita de anotações durante as leituras para este trabalho.

Criei um diário da dissertação em que, como proposta processual, escrevo diariamente pequenas mudanças, e ao lado, outro diário que chamo de ‘Corte’, agindo com o mesmo rigor: tocar diariamente. Por um lado teoricamente, por outro, entrelaçando-os em poética e arranjos especulativos.

Neste diário escrevi pequenas frases durante a trajetória da escritura dissertativa. Essas anotações serviam para manusear meu caminho e meu desafio na pesquisa. A cada autoria conhecida, escolha de material teórico e rabiscos em capítulos lidos, sentia que precisava fechar o dia com uma tentativa pensando como literatura, mesmo que torta, mesmo que sem promessa de uso. Poemas, pequenas frases, pequeninos diálogos, palavras juntas, palavras misturadas, uma única frase escrita em um intervalo de dez dias, como aparece no movimento do trabalho chamado ‘*A Política das Narratividades*’.

Isso é o que fui movendo neste processo de experiência cartográfica. Desse movimento de anotação espiralada, sem preocupação casual, sem procurar uma história, fui encontrando paisagens que me interessavam e pareciam ter a fidelidade em que a escritura estava me propondo. Precisei ter muito cuidado para não ser roubado por um desejo criativo, por uma vontade em dar continuidade a algo que escapava daqui, deste momento desejante. Passar por este movimento dissertativo-em-obra foi esperado com muita ansiedade.

Como experiência cartográfica processual, no desenho do mapeamento dos postites, criei pequenas comunidades de leituras que me interessam como pontos de especulação, o que entendi como processos para abrir posições compositivas nas escrituras literárias-teóricas-dramaturgicas. Dividi leituras de literatura e poesia, dramaturgias, ensaios-poéticos, entrevistas, teorias. Esse acumulado de maneiras de escrita e de pessoas que produziam pensamento e prática na palavra geraram ao trabalho uma roda de coletividade, de entendimentos sobre o que pode ser um gesto com a literatura. Uma comunhão entre uma instigação pessoal-coletivizada.

Em nenhum momento entendi esse movimento investigativo entre os gêneros como famílias distantes. Foi o contrário. Fui encontrando famílias criativas que me faiscavam e que me conduziam para a escrita e para a produção criativa.

A maneira de fazer-se parte da produção de dados dialoga diretamente com Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup, que escrevem a pista número três do livro que investiga a cartografia como prática de pesquisa e produção de dados⁴⁵, já mencionado no decorrer deste trabalho. Conforme as pesquisadoras (2015, p. 74):

A processualidade se faz nos avanços e nas paradas, em campo, em letras e linhas, na escrita, em nós. A cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processo, em obra. O acompanhamento de tais processos depende de uma atitude, de um *ethos*, e não está garantida de antemão. Ele requer aprendizado e atenção permanente, pois sempre podemos ser assaltados pela política cognitiva do pesquisador cognitivista: aquele que se isola do objeto de estudo na busca de soluções, regras, invariantes. O acompanhamento dos processos exige também a produção coletiva de conhecimento. Há um coletivo se fazendo com a pesquisa, há uma pesquisa se fazendo com o coletivo. A produção de dados é processual e a processualidade se prolonga no momento da análise do material, que se faz também no tempo, com o tempo, em sintonia com o coletivo. Da mesma maneira, o texto que traz e faz circular os resultados da pesquisa é igualmente processual e coletivo, resultado de muitos encontros.

O trecho desta citação enfatiza a atitude sobre a pesquisa - o *ethos* – e é bem importante como pontua como uma escolha não entendendo a pesquisa cognitivista como problemática ou inferior, mas apenas uma atitude, um modo de pesquisa. Essa atitude cartográfica processual para a pesquisa contaminou a própria reflexão sobre a postura compositiva na investigação da criação de dramaturgias.

O trabalho processual da escrita como campo em dramaturgias em processo produziu dados e processualidades como manuseios nos modos compositivos do gesto dramático compartilhado. O modo como foi composto, em especial sua implicação, deu-se pelos afetos dos movimentos teóricos encontrados, também pelas leituras de literatura e poesia em diferentes gêneros.

Esse aprendizado em manter-se anotando percepções e desejos, tentando movimentar a reflexão na escrita e produzir gestos de linguagem, foi um trabalho que criou muito material tanto teórico como criativo. Selecionar esse material criativo foi compreender como que estas processualidades da escrita, referindo-se ao campo compositivo da dramaturgia, estava implicado na produção de uma *Política das Narratividades* agenciados pelo desejo de movimentar um *plano de imanência* nas vozes falantes do texto e da autoria.

⁴⁵ O livro em diferentes pistas enfatiza a troca de palavras entre ‘levantamento’ de dados para ‘produção’ de dados. Sendo o segundo caso o momento em que o pesquisador é implicado em seu objeto de estudo como prática processual.

Essa miragem conceitual em prática com o gesto dramaturgico é um movimento barulhento experimental, e que visivelmente dentre meus trabalhos, esculpiu muito a escrita e me posicionou diretamente em relação à produção desta escrita.

Pronto. No gesto dramaturgico em processo partilhado quis experimentar o movimento dentro-fora das vozes que falavam, queria propor às vozes uma não identificação imediata, mas vozes em processos de entendimentos de seus corpos e jorradadas para fora do papel como se fossem intrusas em nossa experiência de leitura. A voz condutora do texto não apresenta adjetivos que a caracterizam na experiência masculina e feminina, como uma vontade, uma prática, uma tentativa, uma torça na subjetivação dura e inflexível. Uma busca por criar vozes sob vista de suas variabilidades.

O gesto em partilha não é entendido como um processo que resultou bem esta tentativa, é um processo que estou descobrindo com calma e cuidado.

Todo o movimento da dissertação abriu essas nascentes para aprofundar-se nas processualidades da dramaturgia depois de uma prática criativa e só na sequência levantar alguns procedimentos comparativos da história da escrita teatral como investigação estética, como a pulsão performativa de mundos, situando-a e analisando-a a partir do gesto dramaturgico partilhado e outras exemplificações.

O trabalho está produzindo uma implicação *pulsional* sobre a escrita para atribuir-se de aproximações e processualidades da dramaturgia como campo de estudo. Por esta via pude sentir uma maneira, um movimento para

FALAR PELAS MATÉRIAS ESCREVENDO DRAMATURGIAS COM MUNDOS,

“turbinar a relação do cidadão com a pólis; do agente histórico com o seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra pelo” (FABIÃO, 2009, p. 237).

Definir, classificar o que é Performance, referente às ações estéticas, éticas, políticas nas artes performativas, certamente não é um caminho para seguir, melhor compondo, é um caminho para passar e fazer passagens diante das implicações atribuídas a este campo de estudos. Tocar as inquietações da Performance como condutores compositivos dramáticos é um caminho que este trabalho atende como fonte conceitual para implicar uma *Política das Narratividades* como substância ativa para criação de mundos.

Aplicar gestos performativos para criar e escrever dramaturgias, gestos em ação transversal no meio de mundos, como um furo, como um transtorno, como possibilidade de movimentar *intensidades puras*, é um desejo que opera a construção com dramaturgias como reação ativa, uma *Micropolítica do desejo*.

Por esses desejos e perspectivas, a citação é trazida para pensarmos não o que isto pode ser, nem para classificar os manuseios da operação da escrita dramática; a citação aparece para sedimentar a condução de uma experiência de linhas de forças conjuntas e compositivas para dramaturgias de mundos concentradas na agência de palavras, estas não colocadas como fonte primeira de uma encenação teatral e performativa.

Sabe-se o quanto a relação entre *cena, texto, encenação* produziu e produz teoria e práticas que nos mapeiam até os dias de hoje. Essas noções, em parte, analisadas pela ossatura do poema épico (*Poética de Aristóteles*); teatro dramático e crise do drama (*Peter Szondi*); concepções de um teatro pós-dramático (*Hans Thies-Lehmann*) ou Teatro performativo (*Josette Féral*); pressupostos e conflitos do teatro contemporâneo (*Jean-Pierre Sarrazac*) e tantos outros não citados diretamente aqui neste parágrafo, são alguns caminhos que poderíamos percorrer para estudar estas relações e mapeá-las diante de exemplos. Pela direção em que o trabalho se apresenta este não é o caminho para tal feito. Ainda assim, vale fazer passagem, em especial, pelas contribuições de Féral (2015) para propor como operação conceitual o que podemos fazer criando dramaturgias - processualidades - que não estão condicionadas pela narrativa ficcional somente.

As dramaturgias pela operação das escrituras do transbordamento delineiam uma postura ética e política firmada sobre a criação de mundos para afirmação da vida – uma agência

da Política das Narratividades - , e neste caso, pensada para compor palavras e combinatórias para a cena, ainda que seja pensada para a cena, seja qual for o modo de sua produção, não exclui o que o texto como plataforma de expressão e linguagem pode produzir como rede de circuitos de afetos, diferentemente de Féral que nos trará a noção de teatro performativo e texto performativo, como sendo restrito diretamente para uma dramaturgia da cena.

Dramaturgias, entendido aqui como uma inscrição performativa no corpo das escrituras, atuada por vias compositivas textuais, palavratórias às quais estão implicadas estratégias de enunciação pessoal e coletiva, implicadas a movimentar o espectador como dramaturgia operante do estado criativo conduzidas a experienciar a desestabilização do sujeito psicologizante. Dramaturgias atentas para as linhas de força de mundos para a participação das combinatórias das palavras como ato de *desterritorialização* da língua, do modo como operamos e nos surpreendemos com o que pode a linguagem.

A citação de Eleonora Fabião (2009) que abre este movimento pensando o agenciamento da Performance no agente histórico que performa está lançada para pensar maneiras de lidar com o mundo por vias alternativas e desviantes, e pelas conduções da autora, atrai as insurgências dos corpos como ponte de experiências performativas. Nestes desvios Fabião reflete sobre a criação de dissonâncias ativas em ordem econômica, social e campos que nos envolvem, entendendo nosso corpo como via de recepção ativa e agências entre narratividades e mundos.

Performar não é improvisar ações, mas entendê-las como *programas performativos*. Agir em travessia dos *programas performativos* fazendo-se espaço para a abertura de corpos relacionais em ação. De acordo com Fabião (2009, p. 238):

Programas criam corpos – naqueles que o performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que corpos são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A bio-política dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassem em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramatúrgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. (...) o que o corpo pode mover? (pergunta performativa), o que pode mover o corpo? (pergunta bio-poética e bio-política).

O “corpo” é dimensionado como forças e partículas que estão operando nos mundos e nos afetam. Nesta afirmação a autora está associada às reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1999), quando escrevem o texto ‘Como criar para si um corpo sem órgãos?’

Nesta rede conceitual, não menos importante, está Antonin Artaud e suas postulações sobre o Teatro da Crueldade, que entende a crueldade como um teatro-vida, como um teatro-necessidade.

Por estas reverberações estamos tratando de um teatro não representacional ou ainda de uma *cena-não-cena*, estamos tratando de uma intervenção direta no real e na produção de corpos. Mas o que seria um corpo sem órgãos e como eles podem contribuir para pensarmos estados performativos para a postura compositiva de dramaturgias?

O CsO - o corpo sem órgãos como é chamado pelos autores - nos fará falar pelas matérias e pelas intensidades, mas como é que se faz um corpo sem órgãos? Os autores não podem responder, produzem pistas, podemos capturar, podemos abrir a escuta para o que passa e para o que não passa. Segundo os autores “O CsO é o *campo de imanência*, o *plano de consistência* próprio do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência e qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (DELEUZE, G; GUATTARI, F. 2010, p. 18)

Do mesmo modo podemos olhar para a ‘Crueldade’, como argumenta Artaud, na via de uma lucidez como *coisa-corpórea* que escapa qualquer explicação lógica, que desassossega os nossos pés aterrados ao senso comum. Algo fascinante no pensamento Artaudiano é dissolver a dualidade entre ator e diretor, é pensar um lugar único de trocas e intensidades, forças que descorporalizam nossos modos de relação com o mundo. É pensar aprendizados pelas forças que se chocam e se multiplicam para a criação de mundos.

Nas relações entre teatro e performance, como escreve e articula Fabião (2009), muito se ampliou quando estas relações se chocaram e se fizeram valer de entrelaçamentos e possibilidades, em especial nos campos como: dramaturgia do corpo, dramaturgia do ator, dramaturgias do espaço, dramaturgias do encenador, dramaturgia do espectador etc.

Todas estas aproximações investigam possibilidades através do diálogo entre gêneros artísticos, mídias e plataformas de expressão/enunciação, levando o teatro a reinventar e praticar múltiplas maneiras para a produção de subjetivações desviantes, a partir da segunda metade do século XX, balançar suas estruturas e condicionamentos.

Ter em vista essas nomenclaturas para pensar dados compositivos do texto dramático como agenciamento de processualidades, ferramentas de escrita, abre o ato de escrever para um ato escritural onde a autoria de dramaturgias pode pensar-se como um corpo escritural no corpo dramático, até como um corpo que pode participar fisicamente na condução de combinatórias das palavras, afastando quem escreve da cadeira, da razão calculada. O que quero

dizer é que ser uma dramaturga e dramaturgo pode ser um *devir-dramaturgo*, no sentido que podemos mover maneiras outras para nossos corpos participarem ativamente da edificação de uma palavra, na construção de dramaturgias, na construção de cenas.

A composição textual, portanto, desloca o procedimento único de viabilizar uma trama consolidada em seu universo ficcional, se pensarmos na contribuição do teatro dramático⁴⁶, por exemplo.

Escrever e não pertencer a uma forma consolidada classificatória do que pode ser o teatro contemporâneo e de como participar dele. Escrever como relação aberta onde a escolha sobre a composição das palavras vive um jogo dinâmico de trocas entre o corpo coletivo que escreve e as palavras que se abrem. Estas indagações refazem até o modo como fazemos perguntas, seja no âmbito da pesquisa, seja composição criativa, de acordo com (FABIÃO, 2009, p. 245) “sugiro que passamos de um problema ontológico o que *é* teatro? – para uma interrogação performativa: o que queremos que o “teatro” seja? Como formas não são fôrmas, como formas são momentos de experiência-mundo, cada espetáculo encena uma resposta.”

É possível definir a relação de Teatro e Performance mesmo que brevemente? Acredito que não podemos definir, podemos visualizar e mapear cada caso. Eleonora Fabião, neste mesmo texto referenciado, partilha inúmeras contribuições para pensarmos estas relações como o Teatro da Vertigem ou ainda o Teatro do Invisível de Augusto Boal, por exemplo. Considera as relações afeitas pelo material criativo do performer, sendo o performer o ator, o diretor, o dramaturgo, sendo o performer o atributo das forças compositivas no evento performativo.

Para não focarmos sobre as relações dos campos de estudo, por tratar-se de um problema teórico que não está posicionado aqui, recordo da menção feita acima sobre as contribuições de Féral (2015) com a vontade de pensar as noções dos termos *cena*, *texto*, *texto performativo*. A autora detém suas contribuições, trabalhando detalhadamente sobre o que pode definir palavras como performer, performatividade e performance e em dado momento, reflete sobre derivações entre as noções *cena* e *texto*, se pensadas juntas, entendida como *texto espetacular*. Na palavra de Féral (2015. p, 217)

O interesse da evocação desses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emergem, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans Thies – Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas para qual eu gostaria de propor a denominação “teatro performativo”, que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais. De fato, se é evidente que

⁴⁶ Ver SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950) São Paulo: Cosac Naify, 2004; Ver LEHMANN, T. Hans. Teatro Pós- Dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

a performance redefiniu os parâmetros, permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo.

Neste caminho, entendemos que ‘teatro performativo’ é uma denominação posta pela autora por entender o movimento teatral por combinatórias performativas, isto é, por acontecimentos que estão concentrados na realização de ações, ao invés de uma edificação, evidentemente, dramática, representacional, mimética.

Obviamente, as processualidades são múltiplas por fatores diferenciais no que ressalta interesse aqui, é a qualidade de entender o performer como agente da produção de acontecimentos. A escrita para o teatro, nesta relação conceitual, reconhece o risco, o caos, o processo.

Quando Féral escolheu escrever *cena* e só em seguida *texto* está deixando claro que sua argumentação está construída na recusa da palavra como fundamento para a realização teatral. A palavra, isto é, a dramaturgia, não será o ponto de partida na construção do teatro performativo, mas o contrário. O teatro performativo vai acontecer quando a cena compuser dramaturgias e as palavras, acessórios circunstanciais. Isto não quer dizer menor, isto quer dizer ter o tamanho que as relações propõem ao acontecimento teatral e performativo.

Chamar *texto espetacular* o acontecimento operante na estrutura cênica é entender a composição construída para além da oposição de palavras, mas para a implicação da resultante por trabalharem juntas, sem hierarquias, daí *texto espetacular*. A autora argumenta estas noções tecendo diálogo com Eugenio Barba e Franco Ruffini.

Partir destas considerações, mais do que classificar o movimento do verbo pelas matérias para compor dramaturgias, é localizar, na lente deste trabalho, que a escritura performativa das escrituras do transbordamento, pode ativar a produção de corpos e subjetivações tanto no papel como na cena, suas reverberações poderão ser acontecidas a favor da cena ou a favor de uma leitura. O que importa aqui, é a posição negociada ao mundo normativo como estratégias para mover vida e fundamentos performativos.

Com Féral (2015), nota-se a denominação diferente a que supõe Lehmann (1999) quando refere-se ao teatro pós-dramático. Nessa dupla temos teatro pós – dramático e teatro performativo, ambos referindo-se aos modos compositivos da cena como ampliação de fluxos dramáticos.

Em Jean Pierre Sarrazac (2012), encontramos outra preferência de denominação do teatro pós-dramático/teatro performativo, como teatro extradramático. Nesse caso, segundo o

autor, para evitar o equívoco em pensar na ‘Morte do drama’. No percurso desta obra o autor faz perguntas muito instigantes para contaminar este trabalho, como “Que limites existem para a heterogeneidade do texto teatral contemporâneo? (...) Que grau de irregularidade e de afastamento da tradição do teatro dialogado as formas dramáticas moderna e contemporânea podem integrar sem se autodissolver?” (SARRAZAC, 2012, p. 241) A pergunta pode ser uma base investigativa processual para pensar modos compositivos dramaturgicos no teatro contemporâneo. Outro movimento que interessa aqui do autor é pensar a *figura rapsódica* no drama como uma figural marginal, intrusa, exterior ao personagem, comentarista da ação. Ainda que na construção do argumento sobre o retorno do rapsodo o autor menciona variáveis da utilização desta forma, faz pensar em uma característica fundamental da função rapsódica: conduzir e/ou participar da narrativa como que está fora, como quem está colocada sobre uma relação direta com o espectador. Se pensar no gesto dramaturgico partilhado aqui, podemos pensar a figura condutora da ação como uma figura que transita nos espaços dialógicos da narrativa e na função rapsódica, pois alicerça nossas relações com o ocorrido de maneira aberta, tornando, nós leitores, agentes produtores em conjunto.

Por outras vias, lembro da passagem do livro ‘Matteo Perdeu emprego’ de Gonçalo M. Tavares (2013) em que se apresentam subjetividades que se atraem por atividades banais, e com isso, experimentam mundos. O livro apresenta Asronson que nem sempre esteve morto e gosta, todos os dias, de correr na rodovia circular, pois acredita que nesta travessia nunca estará atrasado, não saberá o ponto de partida, tudo é meio. Ashley, entregador de encomendas, que carrega uma caixa para entregar e nota o peso dos braços pela primeira vez, e ainda, quando chega ao endereço todas as casas possuem o mesmo número. Baumann que passa o dia limpando o lixo e restaurando objetos abandonados, como se pudesse resgatar o meio, a memória envelhecida. Diamond, professor, que durante suas classes percebe que aconteceu uma greve entre os funcionários e a escola está sendo invadida por lixos. A situação é tão extrema que chega um momento que o lixo explode as vidraças da sala. Esses e muitos outros personagens aparecem no decorrer da leitura até conhecermos Matteo que só perdeu o emprego.

O livro, conversando com as processualidades deste trabalho, trabalha em uma narratividade como experiência de intensidades, ainda que seja literatura, assim classificada, por que não teatro? Por que não filosofia e produção de dados? É a falta de fôrma na forma que interessa o plano de intensidades e forças trabalhadas nesta obra. Ao final da obra encontra-se um posfácio onde o autor propõe uma torção na narrativa. A própria autoria conversa com os personagens, analisando seus dados de mundos, e por esta operação outra obra nasce da obra

percorrida. Duas obras se fazem e se refazem constantemente neste movimento. Este é um exemplo como ferramenta operada para a afirmação de vida que pode atribuir caminhos para a composição de dramaturgias no teatro.

Outro exemplo significativo são as dramaturgias de Grace Passô, já citada aqui com a obra ‘Vaga Carne’, vale lembrar de obras como ‘Mata teu pai (2017)’, ‘Amores Surdos (2012)’. Ambas atuam, podemos dizer assim, na negociação entre o jogo de verossimilhança e transtorno de paisagens, entre evidências teatrais e performativas, entre estranhamento e poema, como Juliano Garcia Pessanha.

É importante assinalar a obra de Pedro Kosovski ‘Caranguejo Overdrive (2018)’ onde vemos a transmutação de mundos de um homem tornado caranguejo acompanhando a transformação de sua cidade, Rio de Janeiro. Isso para lembrarmos de Kafka em *Metamorfose* (1915).

Na literatura, ainda mais: ‘Jogo da Amarelinha’ de Júlio Cortázar (1963)’ que ativa uma performatividade em nossa leitura quando não precisamos seguir o percurso normativo das páginas. Marília Garcia em ‘Câmera lenta (2017)’ e ‘Um teste dos Resistores’ (2016), ambos trabalhos pesquisando e investigando processualidades da câmera para a escrita ou da velocidade das asas rotativas dos helicópteros. Todos estes exemplos e muitos outros atribuem para a escrita a tarefa de compor fluxos, desestabilizam nossa experiência de mundos, abrindo um leque de possibilidades para ser e estar, para ser verbo e matéria.

O trabalho de uma companhia brasileira, como exemplo do que podem as relações entre teatro e performance na produção de dramaturgias como mirada para um desajuste da constituição de um sujeito, na escritura como produção de diferença com nossas relações subjetivadas com o Estado, a oferta a pensar uma dramaturgia do espectador, é a companhia Hiato. No próprio site da companhia encontra-se um texto sobre a investigação do grupo no qual enfatizam a possibilidade de investigar uma outra língua para o texto, uma outra relação com a palavra e com a produção do acontecimento cênico. O grupo trabalha com o que chamam de ‘mocumentários’, ficções que assumem aspectos documentais. Este exemplo é ressonante das contribuições deste trabalho onde podemos tensionar as relações entre teatro e performatividade, produzindo para a criação uma espécie de choque das formas, um choque que não só desajusta as normativas do Estado, mas a própria concepção do que pode ser o teatro contemporâneo e o que podem as dramaturgias sob os agenciamentos de nossas Narratividades.

Se o fluxo de intensidades, em nossa postura funcional com fazer criativo, é o incêndio que perturba uma visão limpa, muito tem a se pensar quando nos compreendemos como força

única no trabalho com o teatro e performance, por exemplo: sou dramaturgo, sou ator, diretor, etc. Essas apresentações que nos delimitam, ou ainda, que delimitam um fluxo de passagens na criação, obviamente que em cada campo há uma volúpia de forças, pode ser desastroso.

Fui perguntado, em diferentes momentos do percurso criativo em minha vida como uma sentença e dedo na cara: atuação, dramaturgia ou encenação? Mais de um não dá. Eu ouvi duas vezes em silêncio. Me incomodava porque estas perguntas aconteciam como uma ideia egocêntrica sobre a atividade criativa, como se quisesse ocupar mais espaços que um corpo pode ocupar.

Na terceira vez em que me levaram a palavra e dedo na cara, consegui, eu consegui falar. Falei: eu quero fazer teatro. Insistiam: o que vai escolher? Insisti: Teatro. Eu tinha vontade de manusear os campos do teatro por pensar teatro em suas derivações, por acreditar no teatro e no meu corpo. Não quero dizer que devemos ousar e não escutar o que podemos fazer em cada momento. Acredito mais ser uma atividade de escuta em cada criação, onde cada momento é sentido como escuta aberta e depois, algo acontece, sem preparar e pressentir, você só diz: dramaturgia. Ou você diz: Contrarregra etc.

Insulta pensar que muitos fluxos podem ser interrompidos por uma ordem burocrática metodológica educacional. Insulta pensar que a nossa fala é esquecida na possibilidade da travessia das matérias. Isso não é novo pensar, isso não é novo de tocar. Por que diretores, gestores, professores insistem em separar as potencialidades criativas? Ao mesmo tempo professores, gestores, diretores, lá de outro lado, encorajam-nos a atravessar o que o corpo pode com o teatro, com a performance, com as dramaturgias, com as suas variáveis. Toco neste assunto, neste movimento do trabalho, porque é um alerta lembrar, diariamente, que a própria estrutura artística não está livre de ser captura pelo mesmo sistema normativo, pelo modo cognitivista de produção, ainda mais hoje, em que a normatividade toma conta de nossas ferramentas criativas e já até criou modos muitos ‘potentes’ de executá-los.

Com tanto transtorno e possibilidades eu não quero parar de

CAMINHAR,

fazer-me perguntas. A travessia deste trabalho perdurou desassossego, descobriu gestos, achou caminhos para compor dramaturgias das diferenças.

Quando chegou o dia de viver a experiência do alistamento meu corpo parou. Eu prestei o vestibular no mesmo mês, passei. Eu não me alistei porque provava com papel amassados nas mãos que havia sido aprovado na Universidade. Bacharelado em Artes Cênicas, repeti duas vezes para a moça que me atendeu. Por este motivo fiquei devendo ao Estado o juramento ao Hino. Marquei a data, agendei. O juramento era um texto que deveria ler, com as mãos em direção à bandeira. Eu fiquei entusiasmado, li com gesto empolgado, sem parar de olhar os olhos da atendente. Ela não falou, só apontou o dedo para o local da assinatura.

Esse trabalho me lembra este dia, o dia que li o juramento à bandeira como quem descobre o sabor das palavras.

O ponto deste caminho até aqui é algo com vida e selvageria, é algo entre estranhamento e coisa de palavra caduca. Ser lembrado que as palavras falam, não pelas costas, não falam pela frente, falam. Falar é uma atividade pegajosa, pois quando tenta-se o primeiro vocábulo, berramos, ficamos batendo som e sílaba, choramos. Que a gente possa voltar a driblar as sílabas, que a gente possa voltar a mastigar o sentido e manifestar oásis.

Muitas mudanças ocorreram no caminho destas escrituras, muitas desavenças com as leituras e achados que me estabelecem e me desequilibram por agora. Gosto de pensar com o trabalho, gosto de pensar no combinado de sintaxe e pólvora, gosto de pensar no gesto aberto para a multiplicidade, gosto de lembrar que as palavras compõem boas paisagens e gosto mais ainda de pensar que o corpo é parte constituinte desse processo.

Que o trabalho flua por paisagens tortas e delirantes, que o trabalho insurja na vida morna, fervura e complacência. Que o trabalho possa incomodar o parágrafo que se prepara para o futuro das dramaturgias que virão.

Saio deste momento muito incomodado, muito inquieto, ressonante de sentenças vivas. Pensar um trabalho em que as vozes se sentam para conversar e que existem pela desavença, que existem pelo conflito que o rasgo pode gerar.

Não aposto com os autores que a sintaxe na errância é a chave para encontrar uma escrita movida pelas diferenças. Compreendo, por agora, que são possibilidades, são meios, que sou meio. Agora me sinto agente performer, trânsito de rasuras, meio de explosivos. Isso quer dizer

que perambulo na autobiografia, mas desmancho-a no mesmo instante, isso quer dizer que ressurjo das catapultas para bater o verbo no vento para que ecoe, ecoe e ecoe.

Que estes caminhos sejam tão só um sopro de venturas e chama. Que esse caminho possa me fazer encontrar contigo que me lê e reverbera.

Depois deste trabalho começo a especular criação de procedimentos de escrita dramaturgicos que não operam sobre a forma, se é drama ou não, mas movimentos da escrita que se fazem por desastre, por ruína, por manter a vida de quem escreve viva. Quero pensar meio de compor procedimentos para penar-se em pertencimento, em sobrevivência. O que pode ser um procedimento do desastre? O que pode ser uma dramaturgia do desassossego? Desassossego e desastre são palavras moventes de continuidade, de prática, estudo e escritas.

Estar na academia sempre me apresentou pertencimento. Estar na universidade e ensino público em toda minha trajetória me entusiasma. Eu estou aqui, nós estamos. Obrigado leitoras, professores e tanta mão junta.

Sigamos com sangue quente

ENCONTROS BIBLIOGRÁFICOS

AGAMBEN, **Giorgio**. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico e outro textos**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

ANTUNES, Irandé. **Lutar com a palavras: coesão e coerência**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugenio. **A canoa de Papel: Tratado da Antropologia Teatral**. Brasília: Dulcina Editora, 2012.

_____. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Editora da Universidade de Campinas, 1991

_____. **Queimar a Casa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. **Teatro, Solidão, Ofício, Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONFITTO, Matteo. **Encontro – Deslocamento – Experiência**. São Paulo: Rumos Cultural, 2011.

BRECHT, Bertold. **Teatro dialético**. Ensaios. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. J: Civilização Brasileira, 1967.

BRUM, Eliane. Brasil: **Construtor de Ruínas. Um olhar sobre o país de Lula a Bolsonaro**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

CAMPILHO, Matilde. **Jóquei**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, A. Décio; GOMES, S. E. Paulo. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da Amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

ESCÓCIA, Liliana; Kastrup, Virginia; Passos, Eduardo. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e História: em busca de uma historiografia performativa**. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2012.

FARIA, R. João. **História do Teatro Brasileiro. Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

FICHTE, Hubert. **Explosão. Romance da Etnologia**. São Paulo: Editora Hedra, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O pensamento Exterior**. São Paulo: Editora Princípio, 1990.

GARCIA, Marília. **Câmera Lenta**. São Paulo: Editora Schwarcz S. A; 2017.

_____. **Parque das Ruínas**. São Paulo: Luana Parque, 2018.

_____. **Um teste de resistores**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2016.

GARCIA, Marília; AGUIRRE, Valeska. **A poesia andando: treze poetas no Brasil**. Editora: Cotovia, Ltda, Lisboa, 2018.

GIL, José. **Um bom encontro**. São Paulo: Rumos Cultural, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, [1986] 2011.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. São Paulo; Companhia das Letras, 1997.
_____. **Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p.32-51.

KAUR, Rupi. **Meu corpo minha casa**. São Paulo: Editora Planeta, 2020.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: Editora sete letras, 2016.

KOSOVSKI, Pedro. **Caranguejo Overdrive**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2016.

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

LEPECKI, ANDRE. **No metaplano, o encontro**. São Paulo: Rumos Cultural, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.
Linguagem. Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MOSÉ, Viviane. **A espécie que sabe. Do homo-sapiens à crise da razão.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

NORONHA, G. M. Jovita. **Ensaaios sobre a autoficção.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e Para Louis de Funès.** Trad. de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne.** Belo Horizonte: Javali, 2018.

_____. **Amores Surdos.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.

_____. **Mata teu pai.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2017.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Queer decolonial: quando as teorias viajam.** Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos: v. 5, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 411-437.

PESSANHA, G. Juliano. **Recusa do não-lugar.** São Paulo: Ubu Editora, 2019.

_____. **Testemunho Transiente.** São Paulo: SESI-SP Editora, 2015.

PINHEIRO, PAULO. **Poética.** Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2019.

PRECIADO, B. Paul. **Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia.** Rio de Janeiro: Copy Right, 2019.

RAMOS, F. Luiz. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias.** São Paulo: Editora HUCITEC. 1999.

RAMOS, Nuno. **Ó.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Políticas da escrita.** São Paulo: Editora 34. 2017

_____. **A partilha do Sensível: Estética e Política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

RODRIGUES, Alexsandro. **Crianças em Dissidências: Narrativas desobedientes da infância.** Salvador, Bahia: Editora Devires, 2018.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.

_____. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: N-1 Edições, 2018.

_____. **Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico.** In: Cadernos de subjetividade. São Paulo: PUC 1993, nº 2.

_____. **Políticas do híbrido, fluido e flexível.** São Paulo: Rumos Cultural, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Brecht e o Teatro Épico.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

ROUBINE, J. Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean P. **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o teatro contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

São Paulo, 1999.

SALABERG, Jhonny. **Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018.

SARRAZAC, P. Jean. **O Futuro do Drama.** Porto: Editora Campo das letras, 2002.

_____. **A Invenção da Teatralidade.** Salvador, Bahia: Editora Devires, 2010.

_____. **Léxico do Drama Moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Sobre a fábula e o desvio.** Rio de Janeiro: 7 Letra Editora, 2013.

_____. **A poética do Drama Moderno.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

SPIVAK, C. Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STOKLOS, Denise. **500 anos: Um Fax Denise Stoklos para Cristóvão Colombo.** Série Teatro Essencial, Denise Stoklos Produções, 1993.

_____. **Calendário de Pedra.** São Paulo. Série Teatro Essencial, Denise Stoklos Produções, 2001.

_____. **Des-Medéia.** São Paulo: Série Teatro Essencial, Denise Stoklos Produções, 1995.

_____. **O Teatro Essencial.** São Paulo: Série Teatro Essencial, Denise Stoklos Produções, 1993.

_____. **Um Romance Essencial em Vertical: Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe.** São Paulo: Série Teatro Essencial, Denise Stoklos Produções, 1994.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno**. [1880-1950]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAVARES, Flávio. **1964: O golpe**. 4 ed. Porto Alegre: RS. L&PM Editores, 2019.

TAVARES, M. Gonçalo. **Matteo Perdeu o emprego**. Rio de Janeiro: Editora Foz, 2013.

TOURNIER, Michel. **Sexta – Feira ou os limbos do pacífico**. Rio de Janeiro: Editora Bestbolso, 2014.

VIEL, Ricardo. **Sobre a ficção: Conversas com romancistas**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.