





**A SAMPLER COMO LINHA DE FUGA PARA UMA DRAMATURGA
MENOR**



VIRGÍNIA MARIA SCHABBACH

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

VIRGÍNIA MARIA SCHABBACH

**A *SAMPLER* COMO LINHA DE FUGA PARA UMA
DRAMATURGA MENOR**

Porto Alegre
2021

VIRGÍNIA MARIA SCHABBACH

**A *SAMPLER* COMO LINHA DE FUGA PARA UMA
DRAMATURGA MENOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientação: Professora Dra. Inês Alcaraz Marocco/PPGAC
Coorientação: Professora Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva/PPGL
Linha de Pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Schabbach, Virginia Maria
A sampler como linha de fuga para uma dramaturga
menor / Virginia Maria Schabbach. -- 2021.
264 f.
Orientadora: Inês Alcaraz Marocco.

Coorientadora: Márcia Ivana de Lima e Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Teatro. 2. Dramaturgia. 3. Subjetividade. 4.
Sampler. 5. Criação. I. Marocco, Inês Alcaraz, orient.
II. Silva, Márcia Ivana de Lima e, coorient. III.
Título.

Virgínia Maria Schabbach

A *SAMPLER* COMO LINHA DE FUGA PARA UMA DRAMATURGA MENOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Porto Alegre, 02 de junho de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Rosane Preciosa Sequeira
Instituto de Artes e Design
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Dra. Mirna Spritzer
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Dra. Silvia Balestreri Nunes
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Dr. Mesac Roberto Silveira Júnior
Departamento de Arte Dramática
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Dedico essa pesquisa à Eugênia, à Izadora Schabbach, ao Pieter Martini e ao Gaspar,
que me ensinaram e ensinam todos os dias que conhecimento sem vida é
folha de mamona: envenena e mata.*

AGRADECIMENTOS

À que viu Hermes chegar, Corina Post.

À guardiã de sementes crioulas, Sílvia Balestreri.

À que nunca duvidou, Raquel Grabauska.

A voz que eu ouvia enquanto chorava, Dionatan Rosa.

À minha parceira das impermanências, Luciana Delacroix.

A meus aliados-leitores, Patrícia Unyl e Domenico Ban Junior.

À leitora, irmã, incentivadora e inspiração, Letícia Schabbach.

À maestra das imagens, Kátia Bressane.

A eles e por tudo, Maria Bernardete e Acelmo Schabbach.

Às múltiplas Virgínias que me fizeram chegar até aqui.

À minha maior criação, Izadora Schabbach.

Às dores que me fizeram criar.

Ao que a vida fez chegar até mim e com as quais pude perseverar.

RESUMO

Esta pesquisa parte de uma práxis de escrita *sampler* que, por meio da leitura, grifo, recorte e colagem de fragmentos de obras literárias referentes, cria um texto teatral. A partir dessa experiência, o trabalho expande-se para pensar *o sampler* não apenas como um procedimento de criação, mas *a sampler* como uma subjetividade desviante e criadora. Um modo de deslocamento que, ao ser atravessado pela experiência, recolhe dela movimentos intensivos e, estabelecendo linhas de fuga, desenha traçados que se singularizam em *algo (s)*, uma dramaturgia menor que é prática pedagógica, artística e modo de existência que pensa o teatro, a arte e a vida como criação contínua. Uma micropolítica ativa que, com sua bússola ética, percebe os atravessamentos vividos como dados criativos e criadores, como realidades passíveis de serem criadas e recriadas e cujo foco é fazer perseverar a vida que pulsa em nós.

Palavras-chave: Teatro. Dramaturgia. Subjetividade. *Sampler*. Criação.

ABSTRACT

This research starts from a *sampler* writing practice that, through reading, griffin, cut out and collage of fragments of literary works reffering, creates a theatrical text. From this experience, the work expands to think of the *sampler* not only as a creation procedure, but *sampler* as a deviant and creative subjectivity. A mode of displacement that, when crossed by the experience, notice intensive movements and, establishing escape lines, creates *something (s)*, a smaller dramaturgy that is pedagogical pratice, artistic practice and way of existence that thinks theater, art and life as continuous creation. An active micropolitics that, with its ethical compass, thinks of the experienced as creative and recreative elements, as realities that can be created and recreated and whose focus is to persevere the life that pulsates in us.

Keywords: Theater. Dramaturgy. Subjectivity. *Sampler*. Creation.

RESUMEN

Esta investigación parte de una praxis de escritura *sampler* que, a través de la lectura, los subrayados, el cortar y pegar fragmentos de obras literarias de referencia, crea un texto teatral. A partir de esta experiencia, el trabajo se expande para pensar en el *sampler* no solo como un procedimiento de creación, sino también como una subjetividad desviada y creadora. Un modo de desplazamiento que, atravesado por la experiencia, recoge movimientos intensivos de ella y, estableciendo líneas de fuga, crea *algo(s)*, una dramaturgia menor que es práctica pedagógica, artística y modo de existencia que piensa el teatro, el arte y la vida como creación continua. Una micropolítica activa que, con su brújula ética, piensa en los cruzamientos vividos como datos creativos y creadores, como realidades que se pueden crear y recrear y cuyo objetivo es perseverar la vida que vibra en nosotros.

Palabras clave: Teatro. Dramaturgia. Subjetividad. *Sampler*. Creación.

LISTA DE SAMPLES

<i>Sample 1</i> - A pesquisa em recortes - I.....	14
<i>Sample 2</i> - A pesquisa em recortes - II.....	17
<i>Sample 3</i> - Tese-queijo.....	19
<i>Sample 4</i> - Um agenciamento plural de teorias.....	22
<i>Sample 5</i> - A pesquisa em recortes - III.....	23
<i>Sample 6</i> - Leia sem instruções.....	27
<i>Sample 7</i> - Tem algo aqui que pode te interessar.....	29
<i>Sample 8</i> - <i>Virginias</i>	30
<i>Sample 9</i> - Corpo-bomba.....	33
<i>Sample 10</i> - Os projetos - I.....	35
<i>Sample 11</i> - Coluna na parede.....	37
<i>Sample 12</i> - Primeira leitura em voz alta do experimento <i>Invisível</i>	38
<i>Sample 13</i> - <i>Invisível</i>	39
<i>Sample 14</i> - <i>Posfácio entre tu e eu</i>	41
<i>Sample 15</i> - <i>Nando na casa de Orlando</i>	42
<i>Sample 16</i> - <i>Terra adorada</i>	44
<i>Sample 17</i> - <i>Mulheres</i>	45
<i>Sample 18</i> - Os projetos - II.....	47
<i>Sample 19</i> - Livros mágicos.....	50
<i>Sample 20</i> - Esse não é o teu lugar - ato III.....	60
<i>Sample 21</i> - Engoliu, caminhou, chorou e bebeu.....	61
<i>Sample 22</i> - Grifando em si.....	62
<i>Sample 23</i> - Dois atos e algumas cenas.....	63
<i>Sample 24</i> - Um véu, uma corrente sanguínea, um biombo, uma costureira.....	67
<i>Sample 25</i> - Havia ecos, mas ela não ouvia - I.....	69
<i>Sample 26</i> - Vende-se uma casa e se ganha uma pousada.....	70
<i>Sample 27</i> - Dá voz ao que está pulsando.....	73
<i>Sample 28</i> - <i>Sampler</i> em ato.....	74
<i>Sample 29</i> - Morte de Marielle.....	77
<i>Sample 30</i> - A pesquisa em recortes - IV.....	79
<i>Sample 31</i> - A esquerda branca.....	79
<i>Sample 32</i> - O silêncio das palavras.....	80
<i>Sample 33</i> - Empilhadeira.....	80
<i>Sample 34</i> - Às vezes mamãe, às vezes.....	81
<i>Sample 35</i> - A pesquisa em recortes - V.....	82
<i>Sample 36</i> - Esse não é o teu lugar - ato I.....	83
<i>Sample 37</i> - Sinopse para um contexto.....	86
<i>Sample 38</i> - A faculdade de teatro.....	90
<i>Sample 39</i> - Tu não servirias.....	92
<i>Sample 40</i> - A cena do cozeiro.....	93
<i>Sample 41</i> - Obedecer.....	95
<i>Sample 42</i> - Elas em despotência.....	98
<i>Sample 43</i> - Essas questões não são do campo do teatro.....	99
<i>Sample 44</i> - Eu invento “os bagulho”	100
<i>Sample 45</i> - IFTR.....	102
<i>Sample 46</i> - Que bom que o tempo passou.....	106
<i>Sample 47</i> - A professora-MC.....	107

<i>Sample 48</i> - Imagine como é não ser imaginada.....	108
<i>Sample 49</i> - Sala de estar.....	110
<i>Sample 50</i> - Me contaram.....	111
<i>Sample 51</i> - Em texto escrito não se mexe.....	114
<i>Sample 52</i> - Saindo da escrivadinha para se colocar em relação.....	115
<i>Sample 53</i> - Dessacralizar.....	116
<i>Sample 54</i> - O dia em que samplearam o seu texto.....	122
<i>Sample 55</i> - A pesquisa em recortes - VI.....	123
<i>Sample 56</i> - Esse não é o teu lugar - ato II.....	124
<i>Sample 57</i> - Eu tenho uma filha.....	124
<i>Sample 58</i> - Havia ecos, mas ela não ouvia - II.....	126
<i>Sample 59</i> - Vale tudo que você quiser.....	127
<i>Sample 60</i> - E então virou uma pirata.....	129
<i>Sample 61</i> - <i>Napalm Brain-Scatter Brain</i>	133
<i>Sample 62</i> - Vivenciava, grifava e anotava a experiência.....	136
<i>Sample 63</i> - Em cada anotação uma constatação, observação ou comentário.....	137
<i>Sample 64</i> - 53 homens, cadeiras, canetas e cadernos.....	138
<i>Sample 65</i> - Um tal Barba.....	139
<i>Sample 66</i> - <i>Reprise</i>	141
<i>Sample 67</i> - Apropriações em <i>Édipo</i>	143
<i>Sample 68</i> - Músicas e imagens em seu corpo/ <i>O lugar escuro</i>	144
<i>Sample 69</i> - Na sala de aula, as crianças.....	146
<i>Sample 70</i> - Estágio Poéticas teatrais III.....	147
<i>Sample 71</i> - Preciso desenhar.....	154
<i>Sample 72</i> - Aquelas palavras agora eram suas.....	156
<i>Sample 73</i> - Roubo vibrante.....	157
<i>Sample 74</i> - Que novos traçados infinitamente recomecem.....	159
<i>Sample 75</i> - A morte diária da atriz.....	164
<i>Sample 76</i> - Um quarto.....	165
<i>Sample 77</i> - Professores que furam cercas.....	166
<i>Sample 78</i> - Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço I.....	173
<i>Sample 79</i> - Cadeira de balanço.....	175
<i>Sample 80</i> - Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço II.....	176
<i>Sample 81</i> - Se atirou nos colchonetes.....	177
<i>Sample 82</i> - Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço III.....	179
<i>Sample 83</i> - Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço IV.....	180
<i>Sample 84</i> - Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço V.....	182
<i>Sample 85</i> - Recortes discordianos - SALVE ÉRIS!.....	185
<i>Sample 86</i> - Uma banca de mestrado.....	185
<i>Sample 87</i> - Atravessamentos macropolíticos.....	186
<i>Sample 88</i> - Mar e passos.....	191
<i>Sample 89</i> - Garatujando.....	193
<i>Sample 90</i> - Os afetos alegres.....	195
<i>Sample 91</i> - Leitura abandonada.....	197
<i>Sample 92</i> - Agenciando criação.....	198
<i>Sample 93</i> - Os peregrinos.....	204
<i>Sample 94</i> - Poéticas citacionais na criação cênica.....	207
<i>Sample 95</i> - Provocando ressonâncias I - rostos que os alunos produziram	208
<i>Sample 96</i> - Provocando ressonâncias II - obras que nos atravessaram A.....	209
<i>Sample 97</i> - Provocando ressonâncias III - obras que nos atravessaram B.....	210

Sample 98 - Provocando ressonâncias IV - gestos que os alunos criaram.....	211
Sample 99 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: Roda de memórias.....	219
Sample 100 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: <i>Touros, roupas e medo, muito medo</i>	220
Sample 101 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: <i>Suspiro</i>	221
Sample 102 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: <i>Eu gosto de mar</i>	222
Sample 103 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: Cortejo dos peregrinos.....	223
Sample 104 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: Mandala-estandarte.....	224
Sample 105 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: Mandala-estandarte em tecido.....	225
Sample 106 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: <i>O caminho dos peregrinos</i>	226
Sample 107 - Os múltiplos <i>algo(s)</i> criados: Vocabulários.....	226
Sample 108 - A pesquisa em recortes - VII.....	228
Sample 109 - <i>Invisível</i> em performance.....	229
Sample 110 - <i>Invisível</i> em artigo.....	230
Sample 111 - Os projetos - III.....	231
Sample 112 - Ritmos e cadências - parte II.....	239
Sample 113 - <i>O nome da Rosa</i>	246
Sample 114 - E segue o movimento.....	249

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	13
2 O PRIMEIRO MOVIMENTO DE UM TRAÇADO.....	29
2.1 NARRANDO MEUS ESCREVINHAMENTOS.....	29
2.2 UMAVIRADA INTENSIVA.....	59
2.3 QUAL É O MEU LUGAR?.....	82
3 O SEGUNDO MOVIMENTO DE UM TRAÇADO.....	131
3.1 A <i>SAMPLER</i> COMO LINHA DE FUGA.....	131
3.2 <i>ALGO (S)</i> - A CRIAÇÃO DA DRAMATURGA MENOR.....	195
4 CONSIDERAÇÕES DE UM <i>ENTRE</i>.....	238
REFERÊNCIAS.....	250

1 APRESENTAÇÃO

Essa tese... Apago. A pesquisa... Deleto. Chega uma mensagem. Desvio de foco. Recomeço: Esse estudo... Mais borracha. Começa a chover. Corro para fechar as janelas. Volto. Café e: Essa tese de doutorado... Página em branco de novo. Deixo e olho. Pausa. Tempo. Silêncio e escuta de mim: O que mais dizer quando se tem a percepção de que muito já foi dito? “Introdução é bom escrever depois que terminou a escrita da tese”, dizem alguns. Bom, retomarei despistando, para ver se atinjo algum deslocamento andando em fluxos. Quem sabe desviando da intencionalidade, algum movimento surja para garatujar com tinta preta este papel-tela.

Começo pela palavra *introdução*, essa que, neste capítulo, não é nominada como tal. O movimento que compõe esta pesquisa, composta por outros tantos micro movimentos, recuos, passagens de tempo, quedas, esperas, voltas e revoltas, não teve início (e nem fim), por isso não há introdução. Eu poderia falar de um movimento que pegou outros tantos movimentos pelo meio, inflexionou um *entre* e dali compôs criação, como faz o *sampler*. Esse artista que se utiliza de amostras de sons alheios para, com eles, compor uma outra música. Como chamo a introdução de um movimento *sampler* que começa a partir do já começado? Apresentação, escrevi eu. Aqui destaco alguns pontos de apoio para esta leitura e falo daquilo que morou em mim ao longo desta investigação. Convido o leitor a olhar este meu grande mapa bordado à mão, cheio de linhas, pedaços de tecidos, poeira de estrada, fiapos, desenhos, cabras, memórias, passarinhos, lágrimas, céu, sorrisos, músicas, alegrias, vídeos e dores e, desta cartografia em mim experienciada, apresento-lhe essa tese-criação. Ela emerge de um corpo grifado por reminiscências de um vivido que, nesta investigação, foi selecionando aquilo que lhe era potente e intensivo e, ao modo *sampler*, foi justapondo fatias heterogêneas, múltiplas e diversas, criando, com esse drama de restos, os traçados que me permitiram pensar “a sampler”, essa subjetividade criadora que é linha de fuga e compositora de dramaturgias menores.

Este trabalho reúne dois movimentos radicalmente distintos e radicalmente dependentes um do outro. O primeiro deles começou em minha dissertação de mestrado, momento em que passei a pensar a criação do texto teatral a partir de procedimentos de leitura, grifo, recorte e colagem de fragmentos de obras literárias já escritas que, justapostas e recriadas, faziam emergir o texto teatral. Nesse movimento, encontrei todo um pensamento e uma práxis

que envolvia a citacionalidade, a apropriação, a escrita-através, a recriativa, o remix e o *sampler* literário, termos afeitos às práticas contemporâneas em arte, que criam a partir do já posto. No doutorado ampliei essas experimentações e o que antes tinha sido um exercício de escrita com uma autora em específico, Virginia Woolf, passou a ser um sampleamento de vários autores de épocas, geografias e contextos distintos, reunidos para falar daquilo que em mim pulsava como desejo de criação. Como ferramenta compositiva, criei o *Ateliê sampler de criação*, uma base de dados em que todas as citações grifadas são armazenadas em arquivos divididos por temáticas. Ali passo a chamá-las de *samples*, amostragens que, assim como no procedimento compositivo musical *sampler*, eu selecionei para com elas criar.

Os grifos em palavras, frases e fragmentos registram a marca dos encontros de leitura entre eu e a(s) obra(s) referente(s). Ali uma conexão, uma ressonância que sai do papel e que se insinua para mim como possibilidade de escrita, fazendo-me riscar, profanar aquela obra. Esses ecos ressonantes são armazenados e viram matéria móvel, passível de ser combinada e recombinada a partir das conexões que envolvem as experiências que me compõem, o vivido que por mim perpassa e o acontecimento que fez o referente soar em mim. Toda essa prática me fez perceber recorrências nos movimentos em direção à criação dessas obras. Passei a olhá-las e investigar nelas um saber cênico que poderia incidir em minha leitura, perscrutando gérmenes de uma possível teatralidade que fosse potente como construção dramática. Aqui pauso para extrair, desta tese, um fragmento dos que o leitor vai encontrar ao longo da sua leitura, mas que antecipo em recorte e colagem:

SAMPLE: A pesquisa em recortes - I¹

E aqui pauso para falar da minha aproximação com o *sampler* que aconteceu via dissertação de Villa-Forte (2015). Ali conheci o *Manifesto da literatura sampler* escrito por Fred Coelho e Mauro Gaspar, no subtítulo a expressão “Invasores de corpos” (2007, p. 156). Li esse texto-provocação no final do mestrado, fiquei muito impactada com aquela perspectiva pirata, transgressora e desviante que eles davam às práticas de cópia-colagem.

Sample 1: A pesquisa em recortes - I
Fonte: a autora (2020).

A primeira vez que li o *Manifesto da literatura sampler*, vibrei estranho. O *sampler*, como procedimento criativo, já estava sendo investigado por mim, mas havia uma outra coisa ali que me interessava, que me conectava pensamentos, sensações e inquietações. Eu não sabia bem do que se tratava, mas adotei a palavra para nominar as minhas práticas de escrita. Foi

¹ Fragmento recortado do subcapítulo 2.1 *Narrando meus escrevinhamentos*.

assim que, abarrotada de leituras, experimentos e teorias (da recepção literária, da teatralidade, da escuta, da apropriação, do leitor implícito e explícito, dos efeitos de presença e sentido), além dos sempre recomendados recortes científicos, hipóteses e objetivos, ou seja, da observação do rigor acadêmico, fui para minha defesa de qualificação.

Este dia em específico e as reverberações que dali emergiram deflagraram um momento de transição na pesquisa, que culminou com o seu segundo movimento, radicalmente oposto ao primeiro, mas dele dependente. Tudo que eu havia percorrido até ali já não fazia sentido, apenas um eco tinha permanecido, a força que eu percebia na palavra *sampler*, que, àquela altura, eu intuía ser muito mais do que um procedimento de criação em arte. Eu percebia um movimento, um certo modo de deslocamento que operava por ressonâncias, por encontros e conexões, como nos livros que eu grifava para depois, e com eles, criar. Passei então a me perguntar: Que modo de deslocamento é esse? Como o encontro, olho e investigo? Onde posso encontrá-lo em mim, já que é em mim que essa palavra pulsa de um jeito estranho? E se está em mim, que figura é essa que se desloca por linhas de fuga que agem fora dos meus próprios sistemas de controle? Há deslocamentos *samplers* em minhas experiências?

Neste momento, passei a paralelizar o procedimento *sampler* de criação do texto teatral, que até então eu tinha investigado, com as próprias decisões metodológicas da pesquisa. Passei a me deslocar por ela da mesma forma como eu me deslocava na criação do texto teatral *sampler*. Assim como eu lia, e nessa leitura encontrava ecos potentes, riscava a obra de base e inseria as marcas-grifos em minha base de dados para, com elas, tecer a nova obra, assim fiz com a tese. Só que, ao invés de me debruçar sobre os *samples* literários que compunham o meu *Ateliê sampler de criação*, passei a procurar, em meu *ateliê-corpo*, amostras de experiências grifadas em mim. Reminiscências, fragmentos, lembranças ou associações que, de certa forma, poderiam carregar uma certa atitude desviante a que a palavra *sampler* me remetia. Fui recortando e colando caquinhos aqui, fiapinhos de lembrança ali, registros de diários e cadernos de criação, experiências de outros que chegaram até mim e fui agenciando e pensando essas amostras dentro dessa percepção de um deslocamento, uma espécie de modo *sampler* de se movimentar. Uma subjetividade criadora que, para além dos regramentos, das formas dadas ou de uma normatividade imposta, segue criando.

Portanto, a noção de *sampler* foi a própria linha de fuga deste estudo-criação, a fresta que se abriu naquilo que, no primeiro movimento da pesquisa, estava desértico em mim. Nesse segundo movimento, o *sampler* converteu-se em sujeito e objeto da pesquisa. Sujeito porque a

pesquisadora precisou se aproximar dessa noção, converter-se em uma pesquisadora *sampler* para, ao se deslocar desta forma pela pesquisa, roçar e perceber o seu objeto de análise, essa que passei a chamar de “a sampler”². A que produz *algo (s)*, nome que dei à sua dramaturgia menor: criações singulares que nascem de acordos prévios e regras facultativas que, guiadas por uma noção de dramaturgia como pensamento do teatro em ação, descartam o campo teatral de formas prévias e dadas e preservam aquilo que faz dele tão grande força, o presente em ato. Aquele por qual a experiência passa, ressoa e marca. Aquele que faz a atriz criar vidas para depois fazê-las morrer, todo dia, para dali nascer de novo e infinitamente, em um contínuo movimento que é repetição, mas que é também diferença, aquela que o acontecimento traz, a cada dia, nos presentes por ela vividos.

De forma resumida, então, o foco deste trabalho é investigar esse modo de deslocamento de uma subjetividade, esta que chamo de “a sampler”, guiada por algumas questões: 1) Há um modo de deslocamento que possa ser compreendido como uma subjetividade *sampler*, que colhe dos acontecimentos que por ela perpassa a matéria para criação de arte e de uma vida como obra de arte?; 2) Que modo de deslocamento é esse?; 3) Quais são suas especificidades?; 4) O que essa subjetividade *sampler* cria?; e 5) O que ela cria pode ser compreendido como dramaturgia? Os meus objetivos eram: compreender a gênese que caracteriza esse tipo de deslocamento; perceber o que essa *sampler* seleciona, recorta e monta para compor criação; investigar essa matéria expressiva que a *sampler* cria e, a partir disso, traçar possibilidades de pensar ou não essa produção como dramaturgia.

Importante destacar que não estou falando aqui do *sampler* em termos estéticos. *Sampler* como um determinado estilo de criação que se pretende e busca a fratura, o recortado-colado, o misturado e o hibridizado como forma, como ideal artístico. A própria noção de estética como forma ou estilo é a acepção à qual “a sampler” desvia. A estética é aqui pensada como uma vida que é criação, que se cria (e se guia) pela força de ação que move o seu desejo na sua insistência em fazer a existência perseverar, independente dos dados que o presente lhe traz no ato de cada acontecimento. Uma estética da vida que opera não pela busca de uma linguagem-forma em específico, mas via intensidades que ela agencia para criar uma aula, uma atuação, uma escrita, uma pintura, uma pesquisa, uma reflexão, um pensamento ou um modo

² Ao longo da tese, eu utilizo o termo *sampler* tanto no gênero masculino quanto no feminino. Quando me refiro, de modo genérico, aos artistas que se nominam como *samplers*, ou ao procedimento artístico de criar por intermédio de amostras selecionadas, recortadas e rearranjadas em uma nova obra, eu o faço no masculino, *o sampler*. Quando utilizo no gênero feminino, como no título desta tese, refiro-me a esse modo de deslocamento traçado por essa figura, *a sampler*, a subjetividade criadora e desviante que é o foco de investigação deste trabalho.

de existência. Um *algo (s)* que pode não conter traços *samplers* em termos estéticos, mas que pode ter sido fruto dessa subjetividade, esse modo *sampler* de deslocamento criador pela vida e suas intensidades.

SAMPLE: A pesquisa em recortes - II³

E é na cartografia do meu percurso, naquilo que grifei em algum momento da minha vida e guardei como *samples* no meu *ateliê-corpo*, que passei a olhar, agenciando-os [...] Debruçar-me sobre esses vetores de forças plurais que agiram em mim e com eles tramar e tecer esta pesquisa-criação. [...] Mergulhar nesse estudo cartográfico foi para mim, em um primeiro momento, refutar a interpretação, a busca de um sentido para aquilo que me perpassava, mas me deixar atravessar para perceber os sinais, entendendo a singularidade e a complexidade desse trajeto: *Naquilo que eu vejo, algo está insistindo, mas eu não estou vendo* (Orlandi, 2006b). Estar à espreita, atenta ao corpo vibrátil, aos ruídos gerados na “geografia dos meus afetos” (Rolnik, 2007, p. 66). Ruído como descoberta, como potência instaurada na própria perturbação.

Sample 2: A pesquisa em recortes - II
Fonte: a autora (2020).

A partir desse momento, comecei a colher nesse meu *ateliê-corpo* os *samples*, essas amostras de experiências vividas e em meu corpo marcadas, que foram tecendo comigo essa investigação-criação. O leitor já percebeu que aqui e ali estou inserindo textos (e depois seguirão vídeos, músicas, imagens, áudios, rabiscos) com um espaçamento e cores diferentes do corpo da tese, esse que tem os já conhecidos 1,5 entre linhas, fundo branco, fonte *Times New Roman*, tamanho 12, e referência bibliográfica. Farei essas inserções ao longo de toda a tese⁴. Nesses *samples*, situações por mim vivenciadas, ou escutadas, ou discutidas, ou percebidas, ou desenhadas, ou descritas, ou choradas, que fui colhendo ao longo da minha trajetória como mulher, filha, amiga, colega, mãe e artista das artes cênicas. O que me fez selecionar cada uma delas foi a força gerada por essas experiências que acabaram por marcar meu corpo que, grifado, carregou esses ecos recorrentes ao longo do tempo e chegou até o hoje dessa pesquisa para nela criar o que ali pulsava como intensidade.

São, ao todo, 114 *samples* que juntos tramam as linhas dessa tese-rizoma e criam, como figuras, essa tese-desenho ou essa tese-tecelã, fiada e desfiada. Em todos esses *samples*,

³ Fragmento recortado do subcapítulo 2.2 *Uma virada intensiva*.

⁴ Alguns desses arquivos (principalmente os de áudio e vídeo) estão armazenados em QR CODE, um código de barras que precisa ser escaneado pelo celular para que possa ser acessado. Para isso, há duas possibilidades: 1) se você possui a função “Qrcode” ou “Digitalizador” em seu celular, basta abrir e apontar o quadrado para o código de barras aqui impresso (para ver se seu celular possui esse serviço, basta acessar as configurações iniciais, ali haverá ou não estas funções acima descritas); e 2) ir para a “loja” de aplicativos (Apps) do seu celular e baixar um programa de Qrcode que escaneia o código de barras para você.

imprimir o meu traço, coleí citações, fragmentos, reescrevi, reavivei lembranças e ficcionalizei acontecimentos. Muitas dessas experiências aconteceram comigo e outras presenciei, escutei ou li. Algumas possuem o nome do autor no rodapé e outras tantas não cito o protagonista da experiência. Esse tratamento distinto justifica-se pelo fato de que, em alguns *samples*, a minha intenção não é dar nome, mirar em um sujeito para dali tecer minhas reflexões críticas. O meu interesse está em refletir um contexto, um modo de subjetivação dominante do qual faço parte dentro da sociedade capitalista em que vivo. Portanto, não se trata de pessoalizar a discussão, mas de apresentar marcas de um sistema que está em mim e, muitas vezes, em nós: artistas, professores, atores, diretores, dramaturgos ou produtores. E quando menciono o protagonista da experiência é detectando linhas de fuga traçadas por subjetividades desviantes que apontam para estratégias ativas e criativas, as quais acredito fundamentais serem nominadas, tornando-as visíveis e outorgando a seus agentes, o devido protagonismo.

Desloquei-me por todas essas matérias de expressão tendo como base uma investigação cartográfica (Kastrup, 2019). A cartografia (concepção, produção e estudo de mapas) promoveu, neste trabalho, um estudo desses vetores heterogêneos, forças plurais que atuaram em mim e que, vistos sobre o ângulo desta pesquisa, permitiram olhar e perceber as linhas deste deslocamento *sampler*. À medida em que uma experiência era investigada outras tantas pareciam chegar até mim e fui com elas tramando o meu mapa-criação, sempre atenta ao meu vivido, ao que eleurgia em termos de novos arranjos, movimentos e desvios. Isso me fez constantemente construir e desconstruir estratégias, tatear, parar para perceber por onde passava a minha potência e o meu desejo. Para Rolnik (2007), toda *cartografia vai se fazendo ao mesmo tempo que os afetos vão sendo revisitados (ou visitados pela primeira vez) e que um território vai se compondo para eles*. O que eu tento fazer, como metodologia de escrita, é a narração em ato da pesquisa, do próprio fluxo do meu pensamento sobre ela, agenciando fatos, livros, conceitos, vozes e situações que foram acontecendo e com os quais fui descrevendo e criando a pesquisa.

Insiro abaixo um *sample*, com suas cores básicas ao “modo *word* de ser”. Cheguei a estruturar todos eles no *Canva*⁵. Coloquei imagens bacanas de fundo, escolhi cores, texturas e tipo de fonte. Desisti. Apaguei tudo. Aquilo me soou pasteurizado e formal demais. Queria o

⁵ Programa de edição - www.canva.com

simples, o improvisado, o que faço ali na minha escrivaninha com marcas de café e furos de cupim.

SAMPLE: Tese-queijo

Para ela, escrever durante uma pandemia foi algo singular⁶. Eram parágrafos: e caminhadas pelos cômodos; frases: e um “oi, tudo bem” para a figura que, de vez em quando, via passando pelo espelho; leituras: e uma xícara de café na rede; grifos: e uma espiadela na porta de entrada; mais parágrafos: e a abertura da cortina ao meio-dia e quarenta e cinco, hora exata que o sol batia em sua escrivaninha.

Os dias de preguiça, os dias de espiar a cerração, os dias em que só o que lhe fazia companhia era o pec-pec do vizinho reformando o apartamento, ou as janelas do computador abertas no *whatsapp* com aquela amiga convidando para um vinho *online*. Algumas maratonas de séries e a sua cadeira de balanço com pilhas de livros pelo chão e ao redor. Espiar. Olhar. Mirar. Buracos. Buraquinhos. Frestas. Furos. Rachos. Ela estava enclausurada.

Uma manhã acordou e lembrou que tinha sonhado com o olho mágico da porta de entrada. Tudo o que acontecia nesse sonho ela via por esse buraco. Foi engraçado. Passou o dia pensando nisso. Buracos acos-ocos-poucos-loucos-soltos...E aí lembrou que sempre quis uma tese-queijo, cheia de furinhos por onde escorresse a vida que passa. Pensou que era um desejo de produzir menos enclausuramentos. Mas era difícil, ainda morava nela a necessidade de dar consistência e esclarecimentos aos seus caóticos pensamentos. E eles eram muitos. Em profusão. E poderiam se perder no aqui e ali. Eles já eram pensamentos-queijos. Se ela não os reunisse, receava ficar apenas com o leite, faltaria uma certa consistência. Então, foi deixando o queijo de lado (aqui caberia um queijo-ralado. Fonética!).

Mas nesse dia que sonhou com o olho mágico (que mágico esse sonho!) voltou a pensar na tese-queijo e lembrou que reuniu muitos áudios, gravações, fotos e memórias de vários acontecimentos que lhe geraram imensa alegria e pelos quais transitou ao longo da tese e antes do isolamento. Gravações do barulho do rio que passa ao lado da casa da filha, rodas de violão com os amigos, mar, passos, imagens de vagalumes, plantas, animais. Quando pensava nos furos de queijo da tese, imaginava que ali teria esse tipo de vida passando. A vida que não está nem aí para esse monte de letra aqui, mesmo que o daqui também integre o ali.

Então, no dia do mágico do sonho com seu olho, decidiu que queria inserir alguns buracos em sua tese. Buracos de vida passando. Eles chegam sem explicações, não pedem licença, não têm introdução, não têm objetivo, hipótese, motivo, ordem, nada! Como a vida. Não servem para nada e ao mesmo tempo são o tudo. A afirmação da vida que corre, mesmo com todos trancafiados em isolamento em suas casas. Ou trancafiados em suas pesquisas. Ou trancafiados em suas universidades. Uma vida gigante que se alarga e nunca se estreita.

Sample 3: Tese-queijo

Fonte: a autora (2021).

⁶ Epidemia provocada por um vírus popularmente conhecido como Coronavírus ou COVID-19 (sigla para *Corona Virus Disease*, 19 refere-se ao ano em que os casos foram descobertos na China, em Wuhan). Até o momento (abril de 2021), essa doença matou mais de 400 mil brasileiros e mais de 3 milhões de pessoas no mundo todo.

Em vários momentos da escrita frestas da vida furaram essa página-tela-papel, estabelecendo linhas de fuga dentro do próprio pensamento que eu agenciava. Momentos em que a realidade (e a vida nela embutida) me faziam parar. Para ouvir. Para contemplar. Para chorar. Para lembrar de algo que me surgia à mente no ato presente da escrita. Como no início dessa tese em que, em fluxos, tentei começar um argumento e fui barrada pelo café, a chuva e o receio. Muitos desses momentos eu chamo de *Salto!*⁷ Uma metodologia que operou por saltos, voos e associações que fui recolhendo e conectando pelo caminho. E assim eu fui tramando esse mapa-criação, como se cada acontecimento contivesse nele uma pequena partícula de vibração carregada por todos os outros.

Para transitar neste estudo cartográfico levei comigo duas das percepções que colhi em minhas práticas de escrita *sampler*. A primeira delas é uma atenção a tudo aquilo que fazia ressoar o meu corpo, o que aqui chamo constantemente de *corpo vibrátil*, proposição da Suely Rolnik (2018). Quando eu me entregava à leitura de um referente literário, fazia de forma disponível e aberta à percepção dos atravessamentos que aquela leitura geraria em mim. Eu sabia que nessas ressonâncias moravam o material de criação do meu texto teatral, naquilo que o outro gerou em mim e que me fazia grifá-lo. Foi dessa forma que atravessei esta tese, guiada por um corpo vibrátil que ia, no próprio percurso e com os acontecimentos que me chegavam, movendo-se para o próximo passo. Uma atenção de outra ordem, que não interpunha outra intenção que não a de perceber e conectar ressonâncias, tecer traçados móveis, instáveis, que iam se modificando o tempo todo e que constantemente me davam a sensação de não estar indo a lugar algum.

“Não estar indo a lugar algum”, essa frase também morava no processo de criação dos meus textos e por isso a trago aqui como a segunda percepção necessária ao que eu pretendia como mergulho cartográfico: ausência de intencionalidade e coragem suficiente para assumi-la e suportá-la. Criar é invadir o espaço da incerteza, do acaso e dos vazios cheios, aqueles que fazem os pés perderem o chão, mas o corpo carrega uma potência que faz voar. Vazio de certezas e cheio de intensidades criadoras. Mas se locomover dessa forma por uma pesquisa científica foi para mim algo muito angustiante e um aprendizado intenso. Eu intuía que apenas dessa forma eu conseguiria me aproximar do que eu acreditava ser um deslocamento *sampler*. Lembro que, para evitar que eu encaixasse as dúvidas em respostas já conhecidas, porém

⁷ Ao longo da tese, insiro o conteúdo dos *saltos* entre colchetes, marcando visualmente o momento em que algo se interpõe e adiciona um outro dado à reflexão.

alheias à intensidade que me habitava, eu me autopropus a enfrentar o que chamei de *permanente tira tapete*. Isto consistia em mudar de rumo toda vez que a certeza começava a se aproximar de forma prévia, sem passar por aquilo que me reverberava. Caminhar na interrogação. Aquilo me levava diariamente a pensar: “não vou conseguir, o tempo está passando, eu preciso criar raiz em algo, definir algo”. Lá vinha o tapete e de novo eu saía voando. Foi assim que percorri esse trabalho por um longo tempo. Eu estava compondo, nesta tese, a minha dramaturgia menor com um saber que emergia do próprio fazer.

Foi um trabalho diário. Intenso e atento. No final de um dia (turno ou momento) de pesquisa, eu analisava o que até ali tinha produzido, pensava no que ainda estava frágil, refletia o que deveria ser aprofundado, organizava as ações e o pensamento para o próximo dia, me planejava. Todo o início de dia eu esquecia, uma espécie de apagar em mim tudo o que eu tinha planejado, e então, parava. Suspendia qualquer necessidade de meta, objetivo, interpretação e me atava ao corpo. Caminhava, tomava um café, contemplava coisas, percebia o movimento de tudo que entrava em relação comigo e deixava o pensamento operar em saltos com aquilo que eu, em presença, me relacionava. Muitas vezes percebi que criei (análises, textos, *samples*) que não estavam em meu planejamento, que eu não tinha a intenção prévia de seguir por aquele caminho. A maioria dos saltos e voos de pensamento em que pulo de um assunto a outro foram gestados nesses momentos. Eu não mais pesquisava “a sampler”, eu me tornava ela e, como um radar, captava forças múltiplas que me acessavam e produzia linhas de fuga. A pesquisadora experienciou em si esse deslocamento tanto via memórias grifadas, quanto, e principalmente, no próprio ato da pesquisa, no momento exato em que uma frase, pensamento, desenho, história ou parágrafo, emergia.

Ao reler o primeiro rascunhão, percebi que, na escrita, a primeira e a terceira pessoa do singular, bem como os plurais, apareciam misturados ao longo da tese. Ao tentar unificar, uma sensação de correção infértil me surgiu. Esses choques mostram as conexões, o terreno no qual o próprio pensamento foi se criando, aos poucos, de forma vaga, claudicante, incerta, impura e em fluxos. Optei por não limpar muito, essa assepsia não me interessava justamente porque é de normatividades e limpezas que, muitas vezes, falo e da qual *a sampler* desvia. O uso da primeira e da terceira pessoas do singular revela essa espécie de separação-fusão entre pesquisadora e “a sampler”, às vezes ela, às vezes eu. Já a terceira pessoa do plural uso ao me relacionar com aquilo que questiono e critico, mas que sou, também, parte. Integro esse contexto cênico-formativo e não me coloco fora disso, ao contrário, é por estar nele que me

sinto impelida a olhar e questionar o que aqui me fricciona e me faz refletir. Já os *samples*, a maioria deles, criei na terceira pessoa do singular pois, assim como aqueles que integram o meu ateliê de escrita, remetem a um referente outro, a uma história outra: a que me aproprio para tramar, sampleando, a pesquisa.

SAMPLE: Um agenciamento plural de teorias

Um deslocamento. Um percurso labiríntico. Sem fim e começo. Seguir o movente e o vibrátil. Pluralidade de pés, mãos e experiências. Zigue-zague, incompletude, fragmentos. Tramar com as partes, pedaços e aos pedaços. Tatear pirateando. Ver, ouvir, ler, experimentar, deixar-se atravessar.

Ela se movia por reverberação: um gole de café, um gole de leitura, uma lembrança. Pausa. Corrida para encontrar resquícios da lembrança. Ao encontrar, outra lembrança: um autor. Pausa. Leitura do autor, página aberta naquele capítulo: gole de café e despotência. Pausa. Fecha o livro. Produz uma aula. Gole de café, uma didática e uma lembrança. Ligação no celular. Conexão daquele vivido com o pensamento. Pausa. Pássaros, chuva, uma cabra nascendo. Pausa. Conexão autor-pausa-café-lembrança-nascimento-passarinho e cabra. Escrita. Gole de café e mais um parágrafo. Um filme. Conexão e aquela dica de outro autor. Pausa. Leitura e...

Fios que vetorizavam, fios que se partiam, fios-minhocas, fios-cobras, fios-de-aço, fios, fios e fios.

Ele: É interessante quando eles reforçam a questão do...

Eli: Quero ler isso, que interessante! Onde acho? Qual obra? Qual autor?

Elo: Onde encontro esse pensamento e essa reflexão?

ELA: Bom, eu acho que o autor...se bem que ele não fala..., mas se tu pensares no filme...ele se conecta com....Bom, eu vejo conexão.... Não sei...Tenta ler a....

Ela perdia toda a credibilidade com aquela miscelânea que não era mais de ninguém. Nem dela, nem dos outros, mas de todas essas forças juntas.

Sampler: a que age em fluxos, que caminha atenta ao que lhe chega e lhe faz vibrar, que rouba a intensidade das experiências que seu corpo ressoa. A que cria embalada por uma música de ecos em si. Um modo curioso de vasculhar o mundo.

Sample 4: Um agenciamento plural de teorias.

Fonte: a autora (2021).

Todo o meu deslocamento pela pesquisa, englobando os conceitos, teorias e teóricos/as que, comigo, atravessaram esse pensamento-criação, foi uma espécie de zigue-zague. Lembro que Villa-Forte (2015), escritor de literatura de apropriação e pesquisador, ao falar de suas leituras, menciona uma quantidade de livros abertos, riscados, marcados, lidos em partes, pelo meio, pelo final e de forma concomitante. Diferente da minha formação como leitora, que me fez por muito tempo suportar livros chatos porque eu precisava ler até o fim, e um livro por

vez, na pós-graduação tornei-me essa leitora que age por saltos e conexões. Isso não só me fazia abrir muitos livros ao mesmo tempo, como, também, me levava a entender determinados conceitos por meios que extrapolavam o “estudo debruçado por sobre um livro”. Aquele em que visualizo alguém sentado, em silêncio, concentrado, lendo e anotando citações, algumas com três linhas e outras com mais de três linhas e que, por isso, precisavam estar recuadas. Não. A imagem do estudo que empreendi está nesse fragmento que recorto do corpo principal da pesquisa e colo aqui:

SAMPLE: A pesquisa em recortes - III⁸

A conexão entre autores nômades e a música eletrônica era-me muito intensa. Eu só compreendia duração, intensidade, linhas, velocidade, rizoma, potência, força, devir quando me encontrava às 3hs da manhã, com fones de ouvido no volume máximo, sentada no que eu chamo de “minha laje”, um terracinho que tenho em casa, ouvindo aquelas composições. [...] essa descrição nasce daquilo que meu corpo percebe nesse movimento musical em diálogo com a filosofia. Não há nenhum saber epistemológico-musical nisso, há um saber que nasce do meu corpo ao me relacionar com isso.

Sample 5: A pesquisa em recortes - III
Fonte: a autora (2020).

A teoria ao passar pelo meu corpo era repensada em ato e ficava impregnada em mim, como colagem. Como diz Rolnik (2007), uma teoria, que é sempre cartografia, constrói-se ao mesmo tempo em que penso, mastigo, colho e percebo matérias, situações, experiências vindas de múltiplas procedências e que vão se colando em mim, dando-me língua para falar, pensar e agir. Foram esses fluxos e ressonâncias que foram me conectando aos referenciais teóricos, trazendo para a pesquisa autores complexos e de áreas distintas que iam se cruzando com os *samples*, fornecendo contorno e linguagem aos meus pensamentos. Da mesma forma que operei em saltos por essa escrita, assim também acessei a teoria, como se houvesse um frêmito de vibração que ligasse todas aquelas proposições, conceitos e noções, fossem eles do teatro, da literatura, da filosofia, da música, da educação ou da dramaturgia.

E assim fui, nesta tese-canibal, devorando teóricos-aliados, teóricos-aliados digeridos por outros teóricos-aliados, devorando experiências, devorando obras, memórias e perguntando a cada uma delas enquanto me atravessavam e faziam ressoar o meu corpo: por que vocês estão aí? Por que insistem em reverberar “temos a ver com a tua pesquisa”? Onde, por que, como? Nesse bolo orgânico aqui regurgitado, tratei como material de investigação todas as obras,

⁸ Fragmento recortado do subcapítulo 3.1 *A sampler como linha de fuga*.

autores, experiências como ouvinte, docente, atriz, bailarina e dramaturga que percorri e que, ao se cruzarem nesta tese, me auxiliaram a pensar esta subjetividade criadora que sampleia vividos.

Os conceitos que utilizo para tramar este trabalho são também apropriações. Uso-os na medida que me auxiliam a pensar a pesquisa, percebendo e nominando sensações que, em muitos momentos, não eram tangíveis para mim. Mas, ao encontrar essas colagens-teorias devoradas pelo meu corpo, elas se expandiam para além da definição do autor e, tramadas com outros fios e vetores, iam erigindo uma forma singular de pensar e me deslocar por esse estudo. Isso me levou a optar por tecer essa escrita dando protagonismo não aos autores que me auxiliam nessa engenharia, mas ao próprio movimento de criação deste trabalho. Então, vou descrevendo as experiências e acontecimentos que foram dando corpo à pesquisa e me apropriando desses conceitos de referência na medida que eles me serviam para tal descrição.

Isso me fez optar em não recuar citações trazendo a fala do autor, porque não é dela que se trata, mas do encontro dela com minha vivência de pesquisa. Assim, insiro as definições conceituais principalmente em rodapés, com a descrição do conceito na obra do autor, o que permite perceber os contextos epistemológicos ao qual essa criação-pesquisa se insere. Alguns, porém, eu trouxe para o corpo do texto pois: ou foi um atravessamento que compôs com outro e esse encontro é descrito; ou a compreensão daquele pensamento exige que eu narre a minha percepção sobre ele, para que a construção da reflexão possa ser acompanhada. Optei também por uma forma singular de referência bibliográfica. Quando utilizo *ipsis litteris* um autor, insiro essa citação em aspas com o nome do autor, ano e paginação da obra, o que é corrente fazer. Mas quando me aproprio da citação de um autor modificando o texto, seja alterando um verbo, um pronome ou mesmo acoplando frases de momentos diferentes da obra, eu coloco o fragmento em itálico e com a referência de autor e ano da obra, sem paginação, já que, muitas vezes, a apropriação se dá a partir de fragmentos de páginas distintas.

Os autores-aliados que protagonizam e dão corpo ao que aqui penso e investigo se situam, em sua ampla maioria, dentro de uma linha de pensamento nômade, aquela que percebe os territórios não como entidades fixas, mas como espaços de movimento e contínua transformação e criação. Suely Rolnik é minha principal aliada, o seu pensamento me provocou e me forneceu ferramentas para compreender os movimentos que eu ainda não conseguia nominar. Intuí-a, mas me faltavam instrumentos para olhar. Com ela mergulhei em Gilles Deleuze e Félix Guattari. Pela reverberação dessas três figuras, voltei a me afetar pelo meu já

conhecido afeto alegre, Baruch Espinosa; retomei passeios com meu colega cênico Antonin Artaud; voei com meu “super-homem”, Friedrich Nietzsche; e teci os meus primeiros encontros com Michel, o Foucault. Esses autores formam o escopo teórico principal da pesquisa.

Mas vários outros se integraram, e a eles recorri, a partir de movimentos que envolveram recortes específicos. No momento em que o foco era o procedimento de escrita *sampler*, dialoguei com Antoine Compagnon, Leonardo Villa-Forte, Marjorie Perloff e Emir Monegal. Para falar dos estudos pós-coloniais acessei Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Frantz Fanon. Para pensar *a sampler* dentro de uma perspectiva pirata e transgressora, meio-Hermes, meio-Exu, dialoguei com Hakim Bey, Gregory Hill e Kerry Thornley, além de Rafael López-Pedraza e Luiz Rufino. Na dramaturgia, a conexão foi com Joseph Danan, Bernard Dort e Jean-Pierre Sarrazac.

Impulsionada pelas provocações dos protagonistas e desses demais convidados, precisei tecer flertes pontuais para compor outros aprofundamentos e aí o leque de amigos se expandiu. Dei as mãos e compus breves movimentos com Luiz Fuganti, Luiz Orlandi, Paola Zordan, Rosane Preciosa, Achille Mbembe, Peter Pál Pelbart, Bell Hooks, Silviano Santiago, Cecília Salles, Fabio Salvatti, Viviane Mosé, Eugênio Barba, Boaventura de Souza Santos e Augusto Boal, nosso teatireiro querido! Isso sem falar dos escritores literários que, por intermédio de frases e fragmentos roubados, teci muitos dos meus *samples*. É de Ferréz, Chico Buarque, Philip Roth, Elena Ferrante, Julio Cortázar, Sylvia Plath e tantos outros que sampleei palavras, imagens e fragmentos. Sim, essa tese é *sampler*!

Nessa escrita festiva de autores fatiados e teorias mastigadas, as experiências que fui trazendo via *samples* formaram o banquete e são dele o alimento. Mas ainda havia uma bebida que acompanhava todo esse encontro, o *Manifesto da literatura sampler* de Fred Coelho e Mauro Gaspar. A mesma bebida que, no primeiro movimento da pesquisa, engoli estranho, maquiei o estranhamento com líquidos mais palatáveis, mas a lembrança daquele sabor esquisito ficou. O *Manifesto* é guia, provocação, teoria, alimento, bebida e mote que não me deixou descansada até eu entender o que ali agia em mim e ele, junto com Suely Rolnik e os *samples*, são o fermento pelo qual essa tese se fez pão-criação.

Além de todos esses parceiros-aliados há uma série de outros que, em sua maioria, não aparecem neste trabalho, mas que são tão fundamentais para esta pesquisa como todos os outros porque imprimiram grifos em mim. Com Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku

e Leda Maria Martins eu aprendi a olhar o mundo de uma outra forma; com Eduardo Viveiros de Castro entendi que essa pesquisa é apenas uma perspectiva (e complexa, diria Edgar Morin); com minha filha, genro e seus bichos aprendi a esperar e contemplar; com Manoel de Barros aprendi o nada; com Virginia Woolf aprendi que é possível; com meus pais aprendi que posso nascer e morrer todos os dias.

A tese está dividida, além desta apresentação, em outros dois capítulos. O primeiro, *O primeiro movimento de um traçado* engloba três subcapítulos: a) *Narrando meus escrevinhamentos*, no qual descrevo e apresento minha práxis de escrita *sampler* e os autores que me acompanharam nesse momento da jornada; b) *Uma virada intensiva*, em que narro o momento em que a pesquisa começou a ressoar a necessidade de um outro movimento; e c) *Qual o meu lugar?*, onde analiso situações e experiências que vivenciei e, cercada de dúvidas e tentando responder à pergunta título do subcapítulo, acabei adquirindo coragem e velocidade para começar *O segundo movimento de um traçado*, o capítulo subsequente. Neste segundo capítulo, dividido em dois subcapítulos, apresento: a) *A sampler como linha de fuga* em que, com uma lupa em mãos, investigo o traçado dessa *sampler* pirata, exusíaca, senhora das fronteiras e dos caminhos; e b) *Algo(s) - A criação da dramaturgia menor*, onde nomeio e analiso a criação da *sampler* e porque a chamo de *algo (s)* e de dramaturgia menor.

Constantemente, ao longo desta apresentação, utilizei palavras compostas em que uma delas era sempre “criação”: tese-criação, investigação-criação, pensamento-criação, caos-criação, pão-criação, mapa-criação. É a partir de uma subjetividade criadora que falo e investigo. É de um modo de deslocamento ativo e antropofágico que penso e reflito. É de um conhecimento que não pretende ser verdade, regra ou método que quero falar, mas que pretende ser criação. Uma singularidade. Um olhar. Uma perspectiva. Uma lente de uma infinidade de outras possíveis e passíveis de serem criadas. Nela, essa artista *sampler* que pensa o teatro, a arte e a vida em suas dimensões micropolíticas. Uma artista *sampler*, que é cachorro vira-latas, que rejeita o *pedigree*, que não tem insígnia, que mexe em buracos, que cheira, fede e se mistura. Deixa pegadas em todas as casas, castelos, mansões, instituições. Suja tudo ao correr atrás daquilo que mexe com seus instintos, que faz vibrar seu faro, que lhe é potência. Ela não acha nada, ela acha muitas coisas, e de cada coisa lambida, mordiscada ou cheirada, ela vai compondo uma dieta singular que serve para ela.

A pertinência desse trabalho está em propor reflexões acerca da atuação do artista cênico dentro do campo micropolítico, espaço em que, muitas vezes, reproduzimos justamente

aquilo que almejamos questionar em nossas produções cênicas. Estender o modo que temos de nos relacionar com a criação, pensando-a, também, como “impulso germinador de mundos” (Rolnik, 2018, p. 138), de modos de existência artista. Refletir sobre aquilo que engessa, normatiza e faz de um campo intensivo e potente como o teatro, um reproduzidor de uma máquina de morte capitalística que tem, nos modos de subjetivação via assujeitamento, o seu alimento. Inserir na discussão a noção de *sampler* em sua gênese, provoca-me pensar o quanto nos constituímos a partir daquilo que do outro vibra em nós e o quanto estas marcas em relação podem agenciar modos singulares de criar teatro, dramaturgia, docência, modos de existência e mundos que se dão fora das estruturas formais de um certo tipo de teatro, ou de um certo tipo de drama, ou de um certo tipo de professor, ou de um certo tipo de existência, ou de um certo tipo de mundo. Refletir sobre esses deslocamentos *samplers* em nós, essas subjetividades desviantes que insistem em persistir via afetos alegres e que, de forma ativa, agem no mundo, ao invés de reproduzirem formas sedentárias em nós. Uma provocação a pensarmos o que um dia nos fez estarmos aqui e sermos artistas da cena teatral.

Essa tese me escreveu, porque eu, como pesquisadora, fui experiência. Ela me modificou, me fez criar pesquisa, me fez pensar/criar um modo de deslocamento pela vida, pela arte e pelo teatro. *Sampler*. A minha relação com essa palavra e tudo que ela carrega e me provoca pensar é muito mais do que uma filiação, um nome, uma corrente, um procedimento ou linha de pensamento. Na verdade, não é nada disso. Essa palavra me remete a um modo de me relacionar com tudo aquilo que me atravessa a partir do contexto em que vivo, da sociedade à qual estou imersa e das relações, marcos e repertórios culturais que compõem o campo social e a minha subjetividade. Gosto de pensar que *sampler* é o modo como me desloco por todas essas esferas, deixando-me atravessar por aquilo que me perpassa, grifando esses encontros e inventando, com esse material “roubado”, formas provisórias de estar, agir, fazer teatro, arte e vida. Que ela, para o leitor, instigue, provoque, rabisque, destitua e, no final, vire palimpsesto de outras tantas escritas, pensamentos e reflexões que dela possam transbordar. Gostaria que essa leitura se convertesse em escrita. Escrita que se dá no corpo do leitor que lê com as suas próprias experiências, com os seus próprios *samples* e com todos os movimentos que ininterruptamente nos atravessam nisso que convencionamos chamar de vida. Boa leitura!

SAMPLE: Leia sem instruções

Bula – posologia: Há três dietas possíveis de leitura, escolha a que melhor lhe convém, ou não escolha nenhuma, a saúde é sua.

Dieta 1/ Para um tratamento 100% eficiente: a) leia tudo em ordem, não deixe nada de fora, estude os rodapés, os *Qrcode*, as menções, as alusões, os fragmentos dos referentes e os fragmentos dos referentes referenciando outros referentes; b) analise, reflita, pense, monte a sua opinião, defina-a, defenda-a; c) encaixe a sua análise em três possibilidades, a escolher: tese com valor, tese sem valor e tese com valor, porém...

Dieta 2/ Para um tratamento 50% eficiente: a) leia tudo em ordem, mas faça pausas, escute uma música, leia outra coisa, tome um sorvete, volte. Esqueça os rodapés neste primeiro momento, uma dieta com menos explicações é mais conveniente para este tratamento. Sugiro retomar a medicação ao final do percurso e aí sim, libere a dieta, releia com os rodapés, você vai entender melhor a composição de cada dose; b) analise, reflita, pense, monte sua opinião, defina-a, mas não a defenda, compartilhe apenas; c) encaixe-a em uma única possibilidade, tese com valor, mas...

Dieta 3/ Para um tratamento 0% eficiente: a) leia deitado, pule partes, canse, releia, esqueça o que leu, então leia de novo, não entenda, volte, escolha só as partes boas de ler, leia, entenda como quiser; b) tente analisar, ria, tente refletir e compor uma opinião, ria mais, defenda a primeira opinião, duvide, fique cansado, tire um cochilo, olhe o sol na rua, volte, faça desenhos ou garatujas nas margens da tese pensando no que leu, depois vá faxinar a casa, cantando; c) encaixe tudo o que leu em três possibilidades altamente recomendáveis: o esquecimento total, o parcial ou as reminiscências *samplers*, aquelas que te fizeram parar no meio da pipoca e do parágrafo, quando você então levantou a cabeça, sorriu sem gargalhar, pensou em sua pesquisa, em sua vida, em sua arte, rabiscou nas margens, sorriu mais, e essa pausa cheia, neste exato segundo, criou sentido em ti e para ti. Quando você voltou a olhar para a página, aquilo tudo não estava mais ali, no papel, mas o fragmento ficou colado em algum lugar, você não sabe onde, mas um dia o eco voltará. Agora mastigue a pipoca.

Sample 6: Leia sem instruções.
Fonte: a autora (2020).

2 O PRIMEIRO MOVIMENTO DE UM TRAÇADO

Este capítulo descreve o que chamo de primeiro momento da pesquisa e introduz as questões que dão início ao segundo movimento e que abrangem o restante da tese. No subcapítulo 1) “Narrando meus escrevinhamentos”, uma breve descrição do processo de criação de alguns dos meus textos e experimentos de escrita dramática, a partir da utilização de fragmentos retirados de obras literárias e o percurso teórico que percorri para pensar minha práxis nesse primeiro movimento traçado pela pesquisa. No subcapítulo 2) “Uma virada intensiva”, apresento o contexto que conectou este trabalho ao seu segundo movimento e as percepções que me levaram a ancorar a investigação no método cartográfico. E no subcapítulo 3) “Qual é o meu lugar?”, parto dessa pergunta e, na tentativa de respondê-la, vou descrevendo o movimento que me afasta dessa resposta.

2.1 NARRANDO MEUS ESCREVINHAMENTOS

Começo este subcapítulo requisitando os *samples* que compõem esta pesquisa e remeto o leitor para dois deles:

SAMPLE: Tem algo aqui que pode te interessar

- Me passa o gel?
- Mas o Mauro⁹ ainda não fez teu cabelo, criatura!
- Ah é! Tô dispersa hoje!
- Te trouxe um livro!
- Oba, Ida¹⁰! Biografia?
- Claro, quando eu te emprestei algo que não fosse biografia!

(Risos. Ida vai até sua bolsa, pega o livro e, se posicionando atrás de suas costas, fita-a pelo espelho e diz:)

⁹ Mauro Soares é ator e diretor e uma figura querida do teatro porto-alegrense. Encenou vários textos da dramaturga gaúcha Vera Karam, entre eles, *Maldito coração, me alegra que tu sofras* com a atriz Ida Celina. É um grande amigo e, há muitos anos, é funcionário da Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC/RS), lotado no Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACEN).

¹⁰ Ida Celina Weber Silveira é atriz, professora e grande amiga. Formada pelo Curso de Arte Dramática (CAD/UFRGS) onde também foi professora (DAD). Trabalhou em grupos como *Os Comediantes da Cidade*, o *Teatro de Arena de Porto Alegre*, *Grupo Graal*, *Teatro Vivo* e *Grupo Gabinete de Teatro*.

- Sabe aqueles projetos que guardamos? Que é desejo de fazer algo específico na cena? Uma personagem, um projeto de encenação, essas coisas? Pois é, li a biografia da Virginia Woolf e só pensava, isso é a cara da Vika. Lê com carinho. Acho que tem algo aí que vai te interessar.

(Três anos depois, sentada com a terapeuta.)

- Por que se matar? Corina¹¹, dá um desespero perceber ela, no diário, narrar sua aflição. O isolamento da guerra, a solidão, a impossibilidade de criação como sentença de morte. Da vontade de dizer: segura mais um pouco, a guerra vai acabar.

(Seis meses depois.)

– Não posso escrever uma peça sobre ela, não posso abdicar das suas palavras. Não posso.

(Nos meses finais da sua defesa de mestrado.)

- Não consigo escrever, não consigo tramar minha escrita a dela! Está começando a me bater um desespero.

(No dia da defesa de mestrado.)

– Tu entrastes em um movimento espiral com essa escritora. Há uma frase que me fez rir e me emocionar. Fui ver no apêndice e quem escreveu foi tu e não ela.

– Que bom, Mirna¹². Aproveito para me despedir dela. Tantos anos debruçada nisso, dá até medo de seguir sem ela. Chegou a hora de fechar a casa e partir, mas acho que vou deixar uma fresta aberta...

Sample 7: Tem algo aqui que pode te interessar.

Fonte: a autora (2020).

SAMPLE: Virginias

¹¹ Corina Post, analista junguiana, formada em psicologia clínica e especialista em arteterapia.

¹² Prof. Dra. Mirna Spritzer, atriz, professora e pesquisadora, formada pelo Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS) e Doutora em Educação (UFRGS). Participou de grupos de teatro como o *Grêmio Dramático Açores*, *Teatro da Terra*, *Teatro Vivo* e *Grupo Cuidado que Mancha*.

<p>PERSONAGENS VIRGINIA WOOLF: escritora LEONARD WOOLF: marido JINNY: escritora jovem</p> <p>OUTROS PERSONAGENS VANESSA: irmã VANESSA JOVEM: irmã jovem JULIA: mãe LESLIE: pai LEONARD JOVEM: marido jovem THOBY: irmão ADRIAN: irmão GERALD: meio irmão CLIVE: cunhado LYTTON: amigo LYDIA: amiga VITA: amiga e amante OTÁVIA: médica JOHN: funcionário da editora</p>		<p>SINOPSE: <i>Virginias</i> conta a história da escritora Virginia Woolf através de lembranças revividas por ela e seu duplo, a personagem Jinny, nas 24h que antecedem seu suicídio. Rodeada por um panorama de guerra, violência e fome provocadas pela tentativa alemã de ocupar a Inglaterra no ano de 1941, Woolf vai se desestabilizando psicicamente e acaba por, de mãos dadas com Jinny, caminhar em direção à morte. Há dois tempos em constante diálogo: presente e passado. No primeiro, Virginia em sua sala de trabalho é atormentada pela experiência dolorosa da guerra, enquanto escreve sua carta de despedida antes de cometer suicídio. No passado, quem protagoniza a ação é Jinny - a escritora em sua juventude -, que, como um delírio, uma lembrança ou uma inspiração, dialoga com Virginia e passa com ela pelos tormentos e alegrias de algumas vivências marcantes de sua vida.</p>
---	---	---

Sample 8: *Virginias*
 Fonte: a autora (2018).

Esta pesquisa parte desse movimento inaugural que me habitou no mestrado, fez emergir o texto *Virginias* e hoje me faz olhar para essa *sampler*, a que seleciona e monta para criar. Esse meu desejo de escrita nasceu despreziosamente, começou sendo apenas um mote de criação que vislumbrava um possível espetáculo em que a personagem Virginia Woolf fosse a protagonista. Havia um interesse biográfico em contar a vida dela no palco, mas à medida que eu lia suas obras literárias, tinha dificuldade em abdicar das suas palavras. Como equacionar a questão já que eu não pretendia adaptar nenhuma das suas histórias para a cena e sim ver sua vida contada? Foi então que aliei o interesse por sua biografia com o desejo de permanecer no universo das suas palavras, criei um texto dramático a partir das suas obras fraturadas, recortadas e rearranjadas para contar a minha história sobre Virginia Woolf. Utilizei como referentes cinco romances¹³, dois manifestos¹⁴, diários¹⁵ e contos autobiográficos, tudo isso guiado pelo estudo de quatro biografias sobre a escritora¹⁶. Não sei dizer ou listar os

¹³ *Mrs. Dalloway* (2012), *As ondas* (2011), *A viagem* (2008a), *Passeio ao farol* (1982) e *Entre os atos* (2008b).

¹⁴ *Os três guinéus* (1978) e *Um teto todo seu* (2014).

¹⁵ Diários pessoais de Virginia Woolf (1986;1987;1994).

¹⁶ Bell (1988); Lehmann (1989); Lemasson (2011); e Marder (2011).

múltiplos agenciamentos que me habitavam quando criei, com eles, a dissertação e este texto. Mas foram muitas forças e a maioria delas segue aqui, nesta tese.

Foi desta forma que minhas práticas de escrita começaram e, a partir daí, se expandiram. O primeiro movimento que faço é a leitura das obras literárias, os referentes que usarei para a criação. Ali eu grifo, com lápis, todas as frases, expressões, trechos e fragmentos que me interessam. O verbo *grifar* é corrente, está lá no dicionário, mas a ideia do grifo como condição para uma reescritura, vem de Compagnon (1996), que trata ele como uma manifestação de leitura que traz, na citação destacada, a própria escritura. Ele também fala que há na leitura algo que te convoca, te solicita (aquela paradinha que você dá antes de seguir lendo). Você pode nem saber o que te solicita ou porque parou, mas você para, relê e risca.

Lembro das vezes que foi claro porque parei: que interessante isso para uma aula! isso me remete aquela ideia! uma cena em que a atriz! isso tem a ver com o que me aconteceu ontem! Faço associações, teço relações ressonantes com outras leituras, acontecimentos, imagens, desejos que estão em mim se cruzando, me habitando e, a partir disso, risco a obra. Por vezes até um sorriso vem junto! Já aconteceu de um engajamento tamanho do corpo que ele reverberou em uma estridente gargalhada. Outras vezes não tenho a menor ideia porque parei e risquei. Se me perguntarem, vou dizer: achei bonitinho! Mas percebo que, neste gesto que marca, toda uma rede de alianças, combinações e conexões é acionada.

Há ali um encontro entre a minha leitura, neste algo que me solicita, e a obra. E a força é tamanha que eu risco o referente, transbordo do ler para o primeiro movimento do criar, como se esse encontro potente fosse sintetizado (guardado) ali, naquela marca, concentrando nela meu desejo de criação. Aproximo esse movimento com a contracenação no teatro em que os atores, disponíveis ao encontro/criação com o outro/colega de cena, vão percebendo e propondo, percebendo e propondo (lendo e agenciando, sublinhando e montando), criando, assim, um movimento, uma dança em que corpos se conectam, aproximam-se e se afastam, compondo-se em criação. Mosé (2009a) fala de livros que internamente te criam pássaros que batem asas e que desse incômodo, que é físico, nasce um movimento. Há uma vibração e é ela que, atingindo meu corpo, me faz escorrer, em marca, sobre o papel. Acho que eu contraceno, atuo e danço com os meus livros. Eles me mobilizam e me deslocam.

Então, com *Virginias*, foi isso, eu grifei as obras de Woolf, tendo como guia o estudo das biografias da escritora, e teci uma nova obra a partir de tudo que me cruzava. Mas aí me

dei conta que eu estava imersa em uma intensidade de cruzamentos, um movimento que quase não cabia em mim. Precisei tecer meios para os vetores que me atingiam por todos os lados, nessa maneira que optei por me deslocar criativamente.

SAMPLE: Corpo-bomba

A primeira explosão

Ela lia.

- *Nossa, o que mais esta mulher produziu? Quero ler mais.*

Achava. Lia, lia, lia.

- *Nossa, quero ler mais.*

Lia, lia, lia.

- *Preciso fazer alguma coisa com isso. Alguma coisa.*

A cada livro, frase, fragmento, um ânimo, uma potência. O afeto transbordava e ia parar em cópia das melhores partes.

- *Preciso fazer alguma coisa com isso. Alguma coisa. Ficar parada e não agir a partir disso tudo que me atravessa é quase uma condenação, o desejo vai me soterrar.*

Sem resposta. Lia, lia, lia, lia, lia. Passou dos livros, dos diários, das crônicas e críticas literárias para as teses e dissertações sobre a obra. E lia, lia, lia.

- *Bom, sou do teatro.*

- *Resposta do que fazer então já está contida na afirmação: sou do teatro.*

- *Hum...*

- *Cena então, tu fazes a personagem da escritora ou então adapta tua preferência literária e coloca em um espetáculo, pronto!*

- *Não. Não quero atuar. Meu desejo não está nesse lugar.*

- *Não tem como, tu és do teatro e tua formação é de atriz.*

- *Mas por quê?*

- *Porque é assim.*

- *Ai que inferno! Teatro também é texto para teatro, também é figurino para teatro, também é aula de teatro, produção de teatro, é...*

Uma onda começou pelos seus pés, parecia o início das explosões de uma bolha de pastilha efervescente, veio vindo, vindo, mas ainda não se notava com clareza. Acabou subindo pela coluna, quadril, braços, estômago, pescoço, chegou na garganta e a fez abrir a boca:

- *Isso! Vou escrever um texto para teatro sobre a escritora.*

Também tinha um pulo, mas esse ficou contido, estava em um espaço público. E é só aí que se deu conta da corrente que a tinha atravessado por inteira. Explosão não é metáfora, é explosão mesmo.

As explosões seguíam

Seguia lendo. Agora, da dieta de uma única fruta, passou para o regime de uma salada de frutas, verduras e grãos. Lia de tudo. Lia, e uma espada a atravessava do baço à lateral do quadril. Lia. Outra espada entrava pela axila direita até a esquerda. Lia. Cabeça espadada. Lia. Estômago...Pés, pernas, vagina, intestino... Mas a voz seguia muda, a garganta não tinha trazido nada para a boca.

- Preciso fazer alguma coisa com essas espadas. Cada leitura me atravessa, me corta, preciso fazer alguma coisa com isso. Alguma coisa.

- Tu és do teatro, atriz, faz uma cena!

- Não quero! Quero gerar material, texto, provocação, estímulo, faísca. Palavra! Vou deixar que elas me levem, guiem, ecoem para onde eu precisar ser levada. Esses dias uma espada me atravessou com profundidade. Tinha potência, força, furou mesmo. Mas passou o tempo e a potência daquilo se perdeu. Não lembro mais, só lembro que havia algo ali. Como não perder a força gerada por uma espada em mim? Muitas se combinam, se assemelham, se provocam, se seduzem. Mas acho que estou perdendo essas combinações, são vetores demais em mim.

- Cadastra então!

- Como cadastrar?

- Sei lá, inventa algo que não te faça perder, ou perder menos, pelo menos! Pensa: o que te fura? E onde essa espada te fura? O que te atravessou? Se é palavra, frase ou ideia, registra.

- Mas será que isso vai guardar a potência do encontro entre mim, a palavra e a espada?

- Acho que não, quer dizer, não tudo, mas a semente desse encontro, acho que sim. Alguma coisa tu vais conseguir retomar. Outras vão se perder, mas azar, aí é porque tinha que ser perdido mesmo.

- Hum. Mas eu sou atriz!

- Exato, guardarás o gesto de um arrebatamento: o risco a lápis que te faz marcar o livro e ele marcar a espada em ti. Aí a atriz vai lá e pede para a dramaturga copiar no word, ou seria a dramaturga que pede para a atriz, ou a professora para a dramaturga, ou a....Quanta aba!! Esquece, desaba e anota!

Nesta hora começou a subir um engulho na garganta que chegou até a boca, era a explosão de uma nova potência.

- Vou montar um ateliê virtual! E ali vou reunir as forças que se combinam e que podem gerar uma outra coisa, construir, desconstruir, aludir, fundir alguma coisa. Alguma coisa. Dessa alguma coisa faço texto, cena, performance, aula, pesquisa.

- Toca ficha camaleão!

A espada não é metáfora, é espada mesmo, que fura a pele e estilhaça seu corpo.

Sample 9: Corpo-bomba

Fonte: a autora (2019).

A expansão que falo, de um regime de uma fruta para uma salada de frutas, grãos e verduras, tem a ver com o fato de passar da leitura de uma escritora apenas, para uma multiplicidade de autores, épocas, estilos e gêneros literários. Incorporei o grifo como prática e perdi a leitura sem lápis, sem marca e sem a perspectiva de um outro ali inserido no papel. Grifar hoje é como ler, é dessa forma que me relaciono com o texto escrito. Neste *sample*, eu uso a frase “gesto de um arrebatamento”, me referindo ao grifo. Ele é um gesto que projeta um traço e que não marca apenas a página, antes marca o meu próprio corpo. Espadas: essa polifonia de vetores que me atravessam. Explosões: esses estilhaços que transbordam do corpo à página.

O que passou a me afligir nessa dieta de múltiplas leituras foi como organizar e reunir esse manancial de textos de uma forma que facilitasse minha interlocução no momento da escrita. Surgiu o *Ateliê sampler de criação*, um ambiente digital em que reúno grifos, ideias, possibilidades de leitura e onde a própria prática criativa se realiza em pastas específicas de cada projeto. A palavra “ateliê” utilizei por remeter a esse ambiente de criação, de misturas, de cores, de materiais heterogêneos, de experimentação e ali visto esse avental de escultora que não consegue ver barro/texto sem tocá-lo/cortá-lo, procurando nele um material passível de criação/recriação. O nome também me remete ao espaço da sala de ensaio do teatro, esse ambiente seguro e concentrado em que posso exercitar a liberdade que caracteriza o ato criativo. No teatro, o jogo teatral, na escrita de um texto, esse jogo-recorta-monta-cola que a mobilidade digital impulsiona, propicia e facilita.

SAMPLE: Os projetos - I¹⁷

Grifos/anotações em sebo de livros:

Ela anotou: Compor copiando frases grifadas que eu achar em sebos: *onde encontro um grifo é onde roço o corpo-pensamento daquele leitor*.¹⁸ Como disse o prof. Mesac¹⁹: um livro profanado.

E seguiu, pensando: E se o mote desse experimento fosse solidão? Vozes e ecos que falam sozinhos. Diálogos que se conectam, mas não se encontram. Corpos incorpóreos (como em *As ondas* de Woolf²⁰). Pensei nesse tema lendo Mia Couto: “O problema da solidão é que não temos ninguém a quem mentir.”²¹

Sample 10: Os projetos - I

Fonte: a autora (2019).

O *Ateliê sampler de criação*, ao qual chamarei a partir de agora apenas de *Ateliê*, possui uma série de arquivos: *Algo(s)* que reúne os projetos que estão em andamento e nos quais estou trabalhando; *Imagens* que reúno obras visuais também grifadas por mim como possibilidade de recriação; *Vídeos* e *Músicas* que seleciono como possibilidade de utilização compositiva; *Laboratório* onde reúno ideias que vão surgindo a partir do atravessamento dos referentes, como o *sample* que inseri acima; e, por último, e a que quero falar aqui, os *samples literários*.

¹⁷ Fragmento retirado da pasta “Laboratório” que integra a base de dados *Ateliê sampler de criação*.

¹⁸ Fragmento retirado do *Diário doutorado*, anotação de 2 de outubro de 2017.

¹⁹ Prof. Dr. Mesac Roberto Silveira Junior, professor do Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS), doutor em educação e pós-doutor pela Université Sorbonne Paris. Frase que ouvi em uma de suas aulas sobre metodologia de pesquisa.

²⁰ *As ondas* (2011).

²¹ Obra *O outro pé da sereia* (2006, p. 239).

Há, neste arquivo, várias “estantes” com material recortado de cada autor e obra: “estante Caio Fernando Abreu”, “estante Elena Ferrante”, “estante Mallarmé”, e assim por diante. Esses grifos digitados, como forma de organização, são divididos por temas a que o material me remete. Essa opção organizacional facilita quando, no *word*, escolho a opção “navegação”. Uma tela se abre ao lado do documento, permitindo que eu insira uma palavra/tema do meu interesse e essas recorrências aparecem marcadas no arquivo, o que auxilia a encontrar o que estou buscando. Essas temáticas estão intimamente relacionadas aquilo que, de alguma forma, está vibrando em mim e que se potencializou no encontro com o texto de base. Tem a ver com aquilo que me provoca, me instiga, tem a ver com o presente, com as coisas/corpos/obras/pessoas que estão transitando em mim, no atrito do meu corpo com a vida, com o texto, e com todas as forças que, naquele momento, me habitam. Outros presentes (e nele outras vibrações), vão gerar novas temáticas e, provavelmente, outros grifos.

Quando tenho um grifo, o fragmento marcado na obra referente, e ele é digitado na base de trabalho, o *Ateliê*, eu passo a chamá-lo de *sample*. Passo dessa marca produzida por um gesto: o grifo, à noção de uma amostragem: o *sample*. Ao retirar o fragmento do seu contexto primeiro, ele perde sua referencialidade, fica desnudo do sentido que o relacionava à narrativa da qual fazia parte, tornando-se amostra passível de ser combinada e recombinaada. O grifo é a marca, o lápis no livro, a linha tracejada para o futuro recorte. O *sample* é o grifo já recortado e digitado em uma base digital, pronto para o *control X* (recortar), *control C* (copiar) e *control V* (colar) que virão. O grifo emergiu de uma força que me atravessou na leitura; a amostragem *sampler*, ao ser atravessada também por uma força, vai virar criação.

Há, no procedimento de digitar um grifo no *Ateliê*, algumas especificidades. Por vezes, algo que sublinhei em sequência, um grande parágrafo por exemplo, acaba sendo fraturado, fragmentado e inserido em temáticas distintas e os fios de continuidade que havia na primeira obra, se quebram. Outra característica aparece quando demoro a digitar os grifos no *Ateliê*. Vou empilhando os livros até que um dia um tempo surge para essa atividade, a princípio, mecânica. Volto então a me relacionar com o referente a partir de um outro olhar: “Inserir os grifos no *Ateliê*, muito depois de lê-los, é elaborar um novo rastro daquela obra, cheio de lacunas que tentadoramente me provocam a preenchê-las, a partir de um outro lugar” (*Diário doutorado*, 03 de setembro de 2018). Outras vezes, desisto de digitar um grifo no *Ateliê* pois a potência que gerou a marcação, não resistiu a uma segunda leitura, se esvaziou.

Com os *samples* no *Ateliê* e com uma força/desejo que me impele a um interesse de escrita, começa o processo de montagem da nova obra, a criação do texto. Cada projeto traceja um caminho específico, mas há alguns procedimentos que são comuns a todos. O primeiro é aquele que objetiva traçar um foco, estabelecer e concentrar uma sequência de ações em um espaço/tempo ou definir, mesmo que de forma instável, uma linha narrativa, evitando assim que eu paralise diante daquela infinidade de *samples*. Quando o interesse de escrita começa a produzir ideias, personagens e ações, eu centralizo essas escolhas em uma *sinopse*, compondo uma narrativa; ou então elaboro uma *coluna* em que estabeleço, por itens, a ordem dos acontecimentos na cena, os personagens e o foco de cada segmento, percorrendo o traçado que eu penso para aquela história. Isso facilita na seleção dos grifos ou na necessidade que visualizo de novas leituras, caso me falem *samples* para o que eu almejo escrever. Esses instrumentos, *coluna* e *sinopse*, balizam a escrita, as novas leituras, a seleção e o ordenamento de cada *sample* na tessitura final na obra. Em *Virginias* havia na parede, em frente ao meu computador, um grande cartaz com a *coluna* e nela a sequência de acontecimentos que, em ordem, iam se suceder:

SAMPLE: Coluna na parede



The image shows a handwritten list on a piece of paper, titled 'COLUNA NA PAREDE'. The list is numbered 1 through 18. To the right of the image is a bulleted list of the same items, serving as a legend or key for the handwritten notes.

1 - CARTA DESPEDIDA

2 - DOIS MUNDOS / ESCONDE CARTA

3 - DIFICULDADE LER / PERDAS / BIG BEN

4 - MORTE JULIAN / REL. VANESSA

5 - REUNIÃO POLÍTICA / PACIFISMO

6 - LEONARD JUDEU

7 - SUICÍDIO GARAGEM

8 - SEM LEITORES

9 - SEM AMIGOS

10 - SUICÍDIO COLETIVO / FALTA DE AR

11 - DESTRUIÇÃO LONDRES / PRESOS EM RODMELL

12 - VIDA RODMELL

13 - RACIONAMENTO / CESTA VITA

14 - MAÇÃS / COZINHA

15 - RETRATO OTÁVIA / COSTURA / BAINHA

16 - CAÇANDO MARIPOSAS / ENCAPA LIVROS / DESPEDIDA LEONARD

17 - CONSULTA OTÁVIA / SUICÍDIO AMIGO

18 - PARECER ENTRE ATOS / BILHETE LEONARD / DESCOBERTA SUICÍDIO

Suicídio

- Carta despedida
- Dois mundos/ Esconde carta
- Dificuldade ler/ Perdas/ Big Ben
- Morte Julian/ Relação Vanessa
- Reunião política/ Pacifismo
- Leonard judeu
- Suicídio garagem
- Sem leitores/ sem amigos
- Suicídio coletivo/ Falta de ar
- Destruição Londres/ Presos em Rodmell
- Vida Rodmell
- Racionamento/ Cesta Vita
- Maçãs/ Cozinha
- Retrato Otávia/ Costura bainha
- Caçando mariposas/ Encapa livros/ Despedida Leonard
- Consulta Otávia/ Suicídio amigo
- Parecer *Entre os atos*/ Bilhete Leonard/ Descoberta suicídio
- Suicídio

Sample 11: Coluna na parede
Fonte: a autora (2015)

Com a *coluna* ou a *sinopse*, passo então a escrever o texto. Abro um documento no *word* e, *control C* (copiar) e *control V* (colar), vou inserindo os *samples* selecionados em uma sequência que dialogue com a narrativa que eu quero contar, baseada na estrutura previamente construída. E com eles, pegando um, outro, acoplando, cortando, trocando de lugar, emendando, escrevendo frases de ligação, mudando palavras, vou erigindo o texto, sempre com a espacialidade da cena muito presente na construção da história. Com cena, espaço cênico, ações e personagens em mente, vou escrevendo, por meio da tessitura daqueles fios, o texto teatral. Fio por fio.

Passado esse momento, eu leio o texto em voz alta e com o gravador do celular ligado. A intenção é ouvir o texto, sentir as intenções, pensar se não está literário demais, refletir se aquelas palavras funcionam na cena, se precisa ser trocado algo, se sonoramente aquilo me agrada. O objetivo é ouvir aquilo em um corpo que fala através da voz:

SAMPLE: Primeira leitura em voz alta do experimento Invisível



Sample 12: Áudio experimento *Invisível*
Fonte: a autora (2017).

Sempre há ajustes depois disso e gosto de chamar esse momento de *lima fina*, como aquelas ferramentas de aparar arestas de madeira quando o objeto está quase pronto. Assim também eu “aparo” as arestas do texto. Importante ter presente que cada projeto é singular, possui caminhos e uma intenção de criação diferente. Alguns são mais lacunares e fragmentários, logo, o interesse não está em uma costura coesa, causal, mas na exposição da fratura e da colagem dos intertextos. Nestes, a *lima fina* não opera aparando arestas no sentido de mascarar a colagem, mas de expô-la. Em *Virginias*, a tessitura, embora minuciosa para evitar a percepção da emenda dos intertextos, foi menos complexa por ser apenas um estilo de escrita, uma época específica e uma autora referente.

SAMPLE: Invisível²²**SINOPSE:**

Um morador de rua, por uma situação de violência cometida contra ele, entra em agonia e, em uma luta dialogada com a sua dor, intercala momentos de lucidez e de delírio em que sonha com a lua, o sol e as estrelas, ao mesmo tempo em que conta fragmentos da sua vida. Após morrer, a fala de um outro personagem aparece, o fotógrafo, que narra a poesia que ele consegue extrair ao fotografar cadáveres. Ao final, o texto informa nomes, idades e a causa das mortes de vários moradores de rua brasileiros, vitimados pela violência cometida no espaço urbano. Quatro obras referentes foram usadas na criação: *O velho e o mar*, de Ernest Hemingway (1978); *Nunca lhe apareci de branco*, uma biografia ficcional de Judith Farr sobre Emily Dickinson (1998); *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1997); e *Os ricos também morrem*, de Ferréz (2015).

Sample 13: *Invisível*
Fonte: a autora (2017).

Nesta criação, o processo foi um pouco diferente. Era bem claro, para mim, que minha intenção era falar sobre a população em situação de rua e acessei o *Ateliê* em busca de algum *sample* que gerasse uma faísca, uma provocação, uma ideia, história ou situação. Encontrei dois fragmentos de Dickinson²³ que associei à violência, invisibilidade, descaso, abandono, silêncio e morte. Ainda nesta busca, encontrei Hemingway com seu *Velho e o mar* (1978) e o diálogo entre o homem e o peixe. Ambos os autores geraram toda a *coluna* da história a partir da força que eles acionavam ao entrarem em relação com minha intenção de criação. Com isso, pensei: que outros autores dialogam com a realidade social e que colocam a população marginalizada em primeiro plano? Me veio à mente *O cortiço* de Aluísio de Azevedo (1997) e as obras do escritor Ferréz (2015) pois tratam desses temas, o segundo refletindo sobre a linguagem da periferia em uma perspectiva contemporânea, e o primeiro, a realidade de um cortiço brasileiro do final no século XIX.

²² Sinopse do experimento *Invisível*, aquele que o leitor ouviu no *sample*: “Primeira leitura em voz alta do experimento *Invisível*”.

²³ Fragmento um: “As únicas vezes em que aprecio a atividade ocorrem quando retrato cadáveres no caixão, especialmente crianças. É que é necessário ter uma espécie de, digamos, visão para fazer uma boa imagem. Eu ponho flores brancas, em geral lírios, nos dedos do morto, ou faço com que alguém vivo fique em pé atrás do corpo, para criar contraste. Na semana passada, fiz o retrato de um bebê morto de crupe e coloquei a menininha na sua camisola de batismo no colo do pai e fiz a imagem com ele olhando fixamente para ela (sem chorar, impedi que ele chorasse). Pus um mordedor no punho fechado da menininha - parecia de pedra, já que o rigor se havia instalado muito tempo antes, de modo que quase lhe quebrei a mão para pôr ali o mordedor. Mas ela dava a impressão de estar dormindo. Meu Deus, saiu uma imagem queixosa, terna e afetuosa! Já estou um pouco famoso por esses meus Estudos da Mortalidade. Eles têm um toque poético (Dickinson *apud* Farr, 1998, p. 136). E o segundo fragmento: “Existe, sim, um ‘estertor da morte’, um som que começa no fundo da garganta e vai ficando cada vez mais forte como um rato guinchando para sair de dentro de um buraco (*Ibid.*, p. 78-79).

Colocado os *samples* selecionados na ordem definida pela *coluna*, passei a intercalar as frases a partir dos focos discursivos que eu queria para a personagem, o morador de rua. De Hemingway (1978) eu queria aproximar os solilóquios do velho com o peixe, em que ele reflete sobre a batalha travada em alto mar, com os diálogos do morador de rua e a dor que o dilacera e com o seu corpo que, aos poucos, vai perdendo força. Ainda em Hemingway, os pensamentos com a lua e com o sol, uma beleza disponível e acessível a quem vive na rua, e a quem está sozinho, em alto mar, como o velho pescador. De Azevedo (1997) utilizei grifos que falavam dos moradores do cortiço, como viviam, como se ajudavam, como eram solidários uns aos outros; e de Ferréz (2015), além da estrutura da linguagem que não utiliza a gramática formal como forma imperativa, a situação da periferia e a relação dela com a cidade e a sociedade. Construí esse monólogo deixando arestas soltas pois a ideia não era criar um pensamento lógico, causal, mas sim falas fraturadas que revelassem quem era aquela pessoa, sua luta com a dor e seus sonhos, mas de forma a dar a sensação de um delírio, um vômito angustiante nos minutos que antecedem sua morte. Finalizada essa construção, apropriei-me da estrutura da linguagem proposta por Ferréz e converti todo o texto para este formato.

Essa proposta de um solilóquio em que frases aparentemente desconexas vão misturando assuntos como que vomitados em um fluxo emergiu da leitura de um dos contos de Ferréz (2015, p. 185), chamado *Mil fita*, que integra o livro *Os ricos também morrem*. Nele, o autor, ao final do conto, constrói o cenário da morte de uma personagem que, enquanto cheira cocaína em uma viela, vê a polícia e é morto a tiros. O leitor percebe a cena a partir de uma narrativa entrecortada que, ao mesmo tempo em que a personagem relata essa história, também está em outra, no dia do seu aniversário, em sua casa com a família. É como se várias narrativas acontecessem ao mesmo tempo, fazendo com que o leitor construa e reconstrua a imagem a cada frase.

Com a morte da personagem, a fala do fotógrafo, sampleada daquele fragmento de Dickinson (*apud* Farr, 1998) que selecionei no início do processo criativo, age como uma metáfora para a relação que a sociedade mantém com esses grupos em que a insensibilidade, a indiferença, a desumanização e o espetáculo operam para manter a invisibilidade de vidas sem rostos, sem desejos, sem afetos e sem nomes. Ao final, e após uma pesquisa sobre moradores de rua mortos no Brasil, inseri uma lista com nomes, idades, cidades e formas de violência sofridas por essas pessoas. Uma forma que encontrei para que essas vidas, vitimadas pela violência, pudessem, pelo menos nesse experimento, não serem esquecidas.

SAMPLE: Posfácio entre tu e eu²⁴

(A cena inicia quando termina o espetáculo. Palmas e cumprimentos do elenco. A atriz que fez Virginia Woolf senta de frente para a plateia. Demais atores saem.)

VIRGINIA: Muito obrigada! *(Longa pausa)*. Que coisa!! Vocês parados, plateia, e nós, também parados, nesses trajés hirtos em nosso corpo. Acho que estamos todos aprisionados e engaiolados aqui, assistindo um espetáculo.

(Silêncio. Constrangimento)

VIRGINIA: Pelo jeito não pertencemos a nada. Estamos suspensos num limbo, sem existência verdadeira. Sentados todos aqui neste dia, não é engraçado? *(Pausa)* Sentados, expostos. *(Pausa)*. Eu ouço relógios tiquetaqueando, buzinas de carro na rua, respirações. *(Silêncio)* [...]

VIRGINIA: Estou vendo a dama que escreve. *(Alto, chamando)*: Está na hora de alguém inventar um enredo diferente, ou de você, sair de trás dos arbustos. *(Para plateia)*: Lá está ela, plantada com os olhos no texto. Quer nos expor, fazer com que nos defrontemos com a realidade presente, que possamos sofrer o impacto. *(Alto)*: A experiência, porém, não está dando certo. Para outras pessoas talvez. Para eles, talvez. A mim, porém, você não pode pegar, não a mim.

(Silêncio)

VIRGINIA: Quanto tempo ela nos fará esperar? Ninguém aparece. Qual é a intenção dela? O que pretende? Demolir? Fazer correr? Fazer saltar, contorcer-se? Enfiar o dedo no nariz? Envesgar os olhos? [...] Quanto cacarejo, quanto gargarejo. *(Pausa)* E somente ela preserva uma tal identidade, um tal “eu” sem qualquer pudor.

VIRGÍNIA S: *(Entra autora)*. Este “eu” não tem resposta. Este “eu” é apenas um termo prático para alguém que não tem existência real aqui, neste teatro. *(Pausa)*. A peça terminou! Está acabado! Todo o resto é tentativa e fingimento. *(Pausa)*. Eu tentei fazer outras frases. Esperei. Escutei. Nada vinha, nada. Então, pensei: aqui é o fim! [...] Então! É muito provável que nunca nos encontraremos de novo. Prazer, também sou Virginia! E não se trata de um papel representado.

VIRGÍNIA: Eu sou Virgínia e se trata de um papel representado? *(Pausa)*. Eu revi, nesta sala, minha vida passada, cena após cena. Mas era uma outra voz falando, uma voz que não pertencia a ninguém. [...] Foi você quem escreveu a peça? [...] Eu, por mim, acho que deveriam ter feito um agradecimento à dona da propriedade [...]

Sample 14: *Posfácio entre tu e eu*

Fonte: a autora (2015).

O experimento *Posfácio entre tu e eu* emergiu como epílogo do texto *Virgínias*. Eu imaginava que, terminado o espetáculo, Virginia Woolf, a personagem, depois dos aplausos do público e cumprimentos dos colegas, permaneceria no palco conversando com a plateia até que perceberia a presença da dramaturga, Virgínia Schabbach. A partir daí, ambas começariam uma

²⁴ Fragmento do experimento *Posfácio entre tu e eu*.

conversa sobre teatro, sobre o procedimento de composição daquele texto, sobre escrever uma biografia a partir de fraturas, sobre o real e o ficcional, sobre autoria. Eu tinha acabado de ler Pirandello (1981) em *Seis personagens à procura de um autor*, o que me fez escrever no *Diário mestrado*: “E se a personagem Woolf entrasse e saísse da ficção conversando com a autora?” (05 de abril de 2015). Lia também *Entre os atos*, de Woolf (2008b), que tem na narrativa um espetáculo de teatro sendo montado e representado, gerando uma mistura entre ficção e realidade no romance. Além disso, eu estava insegura com a própria pesquisa, quanto à possibilidade de contar uma vida por meio de fraturas das obras de uma autora modernista, que prezava pelo seu projeto poético de escrita, que, mesmo escrevendo a partir de um viés autobiográfico, não gostava de biografias. Sem falar na dificuldade que eu estava enfrentando de tramar a minha escrita com a dela, por receio, pelo peso desse cânone ao meu lado. Tudo isso me atravessava e esse experimento foi quase um desabafo, um “vamos sentar e conversar”?

Quando mostrei para a Inês Marocco, minha orientadora, ela me disse: “O epílogo parece que, cenicamente, fica inviável”, e era. O foco no elemento discursivo tinha lhe afastado de uma possibilidade dramática. O texto é uma grande conversa, ironicamente colocada na minha boca e na de Woolf e ironicamente recortada e montada por mim como um bom debate a partir de textos dela. Dessas disputas internas, desses desassossegos, das leituras de Woolf, da percepção de *samples* que eu gostaria que estivessem na minha boca ao falar com ela, emergiu esse experimento.

SAMPLE: Nando na casa de Orlando

Personagens:

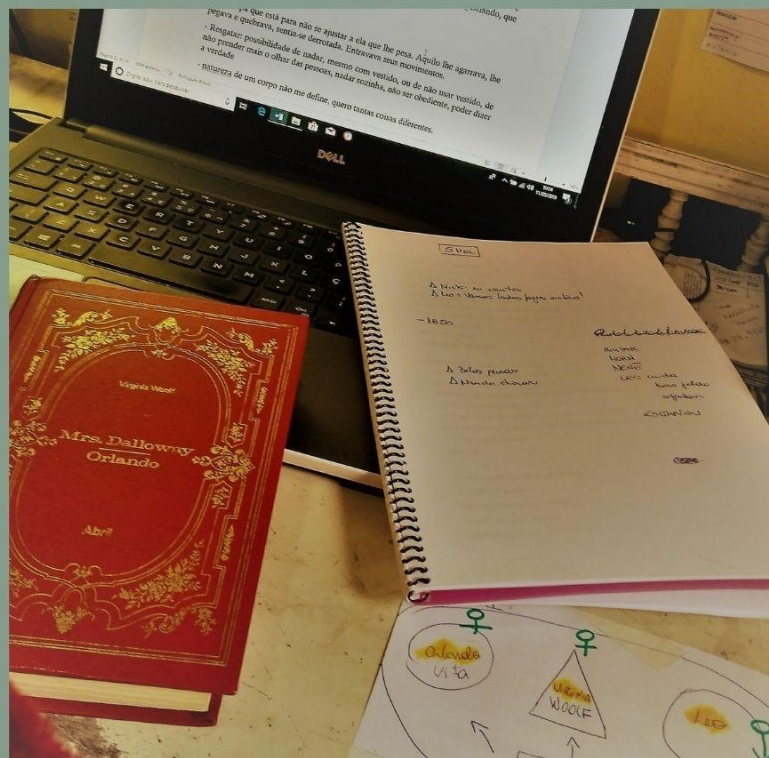
NANDO – atriz

GINIA – atriz

LEO – ator

NIQUE - ator

ORLANDO – ator

**SINOPSE**

Quatro crianças entram em um grande casarão em que móveis antigos, tapados por lençóis brancos, misturam-se a brinquedos atuais largados pelo chão. A casa, que pertence à família de Nando desde seu tataravô, Orlando, é visitada sempre que sua mãe vai fazer compras ali perto. Naquele dia, Nando levou seus amigos para brincarem com ela e, as crianças, ao encontrarem o livro *O Carvalho*, escrito pelos antepassados de Nando, todos de nome Orlando, entram em uma grande brincadeira de faz de conta em que os papéis são assumidos pelo grupo com liberdade, despojamento e alegria. Visitando de forma lúdica o passado genealógico da família, as crianças passam por reinados, amores, rainhas, tempestades de gelo, batalhas, viagens em navios e festas, perfazendo quase cinco séculos de vida de uma personagem ícone da literatura: Orlando, de Virginia Woolf. Como pano de fundo dessa história, as reflexões sobre o direito de as crianças brincarem, jogarem, criarem e existirem independente de gênero, mas de uma relação com a vida vivida em liberdade, intensidade, ludicidade e respeito.

Sample 15: *Nando na casa de Orlando*

Fonte: a autora (2019)

Em *Nando na casa de Orlando*, o foco era criar uma história baseada no romance *Orlando* (2011) de Woolf, mas que abarcasse o público infantil. Eu então reli a obra destacando personagens, situações e grifando muito. Criei quatro personagens que eram crianças, um grupo de amigos, sendo que uma delas seria a tataraneta de Orlando: Nando, uma menina. Ali a história é outra, diferente do romance, mas ela transita pelas mesmas situações propostas por Woolf na obra de base, só que ali narradas (e brincadas) de forma lúdica pelas crianças como um grande faz de conta. Nessa criação, novamente coloquei os *samples* selecionados na ordem que eu pretendia e que tinha definido pela *coluna* e pelas ações de cada cena, mas precisei modificar muito o referente, fazendo, na maioria das vezes, as falas virarem ações entre as crianças.

Um outro projeto que participei foi uma colaboração que prestei na construção narrativa do espetáculo *Terra adorada*²⁵, em parceria com a atriz Ana Luiza da Silva²⁶ e a diretora Jezebel de Carli²⁷. Ali, tive, pela primeira vez, a relação de criação do texto escrito atada à sala de ensaio e feita de forma conjunta. A proposta era atrativa para quem escreve a partir do já escrito: criar tecendo depoimentos, matérias jornalísticas e a própria história, de cunho biográfico, da atriz. Sabendo que a temática era indígena, levei, no nosso primeiro encontro, uma série de grifos de obras que remetiam ao assunto e retiradas do meu *Ateliê*. Percebi logo que aquilo não funcionaria, pois a atriz, já em estágio avançado de criação, sabia bem quais os textos que queria inserir e qualquer outra tentativa mataria a potência do que ela fazia, manifesta na defesa de um discurso que impregnava seu corpo. No período em que iniciei o trabalho, a direção já estava construindo as cenas com alguns daqueles textos, e a partir das cenas que iam construindo, estabeleciam ambas, diretora e atriz, a ordem narrativa. O meu papel, naquele momento, foi ajustar colagens textuais, trabalhando com a *lima fina*, aparando estruturas literárias excessivas para a cena. Em alguns momentos, atriz e diretora já haviam decidido o que iriam falar, mas faltava criar esses textos a partir dos fragmentos referentes que elas tinham escolhido. Após me repassarem: um fragmento de um livro, uma notícia jornalística, uma palestra e um vídeo-documentário que poderiam me inspirar, reuni tudo e percorri as etapas já conhecidas: grifo – digitação – coluna – seleção – tessitura²⁸.

SAMPLE: Terra adorada

Cena final: (*Sacos de linhagem nas costas*) Pegas no laço é como chamam. As *kaingang* contam frequentemente sobre mulheres que sumiram, que foram levadas nas invasões de terras, nos conflitos com os tropeiros. Minha bisavó, nunca vou saber a etnia dela, nunca vou conhecer sua família de origem, a história dela morre quando é levada pelo meu bisavô à cavalo, pega no laço, ou pega como um cachorro (*atira sacos para longe*).

(*Ação de laçar enquanto diz o texto*): Assim várias histórias existem e são narradas. Alguns brancos falam com orgulho: tenho um pezinho na aldeia, minha avó era bugre legítima. Meu

²⁵ Espetáculo *Terra adorada* cumpriu temporadas em Porto Alegre no *Espaço Cerco Cultural* (2019), na *Casa de Cultura Mário Quintana* (2020) e, em versão online, no *Festival Porto Alegre em Cena* (2020). Ficha técnica: direção de Jezebel de Carli e Ana Luiza da Silva; autoria de Ana Luiza da Silva, Jezebel de Carli e colaboração de Vika Schabbach; elenco com Ana Luiza da Silva; trilha sonora pesquisada por Ana Luiza da Silva; iluminação de Carol Zimmer; e figurino de Ana Luiza da Silva e Iara Sander.

²⁶ Ana Luiza da Silva, atriz e pesquisadora, graduada e mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS).

²⁷ Jezebel de Carli, diretora, professora e atriz. Mestre em Artes Cênicas (UFRGS), diretora da Santa Estação Companhia de Teatro, docente na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), no curso de teatro.

²⁸ Esta dramaturgia contou com várias fontes referentes. Eu trabalhei especificamente na *lima fina* a partir de palavras de Daniel Munduruku (2017), narrativas autobiográficas da atriz e codiretora do espetáculo Ana Luiza, fragmentos de Darcy Ribeiro retirados do filme *Terra dos índios* de Zelito Vianna (1978) e de Eduardo Viveiros de Castro, a partir do seu prólogo à obra de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015b).

avô era um desbravador, encontrou uma tribo selvagem, viu uma índia linda, de cabelos longos e bem pretos e com olhos puxadinhos. Ele ficou enfeitiçado por ela, e ela, assustada, começou a correr. Ele então tirou o laço do lombo do cavalo e a laçou. Ela esperneou, chamou os outros índios, mas não adiantou, meu avô levou-a para casa. Teve nove filhos. Parece que ela ficava horas sentada na frente da casa penteando os cabelos com os olhos perdidos no horizonte. Ela esperou a vida inteira alguém resgatá-la, ninguém apareceu. *(Para a ação de laçar)* Esquisito quando alguém se orgulha de ter tido uma avó que foi escravizada por um homem que a usou durante toda uma vida e a obrigou a gestar filhos que provavelmente não queria. A maioria das pessoas não se dá conta de que esta narrativa é repetida tantas vezes e de forma poética para esconder uma dor que devia morar dentro de todos os brasileiros: somos uma nação parida à força. Foi assim com os primeiros indígenas forçados a receber uma gente que se impôs pela crueldade e pela ambição; uma gente que tinha olhares lascivos contra os corpos nus – e sagrados – das mulheres nativas. O Brasil foi “inventado” a partir das dores de suas mulheres, “construído” sobre um imenso cemitério.

Sample 16: *Terra adorada*

Fonte: a autora (2019).

O último experimento que insiro neste subcapítulo foi gerado pelos próprios caminhos da pesquisa, com um foco de investigação bastante formal, ligado à busca que eu fazia, à época, no que eu chamava de *tipificação dos grifos*:

SAMPLE: Mulheres

(Entra em cena La Loba, de cajado, cabelos brancos e um saco nas costas. Ela atravessa a cena. Vento. Ranger de folhas. Em simbiose com essa figura, a imagem de um rizoma é projetada. Começa por um traço e vai lentamente crescendo. As linhas deste rizoma compõem-se de ossos. Ao final da projeção, surge a imagem de uma loba.)

Somos atravessadas por traços, meridianos, trópicos, fusos. Linhas nos compõem. Algumas de fora, outras de um nada e as inventadas. Traçadas! Caminhos empoeirados de vestígios e ossos. E o conhecimento secreto dos começos no corpo da mulher que canta. Origens sem partida, sementeira, ancestralidade e fuga ... um rio ... E um rio embaixo deste rio. E no início daquele fim um sopro. Brisa violenta. Reverdecemos! Voltamos então somadas a uma vida inteira. Quando as borboletas saem pelos olhos, o uivo revela, no corpo do animal selvagem, o corpo da mulher.

(Nesse momento, desce do urdimento figurinos femininos que as mulheres vestem enquanto falam:)

- Lembro do tailleur azul-escuro que ela usava quando partiu.
- A calça bem larga para que outros homens não babassem à sua volta.
- O abrigo que descansava seu corpo nos raros momentos de paz.
- A roupa de festa que ele sempre escolhia.
- A cinta-liga e o corpete que ela odiava.
- A camisola que acomodava nos ombros suas longas tranças.
- O vestido branco, cheio de rendas do seu casamento.
- A saia e a blusa esfarrapada que sobrou do último dia que a vi.

- A minissaia amassada pelos olhares da rua, que o advogado mencionou ao defender o estuprador, perante o juiz.
 - E o vestidinho de laços e fitas coloridas que ela vestia quando deixou de ser feliz.
 Essas peças estavam ali, como se a pessoa que as vestira tivesse escorregado para fora das roupas por apenas um instante. As formas pareciam manequins de loja, arrumadas para parecerem humanas, simulando vida. Estamos respirando?
 (Imagem do rizoma como uma copa de uma figueira com figos. Atrizes escalam (ou se escalam) como se colhessem as frutas) [...]²⁹

SINOPSE

Este experimento aborda o universo das mulheres a partir de duas figuras ancestrais montadas e desmontadas pelo coletivo de atrizes: a Mulher Morta, um ente que centraliza nele as mortes e a opressão do feminino ao longo dos tempos, ao mesmo tempo em que nutre essas mulheres de um sentido de luta e renascimento; e La Loba, representação arquetípica do feminino na figura da velha de cajado e saco na mão que recolhe ossos, assopra-os, para então vê-los ressurgir como uma nova vida selvagem, a mulher-lobo. A imagem de um rizoma, como uma teia de trajetos, alianças e associações infinitas acompanha o texto, transformando-se por vezes em água, lobo, frutos e rostos. O projeto *Mulheres* reuniu 12 obras referentes e 11 autores distintos³⁰.

Sample 17: Mulheres

Fonte: a autora (2018).

Nessa fase da pesquisa, eu estava investigando o que, especificamente, eu estava grifando, se meu interesse era o sentido que a frase carregava ou se era uma associação que eu fazia a partir dela. Eu queria perceber se havia um saber cênico influenciando aquilo que eu grifava. Então, nessa criação, reuni uma série de *samples* que tinham essa última característica, me remetiam a algo, geravam uma associação. Depois de selecionados, anotei qual a associação que aquele *sample* me provocava e depois apaguei a frase referente e trabalhei apenas com essas ideias. Percebi, então, que a maioria delas me remetia ao universo feminino, um tema que sempre tive interesse em tratar, mas que nunca, até então, tinha abordado de forma direta. Como a estrutura estava toda fragmentada, elegi outros referentes e fiz o mesmo procedimento. Feito isso, comecei a colocar essas ideias em uma ordem narrativa, mas, ainda assim, lacunar, pois era justamente esse o interesse. Passei, então, a buscar *samples* que dialogassem com as ideias e fornecessem uma textualidade que desse sentido a tal estrutura. O experimento possui uma série de autores e obras referentes, pois tive que empreender uma busca para alimentar, com palavras, a coluna que eu tinha criado.

²⁹ Fragmento do experimento *Mulheres*.

³⁰ Azevedo (1997); Couto (2006; 2010); Deleuze; Guattari (2008); Estés (1999); Farr (1998); Ferrante (2017); Fraga (1983); Hilst (1992; 2001); Jesus (2013); e Plath (2014).

SAMPLE: Os projetos - II³¹

Um tudo nela:

Ela notou: Círculo de ventiladores, uma mulher de calcinha ou nua no centro, banho de cola, papéis, obras de arte impressas, cenas de novela, imagens de 1970 a 2020, som, sampleamento musical, liga ventiladores, subida papéis, colam nela, desliga. Performance segue com o desvelamento dos papéis grudados, ali o material textual da cena, é com eles que ela joga.

Sample 18: Os projetos - II

Fonte: a autora (2018).

Desse experimento nasceram rabiscos, rascunhos de projetos em que brinco, a partir do texto, com possibilidades de sua construção na cena. Esses projetos remetem à materialidade do texto na linguagem teatral, mas também mostram o cruzamento e as associações que se dão e que teço no momento da criação. O tema gira em mim, ele está na prática da escrita textual, em imagens para a cena, em associações que faço ao ler os referentes. Ele está e fica em mim.

Houve, ainda, outras criações textuais que não pretendi serem textos para uma cena de teatro. Eram contos, pequenos poemas, experimentos de escrita, mas que, em termos de construção, seguiram os mesmos passos que apresentei aqui. Descrevi essas etapas (grifo – digitação – coluna – tessitura - lima fina) de forma sequencial, mas elas estão sempre se cruzando, invadindo umas às outras, alternando, modificando. Muitas vezes, a *coluna* e a *sinopse* precisaram ser constantemente reescritas pois a seleção de um *sample*, mexia com a estrutura, adicionava ou retirava algo do projeto anterior. Um dia, após narrar para um amigo os meus escrevinhamentos, ele perguntou: “E você sabe, desde o princípio, como será o final?” Eu nunca tinha pensado nisso e, nesse dia, dei-me conta do quanto é uma criação às cegas e marcada pela vagueza. Tudo é móvel o tempo inteiro e as conexões entre os *samples*, e eles em mim, geram uma infinidade de possibilidades que eu carrego abarrotada nas mãos e em todo o meu corpo, por um longo tempo. Acho que, por isso, em torno de um projeto, nascem outros tantos em múltiplas linguagens, porque aquilo ecoa em mim insistentemente. Até que, em determinado momento, eu preciso estabelecer escolhas, definir um traçado, uma história, os acontecimentos de uma cena, mas isso nunca é uma condição que se mantém até o final, vão ocorrer modificações, sempre!

Outra incerteza é quando tenho uma temática, algo que eu quero falar, mas por lidar com *samples*, são eles que vão detonar a ideia, a forma de tratar o tema, a imagem, a ação ou

³¹ Fragmento retirado da pasta “Laboratório” que integra a base de dados *Ateliê sampler de criação*.

um personagem. Na maioria das vezes, não sou eu que defino previamente: contarei a história tal, ela acontecerá em tal local, serão tantos personagens. É a abertura para o outro, o diálogo com o referente e com minhas intenções de criação que vão traçando tudo isso. Eu deposito no *samples* essa busca e isso sempre é um momento de dúvidas. Será que vou encontrar algo que me atravesse de forma potente e que eu possa dizer: é por aí que eu quero seguir?

Fico pensando o quanto esse lugar instável, móvel e que se dá no presente daquilo que leio, cruzo e experiencio, pode ser aproximado à própria efemeridade que caracteriza o teatro, como a arte do aqui-agora, sempre sujeita ao tempo presente, ao encontro entre corpos e o que disso resulta. A minha escrita também me coloca neste estado de jogo permanente, de conexões efêmeras, de contracenação com o referente, de uma abertura e disponibilidade para esses encontros férteis, com esse corpo disponível à invasão desse outro em mim. Então, hoje, quando alguém me diz, “escreve um texto sobre”, a primeira coisa que faço, inevitavelmente, é consultar meu *Ateliê* para ver se, em algum momento, aquele assunto já transitou em mim e, caso não tenha transitado, se há outros trânsitos similares que me levem a ideias que dialoguem com aquele “sobre”. Esse mergulho no *Ateliê* é seguido de um mergulho na temática de forma específica e, na sequência, de um aprofundamento em obras que, de certa forma, tocam direta ou indiretamente naquela ideia. Com isso em mãos, começo a minha escrita, e, então, a nova obra vai aos poucos emergindo.

Paralelo às minhas experimentações de escrita, eu ia buscando e descobrindo todo um pensamento, noções e conceitos relacionados às produções de arte que trabalham a partir do já posto, reaproveitando o criado para novas produções, tanto na literatura como na arte de um modo geral. Mas quando comecei, lá em *Virginias*, eu não tinha a menor ideia que essa forma de escrita, pegar dos outros e escrever, existia. Eu apenas desejei, fui lá e escrevi. No início achava quase errado o que eu estava fazendo, imagina, pegar de alguém para compor uma nova obra! Meu pai um dia me disse: “Tu estás plagiando! Isso é roubo!” Eu tinha me convertido em tudo o que uma família não espera, uma ladra.

Nesse início, o meu conhecimento se resumia às proposições dos movimentos de vanguarda do século XX como os jogos literários do Oulipo³², a estética dos *cut-up*³³ e os *ready-mades* de Duchamp³⁴. Nas artes visuais, essas criações me eram mais perceptíveis via obras e termos que eu já conhecia, entre eles *bricolagem*³⁵ e *assemblage*³⁶. No teatro, embora muito se produza em termos de acoplagem de materiais existentes, textos adaptados e colados, apropriação de fábulas e personagens para a produção de outras narrativas, poucas reflexões encontrei sobre a percepção deste trabalho como um processo de apropriação, esse reaproveitamento declarado como estética³⁷. Na música eu conhecia o *sampler* como modo compositivo, mas ainda não relacionado à literatura.

Aos poucos, e na esfera literária, que foi o campo teórico ao qual me debrucei para pensar minha prática de escrita do texto teatral, fui percebendo que eu estava inserida em um panorama amplo de discussões que envolviam termos como intertextualidade, apropriação, citação, escrita-atraves, e outros que, em maior ou menor grau, relacionavam-se com tais criações, as quais, a partir do século XX, começaram a ser mais profundamente estudadas. Percebi também que era uma práxis corrente na história da literatura, passando por momentos de valorização do autor (e da obra) que utilizava a biblioteca para escrever, até períodos em que, a partir do advento da propriedade intelectual, da centralidade da figura do autor e do ideal

³² Oficina de Literatura Potencial (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), corrente literária que surgiu na França na segunda metade do século XX, e envolvia criações textuais a partir de estruturas já existentes, restrições inventadas pelo grupo, exercício de estilo e literatura combinatória. Raymond Queneau, Georges Perec e Ítalo Calvino foram alguns dos escritores envolvidos no movimento.

³³ Procedimentos de criação em arte que usam métodos de recorte e colagem em suas composições. Surgiram dentro dos movimentos de vanguarda do início do século XX com o poeta francês Tristan Tzara. Ganhou popularidade com as criações literárias de William Burroughs.

³⁴ Marcel Duchamp, artista dadaísta francês, reconhecido como o criador do conceito de *ready-mades*, objetos industrializados que, ao serem inseridos em galerias, ganham *status* de obras de arte.

³⁵ Bricolagem refere-se ao arranjo de elementos heterogêneos, por vezes encontrados ao acaso e díspares que o *bricouler* mistura e rearranja. Foi cunhado por Lévi-Strauss (2010) como um procedimento criativo-metodológico e se expandiu como procedimento artístico nas diferentes linguagens da arte.

³⁶ *Assemblage* refere-se às práticas de colagem tridimensional, principalmente no universo da criação plástico-visual, que deixam à mostra a heterogeneidade dos materiais que, ainda que justapostos em um novo conjunto, não perdem o seu conteúdo individual.

³⁷ As recorrências que encontrei da noção de *apropriação* no campo das artes cênicas, referem-se predominantemente a essa passagem de um material (textual, plástico, musical, visual) para a composição da teatralidade da cena. Apropriação de algo com vistas ao palco, à encenação. No campo da dramaturgia, muitas práticas se dão a partir desse movimento de colagem, de acoplagem de materiais. Alguns exemplos que analisei em Porto Alegre: o trabalho do coletivo dirigido por Inês Marocco na peça *Santo Qorpo ou o louco da província* estreado em 2014, que reuniu textos do dramaturgo Qorpo Santo, com passagens retiradas de *Cães da província* (2010) de Luiz Antônio de Assis Brasil; *Bukowski - Histórias da vida subterrânea*, do grupo Depósito de Teatro, peça estreada em 2014 e dirigida por Roberto Oliveira, que mistura textos do escritor Charles Bukowski com elementos biográficos; *Os plagiários - Uma adulteração ficcional sobre Nelson Rodrigues* estreada em 2011, escrita pelo dramaturgo Diones Camargo e dirigida por Jezebel de Carli, Marcelo Restori, Guadalupe Casal e Mário de Balenti, que também reuniu fragmentos das obras e biografias de Nelson Rodrigues.

romântico de originalidade, não só eram desvalorizadas, mas também enquadradas como roubo. Hoje, com a *cibercultura*³⁸ e seu *Control C* (copiar) e *Control V* (colar) produzindo edições, transformações e compartilhamentos infinitos, contexto que não apenas produz arte, mas que também é meio pelo qual nossas subjetividades se compõem e se deslocam, essas discussões relacionadas à estética do recorte-cole-monte, ganharam força e espaço na análise das escritas contemporâneas³⁹.

Mas um dos primeiros conceitos dos quais me aproximei nesse primeiro movimento de pesquisa foi a *intertextualidade*, depois de ouvir em uma aula que o que eu fazia tinha a ver com isso, esse diálogo que a literatura tece consigo mesma em que um texto provoca outro e outro, formando uma rede de referências, citações e reutilizações⁴⁰. Essa visão dinâmica do texto como um sistema relacional que rompeu com a tradicional crítica das fontes que tratava dos mesmos fenômenos, mas compreendia-os a partir de um ponto de vista biográfico ou psicológico relacionado com a figura do escritor.

SAMPLE: Livros mágicos

Vivi⁴¹, criança recém alfabetizada, adorava brincar com a prima Deti⁴², que a chamava até o seu quarto e, abrindo o armário de roupas, dizia:

³⁸ *Cibercultura* para Pierre Lévy (1999, p.16), é um "conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço". Uma cultura produzida em uma época de ambientes digitais, redes de computadores, celulares, tecnologias de edição e gravação. Todo esse aparato digital que a contemporaneidade proporciona, incita a criação a partir de uma liberdade de combinações, rearranjos e variantes que vai ao infinito, a partir da manipulação da linguagem em base tecnológica. Lúcia Santaella (2011, p. 140) associa a *cibercultura* a um "caldeirão" em que estilos, gêneros, técnicas, práticas e mídias se misturam e que até a mais desenvolvida tecnologia pode conviver e dialogar com fazeres e práticas artesanais, uma época de cruzamentos plurais.

³⁹ No campo dos estudos literários encontrei reflexões importantes sobre a literatura de apropriação no trabalho dos pesquisadores: Luciane Azevedo (2016; 2017; 2018); Sayonara Amaral de Oliveira (2016); Débora Molina (2017); e Leonardo Villa-Forte (2015; 2019).

⁴⁰ O conceito surgiu dentro do estruturalismo e dos estudos sobre produção textual na busca por uma ciência do literário, dissociando a área dos campos da sociologia, psicologia ou história para buscar as especificidades que a caracterizam enquanto linguagem. Bakhtin (2010) não utilizava o termo, mas já discutia essas questões, introduzindo a ideia de uma polifonia de vozes e um dialogismo de discursos em um texto. É com base nesses estudos que Kristeva (1974, p. 64) cunha o termo, afirmando que todo texto é um "mosaico de citações", é sempre absorção e transformação de um outro texto. Após esse período inaugural, o conceito passa, progressivamente, a delimitar o seu campo de ação a partir de uma série de estudos teóricos que o definem como: A) um instrumento linguístico - esse mosaico de sentidos e de discursos anteriores; ou B) uma noção poética - a retomada de enunciados literários (via citação, alusão, desvio etc.). De uma designação extensiva ele passa a atuar como um conceito operatório, abarcando, segundo Samoyault (2008, p. 22), "os mecanismos da criação e da renovação da linguagem literária." É Genette (2010, p. 8) que usa a expressão "literatura de segunda mão", aproximando o conceito e as práticas intertextuais ao palimpsesto, esse "pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo".

⁴¹ "Vivi" - meu apelido de infância.

⁴² Maristela Reck Bartholomay, prima materna.

- Vivi, olha esse livro, sabia que ele é mágico? A cada semana ele se transforma em outro e outro e outro. Toda segunda a gente vai abrir o armário e ler o livro mágico da semana.

Alegria e curiosidade geravam-lhe aquilo tudo, toda semana, toda segunda. A prima, enquanto ela se distraía com as bijuterias da penteadeira, trocava os livros, inserindo sempre uma outra obra no armário. Começava ali uma conexão potente entre aquela criança, os livros e a possibilidade de transformação de uma história em várias outras.

Sample 19: *Livros mágicos*

Fonte: a autora (2020).

Esse *sample* registra um grifo que sublinhei em minha experiência de infância e é uma forma lúdica de compreender a intertextualidade, para além da intenção “mágica” que minha prima investia na brincadeira. Nela, a percepção de uma história que poderia ser continuamente transformada, e isso atava um livro a outro, um fio de uma narrativa a outra.

Um dia, participando em um salão de pesquisa⁴³, ainda no mestrado, assisti uma comunicação que analisava uma obra literário-visual, a partir das proposições de um tal de Compagnon, que eu não conhecia, e que defendia a criação como um *Trabalho de citação* (1996), inaugurando toda uma vertente de pesquisa ligada ao termo *citacionalidade*. Para o autor, a citação compõe todo e qualquer processo de escrita pois escrever “é sempre reescrever, não difere de citar” (*Ibid.*, p. 41). Para ele, o texto é uma prática do papel, como são o recorte e a colagem, sendo que a leitura e escrita são formas “derivadas, transitórias e efêmeras” (*Ibid.*, p.11) que dão continuidade ao que ele chama de “paixão pelo gesto arcaico de recortar-colar” (*Ibid.*, p.12)⁴⁴. Samoyault (2008) destaca que os termos colagem e citação se confundem, mas ambos denotam esse ato consciente de selecionar e recortar com fins estéticos. É de Compagnon (1996), também, o conceito de grifo, no qual fundamentei toda a minha base de investigação teórica no mestrado e que segue sendo fundamental dentro do processo de criação dos meus textos, incluindo esta tese.

⁴³ Salão UFRGS 2014: IV Salão da Pós-graduação realizado de 20 a 24 de outubro de 2014. Apresentei a comunicação “*Entre os atos, de Virginia Woolf - estudos de crítica genética*” na Sessão “Letras, Literatura e Teoria”.

⁴⁴ Compagnon (1996, p. 41) engloba em seu trabalho uma noção tanto extensiva quanto restritiva da intertextualidade. Extensiva por referir-se à citação como modelo de toda escritura: “toda prática do texto é sempre citação”, adquirindo um olhar de profundidade sobre o fenômeno. E restritiva por analisar as ações intertextuais como atos de extração e de enxerto, de recorte e colagem, uma intertextualidade de superfície, mais tipológica e formal do que ampla. Para o autor, citação é um trabalho, um ato que maneja, manobra, manipula, move a linguagem. O autor é enfático ao afirmar que a “modalidade de existência da citação é o trabalho” (*Ibid.*, p. 46), ou seja, ela só se realiza na ação, no deslocamento que a faz agir. Ele relembra que *citare*, em latim “é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação” (*Ibid.*, p. 59).

Em Compagnon (1996) encontrei a palavra *apropriação literária* que é compreendida por ele como um subgênero do citacionismo. A partir daí, aprofundei-me no conceito para pensá-lo como procedimento de composição textual dramática. A *apropriação* aparece nominada como tal a partir dos dadaístas, mas antes deles, nas experiências cubistas ela esteve presente enquanto procedimento, embora sem a designação. Intertextualidade, citação e apropriação foram as noções que aprofundei no mestrado, investigando o histórico dessas práticas, suas especificidades enquanto procedimento e o impulso que a pós-modernidade dá às discussões sobre o conceito. A relação leitura-escrita como atividades complementares também foi abordada por autores como Eco (1986), Barthes (2010), Schopenhauer (2016), Zumthor (2007), Goldsmith (2015), Valéry (1999), Iser (1999) e Sinisterra (1995).⁴⁵

No doutorado, à medida que dava sequência aos experimentos de escrita, flanava por espaços, departamentos e cursos, investigando os campos teóricos que, de alguma forma, remetiam ao que eu fazia. Na pós-graduação da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) havia uma súmula que tinha em seu título a expressão “Poéticas citacionais”⁴⁶. Me aproximei. Nas referências bibliográficas: vários dos autores que eu já tinha estudado ou estava estudando; vários escritores que são recorrentemente citados nessa estética como Piglia⁴⁷, Joyce⁴⁸, Benjamin⁴⁹, T. S. Eliot⁵⁰,

⁴⁵ O *leitor-modelo* de Eco (1986) que age dando sentido à incompletude textual que, segundo Barthes (2010) é o que garante o prazer e a fruição de um texto. Schopenhauer (2016) que discorre sobre a necessidade de um leitor que realize uma leitura com profundidade para que a recepção não se perca em um vazio, enquanto Zumthor (2007) propõe a leitura como paixão que envolve corpo e espírito. Goldsmith (2015) fala da necessidade de uma *decodificação* no ato de ler, ideia também presente em Valéry (1999) que, ao refletir e recuperar o trajeto do ato criador, afirma ser tanto a leitura quanto a escrita processos de *tradução*. Iser (1999) e seu *leitor implícito e explícito*, que percebe a condicionante relacionada as estruturas internas da obra literária e a perspectiva do leitor que imprime na leitura suas vivências. Sinisterra (1995) que fala de um leitor *ideal* e outro *real*, figura intratextual dependente das estruturas internas da obra e extratextual relacionado às condições subjetivas e sociais que envolvem a figura do leitor.

⁴⁶ Curso: “Experimentação e criação na docência: poéticas citacionais” – Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGEDU/UFRGS – semestre 2017/2 - Professor responsável Dr. Máximo Daniel Lamela Aidó.

⁴⁷ Segundo Ricardo Piglia, escritor argentino: “Na linguagem não há a propriedade privada, a passagem para a propriedade, ou seja, a apropriação define em certo sentido a literatura (Piglia, 2017, p. 49).

⁴⁸ James Joyce em *Ulysses* (2012) usou textos de obras alheias e se autodenominava um escritor de cola e tesoura (Kiberd, 2012).

⁴⁹ A obra *Passagens* (2006) de Walter Benjamin é composto por trechos, fragmentos e anotações que o escritor ou leu ou ouviu no seu percurso por Paris.

⁵⁰ O escritor T.S Elliot em *The Waste Land* (2000) utilizou trechos de obras de outros autores na composição do seu poema.

Mallarmé⁵¹, Casares⁵² e Borges⁵³; e alguns pensadores do campo da filosofia da diferença. Aquilo gerou um certo, “Deleuze, Nietzsche e Espinosa aqui?” Algo vibrou, mas não dei ouvidos, imbuída me mantive na esteira da teoria literária.

Percebi que ali a noção de apropriação e o que eles chamavam de “poéticas citacionais”, menção clara ao trabalho de Compagnon (1996), adquiria outras leituras e práticas que não apenas envolviam a literatura e as artes, mas também a educação, propondo uma didática que fizesse dialogar obras, sala de aula, alunos e professores. Há um núcleo de pesquisa na FACED que se chama *Escrileituras*⁵⁴ que pratica e reflete sobre essa relação entre educação, literatura, apropriação e diferença. A expressão “poéticas citacionais” chamou a minha atenção, minha sensação é de que ela dava mais conta do que eu fazia e pensava, que era mais ampla que o termo *apropriação* e poderia acomodar melhor as práticas que eu começava a realizar pensando, agora, na recepção estética como motor para meus alunos criarem, independente da linguagem com a qual se trabalha, se literatura, se teatro, se artes visuais.

Essa expressão “poéticas citacionais” encontrei pela primeira vez no trabalho de Marjorie Perloff (2013, p. 48), referindo-se à literatura que, via técnica do “escrever-através” (*Ibid.*, p. 41), tem como princípio de criação o “uso do texto apropriado de outros autores” (*Id.*). Perloff faz uma análise dessas práticas, insere o concretismo brasileiro no campo dessas escritas experimentais e se debruça sobre o trabalho de Kenneth Goldsmith (2015), autor que fala em uma escrita *re-criativa*, ou *não-criativa*, uma provocação às cátedras de escrita criativa correntes no campo literário, e uma forma, segundo ele, de não buscar a criatividade para, quem sabe, encontrá-la.

⁵¹ Para Barthes (2004), o poeta Stéphane Mallarmé foi um predecessor da noção de que não é o eu do autor que fala, mas a própria linguagem. É ela que age e performa.

⁵² Bioy Casares, em parceria com Jorge Luis Borges, escreveu *Homenagem a César Paládion* (2010). No texto, o escritor fictício César Paládion, com a mesma intenção de Pierre Menard, personagem de Borges (2007), pretende publicar em seu nome um texto do poeta uruguaio Julio Herrera Y Reissig sem tirar e nem acrescentar uma vírgula, pois aquelas “páginas o expressavam com plenitude” (Borges; Casares, 2010, p. 41).

⁵³ Jorge Luis Borges escrevia sobre livros e propunha um jogo que envolvia o leitor nesse universo através de alusões, citações e múltiplas referências literárias. Seus personagens muitas vezes são leitores e a biblioteca aparece como o útero para os livros em gestação. Borges é um representante da literatura que nasce de leitores, como é a “literatura de apropriação” (Villa-Forte, 2015).

⁵⁴ “A Rede de Pesquisa Escrileituras da Diferença em filosofia-educação advém do Projeto Escrileituras, apoiado pela CAPES, Observatório da Educação (2011-2015), intitulado “Escrileituras: ler-escrever em meio à vida”; bem como dos Grupos de Pesquisa “DIF – Artistagens, Fabulações, Variações” (desde 2002) e do Grupo de Pesquisa “Escrileituras da Diferença em Filosofia-Educação” (desde 2015), ambos vinculados ao PPGEDU/UFRGS e cadastrados no Diretório de Grupos do CNPq”. Informações disponíveis em <https://www.ufrgs.br/escrileiturasrede/sobre/> Acesso em: 15 dez. 2020.

O fato é que por muito tempo me situei dentro dessa expressão: *poéticas citacionais*, até que, preparando um material de apresentação para um trabalho na pós-graduação sobre o conto *Pierre Menard, o autor do Quixote* de Borges (2007)⁵⁵, a partir de uma perspectiva contemporânea proposta por Oliveira (2016) em seu artigo “Pierre Menard vai à web”. Nesse percurso, eu contatei, por e-mail, o escritor e pesquisador Leonardo Villa-Forte (2015), que eu já conhecia por seus textos hospedados no seu site *MixLit/ O DJ da literatura*⁵⁶ e por sua pesquisa *Escrever sem escrever* (2019). Para ele, o termo citacional carrega a referencialidade primeira, projetando-a na nova obra, o que lhe fazia optar pela expressão *literatura de apropriação*, abarcando, assim, não apenas as práticas que optam por esse atamento à fonte primeira, quanto as que disso se desviam, como, por exemplo, o *sampler* literário. Isso reverberou em mim pois eu já estava inclinada a experimentar algumas escritas mais radicais que operassem, justamente, neste afastamento do referente. Eu queria experienciar um desvio maior, misturando obras a partir de temas que estavam pulsando em mim enquanto interesse de criação.

E aqui pauso para falar da minha aproximação com o *sampler* que aconteceu via dissertação de Villa-Forte (2015). Ali conheci o *Manifesto da literatura sampler*, escrito por Fred Coelho e Mauro Gaspar, no subtítulo a expressão “Invasores de corpos” (2007, p. 156)⁵⁷. Li esse texto-provocação no final do mestrado, e fiquei muito impactada com a perspectiva pirata, transgressora e desviante que eles davam às práticas de cópia-colagem. À época, eu olhava o meu texto *Virginias* e o achava tão comportado e correto, frente àquela espécie de anarquia estética e filosófica que os autores propunham nas experimentações apropriativas. Eu me achava idiota por praticar um procedimento que poderia ser tão radical e contestatório e que eu estava usando para reproduzir a figura de um cânone sem, com isso, provocar fissuras, rasgos ou releituras que pudessem provocar alguma espécie de ruído ou desvio na obra.

⁵⁵ Este é um conto emblemático para quem investiga a escrita de apropriação. Tanto a literatura de Borges e mais especificamente esse conto são eleitos pelos teóricos contemporâneos como Perloff (2013), como precursores, ao mencionar o interesse do personagem Menard em criar uma obra copiando Miguel de Cervantes sem tirar uma vírgula. Para Perloff (2013), Menard está na genealogia da escrita apropriativa por apresentar um escritor fictício que quer escrever sem, na verdade, escrever.

⁵⁶ <https://mixlit.wordpress.com/> Acesso em: 22 ago. 2019.

⁵⁷ Falo, ao longo da tese, continuamente no *Manifesto da literatura sampler*, por ser uma referência fundamental ao trabalho. Desta forma, nas próximas recorrências, mencionarei apenas a expressão *Manifesto*, referindo dessa maneira a obra de Coelho e Gaspar (2007) que é composta por uma série de trechos retirados de diferentes fontes. A primeira versão do *Manifesto* foi divulgada no Jornal Plástico Bolha, no blogspot: www.jornalplasticobolha.blogspot.com no ano de 2005. Uma versão reduzida foi publicada na revista *Transdições* da APG PUC-Rio em 2006. A versão que utilizo aqui está publicada, em forma de artigo, no repositório de trabalhos acadêmicos da PUC-Rio com uma nova introdução intitulada “Bônus Track: Manifesto sampler Re/Visit”.

Todavia, compreendi que, naquele momento, não morava ali o meu desejo. Então, assim como o meu corpo vibrou estranho quando vi Deleuze, Nietzsche e Espinosa sentados comigo na FACED falando de poéticas citacionais, vibrei estranho ao ler o *Manifesto*.

Villa-Forte (2015) caracteriza o *sampler* literário como práticas que utilizam pequenas amostragens, fragmentos e, por vezes, conteúdos inteiros da obra original, deslocando-os e os reposicionando em contexto diverso ao da fonte. O “reposicionamento se dá de acordo com os interesses daquele que selecionou e retirou o fragmento” e não “de acordo com aqueles envolvidos na criação da fonte” (*Ibid.*, p. 22). É um “reaproveitamento” de material (*Ibid.*, p. 14) que, diferente da citacionalidade, rejeita a referência à fonte primeira. Para o autor, o procedimento *sampler* é o correspondente da apropriação dentro da cultura digital contemporânea. Artistas que se deslocam no meio tecnológico, como a própria utilização do termo *sampler* sugere, já que remete ao equipamento tecnológico-musical que acopla fragmentos, instrumentos e sonoridades já existentes e compõe uma nova obra⁵⁸. Para Villa-Forte (2015), essa atuação dentro de um contexto tecnológico, afasta o *sampler* literário de um ambiente artesanal, o recorte-cole propriamente dito. Sim. Não pego mais em uma tesoura e recorto e depois colo com minha *Tenaz*⁵⁹, mas, de certa forma, e como diz Compagnon (1996), esse ato está lá, essa relação lúdica com o papel. Ler e sublinhar, digitar ou marcar com um marcador e dar *Control C* e *Control V*, inserir uma temática, registrar no *Ateliê*, abrir uma pasta, salvar, reunir obras de um autor em uma pasta comum, abrir a aba navegação, pesquisar termos. Tenho dificuldade em não compreender isso também como a artesanaria de uma época.

[Salto! Lembro que um dia, ao mostrar minha criação para uma pesquisadora dessas composições contemporâneas, ela me disse: tua “apropriação é fraca”, referindo-se tanto à impossibilidade de perceber a fonte em meus experimentos, como uma certa acomodação dos fragmentos à nova obra sem ruído ou desvio, que, segundo ela, é a proposição dessas práticas. Discordo da avaliação de ser “apropriação fraca” por ser a fonte não perceptível. Isso me parece ser a intenção de algumas dessas criações, reposicionar de acordo com o interesse daquele que escreve, o que pode significar não tornar a fonte clara ao leitor. Quanto ao não ruído e desvio,

⁵⁸ O *sampler* é um equipamento que copia amostragens (*samples*) musicais e os armazena. Com essas amostragens o artista cria a obra, misturando, deslocando, editando e reaproveitando sons, canções e harmonias. O primeiro equipamento surgiu na Inglaterra na década de 1960, mas antes disso já havia pesquisas que utilizavam sons pré-gravados nas composições musicais. O *sampler* foi um dos grandes responsáveis pelo advento da música eletrônica.

⁵⁹ *Tenaz* como popularmente chamávamos a cola escolar em minha adolescência.

caracterizado assim pela análise feita a partir do resultado de um experimento, vibrou estranho. Guardei para olhar mais à frente.]

O que caracterizei como *sampler* literário, até aqui, refere-se a um procedimento prático de escrita. Mas há, conforme a proposição de Coelho e Gaspar (2007), uma certa atitude que essa noção carrega. E me parecia que era ali que a minha vibração estranha morava desde que acessei o *Manifesto* pela primeira vez. Os autores, além de rejeitarem a referencialidade, questionam o lugar e a noção de autoria, bem como as hierarquias e normatividades que estruturam os campos do conhecimento, como o da literatura, reforçam que o *sampler* “Não é citação” (*Ibid.*, p. 167), pois samplear é movimentar, “assumir o combate criativo e paralisante da escrita contra a tradição” (*Ibid.*, p. 168). Ademais, eles aproximam-no à pirataria, ao roubo e a constituição de modos singulares de escrita, chamando a literatura de “laboratório do possível” (*Ibid.*, p. 167), um espaço não apenas de criação, mas de recriação e recreação.

Isso me levava a olhar meu *Ateliê* e encontrar ali esse laboratório em que infinitas construções podiam ser feitas a partir de uma combinação-recombinação de *samples*. Havia ali um processo de criação que trabalhava a partir da acoplagem, da mistura e de uma atitude não hierárquica, pois autores cânones se misturavam a escritores pouco conhecidos, a fragmentos retirados da internet e a notícias jornalísticas. E que, no momento da criação, por tais fragmentos não terem a base referente marcada (nos arquivos em que registro o processo de montagem, eu retiro a fonte e a paginação referente e fico apenas com o fragmento), possibilitavam uma liberdade de manejo desse material. E assim eu ia tecendo relações entre o que o *Manifesto* propunha e o que eu estava fazendo na prática. E, ao final do *Manifesto* (2007), lendo a lista dos *corpos invadidos*, referindo-se, assim, às fontes utilizadas naquela criação, de novo lá estavam Deleuze e Nietzsche! E, ainda, Jean-François Lyotard (1988), que eu tinha usado no mestrado para pensar a apropriação dentro de uma perspectiva pós-moderna; e Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que eu recém estava lendo e que me interessava a sua visão da recepção estética como efeitos de sentido e de presença, auxiliando-me a pensar os efeitos da leitura em meu corpo a partir de uma dimensão perceptiva (corporal, sensorial) e não apenas hermenêutica.

Essa atitude de transgressão impressa no *Manifesto* e que me fazia vibrar estranho, também estava naquilo que eu investigava sobre o *sampler* na música que, quando surgiu, provocou fissuras no paradigma da criação musical, ao trabalhar com um gravador que armazenava qualquer tipo de som, por exemplo, trechos musicais, ruídos, instrumentos, sons

de animais e objetos. Esse material podia ser combinado e reproduzido da forma que se desejasse: repetir um trecho em *loops*⁶⁰, silenciar instrumentos em um fragmento para exaltar outro, compor um *beat*⁶¹ ou construir um *flow*⁶² com a base instrumental. E, a partir disso, toda uma cultura que emerge nas periferias como o *hip hop* e o seu veio musical que é o *rap* ganha força, como também a música eletrônica da qual essas vertentes nascem. Como diz o *Manifesto* (2007, p. 174), há na noção de *sampler* tanto um interesse “na linguagem como possibilidade”, como um combate ao poder das grandes corporações via produções de comunidades locais que se encontram para, via afinidades, interesses e narrativas próprias, apropriarem-se dos meios de produção tecnológicos para criar.

Enquanto eu me deslocava por tudo isso, relacionando prática e teoria, o tempo passava e eu precisava interpor recortes à pesquisa, pois a qualificação do projeto estava chegando. Comecei por me situar no *sampler* por todas as vibrações que ele me gerava e pela relação com o que eu fazia, e ainda desejava fazer, como experimentação prática. Paralelo a isso, eu observava que havia procedimentos recorrentes em minha práxis que, mesmo resultando em experimentos bem diversos um dos outros, ainda assim lidavam com processos compositivos semelhantes. Elaborei, então, o que eu chamei de *noções operacionais de leitura*, tratando-as como o primeiro movimento em direção à criação, e *noções operacionais de escrita* como o momento de criação/montagem da nova obra.

Nas *noções operacionais de leitura* estava a influência das pesquisas que eu fazia no que Monegal (1980) chamou de *poéticas da leitura*, a partir do seu estudo sobre Jorge Luis Borges. Ali a percepção da obra como uma constante invenção, não do autor, mas do leitor que, a partir do seu tempo, contexto e experiências, recria, a cada leitura, a sua obra⁶³. Nessas noções, três recorrências que eu percebia em meu processo criativo eram: 1) a *leitura-escuta* que eu caracterizava, a partir dos estudos de Sontag (1987), Schaeffer (1950; 1966) e Zumthor

⁶⁰ *Loop* pode ser traduzido por sequência ou circuito e, na música, designa a repetição de um *sampler*.

⁶¹ *Beat*, traduzido como batida, remete à base musical da música eletrônica.

⁶² *Flow*, traduzido como fluxo, é a forma como o *rapper* encaixa a letra à base instrumental/musical, o *beat*.

⁶³ A expressão *poética da leitura* remete a Monegal (1980), que, ao estudar Borges, destaca que a leitura está implícita na sua escrita labiríntica, intertextual e circular, refletindo o pensamento literário borgeano. Em *História universal de la infamia* (2012), Borges apresenta-se como leitor e redator da história e não como autor. Ele amplifica o papel da leitura, faz dela uma atividade que compõe a criação e a torna o local de nascimento do livro. “Toda história, todo texto, é definitivamente original porque o ato de produção (reprodução) não está na escritura, mas na leitura.” (Monegal, 1980, p. 71). O tempo da obra, então, é aquele definido pelo leitor e não pelo autor, e se esse leitor é outro, a cada período histórico a leitura também é outra.

(2007)⁶⁴, como uma leitura atenta à vibração daquela obra em mim, pensando em um leitor que invade a obra de base sabendo que dali vai retirar material para criação; 2) a *noção atravessamento*, que descreve o momento em que algo do texto-fonte me solicita, vibra em mim e que vai gerar o grifo no referente, aqui usei Espinosa (2007) pensando a *afecção gerada por um afeto que te mobiliza e faz agir*; 3) e o *desejo de fala* como a intenção de criação que pode nascer da obra referente, ou fora dela, e que vai ser o mote, tema ou guia para o que será recortado, colado e montado, e aqui, de novo, Espinosa (2007) e também Guattari e Rolnik (1996) para falar desse desejo como ação.

Findo esse primeiro movimento em direção à criação, começava o segundo e último, as *noções operacionais de escrita*, nelas estão contidas o momento da montagem e todas as etapas que antes descrevi: a sinopse, a coluna, a montagem, a lima fina e a gravação dos áudios para os ajustes finais da obra. Esse segundo movimento eu aprofundaria após a qualificação do projeto e de acordo com as orientações da banca. Havia também uma busca que guiava toda a investigação, eu me perguntava se havia um saber cênico que agia quando eu grifava uma obra, tanto por ser essa minha base formativa, quanto por eu escrever pensando naquilo materializado em uma cena. Isto, fazia eu escolher fragmentos pelo meu interesse no sentido que eles carregavam, porém, e principalmente, pelas imagens, ações e gestos que eles me remetiam e que me faziam não samplear uma frase, mas uma ação/imagem/gesto que a leitura me gerava, e era isso que eu levava para a escrita.

Para cercar essa busca, que, diga-se de passagem, era bem nebulosa para mim, optei por começar pela teoria da recepção literária, começando por entender que qualquer leitor, ao invadir uma obra, está criando-a, preenchendo lacunas, interpondo sentidos, agindo. Mas, ao mesmo tempo, questionando-me no que esse leitor, quando é um *sampler* literário, ou seja, está lendo para criar outro texto, difere de um leitor comum? Para isso, usei Iser (1979; 1999) e Jauss (1979), primeiro para compreender esses efeitos de sentido que o leitor, qualquer deles, dá a uma obra; e cerquei Gumbrecht (2010) e Sontag (1987) para pensar que, além de uma construção de sentido, há um efeito de presença, como algo que me faz vibrar, que atinge meu corpo quando eu leio, a tal ponto que me faz transbordar e riscar o papel, grifando-o. Havia ainda, como menção a estudos futuros após a qualificação, um aprofundamento em Rolnik

⁶⁴ Na noção *leitura-escuta*, eu tentava pensar uma certa dimensão perceptiva que eu aplicava à leitura, disposta a perceber o referente naquilo que ele gerava em meu corpo. Usava, para isso, a *erótica da arte* de Sontag (1987), pensando essa sedução investida na conexão entre mim e a fonte; a teoria da escuta de Schaeffer (1966), tratando a escuta a partir de uma abordagem poética, como instrumento de criação; e Zumthor (2007, p. 100), a partir de sua ideia da leitura enquanto “confrontação comovente com o objeto”.

(1998), no que ela chama de *subjetividade antropofágica*, e Nicolas Bourriaud (2009), pois me interessava dar uma espiada em sua noção sobre as artes da pós-produção, que trabalham a partir de um material já existente⁶⁵. Eu aguardava as orientações da banca para ver se era esse o caminho a seguir e o que, de tudo isso, eu deveria abandonar porque era muita coisa.

Algumas questões me incomodavam. Não era algo ainda palpável, era uma sensação mesmo. Eu ficava muito engajada ao ler Espinosa, os artigos de Rolnik que eu tinha acessado, Sontag, Gumbrecht e o próprio *Manifesto*. Eu conseguia traçar relações com questões que envolviam o corpo, que perpassavam o meu conhecimento cênico, que o atavam à criação. Isso não acontecia quando eu lia a teoria da recepção literária, ou quando lia sobre citação e intertextualidade a partir de uma perspectiva analítica interessada em perceber maior ou menor desvio de um texto com o seu texto de base, ou mesmo definir se isso é plágio, pastiche, epígrafe, alusão etc. Isso era despotente para mim. Muito da minha opção pelo *sampler* estava em algo que parecia estar fora disso e que me engajava mais. Na prática eu estava falando em noções operacionais, ou seja, era um certo tipo de método que eu estava construindo, e isso se chocava com aquilo que me aderiu ao *Manifesto*, o desvio, a transgressão e fuga de sistemas regrados e normativos. Eu não enxergava caminhos para equacionar essas tensões. Havia uma certa preocupação em ter que compreender com maior profundidade o campo da literatura, visto não ser essa a minha formação de base e, ao mesmo tempo, o corpo disputando a minha atenção e a tentativa de engajá-lo na experiência da leitura. Havia ali uma cisão ainda pouco perceptível para mim. Fui com ela para a minha banca de qualificação.

2.2 UMA VIRADA INTENSIVA

Na manhã ensolarada do dia 21 de junho de 2019, em uma sala do Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS), local em que cursei bacharelado, licenciatura e mestrado em

⁶⁵ No conceito de *pós-produção*, Bourriaud (2009, p. 7-8) insere e analisa artistas que criam a partir de “produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros”, não distinguindo, assim, “produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original”. O autor, tendo como base a sociedade contemporânea com seu universo de produtos, marcas e modelos à venda, associa-a à arte que tem a sua disposição (nas obras, percursos e ideias já criadas), “uma loja de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar” (*Ibid.*, p. 13). Nesse panorama, os artistas “pós-produtores” (*Ibid.*, p. 22), ao contrário dos modernistas, não se utilizariam do já produzido para que algo seja superado ou com ele gerado o novo, mas para promover esse reordenamento de dados como base criativa. A obra de arte vista como um local de trocas, de recortes e de manobras.

teatro, eu ouvi uma frase que não era para mim desconhecida. E o que trato, daqui em diante, tem essa data cronológica específica como um divisor de águas na pesquisa: o dia da qualificação. Cheguei portando um bloco de folhas brancas escritas e encadernadas. Nele, um projeto de doutorado com noções operacionais, metodologia, metas, hipóteses, uma taxonomia e duas orientadoras, uma do teatro e outra da literatura que, como eu, achavam que estávamos erigindo um caminho que poderia ser bem interessante. Havia também uma área e um campo de estudos: a dramaturgia. Acreditei ter tudo que sempre me disseram que uma pessoa dentro de uma universidade tinha que ter: rigor, teoria, bons autores de referência, objetivo principal, objetivos secundários. Mas ali uma chave mudou, fui arremessada ao caos de uma forma imprevista para mim.

SAMPLE: Esse não é o teu lugar - ato III

Ata: Qualificação de doutorado
Assunto: Sobre o “campo” dramaturgia
Personagem: uma banca

O que é dramaturgia para ti?
 Como é o teu lugar de fala?
 Em relação ao meu lugar aqui.
 Inserido em um programa.
 Na linha dois.⁶⁶
 Como é o teu lugar de fala?
 Com toda a história que tu tens.
 Que tu és atriz.
 Que tu és dramaturga.
 Que tu és uma dramaturga-atriz.
 Tu deixas isso bem claro.
 E de que maneira isso?
 Tu falas que tu és do teatro.
 Mas tu estás fazendo texto literário.
 Parte do texto literário.
 Volta a fazer outro texto literário.
 Tu evitaste.
 A linha dois.
 Tu não fizeste nenhuma disciplina.
 Minha.
 Nem de recepção.
 [Minha]
 Nem de dramaturgia.

⁶⁶ A linha dois corresponde a uma das linhas de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS). Na linha um: Processos de criação cênica; na linha dois: Linguagem, recepção e conhecimento em artes cênicas.

[Minha]

Daí vai lá para a literatura.

*Talvez o meu papel não seja nem te puxar para a dramaturgia, mas dizer: não vem! Não vem porque não é, talvez não sejas para ti mesmo, entende?
Reconhecer que não, que tu és atriz.*

Ação em roda: - Eu acho que precisa olhar para o campo da atuação, da atriz que ela é. – Mas ela escreve texto para teatro. – Quem sabe, então, olhar para o texto que ela faz, a dramaturgia. – Mas ela é atriz. – Mas uma atriz que escreve. – Então olhar mais para o *Ateliê* de criação, ali é a atriz. – Mas não resulta em peça, resulta em texto, palavra. – Pois é. Não tem peça, tem texto. – E olhar para a atriz, mas sem cena. – Pois é. – Mas.... – Quem sabe... – Eu acho.... – E precisa....

Ela já não ouvia mais nada, estava na roda, mas olhava tudo aquilo de forma distante, aquelas bocas abrindo e fechando, abrindo e fechando na sua frente, falando de um alguém que era ela. Foi diminuindo, diminuindo até desaparecer. Eles seguiram falando.

Sample 20: *Esse não é o teu lugar - ato III*

Fonte: a autora (2019).

A minha primeira sensação ao ouvir a frase: “Talvez o meu papel não seja nem te puxar, mas dizer: não vem!”, discutindo o meu pertencimento ou não ao campo da dramaturgia, foi de um grande eco reverberando naquela sala. Foi como se algo que, lançado ao ar há 31 anos atrás, que me deixou sem ação e transitou por sobre minha cabeça ao longo de toda minha formação, tivesse, finalmente, se espatifado no chão. Mil pedacinhos partiam-se aos meus pés e ecoavam a frase: “Esse não é o teu lugar”. Não foram apenas essas palavras que foram ditas. A acepção da banca, principalmente daqueles que atuavam no campo do teatro e não das letras, era de que a minha tese estava indo por um caminho, digamos, esquisito. Mas o meu interesse aqui é essa frase, que ecoou e que me deixou completamente aturdida, porque eu sabia (ainda meio sem saber), que ali havia uma recorrência.

SAMPLE: Engoliu, caminhou, chorou e bebeu

Ela não conseguia engolir, a insistência em parecer bem aos olhos alheios parecia surtir efeito, mas os dentes, a saliva, a língua e a garganta sabiam de tudo e resistiam. Ela estava destruída. Com um sorriso nos lábios, a mão claudicante afastou discretamente o prato.

- O que você pensa em fazer agora? – foi a pergunta que pingou a gota que faltava para transbordar aquele copo, era hora de sair. Levantou, pegou seu casaco, aproveitou que seu rosto estava encoberto para responder:

- Não sei, vou indo, não se preocupe.

Bastou um passo em direção à porta de entrada do restaurante para as lágrimas brotarem, abundantes. Caminhou e chorou por um longo trajeto. Visão embaçada. Ela conhecia essa sensação, só não esperava revê-la novamente. Todos os pensamentos que surgiam a afundavam mais e mais, e ela afastava, resiliente, um a um. Um a um. Não pensa. Não agora. Não pensa, ela pensava. Um a um. Um a um. Pegou um ônibus, chegou em casa. Estava sozinha. O celular começou a disparar vibrações sonoras:

- Como foi? - Deu certo? - Vamos comemorar? - Já estou com o vinho. - E tem espumante!

O modo silencioso deu fim àquilo tudo e a cachaça artesanal, que ganhara de presente no verão, embalou o sono que ela, desesperadamente, pediu para vir. Dormiu sabendo que na manhã do outro dia precisaria estar de pé, outra vez.

Sample 21: *Engoliu, caminhou, chorou e bebeu*
 Fonte: a autora (2019).

Para lidar com essa tensão de forças que passaram a me cruzar após esse dia, eu precisei escrever. Eram textos-boias, textos-pranchas, textos-botes, textos-remos que eu lançava na tentativa de não afundar. Naquele dia, a frase que ouvi, o almoço com minha orientadora, os amigos que me esperavam para comemorar, a casa que me recebia sem ninguém, o companheiro que tinha ido embora, a filha que não estava mais ali e, agora, a tese. Justo esta que, nos últimos meses, tinha sido a corda que me atava à necessidade de abrir os olhos todos os dias. E essa também tinha se partido em minhas mãos.

Um certo desatino com tudo me fez escrever em profusão. Eu grifava sem parar, sem rumo, sem direção, aos trancos e barrancos, me deixando levar por vetores que me atravessavam de todos os lados, e com os quais, eu não tinha repertório para lidar naquele momento. Não havia resposta em nenhum lado, não havia lado, só um caos gigantesco. Não tenho como melhor descrever esse momento do que trazendo os *samples* que produzi na busca desesperada de capturar aquela vibração que perpassava meu corpo e que eu não entendia. Eu tinha sido atingida por alguma coisa.

SAMPLE: Grifando em si

- Desculpem-me, mas engoli as palavras. Elas fugiram da boca, desceram na montanha russa do meu esôfago e estão agora em luta dentro do meu estômago. Se alguém possui palavras que possam, neste momento, serem ditas, que se apresente!

WISLAWA: A vida na hora. Cena sem ensaio. De que trata a peça. Devo adivinhar já em cena? Tropeço a cada passo no desconhecimento das coisas. Se eu pudesse ao menos praticar

uma quarta-feira antes ou ao menos repetir uma quinta-feira outra vez! Mas já se avizinha a sexta com um roteiro que não conheço.⁶⁷

SUELY: Tolerância aos socos que tais afetos inusitados exercem sobre a subjetividade para que esta os encarne, recriando-se, tornando-se outra⁶⁸.

JENNIFER: Você disse que era uma princesa de conto de fadas. Você disse que era uma estrela cadente. Você disse que ia pra Bora Bora. Porra, olha só onde tu vieste parar.⁶⁹

ROSANE: Inventar é movimentar-se no território radical do inesperado que nos desarticula. Experimentar esse inevitável colapso porque a subjetividade foi desacomodada do lugar que costumava habitar. Liberam-se potências desconhecidas que lhe exigem outras referências sógnicas, outra geografia de sentidos por onde transitar.⁷⁰

Sample 22: Grifando em si
Fonte: a autora (2019).

As palavras gritavam o meu corpo, elas eram meu corpo. Os *samples* giravam em minha cabeça. Eu queria desaparecer com todas aquelas colagens impressas em mim, uma por sobre a outra, uma a uma. Eu intuía que precisava me deixar transpassar por aquilo tudo, afastando qualquer pensamento que me dissesse: a saída é essa, é aquela, isso é isso, aquilo é aquilo. Não era. Eu sentia que precisava deixar tudo aquilo circular, sem nenhuma pretensão de compreender nada. Naquele momento, havia uma dor muito doída nisso tudo, e eu precisava me mover por ela.

Depois daquele dia, fiquei um bom tempo inerte. Achei. Mas não fiquei. Se sempre sublinhei, ali sublinhei mais. Tudo eu capturava com a sensação de que pareciam falar de mim, para mim, por mim. Por que escrever se aquilo já dizia tudo? Também não havia linha lógica. Eu pulava de um livro a outro, de um *site* a outro, de uma música a outra, de um amigo a outro, de uma escrita a outra, de um filme a outro, pulava. Emergiu algo dessas forças? Riscos e mais riscos. Estava tudo por mim profanado. E tudo colado em mim, dizendo-me. Como um grande mosaico *sampler*.

SAMPLE: Dois atos e algumas cenas

ATO I - Direita – esquerda – ré - alerta ou siga

CENA 1:

⁶⁷ Apropriação de Wislawa Szymborska na obra *Poemas* (2017).

⁶⁸ Apropriação de Suely Rolnik, fragmento da obra *Cartografia Sentimental* (2007).

⁶⁹ Apropriação de Jennifer Egan na obra *A visita cruel do tempo* (2012).

⁷⁰ Apropriação de Rosane Preciosa em *Rumores discretos da subjetividade* (2010).

Era uma noite de julho, tudo era penumbra, névoa, escuro e havia uma chuva fina. Dirigi olhando o mapa. No *google* o caminho era um. No *App Easy* o caminho era outro. Tentou o primeiro, disposta a mudar de rota caso soasse estranho. Ficou atenta, à espreita, à escuta. Não soou. Chegou.

Foi porque precisava encarar a morte. Havia trilhado um caminho de roubos e apropriações, mas faltava algo, ou era aquilo tudo que cobrava o seu preço?

Eram duas. Desejou que a pirata despisse a capa, seus trajes, tirasse o tapa-olho e revelasse a outra. Nenhuma delas existia. Diluíam-se.

(Em cena VOCÊ e ELA. Sons de tambores, fumaça, fogo. VOCÊ dança. ELA se encolhe, disposta que está a nunca mais ser vista. De repente, a imobilidade total de ambas. Um som de pisca alerta de um carro soa nas suas cabeças.)

Pic Pic Pic Pic

Direita – esquerda – ré - alerta ou siga

Direita – esquerda – ré - alerta ou siga

Direita – esquerda – ré - alerta ou siga

Direita – esquerda – ré - alerta ou siga

Pic Pic Pic Pic

(Pedi que ELA lhe informasse, com riqueza de detalhes, o que acontecia ao redor, e o que aquilo lhe gerava, através disso seu próprio corpo reagiria e compreenderia. Precisava perceber, através do corpo outro, as sensações vitais que seu corpo não mais sentia, mas apenas guardava, cadastrado no ELA, mas a VOCÊ fechado, trancado a umas cem possibilidades de chaves que, exaustivamente, tinha virado para destrancar.)

VOCÊ: Mostre tudo que lhe passa e perpassa. Não esconda nada. Eu preciso perceber seu corpo em ato para então projetá-lo em mim.

ELA: Minha vida inteira começa a passar com rapidez, como um espetáculo, mas eu me sinto alheia. Sensação estranha e curiosa que até me diverte: uma voz distante me fala. Mas não é a minha história, ou é? Desculpe, estou pensando alto para ver se VOCÊ me escuta. E falo devagar, como quem escreve, para que você me transcreva⁷¹.

CENA 2

VOCÊ E ELA

Todos que querem iniciar conduzam-se para o exterior do salão de pedra, em uma roda de cadeiras. Ela sai. Receio. Vamos colocar as cadeiras aqui em roda, perto da luz projetada pela lua cheia. Ajuda. É minha primeira vez. Tudo bem, avisa quando ela for assoprar. Avisa. Ela cochicha ao pé do ouvido: quando eu assoprar, tranca a respiração. Tontura. Como se um golpe atingisse sua testa e empurrasse seu corpo para trás. Medo. Acho que vou desmaiar. Música é tocada em um violão e cantada. Tem mais gente passando mal. Calma. Olha os outros. Volta. Melhorando. O tronco que estava jogado na cadeira se ergue. Respira. Sorri. Batuca o ritmo da música em seus joelhos. Nos dois. Com as duas mãos. Som dos vômitos dos companheiros. O tronco volta a cair para trás. Vou desmaiar. Levanta cabeça. Olha o céu. Que lindo. Respira. Medo. Ânsia de vômito. Tronco se projeta para frente. Suador. Tira a manta. Vontade de vomitar. Tô mal. Medo. Acho que vou sair da cadeira. Vou sentar no chão. Não. Vou chamar atenção. Vão se preocupar. Medo. Tira os óculos. Coloca abaixo da cadeira. A música segue.

⁷¹ Apropriação de fragmentos da obra *Leite derramado* (2009) de Chico Buarque.

Fica atenta à música. Pega balde. Escarra. Cuspe. Assoa nariz. Medo. Quem já estiver melhor pode ir passando para o salão de pedra. Coloquem os resíduos do balde naquele balde maior. Será que estou melhor? Será que não vou cair? Medo. Acho que dá. Levanta devagar. Pé se desenrola com vagarosidade pela grama. Para. Olha árvores altíssimas balançando atrás de si. Som do vento. Olha o céu. Lua encoberta. Sorri. Expansão, universo, magnitude, alegria. Despeja baldinho com papel higiênico e escarros. Entra salão. Senta colchão. Aguarda. Toma. Uma dose. Nada. Segunda dose. Visão. De tudo que ouve, fica: “Guarda essa palavra: poder”.

CENA 3

VOCÊ: Então esse estado singular de torpor, essa carne atingida pela imobilidade enquanto a inteligência continua a funcionar, é a morte? O que eu faço se eu não acordar mais? O esquife já está no quarto. Meu Deus! Então está tudo acabado?⁷²

ATO II - Estertor

CENA 1

(UTI. VOCÊ olha pelo vidro para aquele corpo inerte preso a uns cem fios que o enlaçam e o prendem àquele equipamento. Os fios pulsam, parecem emitir falas de ar múltiplas, de outras vozes, de outras geografias, de outros lugares e que, ao passarem por aquele aparelho, seguem em direção àquele corpo e o mantêm vivo.)

Vá até o *Ateliê*, procure a estante do Roth e a estante do grupo Pedra branca e da Nina. Fique atenta a este pulsar *sampler* e o trame ao *Manifesto*.

Pulsa o fio: Eu via o quanto eu me afastara.

Pulsa o fio: Isto aqui não é mais o meu lugar, pensei.

Pulsa o fio: Minha carteira de sócio expirou. Vá embora.

Pulsa o fio: Se você não tem uma coisa, viva sem ela.⁷³

Pulsa o fio: O que eu tenho?⁷⁴

Pulsa o fio: As coisas podem degradingolar num piscar de olhos⁷⁵.

MÉDICO: O diagnóstico: uma espécie de desarraigamento crônico, ela nunca mais se sentirá em casa, em lugar nenhum, permanecerá psicologicamente mutilada.⁷⁶ Seguem aqui os cuidados, aos cuidados. Boa viagem!

Recomendações: *Religare, a intuição ao cérebro, ao uno e ao dissonante-mente consonante harmoniosa mais precisamente paradoxal. Verso/versão-remix. Luz, sombra, ruído, silêncio, pensamento, vazio, fala, descoberta. Vida e morte a cada dia! O amanhã nem existe. Aquela nota da frase-imagem-melodia, já está em outra frequência. Outros hz!!! Desconhecidos pelos*

⁷² Apropriação de fragmentos do conto *A morte de Olivier Bécaille* (2001), de Émile Zola.

⁷³ Apropriação de *Fantasma sai de cena* (2008) de Philip Roth.

⁷⁴ Apropriação da letra da música *Ain't Got No, I Got Life* composta por Galt MacDermot, Gerome Ragni, James Rado e cantada por Nina Simone no álbum *Nuff Said* (1968).

⁷⁵ Apropriação de *Fantasma sai de cena* (2008) de Philip Roth.

⁷⁶ Apropriação do *Manifesto* de Coelho e Gaspar (2007).

afina-dores e metrônomos. Se a orquestra afina em lá, afine em si. Afine em si!!! Toque em si. Afine em si!! Toque-si!!!⁷⁷

Morte....corre até a estante da sala. Há alguns anos li um conto de Zola de um morto-vivo, deve ter ali alguma coisa. Ah, se precisar de algo que fale de cuidados, médicos, enfermaria tem o livro do Chico, tá na estante também. Não tá decupado no *Ateliê*?

Não. Nessa época a compulsão pelo roubo não era declarada. Guardava na memória. Agora preciso de um depósito para socar tudo isso. Tá, corre, lembra que na historinha eu tô morrendo?

ELA: Foi naquele dia que eu morri após uma enfermidade aguda. Agora VOCÊ me olha por sobre o vidro, remexe minha mala, busca e cola vestígios, roupas, sapatos, vestimentas. Quando me viu rígida, os olhos abertos, sem respirar, correu, achando que era um desmaio. Tocou minhas mãos, inclinou-se sobre meu rosto e foi tomada pelo terror. Transtornada, gaguejou, e explodiu em lágrimas.

VOCÊ: Está morta!

ELA: Aconteceu uma síncope de todo o meu ser, um raio me aniquilou. Minha vontade morreu, nem uma fibra de minha carne obedecia. E, nesse vazio, apenas o pensamento permanecia, lento e preguiçoso. Senti tanta lassidão que foi um alívio não contar com mais nada.⁷⁸ O caminho do sono... Ouço ruídos de gente, de vísceras, um sujeito entubado emite sons, talvez queira me dizer alguma coisa. Há sempre um útero que me impede de cair, me sustém pelos cabelos, mas aí eu topo na porta de um pensamento oco, que me traz de novo para as profundezas⁷⁹. Mas estou viva, pois percebo os gestos que se passam ao meu redor. Começo a ter uma consciência exata do meu estado: eu pareço voar pelo quarto, enquanto uma estranha, uma massa informe, repousa na cama. É VOCÊ?⁸⁰

Sample 23: Dois atos e algumas cenas

Fonte: a autora (2019).

A vida seguia a 180 km por hora, e eu me sentia uma passageira que tentava agarrar tudo que passava pelo caminho, como naquelas imagens de filme, quando a moça olha pelo vidro e tudo, borrado pela velocidade, transita turvo à frente dos seus olhos. Mas eu não olhava apenas, eu me jogava da janela, me atirava, confrontava, espremia, torcia e retorcia. Tudo para perceber alguma coisa no fluxo daquilo tudo. Em determinado momento, percebi que o que eu escrevia tinha a ver sempre com hospital, doença, remédios, morte, falta de ar. Aquilo estava ficando chato. “Vai se fechar de novo em uma só possibilidade?”, eu pensava. [Salto para uma

⁷⁷ Apropriação da letra da música *A vida é um sampler*, composta pelo grupo *Pedra Branca* e que integra o álbum *Feijoada Polifônica* (2006).

⁷⁸ Apropriação de fragmentos do conto *A morte de Olivier Bécaille* (2001), de Émile Zola.

⁷⁹ Apropriação de fragmentos da obra *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque.

⁸⁰ Apropriação de fragmentos do conto *A morte de Olivier Bécaille* (2001), de Émile Zola.

fala do Prof. Alziro Azevedo em uma aula da graduação⁸¹: “Abre esse desenho, criatura, não fecha, deixa respirar!”]. Mas a verdade é que eu estava insatisfeita. Sensação de estar em um trajeto lamurioso em que tudo que eu lia era para alimentar isso. Voltei a pegar o trem, não queria viajar em nenhuma certeza, em nenhuma base concreta. “Tu vais te espatifar desse jeito”, me diziam todos. Quase todos. Mas fui. Abandonei o hospital. Mas segui no *sampler*, roubando tudo o que passava para colar e descolar em mim e quem sabe, assim, enxergar alguma coisa.

SAMPLE: Um véu, uma corrente sanguínea, um biombo, uma costureira⁸²

Aquilo, de certa forma, lhe encobria, era um véu. Não porque quisesse, mas talvez porque desejasse todos aqueles em si. Um véu. A imagem era bonita. Véu-biombo. Daqueles que ocultam, mas que a gente sempre pode espiar.

Há quanto tempo aquilo estava ali? Uma mancha que manchava o sangue. Seria um machucado que ficou? Ou uma aquarela que pintou? Ou um dia que lhe tingiu? Ou uma marca com a qual nasceu? Não sabia. Mas aquilo contaminava tudo. Isso ela sabia.

Mas achou que quem tecia via de fora. Não via. Via de dentro. Vinha de dentro. Do sangue, da mancha, do véu, do biombo, do elas que lhe habitavam.

Não fazia nada sozinha. Se fizesse, não faria. Mas ela ainda não sabia.

Sample 24: Um véu, uma corrente sanguínea, um biombo, uma costureira.
Fonte: a autora (2019).

De todos esses *samples* criados, algumas frases escritas por mim, ou grifadas na obra de outros iam e vinham, insistentemente, aparecendo e reaparecendo naquilo tudo que eu produzia. Comecei a perceber que ali, nestes *samples* de um vivido-escrito-grifado, havia linhas intensivas⁸³ que produziam ecos recorrentes que apontavam para uma certa ausência de

⁸¹ Cursei a disciplina: “Elementos da linguagem visual do teatro” (1993), no curso de bacharelado em Interpretação Teatral, com o Prof. Alziro Azevedo. Como era o primeiro semestre do curso de graduação, era também a primeira vez que acessávamos as temáticas relacionadas às questões visuais de um espetáculo. Lembro que fazíamos muitos exercícios de desenho a partir de diferentes estímulos que ele nos dava. O prof. Alziro sempre dizia que meus desenhos acabavam se fechando, começavam se expandindo e, aos poucos, eu ia dando a eles um contorno rígido, preciso e bem marcado. Um dia ele chegou perto de mim e me disse: “Abre teus desenhos, criatura! Não fecha! Deixa respirar! Mantém a expansão.” Naquele dia não compreendi, como hoje compreendo, a importância do que ele me disse.

⁸² Esse título era a proposta que eu tinha para o nome do último capítulo da tese, segundo o projeto que entreguei na qualificação. Eu pretendia abordar o conceito de rede em sua historicidade, a partir de Pierre Musso (2004), pensando-o primeiro como um véu, que cobre o rosto, remetendo à narrativa de Eco (1995), em que ele usa a metáfora de um biombo para falar de um autor que se esconde para escrever; uma corrente sanguínea, remetendo às primeiras acepções do conceito no século XIX; e uma costureira, como essa artesã que tece e fia um texto.

⁸³ Para Deleuze e Guattari (2010) os encontros são marcados por linhas extensivas e intensivas. As primeiras relacionam-se à forma como percebemos as coisas a partir do nosso repertório cultural. As segundas são as linhas de força, aquelas que carregam em si a variação, a diferença, a possibilidade da criação em potência. O modo de existência da diferença intensiva é a multiplicidade, é por intensificação que o novo emerge. As linhas extensivas

território, o que fazia com que eu constantemente me perguntasse: *Qual é o meu lugar?* Essa frase remetia ao acontecimento da qualificação, mas também a outras experiências marcadas como grifos em meu corpo e que me jogavam às reminiscências que moravam em minha trajetória formativa, pessoal, familiar e artística. Havia, nesses escritos em jorro, uma constante menção a um espaço de pertencimento, à ausência dele, à vagueza que isso me gerava e me conduzia a um fluxo informe no qual eu não distinguia mais nada.

De tudo que eu tinha investigado, criado, analisado e estudado até a qualificação, e que parecia não fazer mais nenhum sentido, a palavra *sampler* permanecia potente. Ela ressoava em mim e eu constantemente me perguntava, tentando me atar novamente à pesquisa, onde está a *sampler* agora? Que força foi aquela que me fez vibrar estranho ao ler o *Manifesto*? Por que enxerguei ali tanta intensidade? Quem é essa figura que chamo de *sampler* e que me relaciono como se fosse uma pessoa em mim? O que a está perpassando agora? O que ela está grifando? Com que *samples* ela vai tramar essa pesquisa? Como ela vai sair dessa? O que ela tem grifado nesse corpo que a faz vibrar? E o que ela carrega de marcos e repertórios que, até a qualificação, inviabilizou a ela (a mim) perceber essa espécie de estranhamento?

Lembro-me de um fragmento do experimento *Posfácio entre tu e eu*: “deixe de se esconder. Está na hora de alguém inventar um enredo diferente, ou de você sair de trás dos arbustos.” Eu sentia que precisava viver a pesquisa por meio do que eu, até então, tinha pensado em torno dessa noção: *sampler*. Eu investi nessa figura que escreve, “colando-se” em fragmentos, a partir de vibrações referentes que atingiam e ressoavam o seu corpo. Essa figura, *a sampler*. Era ela que eu precisava deixar sair detrás dos arbustos. Era para ela que eu precisava olhar. Ela poderia me ajudar a tecer tudo aquilo que me atravessava, que me desacomodava e que eu não entendia. Esse “ela” que estava em mim. Percebi que eu precisava transitar por esse “desarraigamento crônico” (Coelho; Gaspar, 2007, p. 158), deslocar-me sem casa, sem lugar, atirar-me ao “abismo do desgarrado” (*Ibid.*, p. 157), “arrancar de si a sua própria ultrapassagem” (*Ibid.*, p. 170), como diz o *Manifesto*. *Eu precisava atravessar, invadir e sair outra, e se eu pudesse ser outra depois da invasão, depois de ser trespassada, é esse o mundo sampler (Id.)!*

regulam, as linhas intensivas lançam ao devir. Um sistema de extensão vai nascer de condições intensivas que o fizeram variar e ganhar um outro contorno. Nos encontros intensivos há intensidade passando como quando encontrei Virginia Woolf; ou quando narro explosões ou espadas me cruzando nas leituras; ou quando menciono meus vibrares estranhos.

Em todo transcurso desse primeiro movimento da pesquisa mantive uma sensação esquisita que me fazia olhar para a minha prática de apropriações, roubos e sampleamentos e pensar: “Isso quer dizer mais do que tu estás dizendo, tem mais patê nesse angu!” De um lado, um projeto acadêmico estruturado, com método, hipóteses, argumento lógico, bons autores de referência e uma linha discursiva fundamentada. Um terreno que me dava segurança, que poderia me abrir as portas científicas e acadêmicas de dois campos que eu almejava: o teatro e a literatura. Mas aquilo parecia deixar vaziar um incômodo. Do outro lado, aquela dificuldade em achar o “patê do angu”, a causa daquela sensação que me mobilizou a escolher a noção *sampler* como âncora da pesquisa. Isso me levava a ficar do lado do território mais conhecido, mais seguro, que eu saberia me defender, que a instituição acadêmica melhor reconheceria. *Despistei meus estranhamentos, evitei sair desse lugar estável que acreditei possuir, sufoquei minha intuição porque talvez fosse arriscado demais lhe dar algum crédito, podia me arremessar num beco sem saída e me forçar a abrir uma clareira em mim* (Preciosa, 2010). Não adiantou, a clareira foi aberta.

Mas a vida seguia vibrando, uma fatia dela passava por mim (uma frase, uma conversa, um congresso, uma situação de ensino ou de prática coletiva em sala de ensaio) e ecoava minhas dúvidas, e outra fatia, e outra. Eram muitos ecos que pareciam tecer liames, mas que custei muito a entender por que eles pulsavam e o que aquilo tinha a ver com o que eu estava pesquisando. E tudo parecia ter a ver com essa figura, *a sampler*.

SAMPLE: Havia ecos, mas ela não ouvia - I

- ✓ *Analisando o processo criativo, percebi que há, em **minha forma de escrita**, um saber cênico que age na leitura, seleção e montagem dos grifos, bem como uma forma específica de composição que, além de curiosidade, interesse e atravessamentos constantes, **me suscita questões** relacionadas às poéticas citacionais, **que acabam desaguando** não apenas na minha escrita, mas **em minha atuação profissional como artista e professora de teatro**.*
- ✓ *Esse desejo (reflexo do que me deixa desconfortável no fato de eu, umbilicalmente, estar olhando uma prática pessoal tão específica), se alia a uma **percepção**, ainda fugidia e nebulosa, de que **minha prática e as noções** aos quais trabalhei até aqui, **desaguam para outros pensamentos que me atravessam**. Eu percebo **vínculos e ressonâncias. Cruzamento de vias**.*
- ✓ *Percebo uma **série de fios** que ligam **minha forma de pensar a criação** dramático-literária **via sampler**, a outras práticas, não apenas artísticas, mas **também pedagógicas, epistemológicas, filosóficas**, inclusive. Capilaridades. Desejo. De que minha tese parta de algo específico, que nasce dessa prática criativa, mas que se expanda, pois vejo nela ligações com um todo que **não sei nominar e ainda não sei distinguir, encontrar**, uma sensação e uma aflição.*
- ✓ *Para mim, as noções operacionais de leitura, se tiradas do âmbito específico desta criação, reflete, em primeiro lugar, a possibilidade pedagógica de um **aprendizado/criação que opere por atravessamento** e escuta e que exige uma abertura para o outro, para o encontro e para que algo aconteça. O que pode ser correlacionado a uma possibilidade de experimentação da recepção estética como produção/criação em arte; ou da leitura como criação (independente da linguagem); ou da **interação fora-dentro/ exterior-interior** que a criação artística exige e que pode ser pensada como uma escuta que é **abertura, atravessamento e criação**.*

Sample 25: Havia ecos, mas ela não ouvia - I
 Fonte: a autora (2019).

Esses trechos estavam no projeto que entreguei na qualificação, inseridos em um capítulo final em que eu descrevia sensações ainda instigantes para mim e que eu pretendia olhar mais de perto. As palavras que ampliei e coloquei em negrito, hoje, ao relê-las, saltam-me aos olhos. O quanto essa sensação estranha e nebulosa já estava presente nessa compreensão de que a noção *sampler* me apontava caminhos para além da escrita dramática. Conexões que eu estabelecia em um nível perceptivo, mas que ainda não conseguia elaborar, produzir sentido. Felizmente um *território-pousada* (Guattari; Rolnik, 1996) chegou até mim, aquele que, além de te permitir um pequeno tempo de aconchego, amparo e cumplicidade, te apresenta frestas. Quem sabe por ali eu poderia me mover?

SAMPLE: Vende-se uma casa e se ganha uma pousada

Cobertura triplex, 3 dormitórios, uma suíte e duas vagas. Terraço com churrasqueira, vale a pena conhecer. Próximo a ponto de ônibus e da Avenida Nonoai, defronte à praça onde é realizada a Feira Modelo. Aceita imóvel no negócio.

- Oi, Vika, tudo? Fiquei bem a fim de ver o teu apê. Tô viajando agorinha, volto em agosto. Se ainda tiver à venda marcamos, ok? Bjooo.
- Oba. Vamos marcar, sim! Te espero com um café fresquinho e ainda papeamos. Boa viagem para ti. Um beijo e até a volta.
- Oba! Só isso já vale. Cheguei em Guarulhos. Bjo.

- ...finalmente conseguimos agendar o tal café...
- ...como tu estás, Silvia? Olha, aqui a casa...
- ...e a tese?
- ...nem te conto. Tem dois banheiros....
- ...precisamos nos fortificar. Vejo nessa turbulência toda uma potência de outra natureza...
- ...aqui a garagem...
- ...uma disciplina para conversarmos, trocarmos angústias, estarmos juntos. Vinho. Kafka. Deleuze...
- ...são três quartos...Já estou dentro, vou me inscrever...
- ...preciso te apresentar o Dom⁸⁴...
- ...a cozinha e a área de serviço.... Quem sabe um final de semana em Maquiné para discutirmos.
- ...guardadora de sementes crioulas...
- ...tu não tens ideia da importância disso na academia. O terraço, amo esse cantinho...Obrigada por esse encontro, mesmo...
- ...digo o mesmo...

⁸⁴ Dom, apelido de Domenico Ban Junior, psicólogo clínico, esquizoanalista e meu colega no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS).

- ...beijo, até!

(Encontro intensivo. Redespertou o apetite: pela vida, pela pesquisa, por mim).

Sample 26: Vende-se uma casa e se ganha uma pousada.
Fonte: a autora (2019).

Nesse período, eu decidi vender minha casa e divulguei nas redes sociais. O “*post* bombou”, como dizem, e muita gente amiga, que já tinha me visitado, escreveu textos carinhosos falando sobre o meu cantinho. Quem leu? A Silvia Balestreri. Segundo me disse, ela pensou: “Que energia boa a casa da Vika, quero conhecer.” Mas passou o tempo. Silvia, que estava de férias, voltou de viagem e marcamos, então, a visita. Desmarcamos. Marcamos de novo. Era um sábado à tarde quando ela chegou. Quase três horas de uma conversa potente, intensiva e inspiradora entre *aliadas* (Guattari; Rolnik, 1996). Mas para o leitor entender a força desse encontro e o que já me habitava como um eco por germinar, preciso voltar um pouco no tempo.

Quando eu estava no início do mestrado, havia um tópico/course no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS) que tinha o título *Teatro sem espetáculo e atorialidade*. Eu pensei: “Que raios é isso!” Me inscrevi. Lá estava a Silvia e uma porção de colegas que eu conhecia e tinha por eles um grande afeto. Sim, eram *aliados*⁸⁵, mas eu ainda não sabia. Achei aquilo tudo uma loucura, em duas horas de aula eu tinha ouvido palavras e nomes que eu nunca tinha ouvido falar: Deleuze, Guattari, situacionistas, Guy Debord, deriva, *flâneur*, sociedade do espetáculo, *prank*, desobediência, Carmelo Bene e uma “pá” de coisas que vieram em enxurrada. Que gente era aquela? Que professora era aquela que emendava assuntos um no outro, que trazia sacolas de livros para mostrar, que me falava de pessoas como se eu as conhecesse? Eu não sabia nada daquilo. Nada. E aquela gente falava de tudo aquilo com uma paixão, um arrebatamento, uma criticidade que me fazia pensar: “ah, mas isso eu conheço e isso eu gosto.” Fiquei. Se me perguntarem o que aprendi, eu não sei descrever em termos teóricos do tipo: “aprendi que a filosofia tal prega tal e tal coisa, que o conceito de deriva é isso ou aquilo.” Não foi esse tipo de experiência que vivenciei. Não era algo racional apenas, era uma mobilização que perpassava todo o meu corpo, era afeto que gerava em mim vibração, composição, desejo, tesão. E isso eu percebia em toda a turma.

⁸⁵ “Nós nos dirigimos aos inconscientes que protestam. Buscamos aliados. Precisamos de aliados” (Deleuze, 2013, p. 34).

Autodenominamo-nos *Idiorecorso*! Falávamos muito do *ritornelo* (Deleuze; Guattari, 1997a), esse movimento de retorno que se dá na diferença (que palavra bonita!). Líamos trechos em coral, discutíamos, comemorávamos, ríamos. Tentamos fundar uma igreja como uma ação *prank*⁸⁶. Fomos até um cartório para saber como abrir, mas paramos na dificuldade de quem assumiria o CNPJ⁸⁷. Fizemos *derivas*⁸⁸, cada um escolhendo seus dispositivos e propondo trajetos pela cidade. Elaboramos um relatório poético-acadêmico-vibrátil-potente sobre essa experiência. Montamos um grupo nas redes sociais. Tomamos vinho e, depois de um semestre, nos despedimos. Não retornei mais a essa experiência, mas ela se infiltrou em meu corpo, virou eco e aguardou um momento fértil para reaparecer.

No doutorado, aquele reencontro na FACED com essas figuras que me pareciam intrusas em um tópico sobre poéticas citacionais - Deleuze, Nietzsche e Espinosa -, e que eu já tinha flertado no curso da Silvia, me davam medo. Eu não me sentia capaz de entrar nos estudos daquele “povo nômade”⁸⁹ e, por isso, fugia e fugia. Lembro de várias vezes comentar com a minha orientadora: “Inês, pressinto que preciso olhar para a filosofia da diferença, mas não sei se quero, acho difícil”.

E, então, decido vender minha casa, dois dias depois de assistir um vídeo da Suely Rolnik (2015) e pensar: “preciso conduzir minha vida nesse caos, deixar outros modos de me deslocar, surgirem”. O *post* e a conseqüente visita da Silvia produziram um *acontecimento* (Deleuze, 1974), um encontro de forças intensivas. Penso que, da mesma forma que no seu curso eu aprendi sem o aprender “convencional”, nesse dia, ela conheceu a minha casa, sem conhecer. Vivemos uma experiência naquela casa e naquela sala de aula. Um encontro vibrátil, uma aliança. Aqueles ecos-sementes que aguardavam a germinação pulavam dentro de mim,

⁸⁶ Pensando nestas ações, que misturam arte e ativismo, elaboramos o estatuto para o nosso *IDEORECORSO* - Igreja Dionisiaca da revelação do corpo sem órgãos, uma *prank* como proposta de instituição religiosa para ser registrada em cartório com vista à isenção de imposto. Disponível em <https://www.scribd.com/doc/284327797/Estatuto-Da-IDIORECORSO>. Acesso em: 22 dez. 2020.

⁸⁷ Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica.

⁸⁸ A *deriva* é uma das propostas prático-teóricas elaborada pela *Internacional Situacionista (IS)*, uma técnica de andar sem rumo em que o derivante renuncia aos seus deslocamentos habituais (trabalho e entretenimento) e se deixa levar pelas solicitações do terreno, situações e confluências que do meio emergem (Debord, 1982).

⁸⁹ O nomadismo aqui toma por referência os estudos da diferença. Para Deleuze (2006), o nômade seria o oposto a um movimento fixo e sedentário. O nômade como aquele que busca o movimento, não necessariamente de forma espacial-geográfica, mas um deslocamento como viagem pelas intensidades. Ver mais em *Mil Platôs*, volume 5, *Tratado de nomadologia: A máquina de guerra* (Deleuze; Guattari, 1997b).

tinha chegado o momento de ouvi-los. No dia seguinte, me inscrevi em um novo curso da Sílvia⁹⁰:

SAMPLE: Dá voz ao que está pulsando

Entrou atrasada no primeiro encontro do grupo. Chegou rindo e contando algo engraçado, como sempre faz, como gosta e como é para ela o estar coletivo. Nômades reunidos? Aquilo dava um certo medo. Não ligou. Intuíva que aquele espaço falava daquilo que ela queria falar. Mas era só intuição.

“Falem um pouco da sua pesquisa” ...só de ouvir a frase já começou a se preocupar: “por onde começar para quem não sabe nada?” Começou. Falou. Falou. Falou. Respirou. Falou mais um pouco. Entre tudo, lembra de ter dito: “minha prática de escrita já não dá mais conta daquilo que eu quero falar, ela me suscita questionamentos para além da escrita em si. E é a noção de *sampler* que me alça a esse voo, como um trampolim. E ela roça em uma estrutura sistêmica de poder, da instituição, da cena, dos campos, da criação.... eu quero falar dos pensamentos que ela gera em mim, do desejo de uma criação que não se pauta pela normatização, que proceda por arranjos, que... como escrevo, como monto, o que grifo, porque grifo, isso não faz mais nenhum sentido para mim. Eu parto daí para pensar além e...”

Ao final daquele vômito, uma espécie de diagnóstico: “Não sei qual a tua dúvida. Tua tese é bem clara.” Ela não soube distinguir se estava sentindo alívio, ou se era a aflição que aumentava e lhe dizia: “clara para quem?”

Seguiram o encontro. E todos falaram. E falaram. Falaram. Falaram. Pausa para respirar e seguiram. Falando. Eram conceitos, expressões, modos de perceber a criação e a vida em fluxo. Aquilo tudo era tanto, tanto, que esse tanto ficava dançando na frente dos seus olhos e era um tanto tão semelhante ao tudo que estava dentro dela, que ela não conseguia ter tempo e fôlego para olhar para cada pensamento e dizer: Isso! Isso! Isso! Mas em silêncio era o que seu corpo gritava.

Chegou em casa, atirou a mochila no sofá, subiu correndo as escadas que levavam para a sua escrivaninha. Chegou na mesa, pegou a pilha de análises que estava produzindo sobre o processo de criação dos seus textos e atirou em um canto. Sentou-se no computador e escreveu nove páginas em um fluxo contínuo, intenso, potente, prazeroso. Quando recostou as costas na cadeira depois do ponto final, sorriu e se lembrou da frase que ouviu do grupo: “se tem algo pulsando é que precisa muito sair, dá voz a isso”. Ainda não sabia onde tudo aquilo ia dar, ainda com medo, ainda cheia de dúvidas, ainda aflita, mas cheia de vida.

Os encontros seguiram na sala de aula, nos teatros, na casa dos colegas, com vinho, com comida, com cerveja, com textos, com risadas, com música, com o sol raiando, com bolo, com violão, com encruzilhadas, com antropofagias, com inglês, com fermentação natural, com pães, com vagalumes, com textos teatrais ou sem nada disso, mas com uma vida que transbordava.

Sample 27: Dá voz ao que está pulsando.
Fonte: a autora (2019).

⁹⁰ Tópico Especial II: Escrituras menores em pesquisa (2019).

Depois deste *sample*, só penso em um encaixe possível neste parágrafo, a reflexão da atriz Ana Cristina Colla (2018) sobre a violência como força criadora. Esses processos dolorosos, nada doces, que abrem fendas em seu corpo, mas que retornam como intensidades que te lançam à criação de modos de se deslocar e criar, ainda não reconhecíveis por ti, fora do repertório que você, até então, conhecia. A transformação da impotência em potência. Depois desse território-pousada, dessa alegria em estabelecer relações que me reaproximaram da minha potência de ação, eu segui, disposta a continuar por um *entre* movediço, pois pressentia que era nesse espaço relacional da não certeza, da não interpretação prévia que eu produziria o que eu intuía ser o que meus ecos diziam, a possibilidade de um deslocamento *sampler* pela própria pesquisa.

SAMPLE: Sampler em ato



Sem falar nada ao longo de toda ação, vestida com roupa preta, começou a pegar e a vestir acessórios que eram das pessoas que lhe assistiam: pegou uma manta (estava frio), pegou um casaco, um relógio azul, um par de brincos, uma borrachinha de cabelo. Esqueceu dos sapatos, mas queria ter pegos eles também. Vestiu tudo.

Olhou para o colo dos participantes e vários estavam com cadernos de anotações (era uma oficina), outros tinham livros (tinham levado para sua performance pessoal). Pegou alguns, em torno de uns quatro ou cinco e levou para o centro do espaço cênico (estava em uma meia arena), onde ela tinha deixado folhas em branco e uma caneta esferográfica.

Escreveu o primeiro cartaz: BOA NOITE. Foi até uma das pessoas, deu-lhe o cartaz, fez sinal para que esperasse ela voltar para o centro do espaço cênico. Quando chegou e se colocou, fez sinal para que lesse o cartaz. BOA NOITE.

No segundo cartaz escreveu: VOU ME APRESENTAR A PARTIR DOS ATRAVESSAMENTOS QUE ME PERPASSAM. Fez o mesmo: deu para outra pessoa, voltou para o centro do espaço, pediu que ela lesse.

A partir daí abriu os cadernos e livros que tinha pegado e começou a construir frases a partir daquele material. Roubava uma palavra de um, de outro, misturava, juntava outra e ia construindo micro frases. Depois, o mesmo procedimento: dava ao público para que lesse por ela, como se fossem a sua voz.

Fez em torno de sete frases e encerrou escrevendo: MEU NOME É VIKA, inserindo também o nome de todas as pessoas das quais tinha tomado objetos. De novo, pediu que alguém lesse.

Ela queria falar disso, desse que rouba/pega, se apropria/reapropria e assim cria/recria a partir do outro, da roupa do outro, dos textos do outro, da voz do outro, mas do outro que também está em ti, atravessado.⁹¹

Sample 28: *Sampler* em ato.

Fonte: a autora (2019).

Ainda confusa em relação à tese, vi a divulgação da oficina e pensei: “vai lá sacudir o mofo e ver se há uma semente escondida embaixo dessa umidade toda”. Fui! Ali apresentei a performance como resposta à tarefa dada no último dia de aula: “se apresentem como vocês se veem, com algo que lhes represente”. Fiz então a performance que chamei de “*Sampler* em ato”. *Ato* como tempo presente, um *sampler* no aqui-agora, no presente da ação. A ideia era compor uma atuação/performance/escrita a partir dos materiais que público e *performer* portavam consigo e me apropriar desse material para criar, sampleando, no exato momento da ação. Foi estranho para mim quando, ao final da intervenção, me disseram: “É tudo tão claro no teu trabalho, tão representativo do que tu falas, pensa, explana e tu apresentas de uma forma tão sintética, simples e complexa ao mesmo tempo. Leva a gente a pensar em muita coisa.” De novo, “Clara para quem?”, eu me perguntava. O que eu não estava vendo? Não era possível eu morar no caos e os outros falarem em clareza! Mas atentei para algo: eu precisava parar de querer encontrar a conexão da vibração, o sentido dela. Além de me deixar atravessar pelo que eu fazia, eu intuía que precisava olhar para os grifos que, como reminiscências, estavam marcados como experiências em meu corpo. Eu precisava cartografar tudo aquilo que morava nesse meu *ateliê-corpo* e perceber se havia nele rastros dessa *sampler* em mim.

Olhar para essa artista do teatro: a atriz, produtora, diretora, professora, aluna, bailarina, filha, mãe. [Dramaturga não, porque não sou do campo. Risos. Isso é uma brincadeira!] O que

⁹¹ Criação produzida na oficina *Apropriação de tudo* ministrada pelo diretor e artista visual Adriano Guimarães. Ação integrante do projeto *Conexões Contemporâneas* promovido pela Karma Cia de Teatro em Itajaí, no ano de 2019.

havia nesse trajeto? O que eu tinha grifado em minha experiência como mulher, nascida no interior, de família católica engajada nas lutas político-partidárias progressistas, nos movimentos sociais, estudante de balé e de teatro, e que poderiam estabelecer pontes, resquícios, rastros de uma possível subjetividade *sampler* nesse trajeto? Ou que guardava nela *gérmenes* dessa possibilidade de um vir a ser?⁹²

E é na cartografia do meu percurso, naquilo que grifei em algum momento da minha vida e guardei como *samples* no meu *ateliê-corpo*, que passei a olhar, agenciando-os, a fim de criar o segundo movimento desse traçado. Debruçar-me sobre esses vetores de forças plurais que agiram em mim e com eles tramar e tecer esta pesquisa-criação. Esse cartógrafo que, como o próprio *sampler*, “vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar” (Rolnik, 2007, p. 65) e, ao mesmo tempo, que *perscruta, transforma sua paisagem (Id.)*. Mergulhar nesse estudo cartográfico foi para mim, em um primeiro momento, refutar a interpretação, a busca de um sentido para aquilo que me perpassava, mas me deixar atravessar a fim de perceber os sinais, entendendo a singularidade e a complexidade desse trajeto: *Naquilo que eu vejo, algo está insistindo, mas eu não estou vendo* (Orlandi, 2006b). Estar à espreita, atenta ao *corpo vibrátil*⁹³, aos ruídos gerados na “geografia dos meus afetos” (Rolnik, 2007, p. 66). Ruído como descoberta, como potência instaurada na própria perturbação. Todo esse deslocamento aconteceu no momento inerte que eu falei há pouco, no qual eu achava que nada acontecia e eu apenas via, como da janela de um trem, tudo passar à minha frente. Meu *olho do invisível*⁹⁴ ainda não enxergava o tanto de tudo que estava se movendo em mim, como se as “faixas de frequência dessa inusitada viagem” ainda não estivessem “bem sintonizadas” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 290).

Passei a transitar por uma penca de memórias que reverberavam e que reapareceram todas nesse momento, de forma esparsa, afetiva, ilógica, apaixonada, triste. Chorei. Dei

⁹² Rolnik (2019) fala de *gérmenes* incubados e marcados no corpo porque, em algum momento, tensionaram o seu modo de existência e sua subjetividade. Nem sempre o contexto favorece essa potencialização, então eles ficam lá, não materializados, mas vivos dentro de ti. E, então, por uma situação específica dessa *vida vibrátil*, eles completam a sua germinação, retornando em condições de serem repensados e de se instaurarem, modificando a cartografia do presente.

⁹³ *Corpo vibrátil* aquele que, em nossa condição de vivos, é tocado pela experiência, naquilo que dela eu ainda não reconheço como saber formal em mim. Os “efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que, geradas nessa fecundação, anunciam-se ao saber do vivo” (Rolnik, 2018, p. 91). Saber do vivo como um “saber-do-corpo” (*Ibid.*, p. 54), intensivo, nesse “outro que vive efetivamente em nosso corpo” (*Ibid.*, p. 111), a vibração como “efeitos de sua presença em nós” (*Id.*).

⁹⁴ O *olho do invisível* como aquele que percebe para além do visível, das formas, dos marcos, daquilo que reconheço pelo *olho do visível* (Rolnik, 2007).

gargalhadas. Me surpreendi. Revi fotos, mexi em diários, conversei com pessoas, visitei aquela caixinha de guardados que a gente nunca sabe porque guarda. Situações chegavam até mim, os meus ouvidos se espichavam para ouvir essa e aquela história e todas pareciam vibrar os mesmos ecos. Eu parecia um radar. Depois vieram algumas anotações em guardanapos, diários e áudios de *whatsapp* com os amigos-aliados. O *olho do invisível* começava, aos poucos, a captar alguma coisa.

Transitar por tudo isso fez com que o meu processo de criação textual-dramática me chegasse a partir de um outro lugar. Percebi que havia também uma vibração quando eu grifava as obras referentes e fazia daqueles trechos os *samples* do *Ateliê* e, com eles, criava. Eu construía, com a linguagem, a realidade vibrátil que perpassou o entre do meu eu leitora e as obras de base. Portanto, eu estava falando de um *sampler* que caracterizava não apenas a criação dos meus textos para teatro, mas também a criação da própria pesquisa, tendo como base referente os meus atravessamentos vividos, marcados em meu percurso e em minha memória que, grifados, selecionados, recortados e tornados *samples*, compunham a investigação de forma *sampler* como apropriação das vibrações em mim.

Desta forma, resgatei as noções que caracterizei como a primeira fase de um processo de apropriação de uma obra literária para a criação de um texto dramático, a fase da leitura dos referentes, aquela que chamei, à época, de *noções operacionais de leitura: a leitura-escuta, a noção atravessamento e o desejo de fala*. O meu interesse repousava, agora, na *noção atravessamento*. Tinha algo ali que eu precisava olhar.

SAMPLE: Morte de Marielle⁹⁵

Esquina democrática, Porto Alegre, carro de som, políticos da esquerda discursando, desses, a ampla maioria branca, as mesmas músicas de sempre, o mesmo protocolo. Uma multidão, ela bem próxima do carro-palanque. Eis que uma mulher negra, pega o microfone, fala do chão mesmo, não sobe no carro. Do que resta daquela fala perdida em sua memória, ficaram alguns ecos imprecisos:

⁹⁵ Marielle Franco do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), foi uma vereadora negra do Rio de Janeiro, assassinada no dia 14 de março de 2018. A situação que envolveu a sua morte, hoje, ano de 2021, ainda não foi integralmente revelada e esclarecida. Nomes de políticos da extrema direita seguem envolvidos e sendo investigados. Esse ato político, em homenagem a sua morte, aconteceu no dia 15 de março de 2018, na Esquina Democrática, palco de constantes manifestações políticas na cidade de Porto Alegre, e de lá seguiu até o Largo Zumbi dos Palmares, outro espaço tradicional na capital por abrigar atos públicos com grande aglomeração de pessoas.

“Nem quando a gente quer chorar os nossos mortos eles deixam. Por isso, irmãos pretos que estão aqui nessa multidão, aí no fundo, nos lugares mais distantes, por favor, venham até aqui nessa nossa pequena grande roda.”

A multidão antes já organizada, começou a se mover, ela, do perto que estava do carro de som, foi ficando distante, mais distante, mais e mais distante, os negros se aproximavam. Os brancos, sem agir, apenas com a ação da massa, foram se distanciando.

Ela, branca, não sabia o que pensar...Sensação 1: Não me querem aqui. Sensação 2: Vou embora. Sensação 3: Eu cheguei tão cedo. Sensação 4: O que está acontecendo? Sensação/ação 5: Para! Vive essa experiência nesse lugar. Te deixa atravessar...

Alguma coisa lhe perpassava que ela não conhecia. Um algo que ela nunca tinha vivenciado. Um mal-estar. Uma inferioridade...esquisito, doído, confuso. Foi... assim mesmo...sem saber... foi...Um tempo depois, pensou:

- É a primeira vez na vida que eu sinto isso. Essa irrelevância. Essa invisibilidade. Essa inferioridade e esse desvalor em que me colocaram. Eu senti isso pela primeira vez hoje. Pela primeira vez!!! E eles? Quantas?

Um outro movimento formou-se à sua frente, outros cânticos que ela nunca tinha visto naquele espaço, um outro ritmo, uma outra respiração, um outro tom de voz, uma outra cor. Tão diferente, tão cheio de intensidade. Começou o cortejo que seguiria até o Largo Zumbi dos Palmares. A mulher negra alerta:

“Nós somos o alvo, então eu peço que os brancos que estão aqui, nos deixem no centro da caminhada e assumam os espaços de fronteira, as barreiras. Sejam nossos escudos. Nós somos o alvo!”

No centro, uma espécie de ritual se estabeleceu, nas barreiras, a maioria branca não percebia o que ali acontecia, seguiam com seu copo de água ou cerveja, conversando e muito à vontade, com corpos sapientes dos riscos que não sofriam. No centro era diferente, corpos em atenção, corpos em estado de alerta e de dor. Ao chegar no Largo, a comunidade negra sentou-se no chão e acendeu velas em homenagem à Marielle. Poucos brancos permaneceram. Uma música à capela, sem efeitos de som, foi entoada. Era um algo que ela nunca tinha vivenciado.

Sample 29: Morte de Marielle.

Fonte: a autora (2018).

Essa experiência singular, marcante em mim, reúne o que aqui quero falar sobre a *noção atravessamento*, concentrando-me na personagem dessa narrativa, uma mulher branca no meio de uma multidão que velava a morte de uma ativista negra. Começo pela sensação de estranhamento que ela sente quando aquela massa se reorganiza para os negros assumirem uma posição mais próxima ao ato que ali acontecia. Aquilo a atinge, fricciona, incomoda, perturba, é um ruído.

A primeira reação: encontrar uma resposta (um sentido) dentro do repertório cultural que ela possuía para compreender aquilo, para categorizar aqueles sinais que a experiência imprimia em seu corpo. Essa resposta garantiria, inclusive, um pouco de equilíbrio para aquele mal estar que se instaurou nela. Mas não havia essa resposta, a situação era singular, e as que havia, foram abandonadas por ela no momento que decidiu: “Para! Vive essa experiência nesse lugar. Te deixa atravessar.” E aqui é dada, à vibração corpórea que já está nela, protagonismo. Ela se entrega a essa intensidade sem pretensão de entendimento (o que a impediria de atravessar), entrega seu corpo para a experiência pois sabe que é por essa via que algo pode ser de fato, significativo. A branca, claro, era eu. Agencio um trecho de outro *sample* que já mencionei nesta tese, recortando nele este fragmento:

SAMPLE: A pesquisa em recortes - IV⁹⁶

Lia de tudo. Lia, e uma espada a atravessava do baço à lateral do quadril. Lia. Outra espada entrava pela axila direita até a esquerda. Lia. Cabeça espadada. Lia. Estômago...Pés, pernas, vagina, intestino... Mas a voz seguia muda, a garganta não tinha trazido nada para a boca.

Sample 30: A pesquisa em recortes - IV
Fonte: a autora (2020).

Aqui o fragmento está falando das minhas criações apropriativas, o momento em que acesso a leitura de uma obra e as intensidades, como espadas-vetores, me cruzando e gerando o grifo na obra. Ou seja, o *atravessamento* é o modo como me coloco para sentir a vibração e ela, como se extrapolasse o meu corpo, como gesto, me faz invadir e marcar o papel. O sentido em ambos os *samples* é o mesmo, um atravessamento físico, o trânsito daquela intensidade em mim. *Se mover por impulsos elétricos, não interpretar, mas experimentar. O sentido é invadir e sair outro, nessa que é uma experimentação do atual, do nascente, do novo, do que está em vias de se fazer* (Coelho; Gaspar, 2007). Nessa experiência relacionada à morte da Marielle eu realmente sai outra e registrei esse atravessamento em uma criação:

SAMPLE: A esquerda branca

Nós, esquerda branca, que lutamos com a cama posta, a vaga garantida, o carro na garagem, os filhos na escola, a água na torneira, o gás da central do condomínio, a poça só ao lado da piscina ou em um dia que tomamos banho de chuva felizes na beira da praia, precisamos aprender tanto, mas tanto com o povo negro. Luta para eles é com a cara marcada, o corpo dolorido, o medo da polícia, a dúvida de como voltar para casa, a saúde desassistida. E isso faz toda a diferença. Hoje, no lindo e dolorido ato da esquina democrática, eu recuei. De vergonha, de

⁹⁶ Fragmento recortado do *sample: Corpo-bomba*.

tristeza, de culpa, mas havia ali esperança. A língua era outra, o manifesto era outro, o choro era outro, a caminhada foi outra, o ato foi outro. Havia dor, mas havia música, coragem, abraços... Só penso que tudo o que nós, esquerda branca, fizemos, não deu certo. Tá na hora de ocuparmos um outro lugar neste jogo. #Marielle presente!⁹⁷

Sample 31: A esquerda branca.

Fonte: a autora (2018).

Na *noção atravessamento*, penso que a linguagem (as palavras, nossa construção de sentidos, nossa interpretação) aceita ser coadjuvante da vida para que ela, com sua potência gigantesca, transite em mim, e aí sim, me dê condições e possibilidades de, via matérias de expressão, criar realidades que, até então, eu desconhecia. É quando a linguagem retorna para dizer: “agora eu vou escrever sobre isso”.

SAMPLE: O silêncio das palavras

Gosto tanto das situações em que as palavras emudecem. É como se olhassem para aquilo e se olhassem entre elas, se esforçassem, mas não sai nada. O aquilo não é da ordem das palavras. É intensivo demais para elas. E elas saem mudas, cabisbaixas, reconhecendo sua própria pequenez.⁹⁸

Sample 32: O silêncio das palavras.

Fonte: a autora (2019).

Estabeleço aproximações da *noção atravessamento* com algumas sensações que transitaram em mim nas práticas corporais que experienciei em minha trajetória teatral. Lembro de um exercício que fazíamos em sala de aula, que consistia em um empilhamento de pessoas: a primeira se deitava em um colchonete e as demais se deitavam em cima dela, um corpo por sobre o outro. Em minha busca cartográfica, achei essa observação anotada em meu *Diário interpretação* no dia 24 de março de 1994, e que fala desse exercício:

SAMPLE: Empilhadeira

Eu estava lá embaixo, minha cara enfiada no colchonete. Confesso que quando começaram a subir, a se empilhar, fiquei na expectativa, eu estava tensa. Quanto mais se empilhavam, mais dificuldade eu tinha de respirar. No desenrolar, senti a necessidade de transpor essa barreira da tensão, do difícil, do estranho e possibilitar uma entrega, um relaxar e se entregar. ‘Se não pode resolver, se entrega’ - disse a Lucinha⁹⁹. No final, quando todos saíram de cima de mim, o corpo cresceu, fermentou, inchou. Lá embaixo, é como se meus contornos tivessem se diluído,

⁹⁷ Texto publicado na minha página pessoal no *Facebook*, no dia 15 de março de 2018, quatro horas depois de ter participado no ato público em protesto ao assassinato da vereadora negra, Marielle Franco.

⁹⁸ Texto publicado na minha página pessoal no *Facebook*, no dia 10 de março de 2019.

⁹⁹ Prof. Maria Lúcia Raymundo. Lecionou no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

misturou-se aquilo que acontecia, aqueles corpos todos. Aquele bloco inteiro de massa corporal trocando juntos uma, parecia, mesma respiração. Energia que circulava.¹⁰⁰

Sample 33: Empilhadeira

Fonte: a autora (1994).

Essa anotação remete muito à sensação do *atravessamento*: uma dificuldade ou um estranhamento; a necessidade de uma entrega física para aquela experiência que te fricciona; a entrega como um apagamento desse sujeito e das categorias que lhe habitam como formas que ele conhece; a vibração circulando por aquelas forças em relação. E, para encerrar a descrição dessa noção, um fragmento que uma amiga publicou em sua rede social, sobre uma conversa que teve com sua filha, Cecília:

SAMPLE: Às vezes mamãe, às vezes

Estávamos eu e ela sentadas na pedra, secando ao sol, nossos pés ainda na água, silêncio. Ela diz: ‘Sabe mamãe, às vezes você atravessa a água e às vezes a água atravessa você.’ Eu me espanto e tento entender: ‘Como assim, Cecília, não entendo, quando a água atravessa você?’ Ela: ‘Às vezes mamãe, às vezes’.¹⁰¹

Sample 34: Às vezes mamãe, às vezes,

Fonte: página do Facebook da atriz Lia Motta (2018).

Cecília, em sua maneira poética e lúdica de ver o mundo, está falando desse atravessar, dos momentos em que eu, munida dos meus marcos, categorias e repertórios atravesso a água; e das vezes que, ao contrário, deixo a água me atravessar, na singularidade daquele presente que me lança para fora daquilo que conheço, me fricciona e ao qual eu não interponho nenhum sentido, mas me deixo conduzir a partir da vibração daquelas forças em meu corpo.

Curioso que a noção que eu tinha pensado via escrita dramática era agora a que me arremessava ao estudo cartográfico. Um dia, conversando com meu amigo Dionatan¹⁰² por *whatsapp*, desabafando minhas dúvidas sobre a tese, ele me diz: “dá tempo, deixa fluir mais e depois se apropria do que dá, usa as intensidades, como tu fala, para seguir caminhando. Não é tu que adora me dizer: te deixa atravessar!” Eu respondi gargalhando: “Para de usar minha tese contra mim!” Achei divertido, mas ouvir aquilo me fez intuir que era esse movimento que

¹⁰⁰ Fragmento retirado do *Diário Interpretação*, anotação de novembro de 1994.

¹⁰¹ Cecília Motta Richel, ou apenas Ceci, é filha da atriz Lia Aires da Silva Motta ou Lia Motta (conhecida por seu trabalho com a palhaça Marmotta). Esta história aconteceu na Fazenda São João, na Chapada dos Veadeiros, em Goiás/BR, no final do ano de 2018.

¹⁰² Dionatan Rosa é ator, diretor e professor, mestre em teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

eu deveria investir e investigar. Engraçado que agora, escrevendo isso, parece tudo tão claro, as pistas, as intensidades, os vetores, os encontros. Mas não parecia assim. A vida é muito mais complexa e nebulosa do que a linguagem que uso aqui para escrever. Esta vai encaixando as palavras e parece tudo um claro e objetivo quebra-cabeça: aconteceu isso, depois aquilo, foi assim, assado, ponto. Não foi. Mesmo!

Então, quando saio naquele dia do DAD, sou invadida por um tsunami da vida, uma montanha russa que eu não esperava. Evitei entender aquilo de pronto, criei muitos textos sem saber o porquê, sem saber para onde, apenas dando voz às intensidades. Permaneci no universo das sensações, do corpo. E agora, para dar conta disso, para descrever esse gigante que me habitou, o qual convivi e vivi por um bom tempo, uso a palavra, dou corpo à experiência via criação dessa pesquisa. Mas naquele momento, entrei em um trem em movimento, no braço uma única bagagem, a possibilidade mesma de me deixar percorrer pelas experiências para então, como eu faço com minha escrita *sampler*, recolher fatias de vida aqui e ali e ir tramando, via potência desses afetos, este trabalho. Então, dei *play* no meu desejo e fui à cata dos grifos em mim.

2.3 QUAL É O MEU LUGAR?

SAMPLE: A pesquisa em recortes - V¹⁰³

“Uma frase que não era para mim desconhecida”.

“Como se algo que, lançado ao ar há 31 anos atrás, que me deixou sem ação e transitou por sobre minha cabeça ao longo de toda minha formação, tivesse finalmente se espatifado no chão”.

Sample 35: A pesquisa em recortes - V
Fonte: a autora (2020).

Por que eu tinha essa sensação descrita, de onde ela vinha? Por que aquela frase dita pela banca gerou tudo isso? Era só uma pesquisa que precisava mudar de rumo e não algo tão, digamos, dramático, “menina”! Revirando o baú de guardados, achei o ato I desta história:

SAMPLE: Esse não é o teu lugar – ato I

¹⁰³ Fragmentos do subcapítulo 2.2 *Uma virada intensiva*.

Essa história termina em uma tarde do ano de 1989. A menina, agora com 15 anos, viajava da cidade de Santa Cruz do Sul à Venâncio Aires, depois de uma tarde de observação e participação nas aulas de balé, como estagiária do professor.

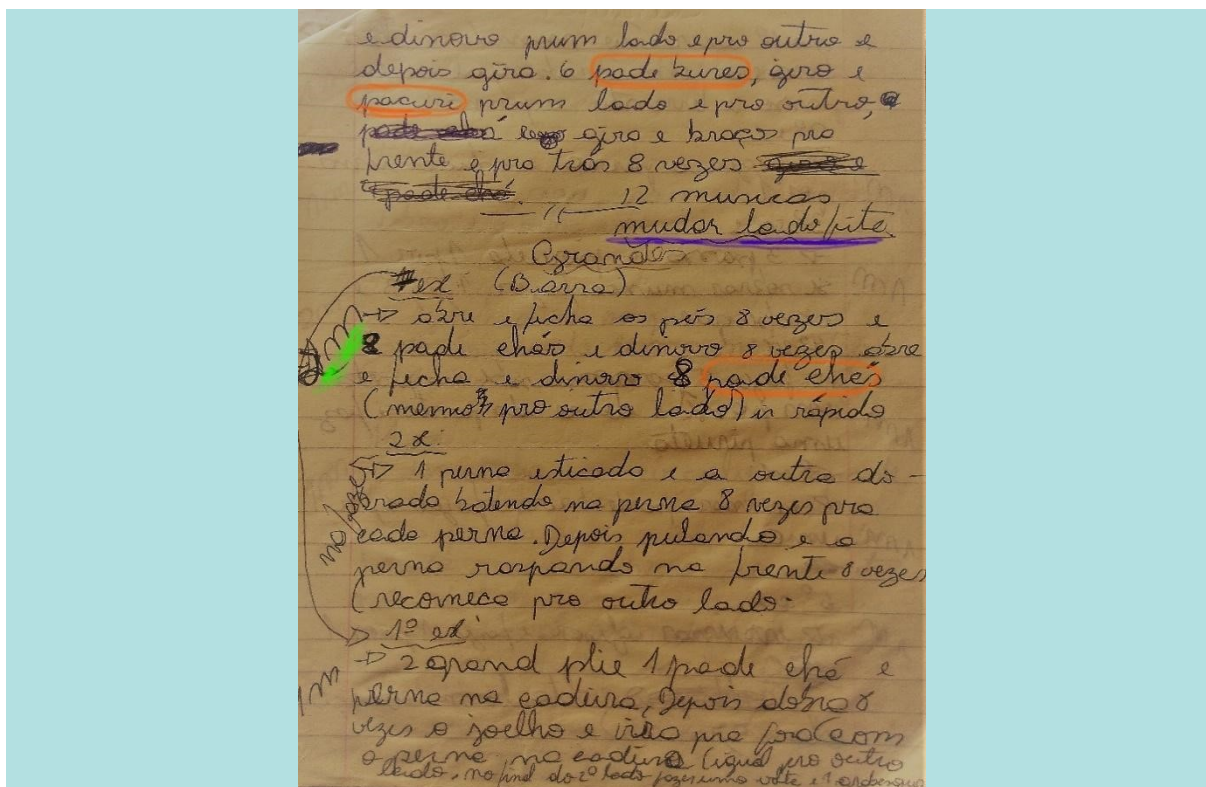
Sua relação com a dança começou aos oito anos, foi estudar com a professora Laís Saraiva. Dois anos depois, a turma terminou. Os professores do colégio, percebendo a dedicação e o interesse na dança, incitaram ela e a mãe a seguirem buscando esse contato com a linguagem. Com 11 anos é levada, de mãos dadas com o irmão mais velho, à cidade vizinha, Santa Cruz do Sul, para conhecer a *École des Danses*. No primeiro dia não teve coragem de entrar. Da rua, apoiou-se na janela que dava para a sala de aula. Pequena, ela precisava, para conseguir enxergar, ficar na ponta dos pés. Uma música percorreu os seus ouvidos, aquele ambiente lhe dava piruetas festivas no estômago, mas o medo do que não conhecia era grande demais. “Tu precisa vir sozinha, ninguém vai poder te trazer, tem que aprender o caminho”; “são dois ônibus, um tu pega ali perto do Kreling, o mercadinho de casa”; “é só estender o braço que o ônibus vai parar”; “desce na rodoviária, lá tu pega um ônibus urbano até o centro”; “não desce antes, só no centro”, “depois caminha até o colégio Sagrado Coração de Jesus, faz a aula e volta, pega o mesmo ônibus de volta pra rodoviária”; “vai estar escuro, mas tem dias que o pai vai tá no ônibus, pois é a hora que ele volta da fumageira”; “tu vai levar o dinheiro contadinho porque a gente só tem o valor certo das passagens.”

Ela foi. Ia embalada por uma cantilena “perseguir um sonho, se dedicar, dar o melhor de si que, lá na frente, você consegue”. A ladainha que ouvia na tv, nos livros que lia, na boca dos professores... Sempre pensou que se dedicava de menos, que se esforçava de menos, que fazia de menos. Um tempo depois, achou que as coisas tinham mudado, estava com treze anos de idade e era agora aluna da *École des Danses*. Como o ônibus chegava cedo, passava as tardes assistindo as aulas dos alunos menores, encolhida em um cantinho, vendo o professor. Ele, então, convidou-a para ser sua estagiária. Ela assistiria, durante dois dias da semana, todas as aulas que ele dava às crianças dos três aos dez anos e eles abririam, juntos, uma filial da escola na cidade onde ela morava, Venâncio Aires. O valor das mensalidades seria dividido entre ela e ele. Foi o seu primeiro trabalho. Tinha 14 anos quando começou a lecionar, parece que a cantilena era mesmo verdadeira...

Foi, então, preparar a sua primeira aula. Era noite e ela trancada no quartinho dos fundos, minúsculo, tentando relembrar a sequência de passos que o professor tinha dado aos seus alunos. O professor usava palavras em francês (o nome dos passos, a contagem numérica). Ela não sabia a língua, então, anotava de forma abreviada mesmo, de acordo com a sonoridade que lhe chegava aos ouvidos e na fala, em aula, reproduzia¹⁰⁴. Nunca esqueceu o nome de nenhum passo ou dos números em francês, só não peçam para escrever... Nesta noite, apavorada pela responsabilidade de entrar em uma sala lotada com crianças, com seus pais presentes e mostrar competência e domínio, a fez chorar compulsivamente. Ela não ia conseguir fazer aquilo. A mãe entrou no quarto e disse: “descansa agora, faz amanhã”.

E assim, semanalmente, durante dois anos, ela caminhou as dez quadras que separava a sua casa do clube onde dava aula para três turmas. Um total de quase cinquenta alunas. Ia sempre carregando seu som portátil que comprou com o primeiro salário. Ela tinha um carinho por aquelas crianças. Era um ambiente de muita alegria.

¹⁰⁴ *Pas de bourrée* virava pade bures, *pas de chat* era pade chás, *pas couru* era pacuri etc. As músicas eram cronometradas para saber quanto tempo duraria cada aula, além disso, inseria observações do que deveria fazer, corrigir, agir.



No dia que essa história termina, ela voltava para a sua cidade de ônibus, ao lado do professor que, naquele dia, pegava o mesmo ônibus para ir à Porto Alegre, cidade onde morava. Tinham passado a tarde treinando e dando aulas. Sentou-se, então, ao seu lado, naquela poltrona surrada de couro que, há cinco anos, levava-a de lá para cá:

- Virgínia, eu acho que tu precisas buscar uma outra área. Não sei, algo artístico que tu gostes, teatro quem sabe? Te digo isso pois tu não tens *physique du rôle* para a dança. Não tens como ficar no balé. Esse não é o teu lugar!

Naquele dia a frase não ecoou, caiu em seco no chão, ao mesmo tempo que abria um corte profundo que grifou todo o seu corpo.

O discurso que se forjou:

“Bom diário, você sabe que, após refletir muito sobre o balé, o teatro, a arte, eu cheguei à conclusão de que, embora eu ame o balé, eu não tenho condições de seguir adiante devido a minha ‘estrutura’ incompatível com a dança [...] Eu me vi, então, na tarefa de largá-lo. [...] Assim, pendi para o teatro, outra coisa que gosto e assim vim aqui a POA e me achei, esse é o meu lugar” (*Diário pessoal*, 17 de outubro de 1990 - 16 anos).

“Ela conta que um ano depois [de estar em POA] descobriu que a dança não era o que ela queria e começou a fazer alguns cursos de teatro.” (Entrevista dada ao jornal *Folha do Mate* em 19 de junho de 1999 - 25 anos).

Mas ela sabia, sem muito querer saber, que aquilo não era o que de fato tinha acontecido, nunca tinha antes se interessado por teatro, na escola nunca participou da atividade. Tudo era dança. O que lembra do teatro era a vida dos artistas mambembes que, muito de vez em quando,

passavam pela cidadezinha interiorana e ela assistia. Ao vê-los indo embora, pensava, queria uma vida assim.

Sample 36: Esse não é o teu lugar - ato I

Fonte: a autora (2020). Imagem: *Diário criação: Aulas balé* (1988).

Essas memórias grifadas em mim, fizeram-me perceber a similaridade que atava o acontecimento da qualificação a este que vivi em minha juventude. A estudante de balé que, ao ouvir seu professor falar que aquele não era seu lugar, sofre um impacto, mas introjeta nela a incapacidade, simulando um discurso que possa fazê-la seguir, de alguma forma, dentro das possibilidades que ela, naquele momento, tinha para lidar com a situação. E a qualificação em que, a mesma sentença, que antes apenas “caiu em seco no chão”, agora provocava um estrondo, como um eco que voltava, se espatifava e fazia reverberar todo o meu corpo. Nos estilhaços desse baque, a sensação de um não pertencimento; a ausência de um lugar; o esforço como busca por algo que, ao final, nunca chega; e a culpabilização autoimposta que me incutiu, desde menina, a percepção de que, o que não der certo é por minha própria incapacidade. E foi só a partir desse *sample* que pude olhar para o meu corpo e perceber que ele tinha sido marcado, minha carne estava grifada por essas memórias.

Há essa menina agarrada a um desejo, a dança, que a faz agir investida de alegria e afeto. Lembro das minhas primeiras aulas de balé, havia algo que me fazia frequentar aquele espaço com vivacidade e prazer e que me fazia querer seguir reverberando aquilo tudo que essa experiência gerava em mim. Esse desejo era *consequência desse afeto que me atravessou, me potencializou, gerou afecções em meu corpo e me fez agir* (Espinosa, 2007) em direção à criação dessa realidade, dançar. E é na subjetividade dessa menina que fui, que se deu esse processo, ali a matéria-prima que fazia eu me deslocar na direção daquilo que me deixava vibrante. Mas em que momento essa subjetividade aliou esse desejo movido por um *afeto alegre*, (*Id.*) à percepção de um objetivo, uma meta, um esforço, incapacidade ou culpa?

Aqui preciso de Rolnik e Guattari (1996). Primeiro para perceber que esse movimento operado pelo desejo é ação que, ou cria traçados singulares nas quais essa intensidade possa seguir fluindo, ou essa força é investida na reprodução (de formas, discursos, comportamentos). Como a subjetividade é *fabricada e modelada no registro social* (*Ibid.*, p. 31) são as fórmulas e formas que a sociedade oferece que eu vou reproduzir. A força de produção do meu desejo é por ela capturada. E aí, me pergunto, quais foram os acontecimentos, discursos ou contextos que geraram essa percepção de que o movimento do meu desejo não estava em mim, mas uma

busca por algo externo, fora de mim que, com esforço e dedicação, me fariam chegar a esse tão almejado lugar. E por que introjetei o não chegar a um fracasso meu?

Seguirei por essa busca, mas antes preciso destacar que havia nessa história grifada, uma *sampler* infiltrada nesta menina que, diante do medo de dar aula, diante da sua pouca maturidade para lidar com aquilo tudo, cria uma estratégia: assiste as aulas do professor, anota em um português abrigado os exercícios, recorta-os e alia cada um deles a uma música do K7 gravado. Ela então decora a sequência e, no dia a dia das aulas, cria para si uma confiança que, aos poucos, lhe permite ir além e singularizar-se em sua própria prática. Lembro que, no decorrer da experiência, quando já me sentia mais confiante, passei a usar giz e desenhar figuras no chão para auxiliar-me didaticamente. Para ensinar, por exemplo, o passo *grand jete*, eu dizia: “hora de pularmos o laguinho que a ‘profe’ desenhou, mas tem que ser com as pernas bem abertas”, o que nunca vi meu professor fazer. Aqui eu não estava reproduzindo, eu estava criando um traçado singular via intensidade que aquilo tudo me gerava.

SAMPLE: Sinopse para um contexto

Uma cidade do interior do estado do Rio Grande do Sul, Venâncio Aires. Do lado materno, uma família de pequenos agricultores e sua mãe, a primeira mulher, de um total de onze irmãos, a cursar faculdade, para ser professora. Do lado paterno, tios: caminhoneiro, comerciante, atendente de cartório e do lar. Seu pai, desse total de cinco irmãos, o primeiro a cursar ensino superior, contabilidade, função que exerceu por anos em uma empresa multinacional de cigarros. Uma cidade sem cinema, sem teatro, com festas religiosas, grupos de jovens e pastorais cristãs. Uma incidência televisiva que plantava sonhos de consumo e discursos em cantilenas: “se você quiser, se você sonhar, se você trabalhar, vai conseguir”; “perseguir um sonho, se dedicar ao máximo, dar o melhor de si, você consegue.”

Recém chegadas latinhas de refrigerante coca cola no piquenique. Salgadinhos, baconzitos, cebolitos, malditos-itos-ditos no passeio do colégio. Novidades! Crianças! Prazer, gosto, desejo e consumo, muito consumo. Viagem supassumo da escola: visitar o recém construído Shopping Iguatemi em Porto Alegre. De novo, prazer! Desejo! Consumo!

Uma educação com marcas da, ainda, ditadura que só terminaria em 1985. Aulas de moral e cívica e organização social e política brasileira. Pedagogia que premiava o aluno que respondesse às questões da prova com a maior similaridade com o texto lido no livro didático distribuído pelo governo. Transmissão. Reprodução do saber.

No ambiente religioso, uma tal teologia da libertação¹⁰⁵: “atenção, algo não é bem assim como te dizem!” Movimentos de jovens, movimento de trabalhadores rurais, *slogans* a favor dos

¹⁰⁵ A teologia da libertação foi uma corrente teológica cristã que emergiu na América Latina, questionando o contraste entre a América católica de um lado e a extrema pobreza da região, cobrando uma fé que atuasse no sentido político e social manifesto na opção pela luta ao lado das populações marginalizadas. Em minha cidade, o movimento era muito forte e atuante, principalmente entre os jovens católicos.

oprimidos disseminados pela CNBB¹⁰⁶, caminhada dos jovens cristãos militantes de Venâncio Aires (CAJOVA). Ativismo. Consciência política! Uma irmã estudante de Ciências Sociais na UFRGS, moradora da região da Grande Cruzeiro de Porto Alegre, ativista social na Vila Tronco, filiada ao Partido dos Trabalhadores (PT), estranha, com pelos no sovaco e pegando carona na estrada para visitar a família no interior. Na sequência, filiação da família inteira ao partido de esquerda. Uma menina!

- Mas ninguém está esperando um alguém nessa história.

- Pois eu sou a menina por quem ninguém está esperando.

Ela ingressa no PT com 13 anos, na carteirinha: “filiação provisória”. Engaja-se nas primeiras campanhas para a presidência do Lula¹⁰⁷. Colagens de cartazes na madrugada, fugindo da polícia. Panfletagem na frente de lojas e supermercados carregando o mesmo equipamento de rodar K7 que usava para dar aulas como professora estagiária de balé clássico. Bailarina militante? Esquisito. Direção do Grêmio Estudantil: campanha na escola para liberar os alunos do desfile cívico de Sete de Setembro, cobrança por um outro tipo de ensino, mais crítico. Na TV: “sonho, desejo, o que te falta?” Coca-cola, pepsi-cola, guaraná-cola, baré-cola, carro, férias na praia, ser artista, bailarina, encontrar seu duplo, casar, felicidade.

Sonho... Lutar, trabalhar, trabalhar e, no final, ser feliz: “Tudo se consegue com esforço extremo!” Mas e a consciência política? Pensa! Trabalhar com arte! Viver de arte! Ser bailarina! Ser artista! Perseguir um sonho com afinco. A certeza da premiação desse esforço ao final. Reconhecimento. O sonho finalmente realizado. Vem.

Sample 37: Sinopse para um contexto.

Fonte: a autora (2020).

Percebo, nesse *sample* que cola e costura pedaços da minha juventude, dois eixos narrativos em disputa que marcaram minha trajetória. No eixo 1) o pensamento cristão com sua noção de paraíso para os que se esforçassem em praticar o “bem” e a culpa para quem se distanciava desse caminho; a incidência midiática com o sonho de um futuro que bastava ser sonhado e que, com trabalho e esforço, seria alcançado, do contrário, empenhou-se de menos, culpa; no comércio, a invasão dos produtos de consumo de massa que recheavam as prateleiras, faziam-nos salivar, mas a compra dependia do esforço da família e a impossibilidade era também culpa, não trabalharam por merecer; como ingrediente final, a educação reprodutivista que não questionava nada disso, ao contrário, endossava o esforço de cada um em decorar páginas de livros para, no futuro, ser alguém, do contrário, incapacidade e, de novo, culpa. No eixo 2) o recente crescimento, ainda tênue, dos movimentos sociais; um grupo cristão com sua

¹⁰⁶ Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

¹⁰⁷ Luiz Inácio Lula da Silva foi candidato à presidência da república nos anos de 1989, 1994 e 1998. Torna-se Presidente da República em 2003.

nova teologia, a da libertação; e um novo partido de esquerda, o PT. Todos pareciam dizer: “atenção, não é bem assim como te dizem”!

Essas linhas me habitavam, advindas desses discursos coletivos agenciados no plano social e que eu acessava em minha juventude. No eixo dominante, o eixo um, todo um processo que ali, no período final da ditadura, tinha a sua ação consolidada e que incutia em nós, jovens em formação, disciplina, controle e toda a ideologia de consumo capitalística; do outro lado, no eixo dois, o recente nascimento de um movimento de oposição ao modelo hegemônico, com muito por caminhar, ainda, e se consolidar como força intensiva em nós. Recorro novamente à Rolnik e Guattari (1996) para compreender que cada sociedade se estrutura a partir do regime que a mantém. Para essa sociedade ter consistência existencial, ela precisa incidir a sua força na constituição de subjetividades que a tornem viável no plano individual e coletivo.

Tanto o capital quanto a cultura atuam nesse esforço de disseminar os valores de um regime, reforçando a *produção de uma subjetividade dominante* (Guattari; Rolnik; 1996). O capital ocupando-se da “sujeição econômica” (*Ibid.*; p. 16), naquilo que me ofereciam como artigos de consumo e que me faziam salivar, e, ao mesmo tempo, fazendo-se acreditar que não ter recursos para comprar era motivo de culpabilização por ausência de empenho e esforço, gerando, assim, mais força de trabalho para manter a engrenagem econômica do sistema. E a cultura incidindo nessa “sujeição subjetiva” (*Id.*) que se apropriou do movimento de criação do meu desejo, aliando-o a uma falta, a algo que eu preciso me empenhar para buscar fora de mim e então ser feliz, me complementar ou perseguir como sonho.

Nessa busca inalcançável eu invisto todo o meu tempo e esforço não para me relacionar com o que me intensifica e me faz vibrar, mas ao que almejo como meta, na esperança de que um dia, a tal recompensa chegue. Não percebendo essa força criadora imanente em mim, aceito escravizar o meu tempo e minha energia convertendo esse movimento em uma eterna falta. [Salto! Me lembrei do meu pai, contador de uma empresa multinacional. Ele saía da minha cidade todo dia às seis horas da manhã para trabalhar na cidade vizinha em uma fumageira. Chegava em casa às 19 horas, ao final de um dia de trabalho. Eu enxergava peso e tristeza naquele corpo forte, mantido de pé pela esperança de levar a família para a praia no verão, ou conseguir fazer a tal “reforminha”, ou sonhar com a possibilidade de um pequeno sítio para poder plantar. Plantar! Era a pessoa mais feliz do mundo com um punhado de terra e uma mudinha de árvore na mão. Quando podia, esculpia as plantas do jardim da nossa casa criando

imagens de animais: “vem ver o cavalo que o pai fez neste arbusto!”. Mas ele tinha pouco tempo para isso.]

E é no regime capitalista que a minha subjetividade foi forjada. Minha formação se deu na década de 1980, período em que o neoliberalismo recém se instalava e a política de subjetivação¹⁰⁸ investia sua força na constituição de subjetividades que aceitassem serem exploradas de bom grado em sua força de trabalho (para a produção de mais valia, geração de lucro e abertura de novos mercados para o capital seguir fluindo). Essa política de subjetivação hegemônica, investia e se alimentava dos fluxos criativos operados pelo desejo, controlados, porém, pelas forças coletivas que, em todas as esferas, trabalhavam alinhadas ao mesmo discurso que conectava esse desejo à falta, busca, esforço, trabalho, incapacidade, culpa. Narrativa que circulava nas esferas sociais com que eu me relacionava: na mídia televisiva, nos livros que eu lia, na educação que eu acessava, na religiosidade que minha família mantinha. Um trabalho *ao mesmo tempo material e semiótico engendrado no campo social* (Guattari; Rolnik, 1996) alterou profundamente a minha forma de perceber aquilo que me chegava via experiência.¹⁰⁹

Havia a dança, ela era um afeto alegre que me fazia agir, criar essa realidade, dançar. Mas ela não era percebida como um real vivido pelo e no corpo, mas como um sonho, um vir a ser (a cantilena introjetada que a menina carregava), uma imagem de felicidade a espera, o “ser alguém no futuro” que a escola, a mídia e a sociedade me incutiam. O desejo, então, virou ação em direção a essa falta. Uma busca que dependia de um árduo esforço, que transformou a própria alegria e o prazer de dançar em meta e objetivo, em ideal a ser buscado. Quando aconteceu a desterritorialização¹¹⁰, o não do meu professor, ele foi *vivido como carência*

¹⁰⁸ A subjetivação para Foucault refere-se aos “diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos se tornaram sujeitos” (Foucault, 1995, p. 231), via práticas coercitivas ou subjetivação autônoma. O primeiro tipo relaciona-se às práticas de assujeitamento, e o segundo, a práticas de si, o que é uma contraconduta, uma resistência em relação aos processos de coerção, uma busca de “como se tornar sujeito sem ser sujeito” (Foucault, 2008a, p. 310). Uma política de subjetivação capitalística se realiza com o assujeitamento que, para Guattari e Rolnik (1996), é hegemônico na sociedade contemporânea e produz subjetividades que compõem e sustentam o regime.

¹⁰⁹ “O lucro capitalista é, fundamentalmente, produção de poder subjetivo [...] a subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é o de todos os processos de produção social e material [...] um indivíduo sempre existe, mas apenas enquanto terminal; esse terminal individual se encontra na posição de consumidor de subjetividade. Ele consome sistemas de representação, de sensibilidade etc. - sistemas que não têm nada a ver com categorias naturais universais” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 32). Sistemas de “conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social, e as instâncias psíquicas que definem a maneira de percebermos o mundo” (*Ibid.*, p. 27).

¹¹⁰ A noção de território de Deleuze e Guattari (1992; 2011) refere-se a ambientes (não necessariamente geográficos e objetivos, mas também subjetivos), tanto individuais quanto coletivos, em que há um contorno, um padrão, uma organização que reconheço e por reconhecer, geram uma sensação de equilíbrio. A

(Rolnik, 2007), compreendido como incapacidade minha de viver de forma plena e estável no território que eu escolhi, a dança. Isso me lançou para fora dela, desse espaço que antes me gerava tanta alegria. Mas, se aquela menina estava *carente de algo, não era de um novo objeto (Id.)*, colocado lá na frente como uma nova busca à qual ela, novamente, se empenharia para, então, encontrar o seu lugar que a completaria em sua falta. Ela estava carente da *potência produtiva do desejo (Id.)*, aquela que a fazia vibrar nas aulas, que a fazia criar laguinhas para seus alunos, que a lançou à experiência como professora. E, assim, suscetível, ela é capturada novamente. Lança-se a um novo sonho, uma nova imagem de felicidade que não estava na potência do próprio afeto, mas naquele vir a ser de uma nova busca. A corrida recomeçava.¹¹¹.

SAMPLE: A faculdade de teatro.

Lançam-se os dados. Há, em cada um deles, espremido naquele quadrilátero regular um jogo teatral. Não entendo, pensa ela. Jogo não se entende, se joga - aprendeu depois naquelas salas de ensaio nem sempre adequadas, nem sempre amplas e nem sempre equipadas em que fincou o seu pé um dia para se tornar atriz. Descalça, nervosa, com medo, vergonha, mas cheia de vida e carregando, de novo, o fardo de uma nova busca: a de que aquele lugar era sim o seu espaço.

Sample 38: A faculdade de teatro.
Fonte: a autora (2020).

A menina, agora uma jovem de 19 anos, capturada por essa *visão intencional do desejo* (Fuganti, 2020), lançava-se, então, a uma nova meta, o teatro, como se lançou depois, na pós-graduação, à dramaturgia. O afeto estava lá: na dança, no teatro e na escrita dramática, mas se equilibrando entre o prazer que era criar com essas matérias de expressão e a percepção do desejo como esse vir a ser, como aval de acesso a um território. O que, muitas vezes, soterrava o próprio gesto criador em favor dessa reprodução mecânica das narrativas que, a sociedade em massa, seguia disseminando.

Os engajamentos, que também transitaram em minha formação, posicionados a partir de uma ideologia de esquerda, também não afirmavam uma vida a ser vivida no presente daquilo que te afeta e que, por isso, te move à ação. Ali também uma captura pelos discursos dominantes nesse desejo de um vir a ser mais democrático, que sim, eu também almejava, mas

desterritorialização te lança para fora desse território antes reconhecível, o que gera uma sensação de desordem. Novas conexões e agenciamentos produzem novos territórios, nessa construção há, então, uma reterritorialização. Todo território comporta vetores de desterritorialização e reterritorialização.

¹¹¹ O “tal oásis das linguagens que tocam a verdade das coisas” nunca está perto de você. Sentimo-nos desqualificados e incapazes, e quanto mais nadamos nisso, mais investimos no “sonho de um dia chegar lá” (Rolnik, 2007, p. 105).

que, ao projetar a sua luta em um futuro a ser conquistado, acabava por destituir a vida presente do seu poder imanente de transformação. Faceta esta que também estava no cotidiano das minhas experiências, escolhas, movimentos e traçados.

Para Rolnik (2007), esse processo cíclico de captura do movimento criativo do desejo engendrado pelo regime dominante, acaba por promover uma fragilização ascendente de nossas percepções que se dão fora da forma de percepção hegemônica (via marcos e repertórios balizados pela sociedade). Nesse panorama, qualquer forma de percepção diferente é desvalorizada como são as que perpassam o que Rolnik (2007) chama de *corpo vibrátil*, esse saber que se dá no corpo¹¹² e que é a grande força presente no que chamo de *noção atravessamento*, que implica necessariamente um corpo engajado na experiência. Mas, ao mesmo tempo, essa incidência progressista volta a ressoar em mim quando, no *sample Morte de Marielle*, sou atingida por um discurso que me faz resgatar o que eles diziam em minha juventude: “atenção, não é bem assim como te dizem”, só que agora eu engajo o corpo nessa percepção. Esse eco ressurgiu a partir de um outro lugar, permitindo que essa “atenção” se dê na própria experiência, compreendendo que, naquele ruído que me afeta, está a própria possibilidade de um movimento ativo do meu desejo, a composição de novos significados para além daqueles que reconheço como familiares.

Percebidos esses rastros marcados em meu corpo de menina e adolescente, segui pensando no contexto que, agora em meu ingresso na idade adulta, mantinha vivo esses valores dominantes operando sua força em mim e que me fizeram sentir novamente o impacto naquele dia, o da qualificação. Passei, então, a olhar para as minhas experiências dentro da universidade e fora dela, tentando compreender o que Foucault (1993) chama de *microfísica do poder*, a capilaridade desses discursos hegemônicos instaurados e naturalizados em toda a sociedade. Percebi, descortinando algumas experiências que grifei na memória, práticas que convocavam egos para disputas; cultivavam rivalidades; produziam critérios e verdades; defendiam obediência às hierarquias; e protegiam, de forma acirrada, campos, caixas e epistemologias. Parto então para pensar alguns desses grifos marcados em meu ateliê corpo-memória. Os *samples* que vou inserir nesta reflexão foram recortados de experiências que aconteceram comigo, ou que eu presenciei, ou daquelas que passei a perceber no meu dia a dia, a partir dos próprios questionamentos da pesquisa.

¹¹² Rolnik também se refere a ele como “saber-do-vivo”, ou ainda, “saber eco-etológico” (Rolnik, 2018, p. 54).

SAMPLE: Tu não servirias

“Ainda bem que tu cursas licenciatura porque se fosse para bacharelado em atuação, tu não servirias” - ouviu um professor falar para uma colega, depois de uma aula prática, quando era estudante de graduação em teatro.

Sample 39: Tu não servirias.

Fonte: a autora (2020).

Eu testemunhei essa fala em uma das disciplinas que cursei na graduação em interpretação teatral. Era o último dia de aula, o professor, em uma conversa, avaliava a produção prático-criativa dos alunos. Ela me soa muito semelhante ao meu professor de balé que, desconhecendo (ou não reconhecendo) o campo diverso e plural da dança com seus corpos, gêneros e práticas múltiplas, afirmou que meu corpo não era um corpo-bailarino. A narrativa repete-se. Uma figura, investida da autoridade que a instituição que representa lhe concede, decide, a partir de critérios próprios (que reverberam acordos sociais coletivos), quem pode e quem não pode, quem “presta” e quem “não presta” para determinado campo de conhecimento. Aqui começo a olhar para essa aderência dos sujeitos a esses discursos e hierarquias (e verdades) que emergem dessas narrativas.

Por um lado, este professor exclui a estudante, como se ela não tivesse capacidade suficiente para a cena, isso a partir de um critério que é fruto de uma construção do campo social do qual ele faz parte. Por outro lado, ele, com essa fala, diminui a importância do próprio campo pedagógico e educacional cênico, como se afirmasse: “se tu não tens competência para a cena, te sobra a sala de aula”. Desmerece, ou melhor, hierarquiza essas duas esferas, arte e educação e alia o ser competente a uma *função encarnada do saber*, como um possível talento que o aluno porta ou não, como uma *dimensão transcendente* (Guattari; Rolnik, 1996). E, assim, toda multiplicidade de corpos, formas, forças que cada indivíduo carrega como possibilidade de criação acaba amordaçada por critérios que o enclausuram e que são postulados pelas instituições de ensino, que também compõem as engrenagens que mantêm de pé a sociedade e o regime que a sustenta.

O campo das artes, íntimo dos fluxos que um processo de criação detona a partir de matérias intensivas que te incitam ao movimento criador, transforma-se, também, em elementos de captura que barram o próprio movimento ao qual deveriam, pela gênese do próprio campo, incitar. Enformam o saber, da mesma forma com que o regime modela o desejo para seu próprio interesse. *De um lado, a autoridade; do outro, este outro desarmado que o*

primeiro violenta, arrancando a aquiescência de quem não pode reagir (Orlandi, 2020). Mas por que esse despotismo em nós? - lembrando que o poder despótico, mesmo nas sociedades modernas, é sempre resgatado quando algum fluxo ameaça escapar, antes de ser, novamente reterritorializado pela *central de valores dominantes do sistema* (Rolnik, 2007).

SAMPLE: A cena do coveiro

- Qual a tua área? O teu lugar? Tua linguagem? O que você produz? Qual o resultado da tua produção? Qual a linha da tua pesquisa? É teórica ou prática? É teatro ou dança? Teatro realista, naturalista, vanguardista, hiper-realista, operário, popular, performático, biográfico ou documental?

(Parou um pouco, exausto que estava de uma semana inteira de trabalho. Bebeu um gole d'água. Salivou bem a boca e, suado, prosseguiu.)

- Não. Essa não é a tua área. Não é o teu lugar. Não está de acordo com os preceitos. Não nessa área de linguagem. Não pode ser chamado por esse nome. Não está de acordo com esse campo. O resultado não é esse. Tua linha está errada. Isso não é teoria. Não é dança. Não é teatro. Não é dramaturgia.

(Aqueles palavras saiam da sua boca sem precisar pensar, fruto de anos de dedicação, amor e esforço. Enquanto prosseguia nos exaustivos interrogatórios e declarações, seguia cavando, retirando a terra que impedia a largura, o diâmetro e a profundidade da mais recente cova das exclusões. Era um trabalho árduo, pois à medida que o buraco se abria, logo se enchia de entulhos e, de novo, outro precisava ser aberto. Para dentro voavam pessoas, coisas, objetos, pedaços, cérebros, mutilações, infâncias, velhices, mulheres, peles negras, amadores, mambembes, degenerados, gordos, sem gêneros, estudantes, pesquisas. Apesar de cansado e sem tempo, sentia orgulho do lugar de autoridade que galgou com seu próprio esforço. Já, já a recompensa chegaria.)

Sample 40: A cena do coveiro.
Fonte: a autora (2020).

Ao invés de afirmar o movimento do outro pensando no que de intensidade está ali investida como criação de singularidades, afirmo a partir do que excluo. Para Deleuze (2010, p. 56-57), territórios são domínios hegemônicos que vão se criando, o que em algum momento singularizou-se em uma prática, expressão, modo de existência, reterritorializa-se e é capturado como modelização, premissa ou norma a ponto de impedir e barrar a diferença. A central de valores do sistema passa a morar em nós, nesse “fascista em nós” (Deleuze; Guattari, 2008, p. 30) que mantém a sua régua apontada para o outro para dizer: esse é teu lugar, esse não é, para ser ator precisa isso, professor aquilo, dança aquele outro; hierarquizando as esferas, as pessoas e os saberes.

Assim como a sociedade capitalista precisa instigar o movimento de ação do desejo [o empenho triste que meu pai oferecia em seu trabalho] para produzir mais valia, ela não pode deixar que essa força escape sob o risco de que o fluxo imanente da vida, implícito nesse movimento criador, faça emergir modos de existência singulares e distintos daqueles operados pelo capital. É a “antiprodução na própria produção” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 313). Da mesma forma que o regime oferta formas e modos desse sujeito existir em equilíbrio, eu instauro a regra e a norma na sala de aula, garantindo o equilíbrio com o bom funcionamento (nada irá escapar, nem da sociedade, nem nos modos que reconheço serem os necessários para atuar nesse campo de conhecimento), injetando capital nesse consumo (para ser feliz faça isso ou aquilo, consuma esse objeto, esse autor, essa teoria, o seu tempo, essa forma de ser ator ou atriz) e tristeza na sala de aula. E assim acabo por assumir, na minha prática docente, essa mesma atitude, fazendo dela a extensão do próprio sistema.

A máquina do ensino atua via práticas de seleção e de adestramento impondo suas *coordenadas semióticas* que vão moldando nossas subjetividades. Para Deleuze, o que se tem é a transmissão de um conjunto de *palavras de ordem* nela implícitas pois “Não existe significância independente das significações dominantes” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 17). E essas *palavras de ordem* quando não problematizadas, mas “ensignadas” (*Ibid.*, p. 11) como normas a serem observadas e respeitadas, trazem com elas *uma morte direta àquele que recebe a ordem, uma morte eventual se ele não obedece ou, antes, uma morte que ele mesmo deve infligir, levar para outra parte* (Deleuze; Guattari, 1995). Faça isso, ou não faça aquilo; certo e errado; esse é ou não o seu campo são pequenas *sentenças* para quem *passa por essa experiência. Morte! Esse é o único julgamento, e o que faz do julgamento um sistema, um veredito* (*Id.*). Ao invés da filosofia da potência ligada às singularidades, às multiplicidades e à diferença em si, uma *filosofia do poder, articulada com ele, preocupada em conceituar, medir, delimitar* (Fogazzi; Zordan, 2016).

Aqui resgato a “ação em roda” que inseri no *sample Esse não é o teu lugar - ato III*, em que eu estava junto com meus professores e membros da banca de qualificação de doutorado. O foco da conversa era: como me auxiliar a encontrar um traçado, uma linha teórico-prática para a pesquisa, a partir de quem eu era (atriz? dramaturga?) e do que eu fazia (texto escrito? teatro?). Não se chegou a nenhuma resposta, apenas a certeza de que por onde eu ia, não dava. Eu, que ouvia calada, fui arremessada para um *atravessamento* que me jogou ao surreal daquela situação. Ali, de pé, calada, olhando de um lado para o outro, à espera de uma decisão, de uma

autorização, de um veredicto, de uma afirmação, de uma resposta de quem eu era, do que eu fazia, de que campo eu pertencia e de que caminho eu deveria seguir. Hoje chego à mesma certeza que eles: eu não poderia seguir por onde eu ia, ali não dava. Mas estava justamente nisso, o que meurgia falar.

SAMPLE: Obedecer

- Assim não dá, tu não obedeces!
- Mas eu acho que dá para a gente pensar em uma outra ...
- Uma atriz tem que obedecer! – disse a diretora do espetáculo.

Será que ouviu aquilo mesmo que ouviu? Ouviu.

Sample 41: Obedecer.
Fonte: a autora (2020).

Atriz precisa obedecer; você não tem físico para o balé; você só serve para a licenciatura, bacharelado não; você não é do campo da dramaturgia pois nunca fez uma disciplina comigo; verdades que desenham no ar uma régua: do lado de cá é isso e o lado de lá não existe ou aqui vale mais, ali vale menos¹¹³. Em um momento desta pesquisa, eu quis aprofundar o que os atores falavam do seu trabalho na tentativa de estabelecer pontos de contato entre o meu modo *sampler* de composição escrita e o saber cênico do ator. Comecei pelo final do século XIX e de lá avancei, buscando material escrito por atores sobre o seu processo de criação, modos de composição, gênese criativa. Parte da história moderna do teatro, ou melhor, da atuação em específico, não é contada por eles (e muito menos por elas), mas geralmente pelos diretores e encenadores e algumas vezes narradas com desprezo, prepotência e desvalor.

Lembro que, quando optei pela ênfase em interpretação teatral (no que tive dúvidas porque tinha também muito interesse na direção), lembro de ouvir frases do tipo: “ah, mas direção não é como atuação, tem que saber muito, estudar muito mais”, ou seja, já estava

¹¹³ Para Mosé (2009b; 2019a) o modelo de pensamento predominante em nós, ocidentais, debruça-se na concepção de que por trás de tudo que existe há uma ideia originária, uma base, um fundamento, uma essência (ou mesmo um mínimo imutável de personalidade, no caso do sujeito), um princípio que é tornado e tomado como verdade. Nietzsche, ao invés de tentar encontrar a verdade vai perguntar por que e para que a verdade? O que ganhamos com ela? Para ele, utilizar a noção de verdade para nos relacionarmos com a intensidade da vida, da arte, do corpo, dos relacionamentos, dos afetos, é castrar a vida. Por não sermos fortes o suficiente para afirmar a vida como ela é (nascimento, morte, dor, caos), construímos a ideia de verdade e persistimos, ao longo dos tempos, tentando cristalizá-la, como uma necessidade de estabelecer ordem no mundo. Então, o que justifica a vida não é ela em si, mas um princípio fora dela, fora do mundo, originário, essencial, metafísico. E é ela, a verdade, que cria essa lógica, essa régua da exclusão, como um fio que separa o que é e o que não é, tornando o mundo um lugar para poucos. Acabamos precisando, para nos sentirmos vivos, nos fortalecer pelo que excluimos e não pelo que afirmamos. Logo, esse “edifício conceitual” que tem na verdade o seu eixo é um modo de dominação, pois é produto de critérios e quem os produz é quem domina e controla.

implicado aí uma hierarquia de valor como se o ator fosse sempre o que menos “sabia”. Lembro também da minha surpresa ao ouvir pela primeira vez a expressão *ator-criador* presente em algumas discussões acadêmicas que tentavam pensar o trabalho do ator dentro de um grupo, o seu envolvimento tanto na encenação como no texto e na gestão coletiva¹¹⁴. Eu, ao ouvi-la, só conseguia pensar: mas alguém em algum momento pensou que ele não fosse criador para criar uma expressão que tenha que marcar a função como criativa? Precisava!

Em outra situação, um embate fértil com uma colega professora e diretora em que ela defendia uma expressão em específico na direção de seus atores, eu lhe disse que o termo que ela escolhia não me fazia sentido pois, como atriz, preferia palavras que me dessem materialidade concreta ao meu corpo e que isso me ajudava na construção do trabalho. A resposta que ouvi foi “está errada a expressão que tu escolhes, não é correta”, ao que eu tive que responder (com ênfase): “na tua perspectiva de diretora pode estar, na minha que atuo não”. Ou seja, eu precisei afirmar que também há outros olhares relacionados às múltiplas especificidades que compõem o fazer teatral e que são tão legítimos quanto o olhar dela como diretora, e que uma perspectiva não apaga a outra, ao contrário, podem se somar.

Percebo que nós artistas, e nesse plural estou embutida, mesmo que situados em um campo político progressista, mesmo com o dissenso que nos caracteriza como grupo (e como humanos!) temos, em muitas das lutas macropolíticas, chegado em consensos importantes. No panorama político atual em que as bases mínimas da liberdade e da justiça social estão ameaçadas, esses engajamentos são fundamentais, nos armam e nos fortalecem diante de toda uma luta a favor da vida em detrimento da necropolítica (Mbembe, 2018) que hoje se impõe. A importância da luta pelo protagonismo de sujeitos historicamente silenciados e pelo desvelamento das narrativas de grupos minoritários como negros, indígenas, mulheres e LGBTQIA+¹¹⁵. Porém, e ao mesmo tempo, nos campos micropolíticos, muitas vezes não reagimos às capturas, nem sequer as percebemos, reproduzindo ações, comportamentos, formas e fórmulas excludentes, opressoras e colonizadoras.

E aqui penso no quanto artistas e educadores estão vinculados a uma *possibilidade efetiva de produção de subjetividades* (Rolnik, 2007), daí a importância de se perceber a capilaridade do sistema de subjetivação capitalística no espaço da arte. Estratégias silenciosas

¹¹⁴ Ver mais em: Carreira; Silva (2007).

¹¹⁵ LGBTQIA+: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais e o + representa outras sexualidades e identidades de gênero.

e dissimuladas (que agem em mim, mas que eu também reproduzo) que capturam o desejo como potência, adestrando e domesticando as forças de criação que tenho como molas propulsoras da vida a favor de formas já dadas da existência. *A microfísica do poder privilegia esse aparelho produtor da disciplina que está por trás dos bastidores* e endossam essas encenações institucionais (Coelho; Gaspar, 2007).

Repito a pergunta, pois não estou satisfeita: Por que esse despotismo em nós? Para Fuganti (2020), somos tão atolados por um desejo como falta, como busca de algo que estamos à procura, que nos submetemos a esse processo como uma espécie de escravidão, submetendo-nos às paixões tristes (Espinosa, 2007). E quanto mais falta, mais eu preciso ser salva de alguma coisa, sonhando com uma espécie de prêmio que virá coroar minha dedicação e esforço¹¹⁶. É nesse sentido que leio a minha própria reação em relação ao dia da qualificação e à dança em minha adolescência: “como assim, depois de todo o meu empenho, esse lugar ainda não é meu de direito?”

Para escapar do fluxo da vida nessa espécie de tensão em que ela constantemente me joga, eu abduco da possibilidade de perceber o estranhamento a partir de pontos ainda não reconhecíveis por mim. Eu não me deixo *atravessar* e, para isso, busco pilares os quais eu possa me apoiar. Formas familiares, discursos reconhecíveis, referências estáticas que acomodem o mal estar sobre o risco deste meu eu, deste sujeito que sou escapar, fugir, perceber-se de uma outra forma.

Não é à toa que o capital reforça essa figura, o sujeito (seja fulano de tal, conquiste o sucesso, more em, se forme em, seja doutor em), mantendo o indivíduo capturado e empenhado em preservar uma identidade estática, nominável, caracterizável (eu sou assim!), barrando

¹¹⁶ “É por medo dos castigos e esperança das recompensas que o indivíduo se submete a um poder que o separa da sua própria capacidade de agir e pensar livremente, desejando sua própria servidão [...] um comportamento de um tipo de vida inteiramente subserviente, tragado por um círculo vicioso, como num buraco negro, sempre re-alimentado pela repetição da perda da capacidade de criar as próprias condições existenciais de efetuação de suas potências. É assim que tombamos. Por morder a isca dos ‘nossos’ interesses, interesses de um ‘Eu’, caímos cativos de uma moral que impõe dever à uma instância Exterior como o Estado ou o Bem, à Lei ou a valores de uma época que, apesar de serem criados por uma determinada sociedade historicamente formada, são publicados e estabelecidos como universais e perenes. Expressos por discursos que pretendem representar e justificar os chamados ‘bons costumes’, auto-qualificados de científicos, cultuados como verdades em si ou formas puras do saber, esses valores bloqueiam e separam o indivíduo de sua capacidade imanente de pensar e agir por ordem própria, desqualificando seus saberes locais e singulares como meras crenças ou opiniões e destituindo-os de suas potências autônomas que criam seus próprios modos de efetuação” (Texto de Luiz Fuganti publicado em sua página no *Facebook* no dia 25 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/filosofoluizfuganti/videos/580756486011596/UzpfSTUxMzg3OTQwMToxMDE1Nzc4MTc1OTk0NDQwMg/> . Acesso em: 23 dez. 2020.

qualquer possibilidade de que os fluxos imanentes da vida te lancem à desagregação dessa imagem, o que, em contraponto, pode fazer emergir outras formas de existência, aquelas que, estranguladas pelas narrativas hegemônicas, ainda assim, seguem passando pelo corpo. E nessa luta ferrenha emerge o déspota, o fascista, a autoridade, ou (em uma versão progressista): o *Stálin em nós* (Rolnik, 2007), que, para fugir das tensões e conflitos de uma desterritorialização, elege a limpeza, a caixa, a regra, a norma, em suma, o poder como caminho. Os *normopatas, que nunca saem da linha, nunca se desviam do programa que traçam para o próprio destino*” (Id.) e o do outro.

SAMPLE: Elas em despotência

Disse ela para ele: Me propus a falar sobre escrita, sobre a palavra e eu sou atriz, e eu quase nem publico os textos que escrevo, o que eu estou fazendo aqui? Às vezes me sinto uma impostora.

Disse ele para ela: Quando é que você vai parar de se sentir uma impostora dentro da academia?¹¹⁷

Ouviu outra dizer: “Me dei conta que tenho 17 peças escritas e encenadas, mais duas em produção e nunca me achei dramaturga. É como me sinto sobre isso: envolvida por uma nuvem colonizadora que me coloca em lugares não escolhidos por mim. Além de que sofro/sofremos de autocritica depreciativa, sempre eu não posso..., não posso porque não tenho o título para isso, não posso porque o que vão pensar de mim, não posso porque não me encaixo no modelo, não posso porque...”¹¹⁸

Sample 42: Elas em despotência.

Fonte: a autora (2020).

Essas palavras-depoimentos de duas atrizes com longa trajetória cênica, Ana Cristina Colla e Lisiane Medeiros, mostram a extensão desses processos na subjetividade desses sujeitos e na forma como eles percebem e se percebem em seus campos. Negação do que sabem, dúvida se sabem, tristeza no fim das contas. Como meu pai indo trabalhar todos os dias, não vinculado ao que ele podia, mas ao que ele não podia, ao que lhe deixava triste e que o impedia de sair, de se perceber como um criador de realidades. Como diz Pelbart (2019), o que temos hoje é um sentimento de vergonha como forma de vida predominante.

Para Hooks (2013), uma mudança poderá chegar quando tivermos *coragem de transgredir as fronteiras que fecham cada aluno/indivíduo numa abordagem do*

¹¹⁷ Apropriação de fragmento da atriz e pesquisadora Ana Cristina Colla (2018).

¹¹⁸ Texto publicado na página pessoal do *Instagram* da atriz, professora e dramaturga, Lisiane Medeiros, no dia 10 de setembro de 2019.

aprendizado/da vida como uma rotina de linha de produção, formatados em modelos prévios e dentro da escala eu e os outros, incluídos e excluídos, certo e errado, bem e mal, fora e dentro, assim e assado. Se dentro das instituições acadêmicas essa despotência nos acessa, o que resta para os saberes que se consolidam fora dela, e que são atingidos por esse eco que, conforme depoimento da Lisiane, a fazem afirmar, constantemente, sua própria impotência?

SAMPLE: Essas questões não são do campo do teatro

- Escrita, criação, subjetividade, micropolíticas do desejo, sampleamento e...É interessante a tua pesquisa, mas essas questões não são, não pertencem ao campo do teatro.

Estava relatando, cruzando, questionando e pesquisando experiências e atravessamentos que aconteceram com ela, ou que percebeu, ou que participou na relação que estabeleceu com seu campo de atuação, ou melhor, o campo onde mora a sua alegria, o teatro. Esse alguém que foi atravessado por essas experiências nunca atuou fora do campo cênico desde que se formou como atriz. Pode não ter estado em cena, mas não fora do campo da cena. Professora de teatro, curadora, gestora, produtora, atriz, diretora, iluminadora, dramaturga, oficinaira...

Vive o ofício. E se suas reflexões nascem e partem do contato que vivencia com os aspectos que giram ao redor da cena, você diz que as questões dela não são do teatro? Elas nascem do teatro, mas não são do teatro? Se elas partem dela, pessoa de teatro, se delas colhe reflexões, se tensiona e correlaciona esses pensamentos originados na lida cênica com outros campos – filosóficos, políticos, sociológicos, pedagógicos-, ela não está no campo cênico?

Pois, então, deve ter sido abduzida, saiu do campo sem querer e nem perceber.

Sample 43: Essas questões não são do campo do teatro.

Fonte: a autora (2020).

Ouvi algumas vezes, ao longo desta pesquisa, que o que eu estava investigando não pertencia ao campo teatral. E mais, muitas vezes mais, essa déspota em mim, cobrou-me um reposicionamento pois “não é assim uma pesquisa cênica”. Era com o dedo em riste que eu me cobrava: “tu não estás falando de cena, de teatro, estás fugindo da epistemologia do teu campo”. Precisei atravessar, gestar o desconforto em ouvir e me dizer isso, sem desistir do que me proporcionava intensidade [como meu pai desistiu da terra, como eu desisti da dança], em detrimento de um regramento do que se pode, deve ou se recomende como um projeto de doutorado em teatro. Eu soube, após a qualificação, o que me urgia falar, e eram questões que nasciam do meu seio formativo: o teatro, a cena, a escrita para o teatro, as funções no teatro, a palavra no teatro. Mas essa caixa era pequena demais e não havia potência longe das ressonâncias que me levavam à literatura, à filosofia e à gênese criativa, mas o filtro do controle em mim agia dentro das instâncias dadas como as esperadas pela pesquisa científica: recorte, foco, campo.

SAMPLE: Eu invento “os bagulho”

Ela pensava:

Eu invento ‘os bagulho’ e acredito neles. Quando tô fazendo uma alegria me invade, tenho ideias, crio, aquilo parece ser potente, um gigante que me colore a vida. Cruzo ideias, cruzo experiências, pego um dali, um daqui... Mas aí, não é isso, tem que ser aquilo, isso não faz, assim não tem como.... sei lá. A potência é tanta que me cega para o que estou fazendo? Eu invento ‘os bagulho’ e acredito neles? Viajo demais.... Mas depois nada parece ser consistente. Sei lá! Vem daí uma despotência...”¹¹⁹

Sample 44: Eu invento “os bagulho”.

Fonte: a autora (2020).

Nesse *sample*, chama-me a atenção o quanto as capturas do movimento inventivo e potente do desejo agem a ponto de eu me questionar sobre a validade da minha produção (como Lisiane, no *sample* acima, questionando-se se seria dramaturga ou não). Como se eu apenas produzisse fantasmagorias, delírios, um monte de “bobagens”. De um lado a presença de uma alegria que transborda na criação, e, de outro, as paixões tristes subjugando a própria inventividade do desejo, produzindo falta e incapacidade. A impossibilidade de reconhecer minha prática e minhas referências como válidas, como espaço de construção de um saber singularizado.

Nas sociedades de controle (Deleuze, 2013), a partir da noção de sociedades disciplinares (Foucault, 2008b)¹²⁰, não há um espaço ou uma voz que me dita a norma, ela já está internalizada em mim. A minha potência é controlada a partir de dentro, como na primeira fase desta tese em que minha possibilidade de invenção cede aos formatos e fórmulas que eu acreditava mais bem aceitos pela instituição acadêmica, não me fazendo perceber que aquilo que eu sentia como “vibração estranha” (o encontro com o manifesto, com os autores nômades, com a noção de *sampler*), na verdade eram vetores intensivos que atavam o meu desejo à pesquisa. O que era diferente do que elegi como percurso teórico que, ao invés de fazer expandir minha prática, levaram-me a um traçado despotente que me deixava completamente

¹¹⁹ Fragmento retirado do *Diário doutorado*, anotação do dia 01 de outubro de 2018.

¹²⁰ Foucault (2008b) analisou dois tipos de sociedade: a sociedade de soberania e a sociedade disciplinar. A primeira, baseada no conceito de razão como verdade de um sujeito e política como exercício dessa razão na esfera pública, define soberania como a produção de normas por um corpo de homens livres e iguais que, investidos desse poder, decidem quem vive e quem morre, quem importa e quem não. Essas sociedades cedem espaço para as sociedades disciplinares, onde da ideia de soberania se passa para um poder disciplinar. Essa última caracteriza-se pelos meios de encarceramento que, fechados em um tempo e espaço, são controlados via vigilância e repressão. Já nas sociedades de controle de Deleuze (2013), o confinamento restrito passa a ser massivo, pois a disciplina atinge o campo social de produção e é internalizada. Há um controle coletivo que não opera mais por confinamento, mas pela vigilância de uns pelos outros, de si e dos demais.

desanimada com tudo. Esse controle que faz eu me auto subjugar e subjugar o outro baseado em um modelo, dado como verdade, advogando o direito a excluir, autorizar, impedir, cercear tudo o que possa escapar de ser, de fato, criação. Não há apenas forças de fora que me prendem às formas estratificadas, existe um filtro incutido em mim que represa minha própria potência e a dos demais.

Tais reflexões me levaram aos estudos pós-coloniais e à colonialidade (Quijano, 2005) como esse padrão de poder herdado da relação colonizador *versus* colonizado, que incide sobre nossas dimensões subjetivas e não se limita às relações de exploração e domínio coloniais, mas envolve as *diversas formas pelas quais as relações se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade* (Amaral, 2017). Esse padrão reproduz-se em três dimensões: poder, saber (Quijano, 2000; 2005) e ser (Mignolo, 2003; 2010b), repetindo mecanismos que geram alteridades e subjetividades subalternas, posições estas intimamente relacionadas entre si e que produzem estratégias de silenciamento, ocultação e morte. Colonialismo, para Fanon (2005, p. 288), “é uma negação sistematizada do outro, uma decisão obstinada de recusar ao outro todo atributo de humanidade” fazendo-o questionar-se constantemente: Quem sou eu, na verdade? Qual é o meu lugar? Nessa pergunta, que utilizo como título deste subcapítulo, percebo muito dos meus questionamentos.

Para Quijano (2005), no desenrolar do processo histórico, foi se construindo a ideia de que a Europa e os europeus são os níveis mais avançados da escala evolutiva, distinguindo-se populações a partir dessa régua entre superiores e inferiores, mais ou menos racionais, mais ou menos primitivos ou civilizados, tradicionais ou modernos, e ela vai se impondo como padrão universalmente verdadeiro. E é quando a Europa é confrontada com o outro, nos processos de colonização, que se inicia a *constituição desse ego descobridor, colonizador e superior diante de um ‘outro’ em geral* (Dussel, 1993). Nas políticas de dominação colonial, as sociedades nativas, para o branco, não eram um corpo a ser conhecido, mas dominado e posto a seu serviço. O outro encarna “aquilo que não pode ser” (Gambini, 2000, p.140). E esse desconhecido, para ser contido e dominado, precisava ser doutrinado a partir de um valor dado como verdade. Para Santos (2009), o que houve foi uma intervenção epistemológica baseada no poder político, econômico e militar das metrópoles que desacreditou as práticas nativas, impondo os valores europeus como universais. E aqui chamo um *sample* que, na minha percepção de hoje, foi um dos grandes ecos que vibraram em mim, como uma virtualidade que não cederia enquanto eu

não lhe desse passagem. Ele revela esse padrão de poder existente ainda hoje nas esferas institucionais acadêmicas.

SAMPLE: IFTR¹²¹

Cenário: cinco camas.

Contexto: viagem para São Paulo, conferências na USP.

Contracenação: com cinco colegas de mestrado e doutorado em teatro.

Data: tarde do último dia do evento, já de volta à hospedagem locada, pouco antes de embarcar de volta para casa.

Personagem: Sentada em uma das cinco camas, escrevendo. Estava aflita, precisava escrever sobre tudo aquilo em seu diário:

“Resultado de um congresso que me atravessou, inquietou, questionou e desacomodou. Primeiro, com a fala da Ileana Diéguez Caballero¹²²: *se a academia não servir para pensar a vida, que fechem todas as academias.*

Segundo, com Sérgio de Carvalho¹²³ falando sobre arte e Brasil: *a classe trabalhadora, percebendo a lógica do capital, se acomodou a esse viver e a intelectualidade passou a sonhar com uma subjetivação do indivíduo que nunca foi nossa realidade e a sofrer por um Brasil atrasado culturalmente.*

Terceiro com Eleonora Fabião¹²⁴: *criação de modos de vida e ação hoje; o fazer que faz dizer; entender sentido como um fazer; ações não têm preço e por isso não circulam como mercadoria.*

Longas conversas aqui no quarto, repensando o meu papel nesse panorama todo. Mas afora essas frases que me dão muito o que pensar:

Incômodo um: chego na central de cadastramento e se dirigem a mim em inglês durante um bom tempo. Tenho dificuldade para achar uma brecha e dizer, sou brasileira.

Incômodo dois: palestra um...saio. Mesa redonda dois...saio. Grupo de trabalho três...saio. Saio. Saio. Saio. Algumas em inglês, outras em francês, nenhuma tradução.

Incômodo três: sentada fazendo xixi no banheiro feminino do evento, ouço a conversa:

- *Ela foi embora?* - *Foi!* - *Mas por que? A pesquisa dela é tão importante, por que não vai apresentar?* – *Ela ficou constrangida, não domina muito bem o inglês para conseguir apresentar e daí, desistiu.*

Incômodo quatro: me dirijo para as sessões de apresentação das pesquisas em andamento. A maioria: pesquisadores brasileiros. Escassas sessões em português, muitas em inglês ou em um francês claudicantes. Estudantes constrangidos, tensos, despotencializados.

¹²¹ *Conference of the International Federation for the Theatre Research (IFTR)* realizada no período de 10 a 14 de julho de 2017 na Universidade de São Paulo (ECA/USP), com a temática *Unstable geographies: Multiple theatricalities*, onde apresentei a comunicação “Dramaturgia intertextual: Do grifo a um novo trabalho”.

¹²² Dra. Ileana Diéguez Caballero é professora-pesquisadora do Departamento de Humanidades da Universidade Autónoma Metropolitana (UAM-Cuajimalpa/México).

¹²³ Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos, professor e pesquisador do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

¹²⁴ Dra. Eleonora Batista Fabião, pesquisadora e professora da escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Incômodo cinco: chega a minha sessão de apresentação. Aviso os coordenadores que falarei na minha língua, português. Correria para achar um tradutor. Acham. Apresento. Profundo desconforto dos não brasileiros.

Incômodo seis: reunião para avaliação do evento, uma das coordenadoras daquela área, estrangeira, pergunta na sua língua: *Alguma consideração?* Resposta: elogios, elogios... Fico completamente desconfortável. Só eu estou incomodada? Não aguento, levanto a mão e falo, falo, falo. Desespero porque a mediadora não entende nada. Correria para traduzirem para ela. O tom da fala: *vocês vêm ao Brasil com a proposta temática “Geografias instáveis: múltiplas teatralidades” para discutir “questões políticas e econômicas subjacentes aos conflitos territoriais e simbólicos” e me constroem para que eu não fale na minha língua? Complicam e dificultam as traduções. Excluem a cor e o som local da minha própria cultura e da própria geografia que vocês dizem vir aqui ver, ouvir, compartilhar? Intimidam pesquisadores com isso, inviabilizam o compartilhamento de experiências e o que acho pior, nós brasileiros não nos incomodamos com isso? Os professores brasileiros (meus inclusive) que estão aqui não se incomodam com isso? Só eu me incomodo com isso? Mas a internacionalização do ensino...internacionalização? Internacionalizar a partir desses preceitos dominantes, hegemônicos, ainda isso, até quando isso seguirá naturalizado ...aquilo saiu em um jorro. Final da fala, grande parte concordando, o engulho estava neles também. Não era só eu a incomodada, mas daí a falar...”*

Voltou para a sua cidade, quis escrever um artigo sobre isso. Pesquisou bibliografias, leu Quijano, Boaventura, Boal, mas achou complexo demais a imersão que precisava fazer para dar conta do tema, instituições não aceitam incômodos não fundamentados. Desistiu. Fez um artigo menor¹²⁵, no qual questionava o protagonismo nortista nas atuais reflexões sobre a *escrita-atraves*, ou recreativa, de vertente apropriativa que dão maior visibilidade às práticas produzidas por artistas não latinos, enquanto aqui, desde a esteira antropofágica, a prática é corrente. Usou a estética latino-americana do Santiago como fundamento teórico. Aliviou um pouco o seu incômodo, mas aquilo, volta e meia, apertava o seu sapato.

Sample 45: IFTR
Fonte: a autora (2020).

Essa experiência foi muito intensiva, lembro de voltar de São Paulo completamente em desacordo com o que eu estava pesquisando, a escrita dramatúrgica via recorte-colagem. Achava tão insignificante em comparação com tantas urgências que eu percebia transitando em mim. Estava dando aulas para adultos em situação de rua, o que me gerava mais desconforto porque me sentia não engajada nas lutas macropolíticas dentro da minha esfera de estudo. Para que ou para quem servia o que eu estava fazendo? Mas também foi a primeira vez que tive a sensação de que havia uma ligação entre a pesquisa e esses incômodos que, via fatias de vida, passavam por mim. Era mais uma das minhas vibrações estranhas. Quando resgatei esse *sample* em minha memória, já nessa minha fase “desviante” foi como um *shazam!* Um *bingo!* Um *feito!* Os ecos todos reverberaram juntos e eu passei a produzir a teia que ligava essas vibrações

¹²⁵ “Poéticas citacionais: Uma prática dramatúrgica, um contexto local, um discurso latino-americano”. In: *Illuminuras*, V. 20, n.48. Porto Alegre: NUPECS/PPGAS/IFCH/ILEA/UFRGS, 2019, p. 87-106.

à pesquisa. Sempre me surpreendo com os ecos, tenho a sensação de virtualidades à espreita que não deixarão de ressurgir e ressoar, pulsando possibilidades de materialização expressiva.

Rolnik fala das ruínas impregnadas em nós que internalizam (e naturalizam) as relações de poder e que remetem ao nosso passado colonial, a *América-em-nós* (2007, p. 109), como eu percebi em meus pares não desacomodados por aquele congresso. Aquela imposição violenta das línguas hegemônicas, e quando falo de violenta é porque não desmereço a pluralidade linguística que caracteriza um evento de pesquisa científica internacional, e que, por isso, é sempre suprido de tradutores de forma a ampliar a possibilidade dos compartilhamentos. Mas ali havia um imperativo não dito abertamente, mas tácito para nós brasileiros, que gerava um constrangimento em todas as mesas de trabalho, porque o inglês e o francês eram imperativos e sem possibilidade de inclusão equânime da língua do próprio país que abrigou o congresso, o Brasil.¹²⁶ Deleuze e Guattari (1995) afirmam a língua como um *marcador de poder*, uma condição de submissão às leis sociais, tanto na perspectiva interna de uma língua (escrever certo ou não), quanto na relação de poder das línguas ditas universais.

E, para além do meu particular desconforto, era muito estranho para mim que isso não fosse questionado (a não ser ao final da minha fala, na avaliação, em que percebi que o incômodo não era só meu). Isso me faz pensar no quanto esse norte-americanismo e o eurocentrismo, como base do processo de colonização, é introjetado em nós, pesquisadores. Muitos de nós, como eu, formados dentro dessa perspectiva dominante e que nos torna responsáveis, muitas vezes, pela naturalização de todo esse processo desigual. Como diz Quijano (2005), essa hegemonia atua dentro de um universo intersubjetivo e enquanto eles nos impõem sua língua, deslegitimando nossas práticas, nós seguimos cultuando-os como deuses, mantendo o andar de cima, haja vista a aceitação e defesa de alguns pela presença imperativa das línguas dominantes no evento. Contestar a prevalência de um idioma dominante era, na reunião de avaliação, um risco, poderia significar que eu, pesquisadora, estaria admitindo que não falo a língua dita necessária para o pertencimento a um campo “universal” de conhecimento. E quem está disposto a isso? Perder o seu pequeno quinhão construído às custas de tanto trabalho e esforço e que lhe abre as portas do tão sonhado pertencimento a um campo acadêmico da mais alta esfera? De novo a busca de um lugar, a salvação e a captura da potência de força do desejo.

¹²⁶ Exceção em algumas mesas em que, os próprios pesquisadores que dominam essas línguas, um pouco constrangidos, tentavam com esforço propor uma força-tarefa para que a própria plateia traduzisse entre si.

A lógica do pensamento colonial divide uns e outros e faz crer na supremacia de uns às custas da subalternidade de outros. Estes pesquisadores “outros”, mesmo produzindo pesquisas e nelas estudos importantes para a comunidade acadêmica, são ocultados, invisibilizados ou incompreendidos a partir desta perspectiva. Como diz Santiago (2000), um *campo magnético se abre por essa estrela principal que esmigalha os outros projetos e lhe empresta a priori um significado paralelo e inferior*. Aqui volto a me lembrar do *sample Morte da Marielle*, e nele a importância do *atravessamento* como um modo de deslocamento perceptivo que me colocou em estado de abertura inclusive para ouvir, enxergar, perceber a pluralidade a que as próprias singularidades remetem. A sempre possibilidade de haver outros modos de criar, de ser, de produzir, de perceber, e que isso não implica em exclusão, mas na possibilidade mesma da diferença.

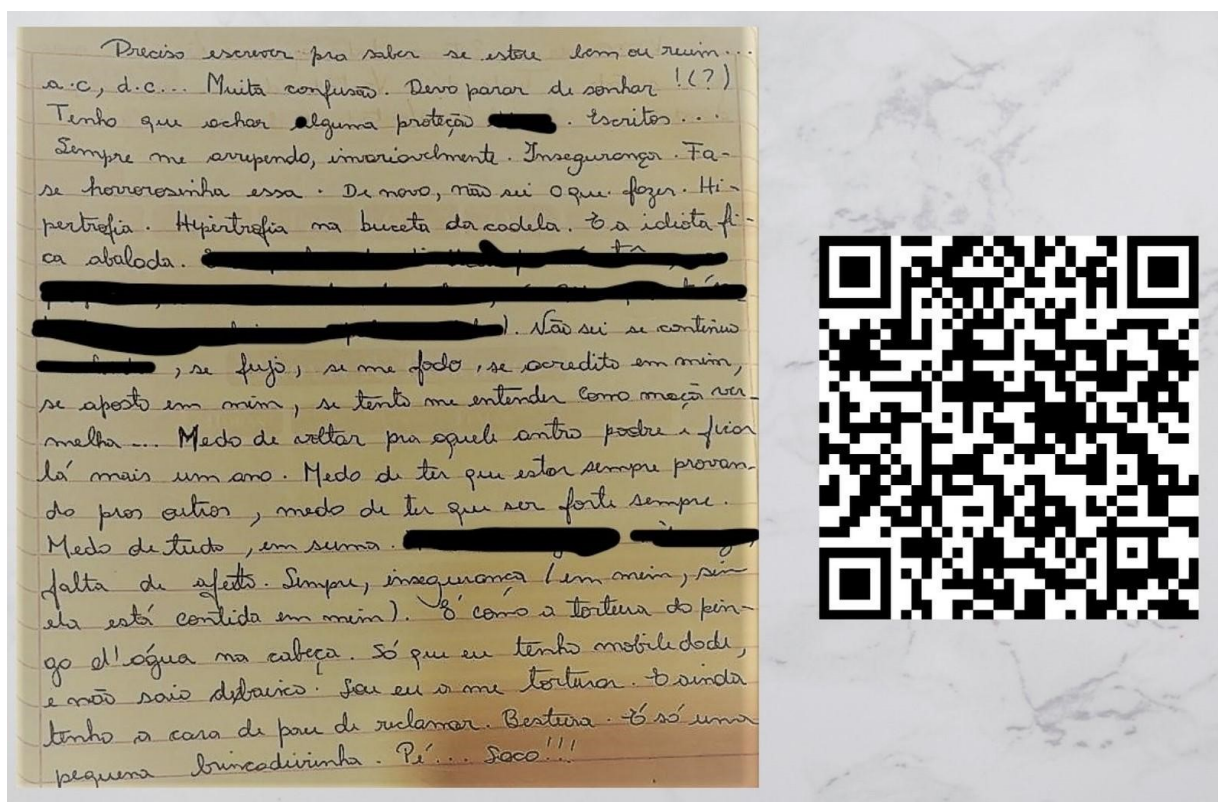
Naquele congresso eu percebi que pequenos movimentos geravam, nos que encabeçavam a instituição internacional que o promovera, uma desestabilização um tanto indigesta. Um desses momentos foi o incômodo quando eles precisaram ouvir meu trabalho em português diante de uma tradução que não estava preparada para aquilo. E outro, quando, na reunião de avaliação, a mediadora não compreendia minha fala em português (um tanto enfática!), sentindo, naquele momento, o mesmo desconforto que senti durante todo o congresso. E era disso que eu falava, precisamos compartilhar e realmente fazer transitar as nossas diferenças, pois, sem isso, todo o resto que se pretende abertura para o outro é uma falácia.

Havia, de um lado, brasileiros que endossavam ou mesmo naturalizavam a prática excludente que ali se estabelecia, outros acabaram desistindo de apresentar os seus trabalhos, ou mesmo, cederam à apresentação na língua dominante, mostrando-se, na apresentação de seus estudos, de uma forma completamente despotencializada, mais preocupada com a correção da língua do que com o conteúdo da pesquisa. Boal resgata, do período colonial, a menção às vestes, medalhas, estolas e hábitos cristãos como “imagens de ausência” (2009, p. 147) que, ao coroarem quem as possui, fazem os demais reconhecerem-se como inferiores, o que paralelizo com a situação de muitos pesquisadores brasileiros naquele espaço que era para ser de troca de saberes. Para Santos (2009, p. 10), a máxima “saberes inferiores próprios de seres inferiores” vigora e uma linha de distância se impõe entre os detentores de um poder e os destituídos dele, estabelecendo essa noção de superioridade de uns sobre outros. Importante perceber que essa régua imperativa tem como base um aparato cognitivo baseado no padrão

majoritário branco-macho-racional-heteronormativo-consumidor-cristão-morador das grandes cidades-americano ou europeu contemporâneo (Deleuze, 2010), o qual modula a territorialização das forças nesse plano dominante.

E pensar o quanto esse pensamento colonial ainda está presente em muitas das nossas práticas, demarcando linhas de visibilidade e invisibilidade, concedendo “poder de veto sobre a vida e o modo de vida” (Santos, 2009, p. 37) de uma parte sobre a outra. Hoje, lutar *contra uma dominação polifacetada é lutar contra a indefinição entre quem domina e quem é dominado, e, muitas vezes, lutar contra nossos próprios pares* (Santos, 2009). E é aqui que trago três *samples-depoimentos*, recortes que fiz na fala de três estudantes de artes cênicas, de épocas e contextos distintos, todas mulheres, alunas do curso de artes cênicas na UFRGS e que me chamaram a atenção por tocarem nessas relações de poder presentes dentro da universidade.

SAMPLE: Que bom que o tempo passou



Sample 46: Que bom que o tempo passou¹²⁷.
Fonte: Raquel Grabauska (1995).

¹²⁷ Depoimento da atriz, produtora e escritora Raquel Grabauska sobre a sua experiência na universidade (DAD/UFRGS) no período de 1991 a 1996. Na foto, uma página do seu diário de criação quando ainda estava no curso de artes cênicas.

SAMPLE: A professora-MC¹²⁸

Sample 47: A professora-MC.
Fonte: Suzane Rodrigues Cardoso (2019).

Neste subcapítulo da pesquisa, tentando compreender o meu desconforto gerado no dia da qualificação, percebo e questiono, os modos de subjetivação capitalista que retiram a força de criação do movimento do desejo, a introjeção que fazemos dessa microfísica de poder nas instâncias em que atuamos e o quanto isso se ampara em um pensamento colonial. Isso tudo para enfatizar que é de uma sociedade branca que estou falando, como branca sou, como branco eram todos os meus professores, como brancos eram a maioria dos pesquisadores do IFTR, como de brancos são os grandes empreendimentos do capital, como branca foi a sociedade que estruturou hegemonicamente esse discurso. Ou seja, é de uma branquitude que eu falo, dessa sociedade que carrega e reproduz esses valores.

Isso para dizer que, investigando o pensamento dessas duas artistas, Raquel e Suzane, encontrei, também, o trabalho de conclusão do curso de graduação da intelectual e artista negra Silvana Rodrigues, que invoca o pensamento de mulheres intelectuais negras para pensar, falar, entender sua trajetória como estudante, artista e pesquisadora dentro da universidade. Inserir o pensamento da Silvana é reconhecer uma camada ainda mais profunda e violenta desse sistema e que está na base de todo processo e pensamento colonizador. Esta seria, para Mbembe (2014), a invenção europeia do conceito de raça, estruturante de toda a *necropolítica* (Mbembe, 2018) que se instaura a partir daí e que escolhe os corpos negros como alvos.

¹²⁸ Fragmentados recortados do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da artista e pesquisadora Suzane Rodrigues Cardoso intitulado *Falando a mesma língua: Pedagogias de uma professora-MC* (2019). Suzane estudou na universidade (DAD/UFRGS) entre os anos de 2012 a 2019.

SAMPLE: Imagine como é não ser imaginada¹²⁹

Sample 48: Imagine como é não ser imaginada
 Fonte: Silvana dos Santos Rodrigues (2019).

Selecionei esses depoimentos que nasceram e referem-se ao ambiente universitário que também faço parte (antes como aluna da graduação e agora como doutoranda, onde já ministrei aulas, fiz estágios e orientei trabalhos), logo, estou implicada nesse processo de ensino e aprendizagem. Não me relaciono aqui com a universidade como algo externo a mim, um outro. Mas como engrenagem à qual me sinto também responsável, como pesquisadora, discente, artista e intelectual, colocando-me nessa perspectiva crítica em que rever minhas práticas é fundamental para constituir um espaço de saber que dialogue com a vida.

Os relatos assemelham-se na percepção dessa engenharia de poder que despotencializa, oprime e rejeita saberes, mas também se afastam por revelarem graus distintos de subalternidade. Há *interseccionalidades* (Crenshaw, 2004) que não podem ser ignoradas¹³⁰. Não estamos falando de três estudantes mulheres que partem das mesmas referências, contextos, raça e tempos históricos. Há níveis diferentes de exclusão, negação e preconceito que não coloco em bases iguais sob pena de, novamente, invisibilizar e encobrir as narrativas negras que interpõem planos mais radicais e violentos de opressão, invisibilidade, silenciamento e inferiorização. Percebo também que, do primeiro ao último relato, há formas distintas dessas mulheres lidarem com a situação e perceberem seu lugar de questionamento e

¹²⁹ Fragmentados recortados do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da artista e pesquisadora negra Silvana dos Santos Rodrigues intitulado *Estatística Neg(r)a: Onde eu estiver sempre haverá uma - os verbos de ligação desta mulher negra nas artes cênicas de Porto Alegre* (2019). Silvana estudou na universidade (DAD/UFRGS) entre os anos de 2009 e 2019.

¹³⁰ Como não pode ser ignorado que o próprio conceito de *interseccionalidade* emerge da luta de intelectuais negras como, por exemplo, Lélia Gonzalez (1983), pesquisadora brasileira que já discutia o assunto antes da elaboração do termo por intelectuais negras norte-americanas.

saber que amplia, diversifica e singulariza o conhecimento, os espaços de troca e não de império de um traço universalizante, normativo e hegemônico.

O que quero com eles é refletir sobre dois aspectos da lógica da colonialidade, a opressão e a negação. *O primeiro como a ação de um indivíduo sobre outro nas relações desiguais de poder, e o segundo que se dá sobre os indivíduos por negarem o que no fundo sabem, negando a alteridade que lhe é própria* (Mignolo, 2010a). Começo por essa percepção negativa do espaço formativo, a partir da opressão que o poder institucional gera e que, nas palavras das autoras, é referenciado como “antropodre”; “lugar de descoberta que vira sumidouro”; “nocivo”; “competitivo”; “egóico”; “com teorias sem corpo e sem prática”; “eurocentrado”, “elitizado, cruel, excludente”; “reprodutivista”; “formal e produtivista”. A referência a um espaço despotente e sem vida chama atenção na utilização de expressões como “ambiente de morte”; “muito tempo de vida para se esperar que o tempo passe”; “mais um mês...mais um ano”; “permanecer, não desistir, maior luta que travou”; “máquina silenciadora”; e “letal”.

Ainda assim, algumas das autoras e em função da própria abertura da universidade nas últimas décadas e nela toda a política de cotas implementada pelos governos progressistas, já percebem uma mudança. Enfatizam a importância de que, a exclusão, embora ainda sentida, possa e seja por elas questionada, a partir das suas referências pessoais, das suas experiências e da contribuição singular que cada uma aporta ao processo pedagógico. Não uma visão unilateral de uma universidade que serve, mas de uma instituição que se construa de forma plural e coletiva, a partir dos saberes que nascem do encontro entre todos esses corpos que a compõem.

E o aparato de poder pelas autoras mencionado gerou nelas esse *outro* inserido em um processo formativo - e aqui insiro propositalmente a palavra *outro*, na perspectiva colonial desse *outro* não reconhecido pela visão colonizadora em nós -, sensações como: solidão extrema; insegurança; negação de si; não lugar; processo doloroso; não pertencimento, inferioridade e incapacidade; arrependimento; horror; hipertrofia; abalo; medo; e tortura. Quando escrevo isso detecto muito dessas percepções em mim, no meu trajeto formativo, do balé ao doutorado. Novamente a régua que interpõe um seixo entre nós e eles, por meio do qual esse *outro* me olha e dali, daquela perspectiva, me julga e avalia, sem perceber qual a terra que, embaixo dos meus pés, me compõe na singularidade das minhas experiências. Nas palavras das autoras: “os com talento e os sem talento”; “os soberbos *versus* os que suam frio”; “os convidados e os não convidados”; “os brancos e os negros”; “a boa aluna e a má aluna”. Essa

“espécie de gabarito”, como diz Suzane, ou “a régua do outro” que, para Silvana, “não afirma a nossa medida”.

E, como efeito desse processo, a sensação de “não ser capaz de acompanhar”; “espaço que não me pertence”; “inferioridade”; “idiota”; “tenho mobilidade, mas não saio debaixo”; “cara de pau de reclamar”; “saber, mas duvidar que sabe”; “ter vergonha de saber e não saber que sabia”; “sentir-se errada”; ou “pedir desculpas”. Ou seja, a própria negação de si, do que se sabe, das suas referências, experiências, práticas e contextos. E é do lado do espaço potente e intensivo da criação e da invenção que surge um certo sentimento de proteção, reafirmação e vigor: as intelectuais e artistas negras para Silvana; a poesia do *slam* para Suzane; os escritos e a criação em arte pós- formação acadêmica pelas palavras da Raquel. Ou seja, havia ali, para além daquele espaço muitas vezes opressivo, uma certa figura que, mesmo em um ambiente em que a vida é escassa, vislumbra e constrói suas possíveis rotas de fuga.

SAMPLE: Sala de estar

Atenção! O intercuro desta sala de estar está regulado por uma legislação específica. O tempo permitido para cada cavalheiro é fixado por lei; podem sentar ou ficar de pé. Quando o momento assim permitir; falem apenas assuntos sobre os quais vocês têm permissão; não esqueçam o tom de voz e os gestos adequados; tudo para evitar a desordem e a violação dos privilégios e direitos uns dos outros. Discorram encaixando a palavra no tempo, a entonação na performance e a epistemologia no campo. Quem não está sediado, não existe. Ninguém está autorizado a discorrer sobre aquilo que não está autorizado a discorrer e se não está autorizado a discorrer não poderá discorrer sobre o assunto que não é lhe permitido discorrer já que não saberá dele discorrer. Deus Ubu é com você:

- Por favor, tragam o tambor-dos-nobres, o gancho-dos-nobres, o cutelo-dos-nobres e o livro-dos-nobres! E aqui está uma caixa cheia de ouro. Os que desejarem participar da disputa, preparem-se. Quando eu der o sinal, comecem.

Obrigada, Pai! Então, aproveitem, essa sala é de todos! Agradeçam, pois, magnífico, amplo e para todos é o poder e todos o sentem ao mesmo tempo. Sorriam e gesticulem, vocês estão no topo e têm grandes chances. Que comece o falatório:

- Se digo eu....
- A verdade é que...
- A definição afirma....
- Esses autores não dialogam...
- Eu sempre defendi...
- Se eu tenho segurança em alguma coisa é....
- A teoria subscreve....
- Toda o embasamento epistemológico...
- É preciso...
- E é evidente que...

A dama olhava e sorria trocando olhares com aquela que, do outro lado da sala, também assistia. Era um abre aspas, fecha aspas, abre aspas, fecha aspas, interminável. Todos mantinham aquele modo de articular frio, cadenciado e aparentemente incorruptível em que os acentos métricos convergiam sobre os tempos fortes de maneira inequívoca, como golpes de martelo que disciplinam seu movimento regular, extraíndo o maior rendimento possível. Ridículos, pensava sorrindo. Ao que a outra, também sorrindo, respondia: Só assim pessoas e coisas podem render sem prejudicar a boa funcionalidade do todo. Eram palavras silenciosas daquelas que tinham a liberdade necessária porque nenhum deles as via.¹³¹

Sample 49: Sala de estar

Fonte: a autora (2020).

Guattari e Rolnik (1996) apresentam três acepções da noção de cultura: a *de valor* que nasce com a aristocracia e se expande nas “salas de estar” da burguesia, em que só alguns têm acesso e os que não têm, carecem de valor; a *da alma coletiva* que se refere à cultura dos povos, regiões e comunidades específicas; e a *cultura-mercadoria* que englobaria toda a estrutura relacionada a ela (artistas, conceitos, produtos, mercado). Para esses autores, o sentido que muitas vezes prevalece ainda é a *cultura-valor* que se inscreve nessa tradição “de almas bem nascidas, de gente que sabe lidar com as palavras, as atitudes e as etiquetas” (1996, p. 20). Mesmo a segunda acepção, que englobaria em sua gênese um sentido mais amplo e democrático, é também utilizada como uma forma de segregação a partir de uma visão eurocêntrica. O que poderia servir para pensar traçados e perspectivas plurais acaba por impedir justamente essa “percepção de modos heterogêneos”, mantendo “os sistemas de segregação a partir de uma categoria geral da cultura” (*Id.*), a que se mede como valor.

A cultura, então, vira estratégia para a manutenção de um *mercado geral de poder*, que introjeta sistemas de modelização que restringe a poucos o acesso e concede, aos eleitos, *um signo distintivo na relação social com os outros* (Guattari; Rolnik, 1996). Nessa corrida, benemerências para alguns, exclusão para outros que, fragilizados por esses parâmetros e capturados pela noção de um desejo como falta, assumem posições defensivas que produzem mais *seqüências modelizantes* (*Id.*), ao invés de se movimentar pela criação de novas cartografias. Expande-se, assim, essa *poderosa fábrica de subjetividade serializada, produtora de homens reduzidos à condição de suporte de valor* (*Id.*).

SAMPLE: Me contaram

Me contaram que ela saiu triste. Me contaram que aquilo ficou marcado nela. Me contaram que ela transmutou em ação aquela exclusão. Me contaram que ela montou um coletivo. Me

¹³¹ Neste texto há fragmentos sampleados das seguintes obras: *TAZ: Zona autônoma temporária* (2001) de Hakim Bey; *A visita cruel do tempo* (2012) de Jennifer Egan; *Ubu Rei* (2007) de Alfred Jarry; e *Cartografia sentimental* (2007) de Suely Rolnik.

contaram que o grupo acendeu em um tempo bem curto. Me contaram que juntas faziam atividades, debates, escritas, leituras, publicações. Me contaram a frase que devia estar no início dessa história:

- É um pouco demais tu te chamares “dramaturga”, é um pouco de prepotência a tua!

Me contaram que, nessa época, ela era mestra em Letras e cursava doutorado na área enquanto fazia graduação em teatro. Foi no teatro que ouviu essa frase.

Sample 50: Me contaram
Fonte: a autora (2020).

Nesse sistema, a capilaridade dessas estruturas que marcam os territórios de poder balizados pela régua do maior e do menor valor se expande e as linguagens da arte acabam também por serem hierarquizadas pelo mesmo preceito dominante que modeliza. Quando ouvi o relato dessa aluna a qual o trecho acima se refere, na ocasião não mais aluna mas profissional da escrita dramática, uma série de perguntas ficaram girando em mim: Um pouco demais por que?; Ela, a aluna, é de menos? De menos por que? Se há um de menos, há também um degrau maior, então há uma hierarquia? Que hierarquia é essa? Texto escrito está em uma hierarquia superior ao texto cênico? Ou o professor em uma hierarquia superior ao aluno? Teatro é algo separado da dramaturgia? O dramaturgo está separado do teatro? Será que ela falaria a mesma coisa se a estudante se referisse a si como atriz? Será que ela diria “Eu acho um pouco demais tu usar a palavra atriz.” Ou será que isso é uma valoração que a professora coloca na palavra como expressão, diferente do teatro como expressão? Ou a professora quis dizer teu texto é ruim? Mas se a qualidade, aos olhos da docente, é inferior, isso a autoriza a destituir a palavra dramaturga das funções aptas à aluna atuar?

Percebo, a partir do que colho das experiências do meu percurso, esse degrau acima em que, muitas vezes, são colocadas as artes literárias. Percebo a diferença no olho do meu interlocutor quando falo *atriz* e quando falo *dramaturga*, porque mesmo nesse campo híbrido da dramaturgia (que é teatro, mas que também pode ser literatura dramática), a força da escrita literária como campo superior está sutilmente impressa, como nas palavras dessa professora. Villa-Forte (2015) admite que há uma valoração maior da literatura em relação a outras expressões, apontando como uma das razões a antiguidade dela em relação às demais, bem como a forma sistemática com que, desde os primeiros anos de formação, ela é tratada. Isso garante uma espécie de “posição elevada no altar das expressões artísticas”, trazendo “consigo um tipo de exigência de respeitabilidade honorável por parte daqueles que travam contato com

ela”, como se o texto ainda guardasse a imagem de que é algo “para poucos” (Villa-Forte, 1995, p. 20).

Isso me faz lembrar da minha própria dificuldade com a escrita no mestrado, a insistência que eu tinha em me afirmar como uma pessoa que não era da literatura (quase pedindo desculpas por estar ali), as dúvidas quase morais em relação a poder fraturar ou não a obra de um cânone, o receio em jogar com a escrita de Woolf em diálogo com a minha palavra. Era peso demais ter um cânone ao meu lado, nessa relação quase sacra que me ensinaram a ter com as artes da palavra escrita. Tenho a sensação de que esses campos que dão contorno à especificidade de cada linguagem vão sendo tão modelarmente protegidos, que a possibilidade mesma da experimentação que caracteriza um processo criador vai sendo abortada.

Lembro das minhas experiências relacionadas ao drama e suas teorias, impregnadas que foram por um sem número de regras normativas que pareciam apenas querer me deixar distante disso tudo. Ou para me dizer: “não chega perto, aqui é o espaço das pessoas importantes”, investindo de valor seus ferrenhos protetores que, convenientemente, supervalorizam esses espaços mantendo-os bem protegido sob as égides de uma epistemologia que funciona mais para barrar do que para ampliar, expandir, receber, perceber outras experimentações, perspectivas e singularidades. A teoria como um degrau de exigência para a prática e não uma prática que provoca e incita a teoria a se reinventar, como produção e invenção que ela também é. Nessa impossibilidade do jogo criativo, eu vou cada vez me afastando mais, desistindo, muitas vezes, exatamente daquilo que, em mim, tem intensidade, como fiz com a dança e como poderia ter feito com a dramaturgia após a qualificação.

No que isso difere do fato de meu professor dizer que eu não tinha constituição física para a dança, desconhecendo as infinitas possibilidades dos corpos? Ou mesmo de um músico e professor que me disse, certa vez, que a primeira lição musical é: “tenha medo de cantar e só depois cante”? O quanto se barra, desta forma, a simples possibilidade da experimentação, do jogo e, conseqüentemente, a intensidade investida nos processos de criação, aquela que justamente vai te fazer criar. Isso, de certa forma, explica a minha fuga das disciplinas relacionadas ao drama e o quanto, por esse atalho, eu pude chegar ao que hoje proponho como escrita, a que *não tem a pretensão de se desenrolar dentro de nenhuma moldura* (Coelho; Gaspar, 2007). Tracei, nos atravessamentos que essas experiências me proporcionaram, uma linha de fuga. *A sampler* captou, desse encontro, aquilo que em mim não tinha desejo, potência

e intensidade, fazendo-me desviar e chegar até aqui, sem deixar de escrever o que vibrava em mim.

SAMPLE: Em texto escrito não se mexe

- Acho importante que vocês repensem essa narrativa pois vai contra o que hoje pensamos sobre o lugar da mulher e todas as questões relacionadas ao gênero. Esse tipo de discurso precisa ser revisto, questionado.

- A gente percebe, mas a gente deixou assim porque é como está no texto. Não queríamos mexer no que o autor escreveu.

Um acontecido em 2019. Uma gente de teatro. Um discurso corrente.

Sample 51: Em texto escrito não se mexe.

Fonte: a autora (2019).

Essa sacralização do texto, mesmo com a expansão da cultura digital que hoje permite, instiga e opera na base do recorte-cole-monte, ainda segue presente, por exemplo, nos grupos de teatro do interior do estado, um espaço muito visitado e conhecido por mim via festivais de teatro que acompanho já há alguns anos.¹³² Ali, o respeito à palavra escrita ainda inviabiliza a apropriação do texto para o contexto e interesse de fala dos artistas. Várias foram as vezes que me peguei dizendo: “desrespeitem o texto, não lidem com o cânone em uma relação hierárquica, apropriem-se, tragam para perto de vocês, da realidade de vocês, do discurso que vocês acreditam como grupo; insiram outros textos se for preciso; subvertam!”

Acontecendo em regiões do interior do RS, esses festivais de teatro, que envolvem uma pluralidade de coletivos, dos mais comunitários (formados por membros de uma paróquia, por exemplo) até grupos profissionais, são momentos importantes que possibilitam aos artistas participantes compartilharem a sua criação e refletirem sobre a sua prática. Sabendo que a maioria desses artistas são, também, professores responsáveis pela área de artes das escolas da sua região, reflito sobre o quanto essa capilaridade dos discursos hegemônicos vai chegar naquela criança que, como eu, vai aprender a se relacionar com a criação como reprodução, sacralidade, normatividade, ao invés de invenção, experimentação e jogo. E aqui não é apenas de artistas alheios ao conhecimento produzido nos departamentos de arte do ensino formal e

¹³² Quando ainda era estudante de graduação eu fui estagiária do Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEACEN), órgão da Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC), responsável por esta área de políticas públicas no estado do Rio Grande do Sul. Ali comecei uma relação com os festivais de teatro de municípios do interior, que mantive quando fui funcionária do órgão (de 1996 a 2003) e depois como convidada para compor grupos de debates que acontecem após cada apresentação de espetáculo da grade de programação. Os circuitos são anuais e englobam cerca de oito a 10 municípios que abrigam essas mostras competitivas. Hoje encontro muito desses artistas no curso de especialização em teatro que leciono em Canela, ali vários desses profissionais buscam aprofundar as suas investigações.

científico que estou falando. Muitos deles vêm de uma formação teatral universitária que, ainda, de uma forma sutil, reproduz essa relação com a palavra escrita.

SAMPLE: Saindo da escrivainha para se colocar em relação

Laboratório de escrita dramática para mulheres: Canibalizando cânones.
 Uma oficina online em meio a uma pandemia.
 Quinze mulheres. Vários sotaques, cores, geografias e áreas.
 Abertura: um traçado rizomático!

ELA
 Que comecem os jogos:
 - Reúnam alguns desses grifos que inseri nessas quatro fotos com frases e fragmentos de múltiplos autores cânones. Seleccionem algumas delas, misturem e componham.
 - Vamos criar uma personagem. Ela precisa ser inspirada em três personagens referentes de obras distintas. Acoplem características e componham com elas uma figura.
 - Vamos ampliar a distância entre a personagem de vocês e os referentes. Escolham um grifo que remeta a espaço, local, tempo, ambiência ou ação e coloquem sua personagem neste contexto. Escrevam essa cena.

ELAS:
 “na hora que a Vika leu em voz alta ‘mulheres não carregam caixões’ da Elena Ferrante, me deu um treco e precisei falar disso” (Gabriela João).
 “acho que cada uma tem um propósito, um objetivo, uma base diferente e está aproveitando de uma forma particular [...] estou vendo outras possibilidades também para mim, e vendo isso como algo mais divertido, com menos regras, que foi uma coisa que sempre me prendeu muito [...] estou aqui, de manhã, me divertindo com os grifos, manipulando mais os livros, e tentando me soltar das minhas amarras mentais” (Ana Freitag).

Sample 52: Saindo da escrivainha para se colocar em relação.¹³³

Fonte: a autora (2020).

¹³³ Oficina que ministrei chamada *Laboratório de escrita dramática para mulheres: Canibalizando cânones*, que aconteceu de forma online pela *Casa de Teatro Digital/Porto Alegre* no mês de agosto de 2020. Gabriela João e Ana Carolina Freitag, mencionadas no texto, foram duas participantes da oficina. Na figura, o esquema que apresentei no nosso primeiro encontro.

Essa oficina foi uma das primeiras em que eu não apenas propus escritas apropriativas a partir de referenciais canônicos (foquei essa experiência nas discussões relacionados ao gênero), como também sugeri refletirmos sobre as questões que atravessam o campo da escrita e que têm na noção de cultura como valor, como sistema modelizante, hierárquico e para poucos, sua morada. Percebi, nessa experiência, a força da *noção atravessamento*, a que faz com que a voz do outro tensione um desejo de fala que está em você e que, por vezes, você nem percebia, como na colocação da Gabriela João. Mas o que me chamou atenção, e por isso que insiro esse *sample*, foi a percepção do engessamento que a normatividade provoca nos processos de criação, inviabilizando a percepção desse espaço como ambiente de potência, jogo e prazer, como na colocação de Ana Carolina Freitag.

Havia, nessa experiência, uma pluralidade de participantes: professoras universitárias de áreas como psicologia, sociologia e artes cênicas, advogada, pedagoga e estudantes de teatro. Todas manifestaram a sua surpresa em perceber a escrita como possibilidade de experimentação, nessa perspectiva de que tudo está para ser devorado, comido, mastigado e tornado outro. Tínhamos um grupo de *whatsapp* e lembro das ideias e da alegria compartilhada por todas em nossas trocas de mensagens, com a percepção de que isso, que me gera tanta intensidade que é a escrita, a leitura, a palavra, pode virar criação. Que é ela, a intensidade de algo que me mobiliza, que está na condução da minha ação por aquilo que me instiga, me provoca e não uma condição prévia que regula antes mesmo de experienciar. Isso não significa que não discutíamos, que não propúnhamos olhares e reflexões sobre o texto das colegas, que não nos questionávamos sobre o que estava sendo tecido como criação. Mas antes de qualquer construção de sentido ou de análise do texto do outro, a máxima estava na liberdade que envolvia esse jogo entre palavra referente, a minha palavra e a palavra outra que nascia desse encontro.

SAMPLE: Dessacralizar

Dessacralizar...deixar de possuir o caráter místico, inviolável.

Dessacralizar....desmistificar-SE.

Dessacralizar.... liberar a possibilidade de se fazer todas as misturas, por mais híbridas que sejam.

Dessacralizar... recusa à mudança, principalmente na atitude da velha guarda de homens brancos.

Dessacralizar... arrancar da esfera sagrada, fazer nascer objetos profanados.

Dessacralizar... é preciso que as coisas arrebentem para começar tudo de novo.

Dessacralizar...um ar de chuva entra agora pela janela dessacralizando o meu dia de sol.

*(Será por isso que esse parágrafo se tornou meio lânguido? Ele dessacralizou o ritmo que ela impunha até aqui. Saiu tudo bem lento. Profanado. Deu a ela até uma preguiça boa. Dessacralizou sua escrita.)*¹³⁴

Sample 53: Dessacralizar
Fonte: a autora (2020).

Demorou muito para que eu desconstruísse (e percebesse) todo esse sistema de valoração impresso também em mim e que estava tanto nas angústias e dúvidas em relação ao processo de escrita do mestrado, como também nas escolhas que me trouxeram até a pós-graduação e até a qualificação: literatura, Virginia Woolf e teoria da recepção literária. Um campo dito superior, uma escritora dita cânone, uma teoria dita consolidada e referendada. E é aí que percebo a força que vibrou em mim ao ler o *Manifesto*, pois ele me fez perceber que na base da minha práxis estava a gênese da *sampler*, que é transgressão e fuga de qualquer estrutura de valor, hierarquia ou regramento que barre a intensidade criativa dos encontros. A sua marca é o desvio e não o acesso.

Comecei a pensar esse desvio a partir da noção de *plágio*, essa prática tratada como crime e roubo, e que aparece caracterizada de múltiplas formas naqueles que pesquisam as narrativas contemporâneas baseadas no recorte-cole. Mas começo pelo meu pai, aquele senhor de 81 anos. Para ele eu sou uma ladra da categoria plagiadora. Para o *Manifesto* (2007), o *plágio reproduz sem invenção e o sampler inventa em um novo contexto*. Mesmo assim, admitem *incorporar com honra o título de plagiadores, perturbadores ou sabotares*. Para Perloff (2013), o plágio é o *leitmotiv* das práticas de *escrita-através* em que os procedimentos de cópia e colagem e a forma como o autor conduz e manipula esses agenciamentos textuais é que revelam a força do empreendimento literário. Independente da abordagem, a apropriação literária tensiona tanto a noção de autoria como propriedade, já que copia do outro para escrever, quanto o que seria originalidade no campo da arte.

Azevedo (2017) vai ao *dictum* kantiano para compreender essa noção de originalidade e a percebem atrelada à ideia de genialidade. Para Kant (2005), as obras de um gênio da arte têm que ser modelos, isto é, exemplares, não surgidas da imitação. Originalidade como algo nunca imitado, não derivado, fruto do intelecto desse gênio. Para Rolnik (2007, p. 118), essa

¹³⁴ Neste texto há fragmentos sampleados dos seguintes autores: Suely Rolnik (2007); Bell Hooks (2013); e Antonin Artaud (2006).

aparente responsabilidade e respeito à tradição, aos autores, aos cânones e suas grandes obras, “nada mais é do que a dissimulação de uma vontade narcísica de garantia de reconhecimento, estabilidade e infinitude”, e tem, na acepção da cultura como valor a sua base moral.¹³⁵ No *Manifesto* (2007), a originalidade é referida como uma entropia, a desordem do mito da pureza. A apropriação literária, por intermédio de sua práxis, problematiza essa concepção clássica, aurática que se distende “nas noções de genuíno, autêntico, único” e que são “critérios de alta cotação no mundo da arte, desde pelo menos fins do século XVIII” (Oliveira, 2016, p. 128).

[Salto! Me lembrei de algumas das minhas aulas de teoria teatral. O quanto os reformadores do teatro chegavam até mim como gênios. Primeiro eu sabia que eram brilhantes e depois eu passeava por esse brilhantismo. De uma forma geral, sentia-me, como aluna, uma espectadora passiva desses grandes da Europa e seus tratados estéticos. Várias vezes ouvi em aula que a nós, brasileiros, estava reservado um retumbante fracasso pois não fazíamos parte desse berço sacro. E isso não é uma interpretação minha, isso era expresso em palavras, literalmente. Daí a criticar, ou pensar, que algo podia ser feito minimamente diferente dentro da nossa própria realidade era muito distante para mim. Isso jamais sairia de alguém vindo “daqui”, esse daqui latino. Eu olhava para essa fortuna crítica e ela só mostrava minha incapacidade. Não foi à toa, portanto, o meu desconforto em fraturar Virginia Woolf. Eu tinha a sensação de que tudo era circunscrito a uma espécie de “pode” e “não pode”. Mas o espaço do “pode” era bem pequeno. Lembro que na primeira peça que atuei depois de me formar¹³⁶, percebi-me completamente “travada”, tudo me parecia errado, ou fora de tom, ou não é por aí, ou eu não dou para isso].

¹³⁵ “Como fazer com que essas categorias ditas “da cultura” possam ser, ao mesmo tempo, altamente especializadas, singularizadas [...] sem que haja por isso uma espécie de posse hegemônica pelas elites capitalísticas? Como fazer com que a música, a dança, a criação, todas as formas de sensibilidade, pertençam de pleno direito ao conjunto dos componentes sociais? Como proclamar um direito à singularidade no campo de todos esses níveis de produção, dita ‘cultural’, sem que essa singularidade seja confinada num novo tipo de etnia? Como fazer para que esses diferentes modos de produção cultural não se tornem unicamente especialidades, mas possam articular-se uns aos outros, articular-se ao conjunto do campo social, articular-se ao conjunto de outros tipos de produção [...]? Como abrir-se - e até quebrar - essas antigas esferas culturais fechadas, sobre si mesmas? Como produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilização estética, pela mudança de vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais a nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais?” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 22).

¹³⁶ Espetáculo *Barão nas árvores* (1998), adaptação da obra de Ítalo Calvino (2009) por Roberto Oliveira e Patrícia Fagundes. Uma produção do grupo Depósito de Teatro apresentada no recanto europeu do Parque Farroupilha em Porto Alegre. Direção de Roberto Oliveira e assistência de Giselle Cecchini. No elenco: Kike Barbosa, Arlete Cunha, Giselle Cecchini, Liane Venturella, Sandra Possani, Sérgio Etchichury, Biño Sawitzki, Álvaro Rosacosta, Fernando Pecoits, Renato Santa Catharina, Giancarlo Carlomagno, Tiago Real, Laura Backes, Vika Schabbach, Vinicius Petry, Raquel Nicoletti, André Mubarak, Carla Castro, Fernando Xavier, Janaina Pelizzon, Kailton Vergara, Larissa Maciel, Messias Gonzales, Miriã Possani, Nádia Mancuso, Sabrina Lermen e Tuta Camargo.

[Outro salto! De volta à lembrança que tenho dos festivais e da sacralidade destinada ao autor e à palavra. Muitos daqueles artistas conheciam e admitiam uma obra como a de Heiner Müller dialogando com Shakespeare ou Eurípedes¹³⁷, ou Michel Vinaver dialogando com fatos jornalísticos e os reapropriando¹³⁸, ou a releitura de Medéia feita por Christa Wolf¹³⁹ e toda essa extensa literatura dramática escrita a partir de referenciais já dados. Mas percebo que muitos deles se subjugam às colocações do tipo “ah, mas é Heinner Müller, um gênio, ele pode”, a mesma sensação que eu carrego dessas minhas aulas: “eles podem”.]

E aqui vejo a incidência dessa noção de genialidade ligada à possibilidade mesma da experimentação, que priva os estudantes de pensarem a palavra como matéria móvel, passível de ser mexida, cortada, infiltrada, exposta, mastigada, experienciada, seja na sala de ensaio da universidade, seja na garagem da minha casa em Osório¹⁴⁰, ou no estúdio onde ensaio lá no interior do município de Três Coroas¹⁴¹ ou em Rolante¹⁴². Acredito que, na contemporaneidade das redes digitais, esse panorama de restrições e engessamentos é muito menor do que, por exemplo, durante a minha formação. Percebo que hoje a mobilidade, a fluidez, o jogo com a palavra são admitidos, e eu não preciso ser um Burroughs, um Goldsmith ou um Oswald de Andrade, mas alguém que compreende a palavra e a escrita como exercício, como matéria expressiva. Mesmo assim, foi em 2019 que aconteceu a experiência que relatei acima, naquele festival, ou seja, a regra sutilmente segue administrando o que é ou não bem-vindo em um espaço de criação.

Quando verticalizo minha pesquisa sobre a música eletrônica, esse ambiente no qual o *sampler* como procedimento emerge, encontro ali essa mesma verve desviante,

¹³⁷ Obras *Hamlet-Máquina* (1987) e *Medéia material* (1993) de Heiner Müller.

¹³⁸ Michel Vinaver utilizou, na construção de alguns de seus textos como *L'Ordinaire* (2002a) e *11 septembre 2001* (2002b), material extraído da imprensa escrita diária. Ele selecionou, recortou e colou em cadernos e depois compôs estes textos (Sant'Anna, 2014). O autor defende uma escrita que se componha no “território da banalidade”, do “insignificante” e do “ordinário”, uma tessitura de “conexões entre elementos disparatados” (Vinaver, 1998, p.63).

¹³⁹ *Medeia vozes* (1996) de Christa Wolf.

¹⁴⁰ O município de Osório é reconhecido pela intensa produção teatral. Há coletivos de teatro que atuam há muitos anos na região como o grupo Galpão das Artes. O Festival *Art in Vento* osoriense completará, em 2021, a sua 15ª edição.

¹⁴¹ Três Coroas também é um município reconhecido pela presença do teatro, tanto na educação quanto em ações e mostras, a exemplo o *Festival Três Coroas em ação*, uma mostra estudantil e amadora que completa em 2021 a sua 23ª edição. O *Grupo Teatral In Love*, com 20 anos de atuação, coordena o festival em parceria com a prefeitura do município.

¹⁴² A cidade de Rolante possui um dos festivais de teatro mais antigos do estado, esperado anualmente por toda a comunidade e promovido pela prefeitura municipal que é o *FESTIVALE, Festival de Teatro do Vale do Paranhana* que completa 28 anos em 2021. O grupo teatral *Tá rolante arte* é um dos mais antigos, com 23 anos de atividade.

anticlassificatória e resistente à noção de genialidade investida na figura de um autor. O movimento, que ganhou impulso com as criações do grupo *Kraftwerk*, travava um diálogo com a noção de homem-máquina, o *man-machine*, não mais a favor da disputa com a tecnologia, mas propondo a construção conjunta. Isso tensionou a percepção da criação enquanto genialidade do artista (sua virtuosidade musical), ao propor que canções fossem compostas da mesma forma como se programa um computador, agenciando dados. A palavra *tecnopaganismo*¹⁴³ aparece associada ao movimento, mesmo que esses artistas resistam à qualquer classificação dentro de terminologias definidas.

Na literatura, a utilização da biblioteca como matéria de criação já foi, em um passado antigo, ação que enaltecia autor e obra que, na tentativa de se inserir no movimento que o precedia, usava a tradição como referência. O panorama mudou na modernidade, e aqueles que praticavam a apropriação textual passaram a carregar “o estigma da desonestidade, bem como a desconfiança sobre a sua capacidade intelectual para criar obras singulares e autênticas” (Oliveira, 2016, p. 126). Na modernidade, com o capitalismo em expansão e a revolução industrial já em curso, surgem as primeiras leis, hoje compreendidas dentro da esfera das políticas culturais, aquelas que tratam justamente de proteger a propriedade intelectual do autor.¹⁴⁴ Propriedade, palavra cara a engenharia deste sistema econômico.

O *sampler*, para o *Manifesto* (2007), não opera com a visão identitária de um sujeito fixo com nome, sobrenome, endereço, função e propriedade. A proposta é desenraizar esse “eu” que, para Deleuze e Guattari (1995; 1997a; 1997b; 2008; 2010; 2011), nada mais é do que uma instância de controle interno cara ao neoliberalismo. O Estado em mim que retém o movimento do desejo a partir de dentro, colocando, no lugar da criação, a reprodução do que o sistema, como forma, vende no mercado. Em contrapartida, o *sampler* opera com múltiplos “eus”, tornando a escrita *o exercício do eu + I*, esvaziando essa figura *do autor-ego* (Coelho; Gaspar, 2007). Ao invés de “é” o *sampler* se projeta como um “e”, conjunção que se acopla, que ocupa espaços, um “e” *que não é sobreposição, mas justaposição, re-posição* (*Id.*). Esse “e” que figura longe deste “é”, lugar do ser, do sujeito, mas o “e” que é o *bode sem rostidade*

¹⁴³ A expressão *tecnopaganismo* aparece na década de 1980 referindo-se às práticas que aliam espiritualidade e tecnologia como rituais que envolvem dispositivos tecnológicos. Natureza e tecnologia são pensadas como polos inseparáveis, vivos e não vivos também.

¹⁴⁴ Dei-me conta disso estudando a história da política cultural no Brasil para um curso sobre este conteúdo que ministrei na Faculdade Monteiro Lobato, na graduação em *Produção Cênica*. As primeiras leis brasileiras, compreendidas hoje como início de uma tímida política pública na área de cultura são aquelas que tratam dos direitos de autoria. Por exemplo, a lei nº 496, de 1898, de autoria de Medeiros e Albuquerque - político e escritor, autor da letra do *Hino à Proclamação da República* - cujos dispositivos ainda estão presentes na legislação atual.

(Deleuze; Guattari, 1995), o apátrida, o contrabandista de palavras, a *antena clandestina*, o *quebra-lei* (Coelho; Gaspar, 2007). Não mais esse sujeito genial que encontrou a verdade, a essência das coisas e a revelou, mas um inventor sem face, um articulador de agenciamentos potentes do outro em si: *Que importa quem escreve? Tudo é de todos, a palavra é coletiva, a propriedade não existe. Instauro minha carta de alforria - desapropriação - que permanecerá legislando para quem a seguir (Id).*¹⁴⁵

Sigo pensando nessa gênese transgressora e desviante da *sampler*, agora pensando no ato de roubar que o procedimento de copiar o que não é meu remete. No primeiro ano desta pesquisa, eu escrevi “furtadora de palavras” (*Diário doutorado*, 04 de novembro de 2016), expressão semelhante àquelas que, mais tarde, fui encontrar no *Manifesto* (2007): *ladrão, mão leve, mão grande, sabotador e mentiroso*. [Salto! Me lembrei de Thoreau (1997), apresentado por meu amigo Alexandre Silva¹⁴⁶, instigado que ficou pelo tanto que eu repetia a palavra roubo em nossas conversas sobre a tese. Disse-me ele, “catei essa frase do Thoreau para ti”: “num governo que aprisiona qualquer pessoa injustamente, o verdadeiro lugar de um homem justo é também a prisão” (Thoreau, 1997, p. 6), frase escrita na prisão, no século XIX, momento que o escritor ficou preso por não ter pago seus impostos. Vou recriá-la: em um sistema que te rouba a possibilidade de pensar a vida como uma constante criação, o lugar do justo é o da contravenção.]

A própria adesão ao intensivo nessa sociedade em que o desejo é capturado e pensado como falta, já é contravenção. A alegria que destoa é contravenção; priorizar a vida é contravenção; deixar-se guiar pelo que é potente em mim é contravenção; amar é contravenção. Há uma máquina social e política que institui uma moralidade via repertórios culturais vendidos no varejo: ser mãe é isso, ser mulher é aquilo, escrever é aquele outro, uma tese é desse jeito, ser professora é isso. Não corresponder é transgredir.

Posso também pensar esse roubo como este modo de deslocamento em que o furtar está neste movimento do desejo que “rouba” das experiências e do estar (e se colocar) em relação,

¹⁴⁵ “A partir desse novo horizonte, ganha força a cultura hip-hop que emerge das periferias e que tem no *rap* o seu veio musical. Ganha força a música eletrônica. Ganha força quem está interessado na linguagem como possibilidade. E, fundamentalmente, ganha força a ideia de que é possível combater o poder das corporações através de comunidades que hoje são comunidades locais no sentido de afinidade, espaço de interesse e afeto comum, não mais no sentido geográfico. Mesmo sem propriedade, rappers e DJs se apropriam dos meios de produção tecnológicos” (Coelho; Gaspar, 2007, p. 174).

¹⁴⁶ Alexandre Magalhães e Silva, ator, produtor, cenógrafo, figurinista e gestor cultural, mestre em artes cênicas (PPGAC/UFRGS).

as intensidades que, via matérias de expressão, vão gerar criação. Ele toma para si tudo aquilo que, na relação com o outro, produziu potência. Este outro que também lhe contém. E, ainda, o furtar para criar, é também refutar esse lugar canônico do criador, é desfigurar essa face, esse nome, essa biografia, essa identidade. É estar constantemente transitando por um não lugar, abdicando da cadeira de proprietário de alguma coisa (de uma assinatura, de um campo, de um nome), optando pelo traçado de um locatário nômade que se instala em pousadas apenas por períodos temporários.

Nesse momento em que passei a olhar o *Manifesto* (2007) a partir dessa lente física, a que fez meu corpo ganhar intensidade ao lê-lo, foi quando comecei a compreender aquela vibração estranha que senti. Percebi a capilaridade que envolvia o conceito e que me ajudava a tecer transversalidades entre ele e a minha práxis, o meu percurso formativo, as marcas grifadas em meu corpo e todo o sistema de valoração que problematizo aqui. E do qual também fui e sou reprodutora quando me abstenho de pensar nas capturas dessa engrenagem maquinica capitalística (Guattari, Rolnik, 1996) em mim. Você vira um escravo, uma peça dessa estrutura que captura o movimento criativo do desejo e faz dele reprodução do desértico em nós.

SAMPLE: O dia em que samplearam o seu texto

Trucidado. Decapitado. Invertido. Suprimido. Acrescentado.
 Era a primeira vez que faziam com ela o que ela fazia com todos.
 Na primeira leitura, emudeceu.
 Sem ação.
 Congelada pelo soco da inação,
 sorriu.
 Apenas porque não sabia o que fazer. Ou pensar.
 Leu de novo.
 Sorriu.
 Agora era de deboche. De si mesma.
 Leu de novo.
 Sorriu feliz.
 Porque um outro arranjo daquilo tudo em seu corpo foi composto.
 Deu até vontade de chorar.
 Mas só agora, enquanto escrevia isso.

Sample 54: O dia em que samplearam o seu texto
 Fonte: a autora (2020).

É! Foi minha primeira experiência de: “samplearam o meu texto!” Minha colega Patsy Cecato¹⁴⁷ perguntou se eu teria alguns textos para uma criação que ela estava fazendo com seus alunos. De pronto, enviei vários pequenos contos que escrevi ao longo do confinamento epidêmico do coronavírus. Ela perguntou: “Posso mexer?” Eu, como era de se esperar, não tive outra resposta: “Liberdade total!” Após alguns dias, recebo dois textos, recriados a partir dos meus. A base das histórias ainda era a minha, ou seja, pouco deslocamento em relação ao referente (escrevo isso rindo, como é diferente olhar a partir de um outro lugar), mas, ao mesmo tempo, palavras e repetições (que eu adoro!) suprimidas, frases acrescentadas, ações invertidas em sua ordem, meio se tornando início, acoplagem de vários contos em um e provavelmente alterações que eu nem me dei conta, pois não fui atrás de uma comparação minuciosa. Interessava-me mais a sensação que percebi em mim nessa leitura.

Mas era *a sampler* que parecia investigar minha reação (acho que com certa ironia, deboche e um meio sorriso sarcástico). Uma certa vibração diferente passava pelo meu corpo e eu olhava para isso. Olhava para esse lugar do valor (qualidade, propriedade, importância, sujeito, fixidez) que contesto, fujo, relativizo e questiono. Foi muito curioso e muito importante transitar por ele, recuperando o que eu disse na oficina das mulheres: “samplear é também não querer a posse”, abandonar a noção de valor, originalidade, genialidade. “É que narciso acha feio o que não é espelho” (Veloso, 1978), isso também é *a sampler*, fugir das suas próprias síndromes de carência e captura (Rolnik, 2007), ser continuamente essa linha de fuga.

SAMPLE: A pesquisa em recortes - VI¹⁴⁸

A dama olhava e sorria trocando olhares com aquela que, do outro lado da sala, também assistia a tudo. Era um abre aspas, fecha aspas, abre aspas, fecha aspas, interminável. Todos mantinham aquele modo de articular frio, cadenciado e aparentemente incorruptível em que os acentos métricos convergiam sobre os tempos fortes de maneira inequívoca, como golpes de martelo que disciplinam seu movimento regular, extraindo o maior rendimento possível. Ridículos, pensava sorrindo. Ao que a outra, também sorrindo, respondia: Só assim pessoas e coisas podem render sem prejudicar a boa funcionalidade do todo. Eram palavras silenciosas daquelas que tinham a liberdade necessária porque nenhum deles as via.

Sample 55: A pesquisa em recortes - VI
Fonte: a autora (2020).

¹⁴⁷ Patrícia Cecato é atriz, diretora, professora, produtora e dramaturga, diretora do *Complexo Criativo Cômica Cultural*. Patsy é mestra em Escrita Criativa (PUCRS), integra o coletivo *As Dramaturgas* e foi minha primeira professora de teatro.

¹⁴⁸ Fragmento recortado do *sample Sala de estar*.

Retomo aqui o último parágrafo do *sample Sala de estar* para olhar para esse murmúrio de vozes dissonantes que, na minha experiência, vieram de um outro lugar, distantes do poder da etiqueta, do bom discurso, dos “podes” e “não podes” dessa tradicional sala de estar deste sujeito homem branco. Lembrei de Zordan (2019) e sua *máquina de vênus* (M ♀), proposição que ela cria a partir das *máquinas de guerra*¹⁴⁹ de Deleuze e Guattari (1997b). *Máquinas menos marciais, mas venusianas, sensuais, dérmicas e uterinas como trompas que carregam óvulos, ovos, em suma, criação* (Zordan, 2019). Aquelas que interpõem as armas da liberdade, do afeto alegre e da amorosidade, palavras que espetam e arrepiam os pelos dos defensores de um certo rigor acadêmico que exclui as experiências pessoais, os atravessamentos e a sensibilidade de quem pesquisa:

SAMPLE: Esse não é o teu lugar – ato II

- “Embora a minha área não seja a literatura”; “A literatura como campo ainda pouco conhecido para mim”; “Os livros, companheiros próximos, mas ainda desconhecidos em termos de estudos teóricos.”

– Para de dizer que a literatura não é tua área! Tu estás pesquisando, falando dela, estudando, trabalhando, articulando teu conhecimento, se apropriando! Por que tu insistes em dizer que não é teu lugar? Isso não cabe mais!

Disseram-lhe duas professoras. Mulheres. Uma de literatura. Uma de teatro.

Sample 56: Esse não é o teu lugar - ato II

Fonte: a autora (2020).

SAMPLE: Eu tenho uma filha

Chega! É a última vez na vida que trabalho com mulheres que têm filhos. Que inferno! Tudo vira um problema. É insuportável dirigir assim! Para mim, chega! – disse ELE, o diretOr, aos berros.

Sample 57: Eu tenho uma filha

Fonte: a autora (2020).

Nessa investigação, dei-me conta que a maioria dos movimentos que me estimularam à experimentação, à inserção dos meus atravessamentos na pesquisa, à criação, não a partir de uma modelização, mas do espaço e da liberdade necessárias para que ela emerja, vieram do

¹⁴⁹ A *máquina de guerra* é devir, não é a guerra o seu objetivo, mas a criação de linhas de fuga, a composição de traçados nômades que recusam a forma-estado e a forma-identidade e se lançam ao ponto em que o controle já não disciplina os corpos. A sua lógica é a multiplicidade e não a sedução da unidade. *Máquinas de guerra* como um diagrama de forças que resiste à cristalização, às máquinas de morte que ressecam a vida. Guerra não como batalha, mas a disposição flexível que rejeita o estável. Ver mais em *Mil Platôs*, volume 5, *Tratado de nomadologia: A máquina de guerra; Aparelho de captura; O liso e o estriado* (Deleuze; Guattari, 1997b).

encorajamento dado por figuras femininas, por mulheres. Como no *sample Sala de estar* em que, naquele tão rigoroso espaço dos “homens importantes”, quem transgride, debochando de toda aquela pompa, são as duas mulheres invisíveis naquela sala. Mulheres que, em momentos chave, e contra minha própria autoimposição de limites, regras e “possos e não possos”, disseram-me: pode! E assim colocaram em movimento toda a possibilidade de criação via desejo que elas percebiam que me perpassava como afeto potente¹⁵⁰.

Essa teia que nos ata em corrente me lembra do poder mágico que a saliva feminina tinha nas tribos tupinambás, em que mulheres mastigavam mandioca, caju ou milho e do alimento mascado, e depois fermentado, produziam o *Cauim*, bebida indígena de valor ritualístico. Neste trajeto da pesquisa a saliva de várias aliadas foi curativa em momentos chave desse percurso. O próprio título de alguns *samples*: *Esse não é o teu lugar*, expressão dita a mim em dois momentos distintos da minha vida e, em ambos, advindas de homens brancos, não são frases estranhas no cotidiano das mulheres. Insistir na permanência e existência possível da figura feminina nos espaços em que a potência nos leva não é tarefa que as mulheres desconhecem. Uma luta com duas árduas frentes de batalha. Primeiro, para nos legitimar em diferentes campos sociais em que nem sempre somos bem-vindas. E, segundo, para perceber a introjeção que fazemos desses valores, a colonizadora-em-nós que restringe e nos faz duvidar de nossa própria capacidade.

Já o *sample*: *Eu tenho uma filha*, soa, em contraste, como um *sample*-emblema de todas essas sentenças masculinas que ouvi ao longo do meu trajeto formativo e que, de novo, se repetiu, em uma experiência que tive com um diretor de teatro. Uma patriarcal engenharia de morte que barra a vida e que sempre me chegou por intermédio de figuras masculinas com a sua extrema dificuldade em perceber perspectivas e olhares diferentes dos seus. A incapacidade desse modelo hegemônico de se colocar em questionamento, de duvidar das suas certezas e do poder que lhes imputa o altar em que se colocam. Essa percepção que emerge de um olhar feminino, mesmo não sendo o foco de estudo da tese, inevitavelmente dela faz parte pois compõe o meu olhar, envolve a mulher que sou e as lutas as quais nós, em um momento e outro da vida, nos vemos envolvidas.

Todas essas marcas que percebi na cartografia do meu percurso e que busquei olhar, me fazem lembrar de Artaud (1979, p. 76) e as valas que diz estarem traçadas em seu corpo

¹⁵⁰ Professoras e amigas Mirna Spritzer e Márcia Ivana de Lima e Silva. Obrigada!

pela fórmula “tu deves’ essa “máquina cultural horripilante trituradora de singulares”. Alguém me falou, e não lembro quem foi, sobre dom vital, esse que entreguei ao meu professor de balé, depois ao teatro, à qualificação e me deparei, no instante mesmo em que a potência investida em mim agia, paredes nem um pouco amorosas. Vou me aproximando do final deste subcapítulo, inserindo outro breve trecho em *sampler* de fragmentos do texto que apresentei na qualificação. Impressiona-me, nas frase que coloco em negrito, os ecos que, de certa forma, reverberam o traçado que hoje percorro, mas que, naquele momento, eu não enxergava como articulação possível para a tese. Estava engessada pela perspectiva de um lugar de acesso, esse desejo como falta, concedido por esse sem número de autores finitos e bem nascidos que, como um bastão, me serviam de abre alas. Como eu escrevi em meu diário de criação “tudo tão bem escrito, duro de tão bem escrito, sem ar de tão bem escrito, sem erros de tanta palavra certa, mas vazio de mim” (*Diário doutorado*, 20 de dezembro 2019).

SAMPLE: Havia ecos, mas ela não ouvia - II¹⁵¹

✓ [...] **desobediência** à relação por vezes mantida com a literatura como **sacralidade, devoção de uns ao saber canônico de outros, segredo guardado a sete chaves, lugar de eleitos e de excluídos, propriedade**”.

✓ Jogos de composição literária ou a **escrita à disposição de todos** – escrevi isso em um dos meus primeiros arquivos registrados na pasta laboratório de escrita intertextual.

✓ Ao mesmo tempo, a capilaridade também é epistemológica, ou seja, como pensar um **conhecimento que opere no entre, que ordene/reordene esse conhecimento passado a partir dos atravessamentos** e da escuta que imponho **entre ele e meu presente histórico, social e político via afeto** que perpassa esse corpo-mente. Não perdendo de vista que o conhecimento colocado assim, de **forma horizontal, desierarquizado**, expande a possibilidade de que deste entre, em interação, novos agenciamentos epistemológicos nasçam. Essa horizontalidade interacional e a apropriação como criação, também expandem a possibilidade dos **sujeitos se pensarem (e se reconhecerem)** nesse lugar da **arte, da construção do conhecimento, da criação**, não como consumidores e receptores, mas com a possibilidade de serem **agentes protagonistas na criação do saber**.

Sample 58: Havia ecos, mas ela não ouvia - II

Fonte: a autora (2020).

Destaco a frase “o conhecimento que opere no entre”, ou seja, já havia ali o desejo por esse conhecimento que não pretende ser verdade, mas que é invenção e criação contínua, pois opera no entre e não no fim com seu futuro, finalidade, objetivos e metas. Aquele que se dá no calor e na poeira do próprio caminho, que traz pegadas e que suja o chão por onde passa. Já havia, neste texto, as pegadas desse desejo, carregadas por essa *sampler* impura que, embora se debatendo pela rigidez acadêmica, seguiu sujando as páginas de um eco que não parava de ressoar em mim.

¹⁵¹ Fragmentos retirados do capítulo final do *Projeto de qualificação*, entregue à banca a época de sua defesa.

SAMPLE: Vale tudo que você quiser

Domingo à tarde. Porto Alegre. Queria ver peça infantil produzida e criada por amigos¹⁵². Filha grande. Azar, foi sem filha mesmo. Final da peça, recebeu um folder colorido e divertido. Figuras e desenhos disputando a página com várias frases: “vale postar; vale colar na parede; vale guardar; vale recortar; vale riscar; vale dobrar; vale desenhar; vale tudo o que você quiser”.

- Cadê o meu tudo vale? Onde o perdi? Onde me fizeram perder? Por que nada mais disso tudo vale? Quem e o que vale? Quem e o que não vale?

Sample 59: Vale tudo o que você quiser

Fonte: a autora (2020).

Nesse dia, pensei na criação como esse jogo de possibilidades infinitas, aquelas em que as crianças se arremessam antes de aprenderem que se lançar assim, sem amparos, pertence a uma infância lúdica que o universo adulto não permite, não gosta ou, digamos, evita. O que fazíamos antes de precisar semiotizar nosso simples fazer? Brincadeira, jogo, faz de conta, criação e produção de cenários múltiplos e coloridos que, no campo social normatizado virava um regramento cinza, a caixa “linguagem” de cada jogo (isso que tu fazes é teatro, isso é texto, isso é plástico-visual, isto é!), com hora marcada, disciplina e modos de execução. E lembro que, quando peguei esse folder, fui arremessada ao que eu, adulta, estava fazendo em minhas composições criativas e que tornar essa prática um método seria a própria impossibilidade daquele: pode, vale, cole, guarde, recorte, risque, dobre ou desenhe.

Agora, no final desta seção, percebo que, aos poucos, minha companheira *sampler* em mim, vai se chegando. Se você perceber, leitor, pouco falei dela neste subcapítulo. Escrivê-lo foi uma tarefa complexa. Pensar *a sampler* como linha de fuga é se colocar fora dessa engrenagem de hierarquias, regras e normatizações que, ao longo dessas linhas, tentei descrever e refletir. Toda essa argumentação, embora necessária para a construção do pensamento que percorro, não deixa de demonstrar um caráter reativo (e por isso ressentido), do qual *a sampler* se aparta, e mais que isso, rejeita, detesta, grita e esperneia. Tudo isso em silêncio, pois essa reação nela é sintetizada em um gesto simples e desprezioso que eu chamaria de um “dar de ombros”, seguido de uma voz tranquila dita ao meu ouvido: “isso não me interessa”. Ponto.

Tive que negociar constantemente com ela, não sem a ausência de uma série de dúvidas que deixavam meus argumentos um tanto frágeis. Essa tese não buscou apontar aquilo que me

¹⁵² Espetáculo *Plugue: Um desvio imaginário*, produção do Coletivo Errática que estreou em Porto Alegre no ano de 2017. Texto de Francisco Gick; direção Jezebel De Carli; colaboração cênica de Arlete Cunha; orientação pedagógica de Paulo Fochi; elenco: Guega Peixoto, Gustavo Dienstmann, Rodrigo Waschburger e Tom Peres.

despotencializava. Quis uma tese que afirmasse o que o próprio deslocamento *sampler* me sugere: misturar, compor, comer, deglutir, inventar outra coisa, fugir a qualquer tentativa de encaixe. Eu, então, olhava para este subcapítulo e pensava: “até aqui foi preciso tudo isso, mas *a sampler* não está mais aqui, ela pulou e já está no próximo”. Eu então a chamava e dizia: “espera, preciso ainda argumentar”. Ela não me ouvia, mas sorria. O afeto alegre que eu via percorrer seu/meu corpo traquinas, desprezioso, dancístico me seduzia. Vinha a vontade de abandonar tudo pela metade, mas, logo a seguir, as interrogações. Eu então negociava novamente: “olha, só preciso...” Ela então me cutucava e dizia: “chega, já entenderam, vamos para a linha de fuga!” Eu resistia, mas ia encurtando citações e temas, evitando escritas desnecessárias. Foi uma pequena grande negociação entre ela e eu.

Termino essa frase e penso: será que o teatro é quem, de certa forma, me instaurou esse hábito de nunca falar/escrever sozinha? De novo duas em mim. É que a cena não é família pequena, daquelas de um filho só, nem é solteira, aquela que cultiva a sozinhez e que gosta da introspecção extrema para a criação. Cena teatral é família grande, daquelas que além da casa dos avós no pátio ainda tem dois puxadinhos no fundo do quintal e mais os tios morando na casa ao lado. Daquelas que se juntam para o churrasco, que cantam, dançam, se abraçam, fofocam dos parentes, chamam os vizinhos, bagunçam o coreto. A cena quer gente! Quer dentro, fora, dos lados, quer abraço, suor, risada, ombro.

No mestrado já escrevi acompanhada. Ali era virginia woolf, a de letra minúscula mesmo, a debochada, a irônica, a que comprava canetas em excesso, a que odiava comprar meia calça, que nos jantares cuspiu a comida na bolsa, que corria atrás das mariposas, a que era péssima cozinheira. E aqui, no doutorado, de novo, esse cultivo de um outro em mim, *a sampler* como linha de fuga que resiste em ser definida, que não tem massa, que não se reveste de nenhum sujeito, que não tem nome, endereço, si mesmo, essência, nada. “Sou apenas a que se desloca”, me diz ela. Penso então que *a sampler* em mim, a que crio nessa terceira pessoa de mim mesma, é minha contracenação, meu improviso, minha *partner*, minha equipe técnica, minha diretora ou minha atriz. A parceira do churrasco, a avó das fofocas, a vizinha da saia rodada, a de trança no cabelo e risada bem alta. Tudo isso para dizer que ela voltou, está aqui, à minha vista, ainda esperando (e rindo) eu terminar o que ela chama de “seu ressentido capítulo”. À medida que me vê avançando e disse tudo me despedindo, comemora. E eu sigo. Eu ainda peço para ela uma última licença. Ao que ela revira os olhos, suspira e espera.

SAMPLE: E então virou uma pirata

Ela tinha 41 anos, formou-se na área, estava fazendo mestrado e contava com uma larga experiência prática artística, docente e administrativa no campo da cultura e do teatro. Ele era jovem, na casa dos vinte e poucos anos, com formação em outra área e experiência artística circunscrita a um trabalho em específico. Ela classe média baixa. Ele classe média alta, bem alta. Ela, circulando entre os artistas artesãos, os do tipo trabalhadores, sem renda fixa, sem família de posses, os vira latas. Ele circulava entre os artistas de diferentes línguas, nacionalidades, os de nome, sobrenome, títulos no peito e *pedigree*:

Ela conduzia o barco pingando suor para deixá-lo em rota segura. Ele ficava ao lado, sentado em uma espreguiçadeira, dando opiniões sobre os possíveis caminhos. Ela fazia que ouvia, mas dirigia do seu modo, sabia o que precisava fazer para segurar aquilo tudo. Ela mulher, ele homem. Mas eram grandes amigos. No dia daquele show, esbarraram naquela autoridade marítima. Cumprimentos para ele, invisibilidade para ela. A autoridade, no alto das suas medalhas reluzentes, avisa que divulgou para o alto escalão, todos os feitos que ele fez naquele barco. Sim, ele era uma grande promessa. Aproveitou e marcou um vinho na quadra de golfe. Ambos sorriram. Ela não disse nada, e, deixando-se atravessar por aquilo tudo, é que percebeu. Estava dirigindo o barco errado, ela não tinha pedigree, o seu lugar era do lado dos bucaneiros. Então largou o leme, despediu-se daquilo tudo, e foi para lá. No leme dos proscritos. Ao lado dos piratas.

Sample 60: E então virou uma pirata
Fonte: a autora (2020).

Seguir essa linha de fuga como condição de efetuação do meu desejo em potência é, ao mesmo tempo, prescindir dos campos de pertencimento que, embora trocando de um para outro (do balé para o teatro, do teatro para a literatura, da literatura para a dramaturgia), permanecem como capturas do próprio movimento do desejo. Largar a síndrome de carência e captura; largar a necessidade de uma legitimação; largar esse outro que delineaia meu contorno e me outorga, ou não, o salvo conduto que autoriza o ingresso na sala de estar dos eleitos; largar as pretensões de meta, fim e futuro. *Desembarcar desse passado que atrapalha, osso duro de roer, cadáver incômodo que me meteram no braço ordenando: cuide bem dele, não vá esquecê-lo por aí* (Preciosa, 2010). Saí, então, debaixo desse pingo d'água (*sample: Que bom que o tempo passou*) para me tornar *a letra órfã que circula* (Coelho; Gaspar, 2007), *desertei de vez daquela pele sem viço, pergaminho fosco, tatuado de letras mortas* (Preciosa, 2010).

Sigo a viagem agora ao lado da *sampler*, abandonando a roda de professores da qualificação (*sample: Esse não é o teu lugar - ato III*), a cama do hospital (*sample: Dois atos e algumas cenas*), o meu professor de balé e sigo roubando-me: “Isto aqui não é mais o meu lugar [...] Minha carteira de sócio expirou. Vou embora” (*sample: Dois atos e algumas cenas*). Lanço-me ao “desarraigamento crônico” (Coelho; Gaspar, 2007, p. 158), elegendo o trânsito

como morada e percurso, e nele me lançando as “potências do devir” (Deleuze, 2010, p. 60). Essa potência que perturba o conhecimento tratado como verdade, o saber e as intencionalidades, como uma força ativa em direção aos devires-revolucionários¹⁵³. *Como baliza, o estranhamento e a dúvida, como caminho, as bordas e as frestas, como trânsito, a margem, como forma, a invisibilidade* (Rufino, 2016). E é assim que avanço, partindo para o que chamei de segundo movimento deste traçado de pesquisa.

¹⁵³ Para Deleuze e Guattari (1997a, p. 67): “Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o *devir* é o processo do desejo.” Desejar é passar por devires, ele é a potência da superfície dos encontros. Ele é efeito do encontro, do que se passa nos encontros: “devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real [...] todo devir forma um ‘bloco’, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’ mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a faz fugir (Zourabichvili, 2004, p. 24). O *devir-revolucionário* contamina o sistema, ele é uma máquina de guerra que se utiliza dessa figura, o revolucionário, para entrar em devir saindo do jogo das identificações, das formas, da reprodução para entrar em diferenciação: “Um devir-revolucionário permanece indiferente às questões de um futuro e de um passado da revolução, ele passa entre os dois” (Deleuze; Guattari, 1997a, p. 96).

3 O SEGUNDO MOVIMENTO DE UM TRAÇADO

Este capítulo reúne o segundo movimento deste traçado de pesquisa, a investigação desta *sampler*, que é linha de fuga para uma dramaturga menor. Esse segundo fluxo não existiria sem o primeiro, pois ele emerge da própria desterritorialização em que o primeiro movimento me lançou. No subcapítulo 1) “A *sampler* como linha de fuga”, perscruto as pegadas da *sampler* em mim, percebendo seus traçados, suas estratégias de ação, os movimentos aos quais ela se conecta e aqueles em que ela desvia ou se desvincula. No subcapítulo 2) “*Algo (s)* - A produção da dramaturga menor”, eu descrevo as especificidades daquilo que a *sampler* produz com base nas matérias de expressão que ela agencia para singularizar-se, olhando essa criação a partir da compreensão da dramaturgia como pensamento do teatro em ação que cria *algo (s)*, essa produção menor que escapa ao conceito majoritário ao qual o campo dramaturgia remete.

3.1 A *SAMPLER* COMO LINHA DE FUGA

Neste subcapítulo levo comigo uma lupa! Olho atenta às pegadas de um corpo em vibração. Há traços, restos ou marcas desse corpo pelo caminho? Será Hermes? Exu? Uma canibal? Uma antropófaga pirata? A *sampler* em mim? Aqui inverte a mão, esforço-me em abandonar a reatividade, os desejos como falta, as ânsias de pertencimento, *o rosto do déspota ou do deus* (Deleuze; Guattari, 1995). Passo a investigar o traçado que intuo ser uma constante e sempre renovada linha de fuga percorrida por essa figura que chamo de *a sampler*, *o ânus do bode que se opõe a rostidade dos centros de significância* (*Id.*). Neste subcapítulo não fecho portas, vou abrindo uma a uma e as deixando escancaradas para que a fuga se reconstrua infinitamente e dela eu me aproxime.

Antes, porém, me interessa pensar esta palavra: *sampler*, a partir daquilo que senti, como vibração estranha, ao me relacionar pela primeira vez com o *Manifesto* até as ressonâncias que encontrei, ao longo do trajeto da pesquisa e que envolveram conexões que, aos poucos, iam dando corpo e materializando a força disso que constantemente chamo de “*a*

sampler”. Não pretendo caracterizá-la, pois ainda preciso compreender em meu trajeto as especificidades que a compõem. Mas destaco o que intuo ser, nesta pesquisa, um rastro ou pegada *sampler*, a partir do que colho dos processos *samplers* de criação e do que o conceito me provoca pensar.

Começo por essa vibração estranha ao ler o *Manifesto*, onde encontrei, pela primeira vez, a menção ao *sampler* relacionado à literatura de apropriação. Eu sabia, de senso comum, que se referia a um equipamento tecnológico que copiava amostras sonoras e dali emergia uma nova música. E aquilo dialogava com o que eu fazia na criação dos meus experimentos de escrita teatral. Mas parecia haver algo mais ali, o que começou a ficar mais perceptível após a qualificação. Um dia me encontrei em uma mesa de bar com meu amigo aliado Domenico - o Dom [e com Silvia Balestreri que, como eu, lembro de ter ficado emocionada com aquela conversa “eu tinha que ter gravado isso”, dizia ela], que é também DJ e lida com o *sampler* como procedimento compositivo musical. Expliquei para ele minhas três noções operacionais de leitura (atravessamento, leitura-escuta e desejo de fala) e perguntei se aquilo fazia sentido para ele quando estava criando musicalmente. Ele me respondeu: Totalmente! Ficamos, então, horas conversando e percebendo as similaridades entre meu processo de escrita e suas construções musicais. A partir daí, dois movimentos coincidiram, os meus estudos da filosofia da diferença e seus pensadores nômades e minhas conversas com o Domenico nas quais ele também me enviava alguns dos seus *setlists* para escutar.

A conexão entre autores nômades e a música eletrônica era-me muito intensa. Eu só compreendia *duração, intensidade, linhas, velocidade, rizoma, potência, força, devir*¹⁵⁴ quando me encontrava às três horas da manhã, com fones de ouvido no volume máximo, sentada no que eu chamo de “minha laje”, um terracinho que tenho em casa, ouvindo aquelas composições. Os conceitos ganhavam materialidade através daquela música em que, a cada compasso, um outro elemento sonoro era adicionado, correspondendo a um movimento de base, mas acrescentando àquele som uma diferença. Nessa acoplagem primeira, a *introdução* e o *break*, momentos em que os elementos que vão compor a música são apresentados e ganham consistência, entrando depois no terceiro e quarto momentos, em que eles atingem o clímax e

¹⁵⁴ Essas noções, correntes para os que estudam a filosofia da diferença, estavam sendo acessadas por mim pela primeira vez, e era na música que eu primeiro encontrei a materialidade de cada uma delas: “a filosofia é um verdadeiro canto que não é o da voz, ela tem o mesmo sentido do movimento que a música” (Deleuze, 2013, p. 207). Mais tarde, instigada por essa sensação, encontrei trabalhos que versavam sobre essa espécie de *pensamento-música* como a dissertação: “*Pensamento-música e a filosofia de Gilles Deleuze*” (2017), de Patrícia Bizzotto Pinto.

a explosão no *build up* e no *drops*. Os elementos continuamente variam dentro daquilo que juntos compõem, escapando em novas piruetas sonoras, imprimindo à música outras velocidades em um processo contínuo de transformação na repetição. Essa descrição nasce daquilo que meu corpo percebe nesse movimento musical em diálogo com a filosofia. Não há nenhum saber epistemológico-musical nisso, há um saber que nasce do meu corpo ao me relacionar com isso.

SAMPLE: Napalm Brain-Scatter Brain



Sample 61: Napalm Brain-Scatter Brain
Fonte: DJ Shadow (1996).

Tive dificuldade em escolher uma música (das muitas ouvidas) para inserir aqui, na tentativa de que essa escuta desse ao leitor alguma medida do que eu descrevo como sensação. Optei por DJ Shadow, nessa canção que integra o álbum *Endtroducing* (1996)¹⁵⁵, inteiramente composto por *samples* e uma das obras também citadas no *Manifesto* (2007).

A sensação que eu tenho é que os elementos sonoros, muitos deles parecendo não ceder ou se encaixar na composição do outro elemento, acabam tramando juntos o som, mas a partir da forma singular de cada um deles que, ao repetirem a mesma base, adicionam uma diferença e se singularizam, fazendo com que aquelas formas virem forças, criando uma terceira/quarta dimensão/sensação. Isso me remete ao movimento da vida, dos atravessamentos, do que te perpassa, incomoda, fricciona, amplia, libera, tensiona. Um movimento que não para. Uma música que não para.¹⁵⁶ Lembro de seguidas vezes gravar áudios imensos para o Dom, dizendo:

¹⁵⁵ Esse álbum lançado em 1996 por DJ Shadow foi um marco da música eletrônica baseada na estética *sampler*.

¹⁵⁶ A música eletrônica propõe experimentações relacionadas ao tempo, como os sintetizadores gravando em *loop* por dias; ou o alongamento da música praticada pelos DJs; as boates e *raves* que não fecham nunca; o que remete

“eu não tô louca, tá, mas é a música eletrônica que faz eu compreender o movimento das intensidades e das forças passando por mim e criando singularizações, mas eu não tô louca, tá!”. Ríamos muito e as conexões seguiam. Quando fui aprofundar meu conhecimento sobre a música eletrônica para me relacionar com outras camadas de similaridades que pudessem estar ali impressas, qual foi a minha surpresa ao perceber que um dos autores que eu tinha usado para construir a noção de leitura-escuta, o Pierre Schaeffer, estava ali, na base experimental de todo movimento com a *eletromusic* que nasce depois dele¹⁵⁷.

O que eu havia pesquisado em Schaeffer (1950; 1966) era a sua teoria da escuta, em que ele alia três movimentos perceptivos que elevam o ato da escuta a um ato de criação. Comecei a perceber que isso era similar ao que eu chamava de *noção atravessamento* e o que Rolnik (2007) chama de corpo vibrátil, esse corpo que atravessa a experiência passível a suas reverberações e que o impregna de um *saber-do-vivo*, outro termo de Rolnik (2018). É nessa linha que o *Manifesto* (2007, p. 167) trazia a imagem de um “radar” ao *sampler*, este que “capta as transmissões e as interferências na encruzilhada dos mundos” e que, a partir disso, funda “uma nova impressão, um corpo fundado na invasão do outro” (*Ibid.*; p. 174). O próprio corpo e sua vibração como radares que colocam o *sampler* em movimento, captando da experiência as conexões que ele agencia para criar.

Então, quando investigo o traçado *sampler*, neste subcapítulo, é buscando uma ação que é ouvir ou ler ou perceber o que me chega como um acontecimento que me atravessa, estabelecendo neste encontro uma ressonância que vai gerar criação. A partir desses encontros,

a essa sensação de uma música que não para, de uma vida que não para, de movimentos que não param e que seguem infinitamente se conectando. Giorgio Agamben (2016) menciona que uma nova cultura só se estabelece e se desenvolve ao propor uma transformação do tempo. Penso aqui nessa *music non stop*, que está na música eletrônica e na cultura que a ela se liga.

¹⁵⁷ A música experimental erudita de John Cage, Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen estão na base do movimento da música eletrônica, esta que vai ganhar popularidade mundial com o grupo Kraftwerk na década de 1970. Esses primeiros artistas, já na década de 1950, vão propor experimentos com a tecnologia e vão trazer para dentro da música ruídos, ambiências e sonoridades que estavam fora do que, até então, se compreendia ser um som musical, aquele vindo dos instrumentos. Antes deles, no século XVIII, houve tentativas de simulação de outros sons através da excitação das cordas de um piano, e, no final do século XIX, a invenção do gravador vai dando corpo a um pensamento musical que vai pensar a música a partir de sons e de aparatos tecnológicos antes não pensados como musicais. Isso vai se intensificar à medida que a tecnologia vai avançando. Na década de 1970, com o *boom* dos aparelhos digitais, a música eletrônica vai se popularizando e em 1980 ela atinge o grande público. O acesso crescente a estes equipamentos, que antes eram caros e de difícil manipulação, amplia-se até chegarmos ao que hoje vivemos, aparatos disponíveis em nossos computadores pessoais. Nesse percurso histórico, a cultura dos equipamentos sintetizadores da década de 1970, conectou-se à produção musical eletrônica que emergia dos guetos latinos, jamaicanos e afro-americanos em Nova York. E Afrika Bambaataa, inspirado no álbum *Autobahn* (1974) de Kraftwerk, vai dar início ao movimento do *hip hop* que hoje é uma grande força de resistência cultural no mundo e no Brasil com o trabalho, por exemplo, dos Racionais MC, Emicida, Criolo, e tantos outros.

os dados ressonantes serão selecionados e agenciados para dali nascer uma música, um texto, uma aula, um modo de existência. Esses traçados guiam o meu olhar na análise do meu percurso formativo, de forma a perceber se houve presença e recorrência deste tipo de deslocamento em minha cartografia. Com isso em mãos, reviro o meu baú de guardados, identificando se há grifos sublinhados em minha experiência (e que me marcaram como encontros ressonantes), que podem indicar a presença dessa *sampler* em mim. Onde ela está ou esteve, passou ou seguiu? Em quais momentos ela apareceu? Por onde ela se deslocou? Que modo de deslocamento é esse? Como caracterizá-la sem fixá-la, intuindo que a não fixidez é sua morada?

Para onde começo a apontar minha lupa? Início, meio ou fim? Não. Te estica! Estou em um sítio agroecológico agora¹⁵⁸. Ouço uma infinidade de sons de pássaros. Não distingo nenhum, mas me deleito com o todo. Agora o sino da igreja. Não sei se os pássaros se acanham com esse som, mas parece que diminuíram o seu cantar. Ou não. Percebo menos do que devia. Acho. Agora o canto do galo, o Michelângelo, ele disputa com o Bruno, outro galo, o reinado do galinheiro. Por que escrevo isso? A frase me leva às minhas escritas apropriativas, às que narrei no início dessa tese. Lá pensava, por que grifei isso? Por que não grifei aquilo? Penso então em coleções: as citações do meu *Ateliê sampler de criação*, as fotos que a menina que fui guardava, as sonoridades do sítio que meu ouvido capta (e as tantas que, provavelmente, passam despercebidas ou percebidas, mas ignoradas). Penso, então, em uma pasta preta, daquelas com plástico para guardar textos. Alimentei de escritos uma delas, anotava todos os jogos de minhas aulas de graduação em interpretação teatral e de cursos que eu fazia fora da universidade. Eu tinha todos ali. Pensava: “um dia vou precisar disso para alguma coisa”. Já fazia isso quando estagiava com meu professor de balé, anotava toda a aula para depois usar aquilo com minhas alunas. Nunca usei igual, sempre modifiquei. Acho. Desenvolvi uma certa notação para conseguir registrar esses exercícios que depois reutilizei quando precisei estudar textos para, por exemplo, leituras dramáticas. Elaborei uma serie de sinais que significavam ações vocais (esticar essa letra, subir para o agudo ou baixar o grave, respiração em três tempos, divisão silábica). Coleções que um dia vão servir para alguma coisa...

¹⁵⁸ *Sítio agroecológico e agroflorestal Matagal* na linha Cachoeira, distrito de Barra do Ouro, município de Maquiné. Morada e opção de vida de minha filha bióloga, Izadora Schabbach, e do seu companheiro, também biólogo, Pieter Martini.

SAMPLE: Vivenciava, grifava e anotava a experiência¹⁵⁹**Sequência universitária:**

“Deitada de bruços”¹⁶⁰ e “ta, taka, takata, takatami, takatamita”¹⁶¹. A “pessoa que segura o cabelo”¹⁶², “extremamente exagerada, peso do corpo: descontraído, econômico, alerta, alerta com jogo, robotizado, suspensão total codificada”¹⁶³. “Cuidar com os clichês”¹⁶⁴. “Caminha para o lado com o corpo para frente”¹⁶⁵, “colocando na sequência já existente, mais dez movimentos”¹⁶⁶. E “caminha alterando ritmos”¹⁶⁷, “alongamento, fio do prumo”¹⁶⁸, “o ar entra pelo nariz e vai até o diafragma, passando pelas costas, subindo pela coluna e saindo pelo grande olho”¹⁶⁹, “como cobra que fica quieta e parada esperando”¹⁷⁰. “Um rolinho, dois rolinhos, três rolinhos, no final salta e rá!”¹⁷¹. “Dança dos ventos”, “tudo meio estabonado”, “tema: mistério na biblioteca do Sr. Macoly”¹⁷², “cena com início, meio e fim; conflito”¹⁷³. “Velório com frases espalhadas pelo chão”¹⁷⁴, “quem com ferro fere, com ferro será ferido; quem muito quer, nada ganha”¹⁷⁵. “Pantera”¹⁷⁶, “monta cavalo, arco e flecha, monta cavalo e gato”¹⁷⁷.

Sequência não universitária:

“Pula caindo com total maciez”, “abandona o corpo”. “Saudação ao sol”¹⁷⁸, como “um coqueiro, ele é um imã”¹⁷⁹, “constante e inconstante”¹⁸⁰. “Gingado no lugar”¹⁸¹, “encosta coxa na coxa e faz boleio para lá e para cá”¹⁸², “com conflito”¹⁸³. “Piramos nas coreografias”¹⁸⁴.

¹⁵⁹ Fragmentos retirados da pasta *Caderno de exercícios* (1991). Nesta pasta, a descrição de exercícios e anotações referentes aos cursos que participei nas disciplinas da graduação em teatro, bem como em aulas que fiz fora da universidade. Cada uma das descrições acompanhadas do nome da disciplina, do professor responsável e do respectivo ano.

¹⁶⁰ Expressão corporal I, Prof. Carmen Lenora, 1993.

¹⁶¹ Interpretação Teatral I, Prof. Maria Lúcia Raymundo, 1995.

¹⁶² Movimento e Ritmo I, Prof. Sérgio Lulkin, 1993.

¹⁶³ Interpretação Teatral I, Prof. Maria Lúcia Raymundo, 1995.

¹⁶⁴ Laboratório experimental de teatro, Prof. Marta Isaacsson, 1995.

¹⁶⁵ Expressão corporal II, Prof. Carmen Lenora, 1994.

¹⁶⁶ Movimento e Ritmo II, Prof. Maria Cecília Reckziegel, 1995.

¹⁶⁷ Laboratório experimental de teatro, Prof. Marta Isaacsson, 1995.

¹⁶⁸ Improvisação teatral II, Prof. Maria Lucia Raymundo, 1995.

¹⁶⁹ Expressão Vocal do teatro I, Prof. Marlene Goidanich, 1993.

¹⁷⁰ Improvisação teatral II, Prof. Maria Lucia Raymundo, 1995.

¹⁷¹ Movimento e Ritmo II, Prof. Maria Cecília Reckziegel, 1995.

¹⁷² Prática de palco em direção teatral, aluna diretora Patrícia Fagundes, 1995.

¹⁷³ Improvisação teatral I, Prof. Mirna Spritzer, 1993.

¹⁷⁴ Prática de palco em direção teatral, aluna diretora Patrícia Fagundes, 1995.

¹⁷⁵ Improvisação teatral I, Prof. Mirna Spritzer, 1993.

¹⁷⁶ Movimento e Ritmo I, Prof. Sérgio Lulkin, 1993.

¹⁷⁷ Expressão Vocal do teatro I, Prof. Marlene Goidanich, 1993.

¹⁷⁸ O corpo suspenso, Prof. Victor Varella, 1996.

¹⁷⁹ Os cinco sentidos, Professores: Maria C. Reckziegel, Élcio Rossini e Mima Lunardi, 1994.

¹⁸⁰ Tango, Prof. Clóvis Rocha, 1994.

¹⁸¹ Mambo, salsa, merengue e bolero, Prof. Clóvis Rocha, 1993.

¹⁸² Tango, Prof. Clóvis Rocha, 1994.

¹⁸³ Teatro, Prof. Patsy Cecatto, 1991.

¹⁸⁴ Mambo, salsa, merengue e bolero, Prof. Clóvis Rocha, 1994.

“pão, balde de ferro, bola, colher de pau, caixa de ferro, restos de cera seca dentro, cadeira, esfregão de fibra”¹⁸⁵. E os “pés em flex”¹⁸⁶, um “diz sim e o outro diz não”¹⁸⁷, “cada papel com uma letra”¹⁸⁸. E “o homem que pegando firme a mulher, faz ela girar”¹⁸⁹! “Blablação”¹⁹⁰! “Bocejando das mais diferentes maneiras”¹⁹¹, “varrer e colocar no lixo”¹⁹²! “Faz mergulho e sobe alongando”, “enrijece abdômen e pélvis”. Um “trabalho de virilha.”¹⁹³

Sample 62: Vivenciava, grifava e anotava a experiência

Fonte: a autora (2020).

Não imaginei que essas anotações poderiam gerar um texto. Fragmentário e um pouco ilógico, eu sei, mas divertido. Para os meus professores acredito que mais: “o que ela anotou da minha aula?” Sorrio aqui. Percebo a semelhança entre o que, mais tarde, fiz, de certa forma, no mestrado. Uma criação textual que envolvia o ler (vivenciar a experiência, fosse de leitura ou das aulas), perceber o quê daquilo agia em mim ou me interessava e assim grifar, selecionando o que era interessante para depois guardar (anotando em minha pasta preta ou digitando em meu *Ateliê*).

SAMPLE: Em cada anotação uma constatação, observação ou comentário

No início, o final vinha com a palavra constatações, dois pontos. Depois ela, provavelmente imprecisa com as palavras, escreveu observações, dois pontos e tinha ainda algumas recorrências de explicações, dois pontos. Dois pontos com constatações, observações e explicações, eram modos semelhantes para dizer que aquele *algo* tinha gerado um *algo* nela:

Um braço dolorido, um movimento impreciso, costas alongadas, que difícil esse gesto, essa vibração pulsava, um pé machucado, um corpo quente e suado ou um aquecimento pirado, bem pirado. Um tempo depois, emergiram ramificações: ideia de um cortejo que..., projeto para pesquisar esses corpos em situação de..., possibilidade de unir esse exercício ao da aula anterior e....

Sample 63: Em cada anotação uma constatação, observação ou comentário

Fonte: a autora (2020).

A maioria dos exercícios que eu registrava e guardava vinha com algum comentário. Alguns bem burocráticos, outros engraçados, e, ainda, os transbordantes de afeto. Percebo que

¹⁸⁵ Os cinco sentidos, Professores: Maria C. Reckziegel, Élcio Rossini e Mima Lunardi, 1994.

¹⁸⁶ Dança contemporânea, Prof. Cecy Frank, 1992.

¹⁸⁷ Teatro, Prof. Patsy Cecatto, 1991.

¹⁸⁸ Os cinco sentidos, Professores: Maria C. Reckziegel, Élcio Rossini e Mima Lunardi, 1994.

¹⁸⁹ Mambo, salsa, merengue e bolero, Prof. Clóvis Rocha, 1993.

¹⁹⁰ Teatro, Prof. Patsy Cecatto, 1991.

¹⁹¹ Os cinco sentidos, Professores: Maria C. Reckziegel, Élcio Rossini e Mima Lunardi, 1994.

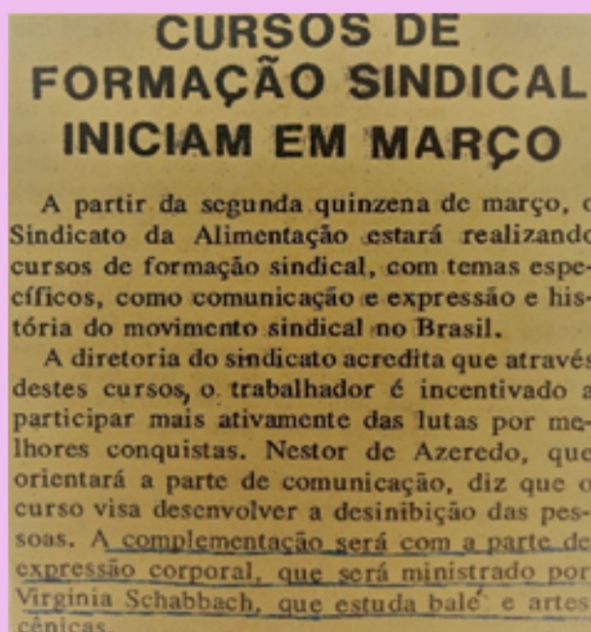
¹⁹² Teatro, Prof. Patsy Cecatto, 1991.

¹⁹³ Dança contemporânea, Prof. Cecy Frank, 1992.

aqueles que não tinham comentários, raramente foram usados. Inclusive tenho dificuldade de entender o exercício ao reler. Mas há alguns jogos que até hoje uso, completamente transformados, mas que guardam um leve roçar daqueles pontos de partida (ou meio do qual parti). Alguns vêm com tantas acoplagens que nem sei de onde tirei. Mas o que percebo nesse hábito do comentário escrito é que ele revela o encontro da experiência comigo, o que me gerou, o que me faz pensar, escrever, desabafar. E aqui vejo uma proximidade com a *noção atravessamento* que, de certa forma, faz o meu corpo falar a partir de determinada experiência em mim. Os diários de criação têm muito disso. Neles fico atenta ao meu corpo como quando iniciei a escrita de hoje, aqui no sítio. Parar tudo e deixar a percepção do meu corpo selecionar aquilo que, no momento, me faz vibrar (o Michelângelo cantou novamente, duas vezes, três...várias!).

SAMPLE: 53 homens, cadeiras, canetas e cadernos

Entrou naquela sala, tinha 21 anos de idade, estava munida de um plano de aula: práticas corporais, espaciais e dramatúrgicas bem definidas, elaboradas e distribuídas no tempo reservado àquele trabalho. Tinha pouca experiência, o que a fez dar dois passos para trás e arregalar os olhos quando viu aqueles 53 sindicalistas, todos homens, na faixa etária dos 30 aos 60 anos, vestidos com roupa social – sapato, calça e camisa –, com um caderninho e uma caneta, debruçados naquelas cadeiras com espaldar. Não havia espaço na sala, apenas homens, cadeiras, canetas e cadernos. O que fazer? Medo. Apelou para a memória das práticas grifadas em seus cadernos, misturou, adaptou e jogou. Empatia, brincadeiras, jogo e o insólito daquele encontro que duraria quatro dias.



Começou convidando todos a tirarem os sapatos, arredar as cadeiras, deixar de lado o caderninho e dançar. Olhares sisudos, rostos sem sorriso, discursos políticos bem afiados e críticos que, aos poucos, foram sendo deixados de lado. Dançamos, rimos, atuamos, compartilhamos memórias, vivências. No abraço coletivo da despedida, ela, tão pequena no meio daquela gente toda, recebendo um presente: um conjunto de facas Tramontina de um grupo de operários sindicalistas dessa empresa. Foram três dessas experiências: Em Venâncio Aires, em Porto Alegre e em São Leopoldo. Promoção: Sindicato de Alimentação do estado do Rio Grande do Sul.

Sample 64: 53 homens, cadeiras, canetas e cadernos¹⁹⁴

Fonte: a autora (2020).

¹⁹⁴ Esse relato descreve uma oficina de Comunicação e Expressão que aconteceu na sede da Federação dos Trabalhadores da Indústria de Alimentação do estado do Rio Grande do Sul, no centro de Porto Alegre, no ano de 1993.

Fiquei instigada para saber em que momento aquela coleção de jogos da pasta preta tinha sido utilizada e lembrei dessa situação que está bem viva em minha memória. Não houve nela um momento de replanejamento em que eu pudesse refazer a aula que eu tinha elaborado para adaptar àquela situação, foi tudo junto. A professora de balé que desenhava laguinhas para explicar às alunas o que era um *grand jeté* estava ali, reconstruindo em ato, e a partir da coleção da pasta preta, uma outra didática para aquela aula. A coleção, então, deixava de ser algo externo a mim, ela compunha o meu tecido de relações e experiências, ela me compunha e foi com ela e com a especificidade daquela situação que eu criei.

Além desses registros, comentários e posterior recriação, outras práticas relacionadas com a formação em artes cênicas provocaram-me o hábito de ao fruir uma obra, ou, ao viver uma experiência estar atenta às associações que elas me geravam. E os professores que nos instigavam em relação a isso, em sua grande maioria os que ministravam as aulas práticas, pediam uma atenção especial que nos auxiliasse a perceber como as situações vivenciadas afetavam o/no corpo. Era físico o negócio. Lembro de irmos a exposições de artes visuais e, ao nos relacionarmos com as obras, descrevíamos a reação protagonizada pelo nosso corpo a partir daquele contato. Era uma espécie de apropriação da obra pelo meu corpo. Mais tarde, quando li sobre vibração e corpo vibrátil, não me senti alheia ao conceito, havia memória disso em mim. A percepção das intensidades fluindo, correndo, passando a partir do trânsito de algo que, em mim, se compõe em relação.

SAMPLE: Um tal Barba¹⁹⁵

Vocês não podem perder, é um fato realmente importante para quem trabalha com teatro, estar em Londrina nestas datas. Quem puder, faça um esforço. – disse o professor na aula de direção teatral¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Eugênio Barba, fundador e diretor do *Odin Teatret*. O primeiro título que dei a esse *sample* foi “Uma tal de antropologia teatral”, que remete ao tratado proposto por ele em *A canoa de papel* (2012). Mas a partir do estudo sobre o *perspectivismo* de Eduardo Viveiros de Castro (2015a) e a teoria da *complexidade* de Edgar Mourin (2003) que empreendi em 2020 para um tópico que ministrei no curso de Especialização em Artes Cênicas da CENSUPEG, chamado “Diálogos entre teatro e antropologia”, passei a me relacionar com o trabalho de Eugênio Barba apenas naquilo que ele me agrega e que não está na autodenominação que ele faz do seu trabalho como uma antropologia teatral, o que me parece deslocado da proposição dos antropólogos acima citados. (Sobre essa discussão ver mais no artigo “Para além da canoa de papel” de Cauê Krüger de 2008.) Portanto, o que insiro do trabalho de Eugenio Barba refere-se à proposição de criação que opera por seleção e montagem via partituras físicas, o que me interessa para pensar no que isso agrega ao *sampler* como procedimento de criação cênica.

¹⁹⁶ Irion Nolasco, professor do Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS), mestre em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts - Université de Paris 8- Vincennes- Saint-Denis (1991) e mestre em Master of Arts - Speech and Drama - University of Kansas (1980).

Foram¹⁹⁷. Quatro alunas em um carro. Cíntia, Luciana, Karina¹⁹⁸ e ela. Uma tal demonstração técnica: ações, movimentos e gestos – acoplados em uma sequência rígida – essa sequência, acoplada a qualquer texto – partitura!

Voltou vibrante: reunir elementos heterogêneos, criar acoplando tudo isso, aparar as fragilidades geradas na costura, inserir em um contexto outro, adaptar-se modificando intensidades, frequências e ritmos. Aquela espécie de quebra-cabeça, aquele recorte-cole-encaixe-apare não lhe parecia algo estranho. Só que nunca tinha percebido esse movimento como criação.

Sample 65: Um tal Barba.
Fonte: a autora (2020).

A pesquisa do *Odin Teatret* nos pegou em cheio no DAD. Eu estava no meio do curso e aquilo, impulsionado por professores que seguiam com afinco essa vertente, marcou muito essa geração dadiana. De amor. E de ódio¹⁹⁹. Sorrio aqui. Não entrarei nessa querela. O que me interessa é perceber que há, nesse processo de criação que integrou o meu processo formativo, o trabalho com as partituras corporais, uma criação que opera por acoplagem e montagem, como é a escrita de apropriação. Nas experiências que tive, criávamos ações corporais a partir de estímulos externos, materializados e expressos em nosso corpo, burilávamos ao extremo para depois acoplá-las a um contexto, texto ou cena. Logo, é de coleção que estou falando, um repertório físico utilizado para a criação de uma obra. A mesma partitura podia gerar diferentes cenas com diferentes textos, apenas com a adequação das ações (intensidade, ritmo, altura, energia), fazendo surgir, da mesma coleção, infinitas obras. Assim também o meu *Ateliê* em que os *samples* literários contêm matéria citacional selecionada e que está ali, possibilitando compor infinitos textos.

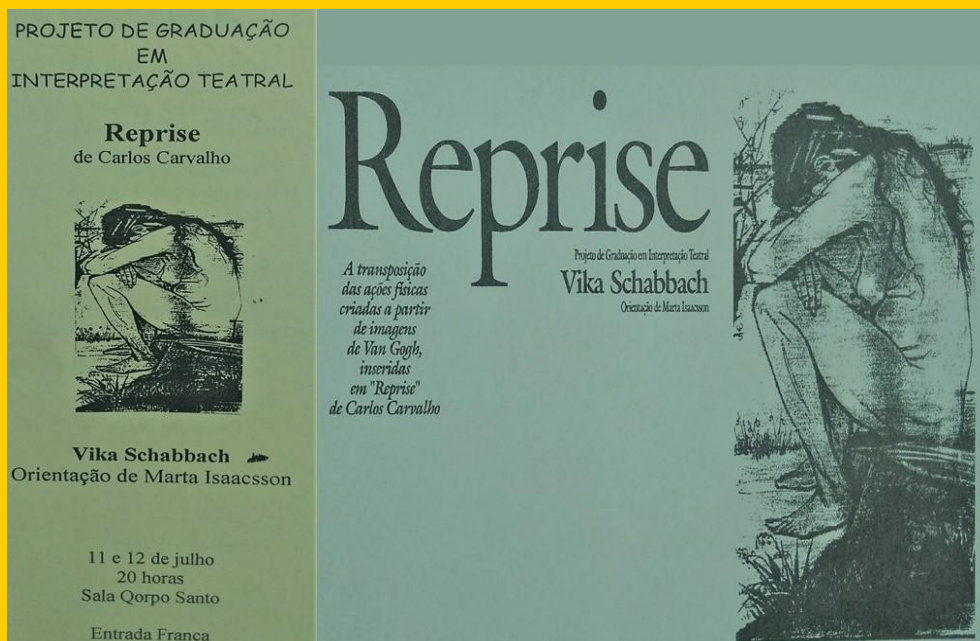
¹⁹⁷ Sessão aberta do ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), em Londrina, no mês de agosto de 1994.

¹⁹⁸ Alunas: Cíntia Cecarelli, Karina Signori e Luciana Hartmann.

¹⁹⁹ O que lembro desse período foi o retorno de alguns professores ao DAD, após concluídos os seus cursos no exterior, e, alguns deles, pesquisavam o treinamento físico e as partituras corporais propostas por grupos como o *Odin Teatret*. A sessão aberta do ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), em Londrina, e, em 1995, a vinda do *Odin Teatret* à Porto Alegre, foram momentos importantes para nós alunos. No meu caso, eu acessava pela primeira vez essa ideia de que uma partitura composta de ações físicas poderia ser utilizada como treinamento do ator e como repertório físico passível de ser acoplado a diferentes narrativas, via adequação das ações (ritmo, equilíbrio, intenção, energia) à proposta de encenação. Foi desta forma que o trabalho com as partituras corporais chegou até mim e foi por mim pesquisado em meu trabalho de conclusão de curso (TCC). Um dos questionamentos feitos a esses procedimentos era a desvinculação do corpo à narrativa que estava sendo trabalhada, o que, muitas vezes, gerava ações que não dialogavam com a cena, uma espécie de engessamento. Outra vertente criticava o foco que era dado aos aspectos físicos e ao treinamento do ator, muitas vezes propondo que a criação se desse a partir do esgotamento corporal. Insiro aqui a minha percepção desse panorama à época, mas não me detenho nessas reflexões críticas, pois elas não são o foco deste trabalho.

SAMPLE: *Reprise*

Trabalho de conclusão do curso de atuação. Ano 1997. Orientadora: Profa. Dra. Marta Isaacsson. Espetáculo: *Reprise*. Texto: Carlos Carvalho. Projeto: A transposição das ações físicas criadas a partir de imagens de Van Gogh, inseridas em *Reprise* de Carlos Carvalho.



Estudo do artista Van Gogh. Escolha de cinco obras do pintor. Estudo do texto *Reprise* de Carlos Carvalho. Criação de três ações físicas para cada quadro: realizava a ação, detectava o impulso que a originou e registrava esse impulso com uma palavra, frase ou expressão (“Quero sair”; Ah, o meu quarto”, “Querer o mundo”, “Não querer o mundo”, “Imobilidade”, etc.). Burilamento e precisão das ações. Ordenação do repertório físico a partir da narrativa do texto dramático (qual ação neste ou naquele momento do texto?). Recriação das palavras de cada ação de acordo com a narrativa. Montagem da partitura de ações físicas (a partir da ordenação ação-cena). Transposição (acoplagem) da partitura ao texto dramático. Readequação das ações. Dinâmica, ritmo, contração, expansão, equilíbrio, desequilíbrio.

Diário de criação: “Engulo o quadro [...] a partir do que tenho dentro, interajo com ele” (07 de abril de 1997); “Estou no estúdio 3, 20h, Júlio e Preta (padrinhos da Izadora) estão lá em casa. Muitas saudades da minha filha. Profundo e instigante medo de iniciar o trabalho. Marta me deseja boa sorte. Como eu gostaria que essa sorte se enroscasse em mim e me acalentasse” (28 de abril de 1997).

Estava impregnada de experiências: a recém leitura do livro *Cartas a Théo*²⁰⁰; a conversa com Araci Esteves e Sandra Dani²⁰¹ sobre o texto de Carlos Carvalho; a filha com alguns meses de vida [passar ela do seu colo para o colo dos familiares no momento da despedida, com seus seios ainda cheirando a leite e tendo que entrar sozinha em uma sala de ensaio e ali criar, era

²⁰⁰ Van Gogh (1994).

²⁰¹ A atriz Araci Esteves, companheira de Carlos Carvalho, junto com a atriz e minha professora Sandra Dani, além de assistirem ao trabalho, conversaram comigo sobre o texto que eu estava montando, *Reprise* de Carlos Carvalho, fornecendo-me dados sobre o contexto em que o texto nasceu e o inacabamento que o autor percebia na obra.

difícil demais]; o tempo que urgia, a maternidade que urgia, o casamento que urgia, as responsabilidades que urgiam e os 22 anos que urgiam de vida em si.

Sample 66: Reprise

Fonte: a autora (1997); foto: programa do espetáculo.

E, como encadeamento previsível, foi com as partituras corporais que eu quis fazer o meu trabalho de conclusão de curso. Quando eu estava me apropriando da obra de Virginia Woolf, no mestrado, lembrei-me muito de Van Gogh apropriado pelo meu corpo, a partir da fruição de suas obras e tornado movimento e ação no texto do Carlos Carvalho. Apropriação e criação. De novo. Lá no DAD. De novo. Bem no início de tudo. Ou no meio.

Há, nessa experiência, uma grande conexão com o procedimento *sampler*. Nos impulsos e frases, o *atravessamento* do quadro gerando ação em meu corpo. Na união das ações ao texto, uma seleção e montagem. E a vida fluindo e interferindo. Vejo, nas frases criadas, muito do que eu vivia em minha maternidade de idade tão jovem. E o que me chama extrema atenção é a frase que encontrei no *Diário criação: Reprise*: “Engulo o quadro [...] a partir do que tenho dentro, interajo com ele”. A associação com a antropofagia. Neste comentário, percebo a ideia dessa canibalização (engolir) como ação que é conexão com o fora (quadro) e com o dentro (a partir do que tenho e carrego como experiência naquele momento). Ou seja, é um *atravessamento*, algo que não ocorre nem no alheio e nem no pessoal, mas na relação entre ambos, nesse entre, nessa fronteira: “nunca apenas eu, nunca apenas o outro. O arrancado de mim com o arrancado do outro. [...] Nada a ver só comigo. Nada a ver só com o outro” (Costa; Corazza, 2016, p.19-20). E é a partir disso que o desejo é convocado como potência para a criação. Será que há jeito de não ser assim? Criação me parece ser sempre relação, conexão, associação, agenciamentos.

No *Manifesto*, Coelho e Gaspar (2007, p. 158), falam do *sampler* não como “aquele que não tem o que dizer” e por isso precisaria de outros para criar, mas como “aquele que tem coisas demais a dizer, tem vozes demais falando dentro de si” e, desta forma, se alia compondo em fluxos, “processando linguagens e sensações”. Penso que no teatro a composição coletiva é prática corrente e lembro, também, que o imperativo do trabalho de conclusão de curso em minha época no DAD era a criação de monólogos em que atuávamos, dirigíamos, pensávamos luz e figurino. Sozinhos. Para se aliar a outros só se tivéssemos uma questão de pesquisa que necessitasse o trabalho em grupo, como, por exemplo, pesquisar *contracenação*. Do contrário, não podíamos trabalhar com outras pessoas, nem do DAD e nem de fora dele. Eram outros tempos. E lembro também que era extremamente difícil entrar sozinha, todos os dias naquela

sala de ensaio com tanto por falar, com tanto por dizer de tudo que me perpassava naquele momento. Acho que escolhi Van Gogh para quebrar o silêncio que a sala impunha. Sozinha, com o peso da falta da minha filha que tinha, então, três meses de vida, com vozes múltiplas dentro de mim, sentia-me acompanhada com ele ao meu lado. Com Virginia Woolf foi, de certa forma, um processo bastante semelhante.

Esse pequeno passeio que fiz até aqui são como pequenos gatilhos, impulsos de um certo traço *sampler* que percebo roçarem na minha história formativa e criativa. Vejo neles o momento da leitura, do sublinhado, do recorte, da decupagem e da montagem, que depois empreendi em minha práxis de escrita. A experiência (o estar em relação) gerando atravessamento grifado, anotado e descrito. A coleta desse repertório “comido” e a montagem desses “bolos” regurgitados via criação de aulas, didáticas, exercícios, personagem, cena e espetáculo. Experiências que são parte dessa pesquisa, mas que à época eu nada disso imaginava: que o de lá compõe o de cá e que, amanhã, já irá compor uma outra coisa. Como diz o *Manifesto* (2007, p. 171), acreditar “na força do passado como referência para as transformações do presente [...] rastreio não da ideia de origem, mas das cicatrizes deixadas pelo passado no presente”. E, nesse entrelaçamento, acabei encontrando, em trabalhos de criação um pouco mais recentes, novamente algumas dessas recorrências.

SAMPLE: Apropriações em Édipo

Montagem de um espetáculo, 2008. Dois textos: *Édipo* e *Édipo em Colono*, de Sófocles²⁰². Ela era Antígona jovem, a que aparece na obra *Édipo em Colono*, enquanto sua filha²⁰³ fazia Antígona criança, a que aparece em *Édipo*.

Na figura à esquerda, a obra *Ödipus verurteilt Polyneikes* de André Marcel Baschet (1883) que encontrou colada na contracapa do seu diário de criação, com data anterior ao início do processo de ensaios. E, na figura à direita, uma foto do espetáculo em que percebeu o diálogo com a fonte plástico-visual que, no transcurso da criação, perdeu de vista e nem se deu conta, mas estava ali.

²⁰² Espetáculo *Édipo* que estreou no ano de 2008 no Theatro São Pedro, em Porto Alegre. Direção de Luciano Alabarse; iluminação de Claudia de Bem; figurinos de Rô Cortinhas e Viviane de Campos Barbosa; no elenco Alexandre Magalhães e Silva, Carlos Cunha Filho, Daniel Bacchieri, Eduardo Steinmetz, Elisa Viali, Fabrizio Gorziza, Fernando Zugno, Ida Celina, Izadora Schabbach, José Baldissera, Júlia D’Ávila de Souza, Lê Souza, Lutti Pereira, Marcelo Adams, Marcos Contreras, Mauro Soares, Moysés Lopes, Rafael Mentges, Thales de Oliveira, Tito Ravaglia e Vika Schabbach.

²⁰³ Izadora Schabbach tinha na época 11 anos de idade.



Além de Baschet, encontrou no diário outras obras datadas do século XIX que retratavam a personagem. Ao lado delas, considerações anotadas: “energia masculina demonstrada no dia a dia do exílio ao assumir tarefas, ações para o pai que estava cego; energia feminina: afeto, carinho ao pai e irmãos, chama Polinices de filho em determinados momentos, atitude materna – isso tudo ecoa onde no hoje”; “Cansada, exausta, faminta, experimentar respiração descompassada, perceber respiração nas pausas – Antígona ecoando no seu corpo, hoje!” ; “fragilidade, efeito do tempo na personagem, ritmo, dificuldade. Pintura fosca, amarelada, envelhecida. Quem é Antígona hoje?”

Outras anotações remetiam às músicas que se cruzaram no processo de montagem: “Ouvimos a primeira música da peça, Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*²⁰⁴. Sensação: primeiro uma euforia e, logo a seguir, um estranhamento. Como aliar esse clima ao clima da cena? Choque. Mas ao mesmo tempo, tensão que anima, provoca, fricciona, ansiedade em experimentar no corpo”; “Leitura com a música: ainda perdida, não conseguindo aliar intenção e ocupação espacial. Dificuldade. Vontade!”²⁰⁵

Sample 67: Apropriações em *Édipo*
Fonte: a autora (2008); foto de Julio Appel.²⁰⁶

SAMPLE: Músicas e imagens em seu corpo/O lugar escuro

²⁰⁴ Jagger; Richards (1968).

²⁰⁵ Fragmentos retirados de *Diário criação: Édipo* (2008).

²⁰⁶ Na foto o ator Carlos Cunha Filho e as atrizes Elisa Viali e Vika Schabbach.



Começa dizendo o texto no chão [acopla no corpo a primeira música– LEVEZA] enquanto roça a mão e a desliza pelo tampo da mesa. Sobe e pega a cadeira. Pausa. Emite o texto [pensa na VIOLÊNCIA do quadro]. Segue misturando no corpo-palavra-gesto-movimento, a leveza da primeira música, com a violência da imagem.

Segue marcação que surgiu no improviso: avança tronco para frente, faz a cadeira cair atrás de si, se levanta e vira em direção à cadeira, pula (sem pular) para o outro lado.

Pega os fios que a Sandra e a Gabi deixaram e gira [acopla a segunda música, RITMO VIBRANTE]. Reune leveza da primeira música, violência da imagem e vibração da terceira música.

(Evanescência, será uma boa palavra?).

Desce a mesa. Pega e ergue a cadeira acima da sua cabeça. Aqui estatiza [pensando na última harmonia musical, só ela]. Desce a cadeira. Senta. [Solta de forma audível a respiração]

Sample 68: Músicas e imagens em seu corpo/O lugar escuro
Fonte: a autora (2016); fotos de Julio Appel²⁰⁷.

De lupa em punho, vasculhando-me [Salto! Lembrei do colega Carlinhos Modinger²⁰⁸ que, em sua tese, usa o verbo *espicular* que ouvia da família e que também era corrente na região em que nasci²⁰⁹, espicular no sentido de furungar, mexer, descobrir, vasculhar. Refaço então a frase, sampleando Modinger]: De lupa em punho, espiculando os meus diários, encontrei esses dois registros. Ambos me remetem a processos híbridos nos quais me utilizei de obras já existentes para compor as personagens. Em *Édipo*, cruzamentos que fiz com obras de artes visuais que me auxiliaram a construir a minha Antígona, aliados à provocação que a direção fazia com a inserção das músicas dos *Stones*.

²⁰⁷ Na foto: Gabriela Poester, Sandra Dani e Vika Schabbach. Fragmento retirado do *Diário criação: O lugar escuro*, anotação do dia 04 de janeiro de 2016.

²⁰⁸ Prof. Dr. Carlos Roberto Modinger, docente em teatro na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS).

²⁰⁹ Município de Santa Cruz do Sul, região do Vale do Rio Pardo no Rio Grande do Sul.

No segundo *sample*, a menção à criação que fiz no espetáculo *O lugar escuro*²¹⁰. Ali desenhei, descrevendo em palavras no diário, as ações da personagem que eram realizadas na cena (subir na mesa com a cadeira, pegar fios, fazer cair a cadeira, levantá-la), aliando-as às músicas e quadros que me deparei na internet (sem busca específica, mas com o olhar atento ao que eu estava produzindo na sala de ensaio), e que elegi como estímulo para cada bloco de ações da cena. O que percebo aqui é a multiplicidade de fontes conectadas para produzir essa criação, revelando similaridades dessas práticas ao hoje da minha pesquisa.

SAMPLE: Na sala de aula, as crianças

Aulas de teatro. Anotações da professora em seu diário²¹¹:

Grifo A - 04 de abril de 2001 “Comecei a conduzir as práticas cantando e assim consigo mais fácil a atenção deles”.

Grifo B - Compartilhamento de cenas em um final de ano: *Seis histórias que só vendo*. No programa o texto: “Lançar uma semente...Ver as crianças pegarem-na, virá-la, remexê-la, introjetá-la, vomitá-la, recriá-la. Da sua maneira. Da sua forma. Do seu jeito.”

Grifo C - Em 2009: “Criamos personagens e histórias evitando o guarda-roupa das fantasias e figurinos e utilizando roupas do dia a dia que pudessem ser transformadas. Possibilitar que os alunos criem, mais distanciados dos modos de ação já dados, representativos que as fantasias carregam em si.”

Grifo D - O pai apareceu questionando a escola quanto à disciplina, perguntou se isso de eles subirem nas mesas e nas cadeiras era uma prática pedagógica porque, na casa dele, isso não era permitido. “Olha pai, é que aqui as classes não são classes e nem as cadeiras são cadeiras. Algumas gostam de ser árvores. Outras preferem ser trens ou carros. Também têm as que são camas, trampolins, trapézios...”

Sample 69: Na sala de aula, as crianças
Fonte: a autora (2001; 2019).

Nesse caderno de registros encontrei relatos de experiências de teatro com crianças. Não encontro nelas nenhuma especificidade que não se refira ou não seja comum encontrar na experiência de professores do ensino fundamental. No grifo A e D penso nos agenciamentos criativos que fazemos em ato, ou seja, no momento mesmo da aula, no contato com os

²¹⁰ Espetáculo *O lugar escuro* estreou em 2016 em Recife, no *Festival Janeiro de Grandes Espetáculos* e, no mesmo ano, cumpriu temporada no Instituto Goethe, em Porto Alegre. Texto de Heloísa Seixas; direção de Luciano Alabarse; figurino de Luiz Paulo Vasconcellos; iluminação de João Fraga e Mauricio Moura; produção de Fernando Zugno; no elenco Gabriela Poester, Sandra Dani e Vika Schabbach.

²¹¹ Esse *sample* possui fragmentos retirados de dois diários de criação. Em um deles, *Diário criação: Escola Educar-se*, eu relato a experiência que tive na Escola Educar-se, em Santa Cruz do Sul, no ano de 2001, onde lecionei aulas extracurriculares de teatro para alunos do ensino fundamental e médio; e no segundo, *Diário criação: Escola Santa Zita de Lucca*, uma experiência que tive em 2009, ministrando aulas de teatro para alunos da educação infantil.

estudantes, com suas histórias em conexão com as nossas, com a realidade que nos atravessa e que nos faz criar, no calor da aula, propostas singulares, ou respostas singulares como essa que dou ao pai da criança. Lembro que ele, ao final da minha fala, não soube muito como reagir àquilo e eu, um pouco receosa com a interpelação, só respondi da forma que me cabia responder: em um tom que carregava a simplicidade e a alegria do que fazíamos no jogo da sala de aula. No grifo A, a professora de balé que construiu lagunhos, a mesma que colocou 53 homens sindicalistas para dançar, agora olhava para seu repertório e sem saber como conduzir uma turma de crianças pequenas bem barulhentas, interpela-as no auge da gritaria e começa a cantar.

O grifo B foi uma surpresa para mim, encontrei essa frase em um dos programas que entreguei aos pais em uma atividade de apresentação do trabalho de algumas crianças. Surpresa, pois, vejo ali o eco do que hoje pesquiso. Percebo essa tentativa de fazer com que os alunos se relacionassem com o teatro não de forma normativa, mas criativa, como uma massinha de modelar que pode ser manuseada, mexida, revirada, amassada e recriada a partir da minha mão, da mão que carrega minhas experiências e que, no contato com o outro, produz sempre peças diferentes. Não há formas ou modelagens. E esse traçado se dá não pelo conhecimento maior ou menor da linguagem da cena, mas na relação dela com aquele aluno, em específico. O meu desejo estava na criação de um encontro que provocasse alegria e vibração naquelas crianças, era na direção dessa intensidade em mim que eu me deslocava.

E uma dessas práticas era evitar (ou recriar) as fantasias que estavam à disposição dos alunos, como o relato que faço no grifo C. Eu percebia que, não apenas aquela arara de roupas, mas os temas, as personagens que eles escolhiam, a relação que se dava no jogo, era uma reprodução de figuras e convenções estratificadas pelo contexto social. A mãe, o pai, a menina princesa, o menino herói. Passamos juntos a nos relacionar com isso, mas a partir de outras possibilidades e abordagens. E, nessa turma, isso passou muito pela customização das fantasias e a recriação de outros figurinos a partir do que tínhamos.

SAMPLE: Estágio Poéticas teatrais III

Foi convidada pelo Prof. Clóvis Massa para estagiar na cadeira de Poéticas teatrais III²¹², no DAD/UFRGS, no período em que ele estaria viajando em função do seu pós-doutorado. Primeiro era uma honra ser convidada para assumir 60h/aula de uma ementa que versava sobre o teatro moderno. Em segundo era um trabalhão. Ela precisaria, em pleno doutorado, parar os estudos específicos da sua pesquisa e se dedicar a aprofundar questões históricas do teatro,

²¹² O curso: abrangia 90 horas/aula, sendo que a Prof. Dra. Camila Bauer assumiu 30 horas/aula e eu 60 horas/aula.

autores, textos, enfim. Em terceiro era algo que a instigava: dar aula no espaço em que ela, anos atrás, tinha sido aluna e ao qual é muito grata por todos os atravessamentos. Em quarto era um desafio, manter a bibliografia proposta pelo professor (o que garantia que ela não perdesse tanto tempo propondo outro referencial, usando-o para estudar a bibliografia proposta), sem deixar de conduzir as aulas da forma como ela acreditava ser algo instigante para os alunos. Lembrava-se muito da sua formação reprodutivista em que recebia o conhecimento e pouco o questionava, repetindo tudo nas provas, como um gravador. Ela queria que aquela lista imensa de textos e autores que eles precisavam ler se relacionassem com o que cada um estava vivendo naquele momento e que gerasse criação.

Foi compondo a didática das aulas à medida que o próprio processo pedagógico ia avançando, que as dificuldades iam chegando, que ela ia conhecendo os alunos, os grupos, os anseios. Tinha bem presente que não podia chegar com algo definido, precisava ouvir, sentir, deixar-se transpassar por aquilo tudo, mantendo-se no presente, lidando com ele, com a vagueza, com a dúvida, o receio. Enfrentou discussões acaloradas envolvendo Sartre, Brecht, Grotowski, a Salomé do Wilde questionada por um grupo feminista, a escuta atenta que empreendeu para ouvir as críticas e auxiliar o grupo na compreensão do momento histórico por meio das linhas do tempo que apresentava nas aulas²¹³, enfim. Mas uma questão martelava o seu pensamento, ela sabia que teria que fazer uma avaliação com eles, uma prova, um trabalho. E pensava consigo: se quero que eles criem com esses referentes, produzir pensamento (uma expressão que usava muito em aula), inserindo seus agenciamentos singulares nisso tudo, que avaliação seria essa?

Pedi então que eles escolhessem:

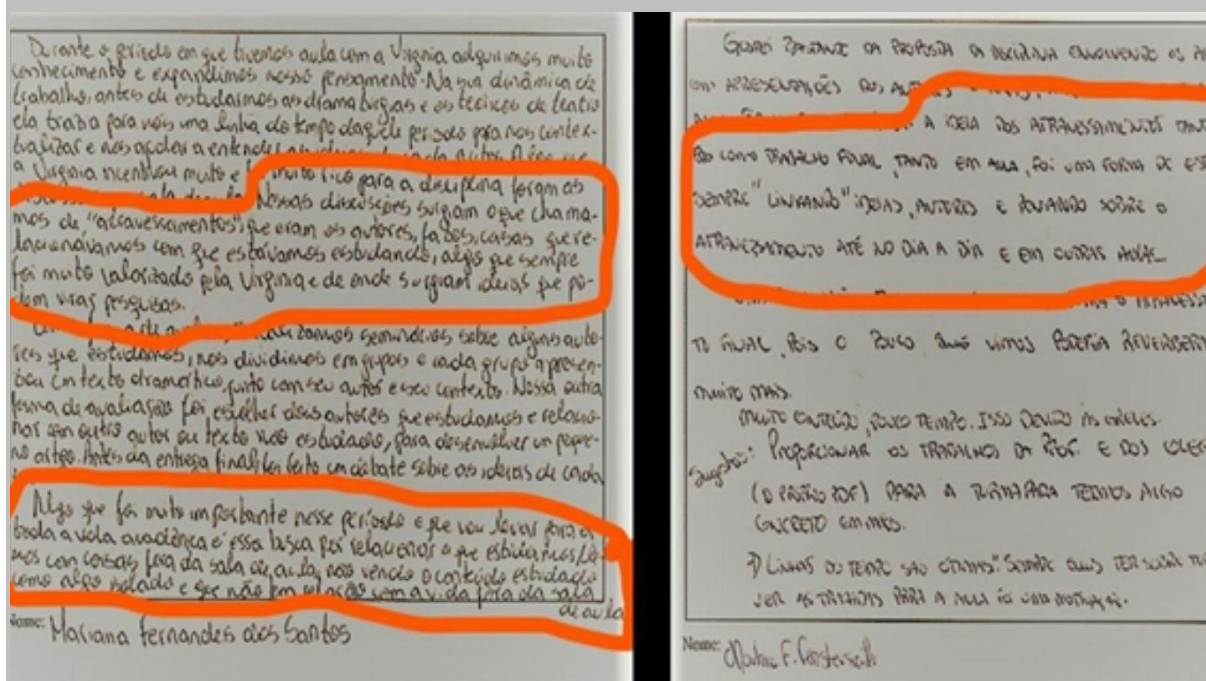
- 1) um autor da bibliografia estudada;
- 2) um autor externo (que eles gostassem, que eles questionassem, que eles estivessem estudando em outra cadeira, ou atuando, dirigindo, enfim);
- 3) que propusessem uma questão, uma dúvida, uma reflexão, um questionamento, uma afirmação, uma negação que tivesse a ver com a sua vida, sua prática, seus atravessamentos e com esses dois autores.

Que eles, com tudo isso, começassem uma reflexão, que podia ser curta, que podia não estar concluída, que podia ser um esboço de um pensamento, mas algo que os envolvesse, que eles tivessem a fim de falar. Propôs isso no meio do semestre e, daquele dia em diante, nunca mais saiu da sala, após a aula, sem um aluno vir com ela até a saída para a rua, conversando, sugerindo, perguntando se aquela era uma boa ideia, se aquele era o caminho que ele tinha que percorrer. Enxergou ali muita potência. Propôs, então, vendo que falar sobre era uma necessidade deles, fazerem uma aula destinada a dialogarem sobre as ideias de cada um, o que os estava instigando para esse trabalho final.

Aquela foi a aula mais linda do semestre. Ela falou muito pouco, mas eles! Eram muitas ideias e atravessamentos, singulares e plurais em sua diversidade. Uns ajudavam os outros sugerindo bibliografias, ajudavam também a cercar a questão principal de cada colega, relacionando com os autores escolhidos. Não tiveram intervalo e avançaram 20 minutos do tempo final da aula.

²¹³ Sobre a linha do tempo: Nas aulas em que um novo autor, obra ou movimento seria estudado, fazíamos juntos a *linha do tempo* do período, inserindo os grandes acontecimentos históricos, o pensamento que circulava naquele momento, a situação específica do local onde a obra foi gestada, enfim. Recorri a isso pensando na dificuldade que eu tinha, como estudante, de perceber a história relacionada com aquilo que eu estudava, lembro de receber tudo de forma fragmentada e com pouca relação entre os acontecimentos, o que dificultava minha compreensão. E eu quis fazer diferente disso. Nesse curso, os alunos chegavam em aula e já sabiam: “dia da linha do tempo!”

Lembra que um aluno disse: “que coisa boa isso, parece que eu tô numa aula, sei lá, da pós-graduação, do TCC. Fica até mais fácil pensar na monografia assim, do jeito que a gente está discutindo”. E outra, ainda: “Não sabia que a gente podia criar assim com a teoria também e não só com as aulas práticas”. Quando recebeu as avaliações ao final do curso, viu que, sem se dar conta, utilizou muito a palavra *atravessamento* em aula (que estava estudando naquele momento para o doutorado), e os alunos tinham se apropriado dessa palavra, relacionando-a a sua singularidade, aquilo que lhes instigou, perpassou e que lhes fez estabelecer relações de criação com o conteúdo.



Sample 70: Estágio poéticas teatrais III

Fonte: a autora (2018); na imagem a avaliação escrita de duas alunas²¹⁴

Essa experiência, já imersa que eu estava na pesquisa sobre *sampler*, foi muito importante para o que escrevo aqui, embora, à época, eu não percebesse isso com a intensidade que olho hoje. Era um estágio com um conteúdo que não constava nos meus referenciais teóricos, o início do teatro moderno, o que, aparentemente, não parecia contribuir para o que eu estava pesquisando. Mas, para minha surpresa, foi e muito. Havia muita intensidade, eu me via animada, instigada, pensando nas aulas com energia, vibração, vivacidade. Um afeto alegre, diria Espinosa (2007). Ali comecei a relacionar o *sampler* a uma possibilidade de

²¹⁴ Alunas Mariana Fernandes dos Santos e Martina Faccioni Fensterseifer. Transcrição dos textos que grifei na figura: “Nessas discussões surgiam o que chamamos de ‘atravessamentos’ que eram os autores, fatos, coisas que relacionávamos com que estávamos estudando [...] e de onde surgiam ideias que podiam virar pesquisas [...] Algo que foi muito importante nesse período e que vou levar para toda a vida acadêmica é essa busca por relacionar o que estudamos/lemos com coisas fora da sala de aula, não vendo o conteúdo estudado como algo isolado e que não tem relação com a vida fora da sala de aula” (Mariana Fernandes dos Santos, 2018). “A ideia dos atravessamentos, tanto como trabalho final, tanto em aula, foi uma forma de estudar sempre ‘linkando’ ideias, autores e pensando sobre o atravessamento até no dia a dia e em outras aulas” (Martina Faccioni Fensterseifer, 2018).

deslocamento didático-pedagógico. A questão que me guiava era: se eu dizia que o encontro com o outro (a leitura dos meus referentes literários na escrita) gerava atravessamentos que me faziam grifar a obra de base, contendo naquele sublinhado a minha experiência como força motriz, como causa da potência que vai gerar a nova obra, como eu poderia produzir encontros desse tipo com meus alunos? Como eu poderia fazer com que eles se relacionassem com a extensa bibliografia que tínhamos pela frente da mesma forma? Fazendo daquela teoria uma criação? Eu intuía que poderia haver uma relação entre a forma (não gosto dessa palavra aqui, vou trocar por jeito), entre o jeito como eu me apropriava da literatura para escrever texto para teatro com a experiência que eu estava em vias de vivenciar, a docência na graduação.

Lembro bem que, nas conversas comigo mesma, antes do início das aulas, eu me dizia: “tu sabes o conteúdo, tu o estudaste, tu tens alguns disparadores didáticos que intuístes serem interessantes, como a relação que tu queres propor entre o autor, sua teoria e o momento histórico via linhas do tempo. Então, já tens o bastante. Demais até. Agora deixa tudo que já te compõe, que já está entranhado em ti. Esquece tudo isso e vai. Te coloca em relação. É na relação que está a criação como fazes com tuas leituras: ler carregando tuas experiências e deixando que o encontro faça o resto. Compõe tua didática em ato. E o mais importante, percebe o que gera potência (em ti e neles), percebe a vibração, se desloca guiada por ela”.

Agora, quando escrevo isso, parece tudo nítido, organizado, com profunda clareza e domínio sobre o processo. Nada disso. Esse parágrafo vinha em tufos até mim, em vendavais, em medos, em sentimento de incapacidade, em “será que sei”? “não sei!”, “não vai dar certo!”, “ai, por que eu assumi isso?” Mas era um receio potente. Daqueles que a gente se envolve quando está criando algo. Daqueles que a gente morre de medo, mas é cheio de vida, de *frisson*, tesão, desejo de ação. E assim foi. E foi muito bonito tudo. Intenso, desafiador, mas prazeroso ao mesmo tempo. E, ao final, percebi que o que eu tinha feito e pensado em minha escrivinha como dramaturgia, como escrita de gabinete que lê, recorta, cola e cria, poderia ser muito mais do que escrever um texto para teatro. Eu estava falando de um certo deslocamento que é ativo, criador, independente de qual meio eu esteja falando, se na arte ou fora dela e a expressão *sampler*, naquilo que ela carrega e sintetiza, me auxilia a perceber e agir nessa direção.

Eu tinha estendido a prática *sampler* para dentro da sala de aula. Mais do que ler, sublinhar, recortar e compor um texto, eu quis que eles pegassem o “espírito” desse procedimento, naquilo que ele pode contribuir para pensar e criar conhecimento. Minha intenção era que eles acessassem aquela bibliografia não para reproduzir o que o autor x ou y

disse ou quem ele era ou qual a sua importância para o teatro, como foi, para mim, o acesso à aprendizagem, essa “reprodução não criativa dos saberes” (Orlandi, 2020). Eu queria traçar um outro movimento. Que eles lessem conectados consigo, com o que eles traziam para essa relação, com as questões que os angustiavam. Me interessava que eles produzissem pensamento com os referentes e não sobre os referentes. Eu queria incitá-los a que vivessem esse “estado de criação”. Para mim, é essa a força de um deslocamento *sampler*, que trata o que lhe chega como possibilidade de uma criação que emerge no contato com o outro.

E o que me chamou atenção ao ler as avaliações que os alunos fizeram dessa experiência foi a surpresa da ampla maioria da turma em perceber que: “Eu posso pensar junto e para além da teoria! Eu posso criar com a teoria! A teoria tem relação com a minha vida! Teoria também é prática!” A surpresa deles me gerou surpresa porque eu estou há muitos anos de distância da minha formação na graduação, mas ali parecia que eu estava dialogando comigo, a aluna Virgínia. Ela também teria se surpreendido com isso pois se relacionou com o conhecimento como reprodução. E isso me surpreendeu. Pelas avaliações, vi que eles saíam daquela experiência percebendo que a teoria não é algo “duro” e “estático”, mas móvel. Uma mobilidade que desenha o seu traçado a partir da singularidade do vivido de cada um que, aliada à teoria, vai criar um outro traçado. A teoria como criação.

Um dia, um professor de dramaturgia me comentou que era muito difícil fazer os alunos perceberem que escrever para teatro era como a sala de ensaio, que também era criação, envolvia sensibilidade, exercícios, erros, acertos, fazer, refazer, ensaiar, testar. Disse-me que os estudantes tinham dificuldade em pensar a escrita como uma atividade prática, como aquelas que os alunos fazem nas aulas de expressão corporal, voz ou atuação. Eles associavam-na às atividades teóricas, como algo desprovido de sensibilidade. O seu questionamento foi na intenção de que a minha tese pudesse, de certa forma, tocar nisso, uma escrita textual que também é sensibilidade. Não sei “tocar nisso” sem relacionar com essa forma como, muitas vezes, eu, como aluna, relatei-me com as aulas teóricas. Primeiro, geralmente a configuração espacial dessas aulas e daquelas que objetivam experienciar a criação textual dramática é a mesma: cadeirinhas com espaldar ou mesinhas, computador ou folhas e canetas.

[Salto! Voei agora, lembrei-me do meu jeito de escrever. Eu escrevo no *notebook*, teclando. Mas eu, muitas vezes, não encontro palavras para escrever o meu pensamento e a coisa trava. Quando isso acontece (e sempre acontece), eu começo a gesticular com meu corpo. Por exemplo: se preciso de uma palavra que demonstre uma ideia de fluxo, eu faço um

movimento com meus braços, como uma onda, e, em algum momento, a palavra me vem; ou se quero algo duro, firme, faço uma ação com punhos cerrados, para o chão, e a palavra vem. Assim, descrito, parece que penso sobre a ação para vir a palavra. Não. Sai naturalmente. Percebi isso um dia que deixei gravando uma câmera enquanto escrevia um conto apropriativo para aquele curso da FAGED²¹⁵, a minha intenção era ver se havia uma interação do meu corpo com o referente. Fiquei surpresa, não imaginava que eu fazia isso, gesticular, fazer meu corpo dialogar com o texto que nascia. Há um mês atrás, escrevendo a tese na casa da minha filha, ela disse: Ai mãe, por que tu dança para escrever? Achei bonitinho a observação dela. Mas enfim, retomo o fio.]

Então, nessa configuração espacial, há também uma correlação com a aula teórica, a que os alunos parecem achar desprovida de sensibilidade. Será que precisa ser assim? Será que não temos outras formas de escrever, como a que eu acabei descobrindo em mim? Dançando. Não sei. Caberia a nós professores pensarmos sobre. Mas o que eu me questiono, e que, para mim, pode contribuir para que os alunos tenham esse pensamento da escrita não como prática sensível ou sala de ensaio é essa percepção de que na aula teórica não se cria, não se testa, não se experimenta. Algo desprovido de sensibilidade. Como criar com a teoria? Como tornar as aulas teóricas em salas de ensaio? Como se produz pensamento com a fortuna crítica do teatro dentro da linguagem escrita? Para mim, apenas e na medida do que toca, roça e agencia a experiência e os questionamentos que o estudante carrega consigo.

Isso não é assunto alheio aos cursos de pós-graduação, mas como o estudante de graduação pode pensar voos com a teoria? Mesmo que ainda capengas, mesmo que ainda frágeis, mesmo que ainda táteis, intuitivos, sensíveis! Não é isso que fazemos nas aulas práticas? Me formei ouvindo que as minhas questões pessoais não interessavam ao pensamento científico. Como eu escrevo sem mim? Como escrever sem as minhas questões? Como criar alheio a elas? E, então, muitas vezes, percebo que a teoria vira um bloco de tijolo que não respira, não deixa a fresta surgir, não deixa o estudante se enxergar através daquilo, questionar suas dúvidas, ter liberdade para se enxergar como criador de pensamento: *O conhecimento não*

²¹⁵ O conto *Um livro, um cigarro, três crisântemos e a marca na parede* escrevi como atividade de final de curso. A estrutura do conto teve como referente a obra *Marca na parede* de Virginia Woolf (2005). A ela, acoplei fragmentos de textos e músicas de outros autores: Abreu, Amorim e Kovak (1992); Boal (2009); Borges e Casares (2010); Calvino (1990); Viveiros de Castro (2015a); Corazza (2013); Costa (2014); Costa e Corazza (2016); Eco (1985); Ferrante (2017); Helguera (2011); Hugo (2002); Mallarmé (1990); Plath (2014); Proust (2016); e Queiroz (1992).

respira num cubículo desses, para de funcionar se o que dele se requisita é apenas um jogo de interpretações inequívocas e modelares (Preciosa, 2010).

Lembro do Edgar Morin (2000), que estudei para a condução de uma aula da minha orientadora²¹⁶, quando afirma que inovações, questionamentos e desconstruções têm seu berço nos movimentos que emergem dos grupos jovens de uma comunidade e que conduzem grande parte das transformações de uma sociedade. [Salto! Estou agora no sítio agroecológico. Ontem falávamos longamente sobre os grupos de pintos que atingiram a “juventude” dentro da espécie. O quanto eles se desgarram dos grupos adultos. O quanto eles se arriscam para fora do território do galinheiro onde os demais vivem. Os adultos, mesmo que livres, não saem dessa região. Já os ditos “jovens” estão sempre fora. Arriscam-se e são eles que encontram outras comidas, o açude para a água, os outros grupos de pintos. Criam outros espaços possíveis que, até então, essa comunidade que é o galinheiro, não conhecia.]

E é por essa produção de realidade em potência que esse olhar e comportamento “jovem” também carrega, que penso na importância de isso ser instigado, inflado ou, no mínimo, evitado de ser perdido como força imanente, ao invés de esterilizado como, muitas vezes, aconteceu em minha formação. Ali tudo parecia estar fora de nós, algo transcendente. Muitas vezes me sentia a espectadora passiva dos “grandes”. Muitas das práticas cauterizavam qualquer possibilidade de fluidez daquela faísca que, como jovens, carregávamos. [Salto! *Eu acredito é na rapaziada, que não corre da raia a troco de nada. Que não tá na saudade e constrói a manhã desejada!*²¹⁷]

Então, chegar em uma aula de dramaturgia textual, sem nunca ter exercido essa relação criativa com a escrita e com o pensamento, e pedir desses alunos sensibilidade, jogo e experimentação deve ser realmente complexo. Digo isso pois não tenho essa experiência. E tudo o que insiro aqui é a partir do que percebi em meus alunos. A alegria, a surpresa e a liberdade em se relacionar e compor criação com os cânones por intermédio da linguagem escrita, da palavra, da mesma forma que, na sala de ensaio eles lidam com texto, corpo, autor, dramaturgo, cânones e não cânones, com a potência da experimentação.

²¹⁶ Curso “Performance e espetacularidade”, ministrado pela professora e minha orientadora Dra. Inês Alcaraz Marocco no PPGAC/UFRGS.

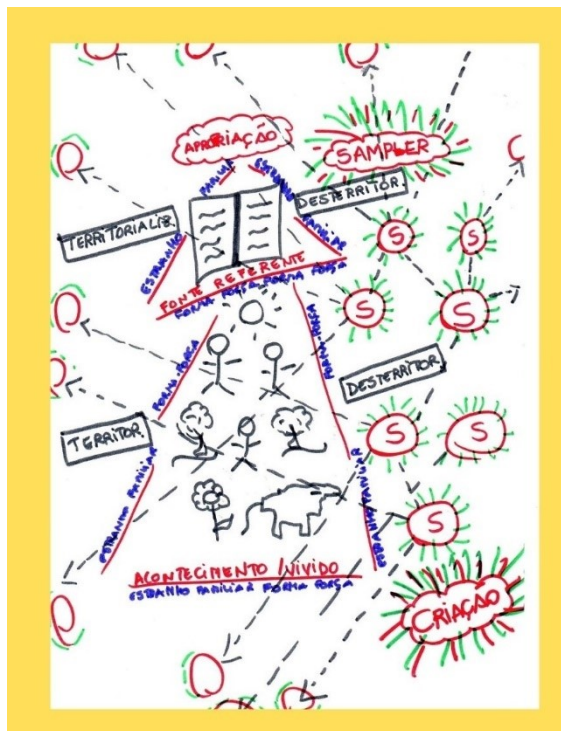
²¹⁷ Música *E vamos à luta* de Gonzaguinha (1980).

Mas experienciar esse traçado como docente também é conviver com o receio, a dúvida e a vagueza, isso tudo que morou em mim, não apenas no início, mas ao longo de toda essa experiência. O “risco *sampler*” (Coelho; Gaspar, 2007, p. 164). Esquecer o que sei, sabendo que o que sei já está em mim, já me compõe, não precisa ser enaltecido, mostrado ou exibido. Arriscar-se a abandonar o professor enciclopédia que tão bem se desloca pois está seguro. Estar disposto a vivenciar a transparência dos tropeços, quedas, dúvidas, achados, deixando-se atravessar pela experiência a fim de compor com o outro. *Suportar a fragilidade, suportar o tempo necessário a essa nova germinação para que o processo de criação se complete* (Rolnik, 2007). Transitar por esses estranhamentos, percebendo-os como compostagem. Essas misturas meio estranhas, meio vagas, meio duvidosas, meio mal-cheirosas, meio esquisitas que fazem nascer planta, semente, árvore. Onde se produz adubo que faz emergir novas cartografias ainda não traçadas, desconhecidas, emitindo em meu corpo vibrações por se fazer nascer.

Lembrei das minhas aulas de interpretação, quando a professora Lucinha nos dizia “se lancem para o abismo, só assim vocês podem voar”. Vivenciar essa entrega era complexo. Eu ficava exposta, sem bengala, sem certeza, vagando na esperança de voar. O receio de se lançar na corporalidade de um outro que se construía no meu corpo de atriz e, ainda assim, estar aberta para jogar, escutar, agir, contracenar. Há muito de entrega nisso tudo. Entrega que é presença aberta, disponível e disposta ao encontro. Há *sampler* aí.

Mais uma especificidade que colho pela minha lupa: *a sampler* não tem medo do medo. Há intensidade criadora em todo esse desequilíbrio de uma desterritorialização. Vivenciar o conflito, o caos, a vagueza como parte estruturante de uma vida que se deixa atravessar para, então, criar.

SAMPLE: Preciso desenhar



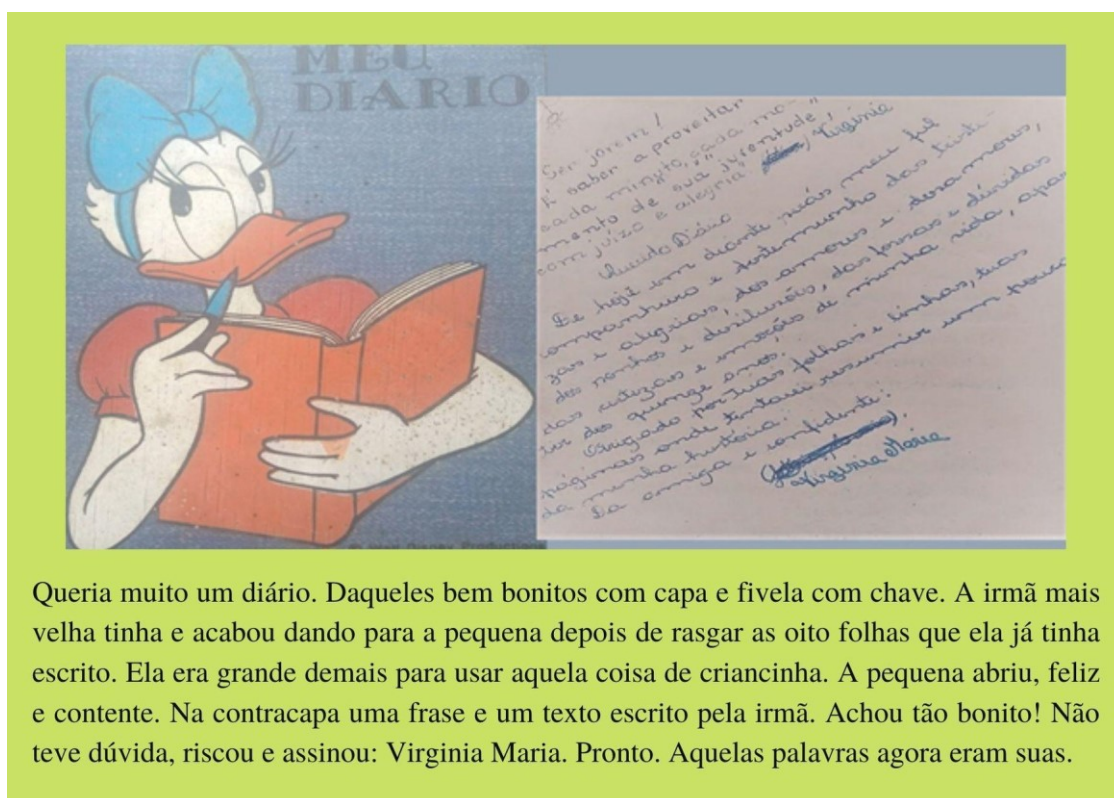
Sample 71: Preciso desenhar.
Fonte: a autora (2020).

Esse *sample*, peço licença ao leitor, não comentarei. Depois de ler tudo até aqui, senti necessidade de enxergar as palavras no papel, como desenho. Me ajudam a olhar. Dão corpo ao pensamento que ganha cores e detalhes. Olhando agora eu mudaria duas coisas. Tiraria a palavra *apropriação*, que a essa altura me serve menos pois embarco na mobilidade que a noção *sampler* me remete. Eu também melhoraria o animal que desenhei junto com as pessoas, flor, sol e árvores. Se você não viu o animal, esqueça. Risos. Chama-me atenção, também, que a *sampler* está no lado da desterritorialização, produzindo “S”, singularidades²¹⁸ que seguem o seu curso, reterritorializando-se para, depois, novamente, desterritorializar. Uma circularidade, constante produção de diferenças na repetição, espiral que me perpassa e a qual roubo, desse outro que vibrou em mim, fragmentos de uma criação em devir. Esse desenho-escrita *sample* sou eu, tentando achar fio nessa meada, ou atar essa meada a outros fios, ou me perder nos fios. Lendo e olhando, acredito que dê para acompanhar um pouco desse meu pensamento-composição. E eu que não ia falar do *sample*, já falei.

²¹⁸ Singularidade aqui como criação (vida/arte). Singularidades que emergem das forças e das linhas intensivas que te atravessam. Um singular que não se opõe ao plural, mas que faz parte dele, das multiplicidades. Afirmar as singularidades é superar a fixidez, a forma, a reprodução, a instância moral. É traçar um movimento que me liga a diversidade que é componente da própria vida.

Sabendo que o desvio, a transgressão e a desterritorialização são habitat e meio pela qual a *sampler* desliza, tento agora olhar para minhas reminiscências mais longínquas, tentando perceber movimentos desviantes que possam indicar pegadas dela em meu traçado. Começo por um *sample* que colhi em uma caixa de papelão, aquelas de colocar camisas masculinas de colarinho. Nela, papéis, papeizinhos, bilhetes, cartões, recadinhos de amor, um chumaço de cabelo da filha quando pequena, uma fitinha do Senhor do Bonfim, uma embalagem do bombom Amor Carioca presente do primeiro namorado e um diário.

SAMPLE: Aquelas palavras agora eram suas



Queria muito um diário. Daqueles bem bonitos com capa e fivela com chave. A irmã mais velha tinha e acabou dando para a pequena depois de rasgar as oito folhas que ela já tinha escrito. Ela era grande demais para usar aquela coisa de criancinha. A pequena abriu, feliz e contente. Na contracapa uma frase e um texto escrito pela irmã. Achou tão bonito! Não teve dúvida, riscou e assinou: Virginia Maria. Pronto. Aquelas palavras agora eram suas.

Sample 72: Aquelas palavras agora eram suas

Fonte: a autora (2020).

Quando encontrei esse diário, hoje já todo “capenga” e com folhas caindo, fechadura que não fecha e de um azul bem esmaecido, me surpreendi. Não me lembrava dessa ação de riscar a autoria de minha irmã no texto de abertura e, abaixo do risco, inserir o meu nome: Virgínia Maria. Acho que deve ter sido um dos meus primeiros roubos de textos alheios. Percebo também que esta lembrança não carrega nenhuma sensação de que aquilo fosse algo errado, não permitido ou furtivo. Não era. Era prazer, divertimento e horas alegres que eu também dedicava à cópia de frases que eu gostava em um caderno. Não lembro de ter usado

alguma vez essas frases copiadas, acho que nunca usei embora usando, pois, quando escrevia, eu fazia com prazer e sempre com muito assunto por falar, ou seja, essas frases copiadas ficavam impregnadas em meu corpo e emergiam, de alguma forma, nos processos de escrita. Elas me constituíam. Também lembro de uma pasta em que eu colocava fotos de jornais ou revistas de personalidades que eu admirava, todas ligadas à mídia televisiva e, mais tarde, personalidades revolucionárias, como Che Guevara, Chico Mendes e Santo Dias (deste fiz uma peça, anos depois, chamada *Zé, o operário*²¹⁹). Minhas coleções.

Sensação de que aquilo que eu selecionava era parte de mim, dizia o que eu desejaria dizer, ou me inspirava para dizer, de outra forma, o que já estava em mim. Zonas comuns entre eu e o já dito, uma reverberação que se dava nestes encontros e que eu ia colhendo.

SAMPLE: Roubo vibrante

Ela parou subitamente a leitura, assustada pelo elevado da voz que a professora interpunha naquele silêncio que o livro, projetando uma barreira muda, estabelecia entre ela e a algazarra da sala de aula.

- A melhor redação vai ganhar um prêmio, além de ser publicada no jornal da cidade. O autor, um de vocês aqui da escola, vai ganhar um presente-surpresa. Escolham um tema da atualidade e boa escrita.

Ela adorava escrever, mas tinha pavor de fazer por obrigação. Daquela vez, decidiu que não faria aquilo. Não lhe interessava a competição e nem a escrita de algo desprovido de qualquer interesse. Foi no armário de papéis, revistas, livros e cadernos da mãe professora que, como ela, adorava escrever. Pensou:

“Vou escolher um que diga o que eu também diria, ou parecido comigo, ou bacana, ou que eu penso.”

Vibrou com aquela possibilidade. Começou então a busca e... Achou. Copiou em uma folha de ofício, tirou as partes que não gostava, uniu frases, excluiu palavras, assinou, entregou... Pronto! Voltou para a tranquilidade da sua leitura.

²¹⁹ Em 1994 chegou até minhas mãos um vinil, na capa um nome Santo Dias. Ali uma série de músicas que falavam em direitos humanos, greve, melhores condições de vida. Narrativas que dialogavam com o que eu vivia: a participação política no Partido dos Trabalhadores (PT) e no movimento da Teologia da Libertação, dentro da Igreja Católica da minha cidade. Fui atrás de quem era Santo Dias, um metalúrgico, líder operário e comunitário, morto pela polícia militar em 1979. Colecionando notícias sobre ele, escrevi uma peça para o grupo de jovens ativistas que comigo se reuniam semanalmente para pensar estratégias de luta política. Misturando narrativas bíblicas com a história de Santo Dias, montei com meus amigos e companheiros a peça *Zé, o operário*. Ela era bastante panfletária! No elenco várias pessoas da comunidade local: professores, operários das indústrias de ervamate da região, balconistas, freiras, companheiros de partido e meu pai, fazendo o papel de um grande industrial capitalista. A minha mãe também entrou algumas vezes, como coro de apóstolos. Apresentamos em pequenas comunidades no interior do município.

- Pessoal, corrigimos as redações. Parabéns, Vivi! Você ganhou a competição! Olha aqui, que lindo o teu texto publicado no jornal, saiu agora de manhã. Palmas para a colega!! E aqui, o presente-surpresa: um dicionário escolar de bolso. Mais palmas!!

Decepção pelo presente, susto pelo seu nome no jornal, bochechas vermelhas pela situação toda...agora era contar para a mãe. Contou. Uma gargalhada cúmplice a surpreendeu. Depois, um abraço cheio de sorrisos e a frase:

-Tu, hein, Vivi...tu, hein!

Sample 73: Roubo vibrante

Fonte: a autora (2020).

Quando encontrei o diário riscado de minha irmã, logo me lembrei dessa situação, o dia em que ganhei uma premiação com um texto que apropriei de minha mãe. Tentei encontrar essa redação e o texto original para perceber o que eu tinha selecionado e como eu tinha unido as colagens e tecido o texto a partir daquilo que eu excluí. Não achei. Nem minha mãe se lembrava dessa história, rimos juntas com a recordação. Minha primeira reação com essas duas lembranças foi de extrema surpresa por perceber nessas ações o tanto do que fiz, anos depois, na pesquisa de mestrado através das palavras de Virginia Woolf.

Desses dois *samples* retiro algumas observações, primeiro a percepção de uma prática lúdica que me dava prazer, encontrar frases e fragmentos que eu gostava, que me geravam algo, guardar para dali escrever ou usá-las para dizer o dito que eu queria dizer; e, ao mesmo tempo, a não leitura desta ação como algo considerado não permitido ou transgressor. Neste último *sample*, uma tarefa me é dada carregada de intencionalidade (escrever por um prêmio), mas desprovida de prazer (de potência de ação, de desejo) e eu decido fazer, mas não dentro da forma (regra) que me é solicitada. Eu não reajo de forma direta à proposição da professora, contestando-a ou afirmando que aquilo eu não faria. Eu ajo na direção daquilo que me gerava prazer, recorrendo à apropriação do texto (da minha mãe) e, investida de potência, recorto, coloco, copio e teço a redação a partir de um texto que ressoou em mim. Não me ressinto com o pedido da professora, mas crio um modo de fazer que engaje o meu desejo, tendo ao lado uma aliada, a minha mãe que, de certa forma, eu sabia que não lidaria com aquilo de forma repressora.

Essa menina que eu fui, interpôs uma fuga silenciosa que a fez produzir, a partir do que a movia, ao mesmo tempo em que, via apropriação da fala de um outro, também se colocou para além daquele sistema normativo, transgredindo-o. Aqui há dois movimentos: 1) de oposição à ordem: ela não me mobiliza, não fala de e para mim, mas eu estou neste sistema,

vou corresponder mas burlando-o, e, de forma invisível (sem discutir, sem me contrapor diretamente), me fez operar de modo alegre; e 2) de criação: a menina se entregou ao que ela, naquele momento, mais curti, a leitura e, a partir dela, o recortar, colar e montar o seu dizer através do outro. Nestes dois movimentos, uma energia de criação que é canibalização da própria ordem em benefício dos afetos potentes nela. Ela encontrou uma maneira de se deslocar a partir do que ela gostava. Foi essa vibração que a guiou e a fez agir e não a ordem, mesmo que isso implicasse estar (e agir) fora da ordem.

Há uma estratégia de deslocamento que ela assume e que a faz operar a partir de uma ética²²⁰ que se liga à potência daquilo que a atravessa (e não ao dever de cumprir a ordem dada) ao qual ela elege para (se)compor e criar. E há, também, nessa criação uma ação, uma atitude radical e frontal (embora ela não perceba a prática a partir deste lugar) que o ato (pegar e afirmar ser seu o dizer do outro) carrega de transgressor em si. Sigo nas pegadas.

SAMPLE: Que novos traçados infinitamente recomecem

Um drama de rastros reconstruídos para, dali a pouco, e de novo, desaparecer:

Havia apenas uma cama, carpete e uma penteadeira velha com gavetas vazias. Aquele não era um espaço habitado no período diurno. Ela cresceu entrando naquele ambiente apenas para dormir à noite, após um longo banho adstringente e o calçar de um chinelo lavado e colocado no exato espaço entre o box e o início do piso. Dali a cinco passos, tremendo de frio, enrolada na toalha, uma nova sala e, para entrar nela, um novo calçado, instalado exatamente a sua frente, encostado em um pano brancamente limpo com água sanitária. Calçava. Mais alguns passos e finalmente entrava no ambiente asséptico reservado ao sono.

Adolescência. Jovem de idade, sagaz em observação. Cresceu percebendo inutilmente os irmãos maiores se rebelarem contra aquilo. Fez diferente. Nenhum atrito. Nenhum questionamento contra aquelas regras. Quando a rotina inadvertidamente levava os donos das ordens para outros compromissos era o momento da transgressão, a visita dos amigos, namorados e o arredar de móveis para os encontros festivos naquele espaço brilhante e branco. A senha: um *antes* com exímia observação prévia do ambiente. Fotografias mentais, espaciais. Radiografias milimétricas do espaço. Visualidade. Sabia exatamente como colocar tudo de volta no lugar. O problema maior era o carpete que deixava a marca dos pés – por isso os donos das ordens alisavam-no todo dia pela manhã -, ela precisava fazer o mesmo.

²²⁰ Ética em oposição à moral, esta que “se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica” (Deleuze, 2013, p. 129-130). Qual é “nossa ética, como produzimos uma existência artista, quais são os nossos processos de subjetivação, irreduzíveis a nossos códigos morais?” (*Ibid.*, p. 146). Para Rolnik (2018, p. 65), uma bússola ética é aquela que se guia a partir das “demandas da vida em sua insistência em persistir, mantendo-se fecunda”, fazendo-a perseverar ao invés de estrangulá-la, impedi-la ou ressecá-la, ou seja “agir em sintonia com o que a vida lhe demanda” (*Ibid.*, p. 76).

De quatro, um pano na mão, passava um bom tempo escondendo os rastros, maquiando pegadas, surrupiando trajetos, roubando do passado para criar um outro presente. Aprendeu o ofício com 16 anos de idade e seguiu alisando aquilo tudo, alisando, alisando....ao final já estava com 47 anos.

Sample 74: Que novos traçados infinitamente recomecem
 Fonte: a autora (2020).

Enquanto remexia o meu baú de guardados, constantemente era arremessada para essa lembrança. O furtivo do diário riscado e o furtivo da redação criada com o texto de minha mãe me lançavam à imagem dessa jovem que fui, de quatro, alisando o carpete para esconder os afetos alegres vividos em raros finais de semana em que isso era possível. De novo encontro aqui a regra, nesta assepsia familiar que tornava a vida limitada em alguns aspectos. [Um salto precioso para Preciosa (2010): *Nossa devoção pelos espaços limpos, profiláticos, imperturbáveis. Nunca sujos, mal cheirosos e bagunçados. Propriedades sem uma mínima incorreção capaz de crispar o espaço e configurar respiros*].

Encontro novamente a ação que transgride a norma de forma velada. Após perceber a inutilidade das discussões reativas dos irmãos e disposta a viver as potências que, volta e meia a vida lhe trazia em forma de amizade, conversas, risadas e trocas próprias da idade, ela encontrou um modo de existência possível no contexto e nas relações as quais estava imersa. Singulariza o seu trajeto sem pretensão, que não a de viver os acontecimentos alegres que essa fase da vida lhe reservava, de novo uma opção ética que se liga à vida. Mas mesmo sem ser esse seu objetivo, confrontar a regra, ela sabia que a havia transgredido, por isso apagava as pegadas (como também apagou autorias), constantemente construindo, desconstruindo e reconstruindo trajetos a partir daquilo que lhe chegava: um diário já escrito, a obrigação de escrever uma redação e a impossibilidade de trazer amigos para conviver com ela em sua casa.

A própria ação de apagar as pegadas denota essa disposição em sempre traçar novos trajetos, novos percursos que não se pautam por caminhos reconhecíveis ou dados, mas que, ao mesmo tempo, não prescindem das experiências que a compõem. Faz de um traçado marcado e estriado uma outra superfície sem marcas, lisa, a que só contém fluxos²²¹, onde não

²²¹ As linhas que constituem as coisas e os acontecimentos compõem geografias, cartografias e diagramas, desenham espaços correlacionados a elas. As máquinas de guerra são agenciamentos que se constroem sobre linhas de fuga objetivando a formação de um *espaço liso* que elas criam, ocupam e propagam. O *espaço estriado* é aquele quantificado, definido, metrificado, marcado, percorrido ponto a ponto. “O espaço liso e o espaço estriado, – o espaço nômade e o espaço sedentário, – o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, – não são da mesma natureza. Por vezes, podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes, devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que

é preciso escolher um caminho ou outro, mas a deixa livre para criar a partir daquilo que lhe chega em potência.

Essa ação de apagar pegadas me remete a Hermes, o deus dos caminhos e das fronteiras, senhor das estradas (López-Pedraza, 1999), mas também da pilhéria, do furto e da traquinagem²²². Essa instância de trânsito que, como Exu, atravessa e é atravessada pelas encruzilhadas do mundo a partir daquilo que vibra e atinge seu corpo. Essa correlação da *sampler* com Hermes e o orixá iorubano Exu, aparece no *Manifesto* (2007), compondo o que eles chamam de “mito trans” (*Ibid*, p. 167). *Trans* como esse *atravessar e ser atravessado*, uma forma de deslocamento guiada por *tudo o que estiver pulsando, fluindo e vivo para o sampler* (*Id.*). [Salto! Me impressionam alguns fluxos desta pesquisa. Quando pensei nessa palavra: *atravessamento*, ainda na primeira fase da pesquisa, lembro que fiquei horas debruçada nela. Inseri em minha parede uma série de sinônimos que poderiam compor melhor com a ideia que eu queria passar, de que, na leitura, eu era atravessada. Mas *atravessamento* seguia sendo a melhor opção para mim. Naquele momento a minha base teórica era outra, e nela a palavra *atravessamento* não existia, ou melhor, não era corrente. Quando eu altero a base teórica, passando a mergulhar nas reflexões dos pensadores nômades, percebo o quanto a palavra é usada por eles, o que eu não sabia até então, pois não tinha acessado essa fortuna crítica. E mais, ela era usada de forma similar ao que eu pensava. Reverberações e ressonâncias, de novo.]

Essas entidades arquetípicas caracterizam-se por serem guiadas por uma intensidade que percorre o seu corpo e que as fazem deslocar, agirem desorganizando e organizando os espaços existentes em “direção a um novo espaço em permanente constituição” (Coelho; Gaspar, 2007, p. 164). A sua ação não se dá a partir de uma reatividade à norma, mas uma esquivia ao modo de Hermes, esse “deus esquivo” (López-Pedraza, 1999, p. 11) que, amistoso

faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes, ainda, devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso” (Deleuze; Guattari, 1997b, p. 179-180). “Contudo, ambos estão ligados, se lançam. Nunca nada se acaba: a maneira pela qual um espaço deixa-se estriar, mas também a maneira pela qual um espaço estriado restitui o liso, com valores, alcances e signos eventualmente muito diferentes. Talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir” (*Ibid.*, p. 195).

²²² Hermes é filho de Zeus e da ninfa Maia. Criança precoce, no seu primeiro dia de vida inventa a lira, descobre o fogo e rouba o gado do irmão Apolo. Ao avistar uma tartaruga, retira dela seu casco e com peles de vaca esticada cria o instrumento musical. Ao avistar o rebanho do irmão, separa cinquenta cabeças e, para despistar suas pegadas, faz o rebanho caminhar andando para trás, invertendo os cascos para dissimular as pegadas “num movimento que vai em certa direção, mas que parece que vai em outra” (López-Pedraza, 1999, p. 63). Quando Apolo descobre, vem cobrar a atitude do irmão, mas, seduzido pela beleza da lira, desfaz sua raiva e consagra Hermes como deus dos ladrões.

com os demais deuses, não enfrenta “nenhum deles quando estão ocupados engalfinhando-se” (*Ibid.*, p.25), *ele não tem necessidade de lutar para garantir um centro pois ele nem tem um*. Tal como Exu, autoridade e poder não o condicionam e esquivam-se *esculhambando as normas e rodopiando no meio da rua* (Rufino, 2016). Aceitam jogar o jogo, mas escapam a partir de suas “virações que potencializam a prática das frestas” (*Ibid.*, p. 7).

Essa espécie de gingado não acontece como forma de aniquilação do outro, mas como sedução que permite o escape: *Se tentar me prender, eu giro; pronto escapuli, já estou do outro lado* (Rufino, 2016). Hermes, destacado por sua persuasão doce, não confronta Apolo diretamente, mas o seduz com sua lira. Este, impressionado pela música que Hermes toca, desiste de castigá-lo, seduzido pela beleza da sua criação. Quando Rufino comenta sobre a astúcia da ginga do que ele chama de *traquinagens exusíacas*²²³, destaco essa opção por um confronto que está no rodopio e na estripulia como estratégia. Como quando Cortázar (1987, p.515) fala em Hermes e suas brincadeiras, subterfúgios e artificios recomendando: “deixá-lo brincar.” Isso me remete ao jogo e ao prazer do lúdico.

Então, o que chamo de deslocamento *sampler*, correlacionando aos arquétipos propostos pelo *Manifesto* (2007), é essa espécie de ginga que se dá, de escape, de surrupio que interponho aos meus traçados, mobilizada pela força intensiva que age em mim e que me faz criar, desviando daquilo que, em mim, é sedentário.²²⁴ Quando escrevo sampleando, grifo o que me fricciona, o que me gera intensidade, e com esses fragmentos recrio, transgredindo a palavra do outro que passa a falar do meu desejo de fala. A transgressão que aqui me interessa pensar não é aquela que detecto ou não, analisando o resultado estético de uma criação nominada como *sampler*. Aqui resgato aquela colocação que fizeram de que minha apropriação era fraca, pois o referente não era percebido e nem tensionava a nova obra, e que a prática, assim formalizada, estaria traindo a noção de apropriação como desterritorialização.

Importante frisar que, nesta pesquisa, o foco não está em uma análise estética de uma obra artística, que busca indícios referentes na recriação e, a partir desse resultado, sistematiza em apropriação fraca ou forte, o que normatiza e pensa o *sampler* como estilo, uma nova

²²³ Traquinagens exusíacas: “golpes, sucateios, anti-disciplinas, gingas, amarrações, saberes de fresta, mandingas e outras múltiplas formas de fazer que praticam caminhos por encruzilhadas, dimensionando horizontes pluriépistêmicos e poliracionais” (Rufino, 2016, p. 3). O autor faz uma brincadeira com Nietzsche propondo *potências exusíacas* ao invés de potências dionisíacas, como proposto pelo segundo.

²²⁴ Sedentário em oposição ao móvel, ao nômade, ao que está em movimento. Sedentário como fixidez, forma, ausência de movimento, estratificação.

“caixa”. A desterritorialização que me interessa pensar não está na forma desta dramaturgia menor, está na força que conduz o processo de criação. Posso ter como resultado uma dramaturgia que não corresponda a uma estética que se pense como *sampler*, o que não significa que essa criação não emergiu de um deslocamento *sampler*. No momento em que a criação surge ela é a forma resultante daquele processo de desterritorialização que nela se singularizou. Ao mesmo tempo, ao falar de uma criação de arte, penso-a não a partir de um resultado estético, mas levando em conta todo o traçado deste artista materializado no que Salles (2004) vai chamar de *projeto poético*, que envolve todos os estágios, percursos, desvios e acasos que, no deslocamento deste artista, lhe serviram de intensidade condutora de suas criações, o que, para a autora, é, na maioria das vezes, deixada de lado nas análises críticas de uma obra de arte, presas que estão às estruturas formais da criação. O que não é o objetivo deste trabalho.

A recorrência da palavra “vibratória” também está presente em Rufino (2016), como o corpo vibrátil de Rolnik (2007) e como a *noção atravessamento*. López-Pedraza (1999, p. 77) ressalta que aos filhos de Hermes é atribuída uma dimensão primitiva que os ata aos instintos manifestos no e pelo corpo, acionando sua ação a partir dessa espécie de presságio expresso corporalmente. Rufino, ao falar de Exu, destaca que ele é também Bará, o dono do corpo e *Elegbará*, o senhor de um poder mágico.

E nas pegadas que meus pés deixaram e minhas mãos apagaram naquele carpete, uma escrita palimpséstica traçada e dissipada, uma contínua transformação. O “deus da transformação” (López-Pedraza, 1999, p. 8) em Hermes e o “inacabamento (Rufino, 2016, p. 2)” em Exu, sempre desenhando novas e infinitas possibilidades. [Salto! Lembrei de Tom Zé (2017) em uma entrevista. Ao lhe perguntarem de onde vinha a sua criação, ele respondeu: *de eu não ser nada e aí, de vez em quando, eu consigo fazer alguma coisa*²²⁵.] O que me auxilia a pensar nesse inacabamento como possibilidade mesma de uma singularização, como potência de diferenciação. O que não se fecha, não acaba (acabamento), não totaliza, mas abre, expande-se, estende-se de forma rizomática.

²²⁵ Tom Zé (2017): “a juventude se interessa por mim por um detalhe, porque eu não sei fazer nada. Se eu soubesse fazer baião bem, ou rock bem, ou música caipira bem [...] todo ano alguma coisa que eu acho que deve ser feita com determinado estilo me leva a trabalhar naquele estilo como se eu fosse aprender a lidar com ele e eu saio do zero mesmo”. Quando o entrevistador pergunta de onde vem, então, sua criatividade, Tom Zé responde: “É exatamente disso, de eu não ser nada [...] e de vez em quando fazer alguma coisa [...] não é que eu sou bom, melhor do que os outros, é porque eu sou pior do que todos. Sendo pior do que todos, cada passo que eu tenho que dar são léguas de trabalho, de estudo, de pedra”.

É de Hermes, de Exu e da *sampler* esse caráter do que não é fixo, mas móvel; não é regrado, mas esquivo; não é dignificado, mas marginal; não é reativo, mas ativo; não é disputa, mas evasão por vibração criativa; não é acabamento, mas inacabamento; não é invariante, mas metamórfico. E, ao se deslocar desta forma, se relaciona com o que é parcial e restrito à experiência, sem pretensão de chegar a uma verdade, a um certo ou errado, mas a um modo sempre renovado de criação que esse deslocamento articula. Coelho e Gaspar (2007) caracterizam o *sampler* a partir da sua orfandade, essa inexistência de um sentido de origem como princípio e de um fim como meta e objetivo. Um trânsito que opera no entre, no meio, neste espaço onde adquiro velocidade²²⁶, para então me singularizar a partir do que me atravessa: *A escrita como regime errante de uma letra órfã. O escritor não mais soberano, mas também presa dessa letra órfã que circula. Só ela pode pedir uma escrita viva* (Coelho; Gaspar, 2007).

Para finalizar esse tópico dos arquétipos, insiro um *sample* que remete ao trabalho da atriz em mim, essa figura que nasce e morre a cada noite, a cada personagem, a cada ensaio, constantemente refazendo-se sem nada buscar, a não ser a presença de um outro corpo em si. A atriz é um “meio”.

SAMPLE: A morte diária da atriz

Ela vive de mortes diárias, cria aquilo que vai morrer, e renasce todo dia para se inventar e morrer de novo. Vida e morte em um *continuum*. Criação que se ergue para um dia desabar, e ser criada de novo e de novo, ininterruptamente, até que o fim de fato chegue, sem susto, já bem ensaiado.

Sample 75: A morte diária da atriz
Fonte: a autora (2020).

[Salto! Hoje o presente me arranca daqui. Transito por outras vibrações que circulam em meu corpo. Elas me chegam em sinais sonoros disparados pelo meu celular conectado às últimas notícias de um Brasil em pandemia, tomado por forças conservadoras. Decido voar. Escrevo da casa da minha irmã no bairro Guarujá em Porto Alegre. Casinha de tijolo, pequena, acolhedora, com planta, árvore e grama bem grande. Quintalão. O movimento persistente de um rio sujo, mas bonito, o Guaíba, segue o seu curso do lado oposto às duas portas de grade

²²⁶ “O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio” (Deleuze, 2010, p. 34). É “no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. [...] o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam” (*Ibid*, p. 35).

que me separam da rua. Hoje está difícil enxergar qualquer rota de fuga desse real que assola, há um interventor em minha universidade.²²⁷ Penso, então, em tudo que reflito aqui e paro. Olho a chuva. Choro. Ouço as goteiras que vibram os baldes. Choro. Ouço os pássaros alheios a tudo. Choro. Eu queria escrever sobre a tristeza que sinto agora, mas não quero empreender nenhum argumento para quem lê. Não tenho. E não quero buscar nenhum. Lembrei-me de um dos textos do Deleuze (2013) em que ele fala dos momentos de choque, quando tudo fica suspenso ante o horror ou a beleza de uma imagem que congela²²⁸. Não há nada por trás. Não há sequência. Um instante congelado. Estou me sentindo assim agora. Congelada e sem palavras. Um momento paralisante. O que *a sampler* faria? Acho que pararia também. Se deixaria atravessar pelo horror. Pela chuva. Pelos pássaros. Pelo Guaíba sujo. Pelas goteiras. Pela lambida que o cachorro deu agora no meu pé. Pelos círculos de água desenhados na água empossada. Como compor tese, real, intervenção, passarinho, palavra, cachorro, chuva, goteira, lambidas e círculos? Não sei. Deixo disperso.]

SAMPLE: Um quarto

Faltava um espaço seu. A assepsia familiar impedia aquilo. A casa não era pequena, mas não podia ser ocupada por pés sujos, então, ficavam reclusos todos em um pequeno espaço daquela geografia toda. Quando fechava os olhos, imaginava um lugar com suas coisas. Como seria? Um dia encontrou uma gaveta vazia, encapou com um papel de presente usado, pegou o durex da mãe professora, colocou um perfume (o recém lançado *Glade Sachet*²²⁹) que a mãe tinha comprado para deixar no banheiro, reuniu tudo e montou seu quarto, instalando na gaveta pequenas coisas suas: uma caixinha com brincos, um diário, canetas, batom...Não mexam no meu quarto!

Sample 76: Um quarto
Fonte: a autora (2020).

Esse *sample* é uma das frestas que *a sampler* criou para desviar daquela assepsia que impediu o quarto e o espaço para suas coisas. Lembro que, na adolescência, não ter acesso a espaço com cama, janela, armário para minhas roupas (elas ficavam em um corredor, misturadas com a dos pais e não era possível mexer ali), dava uma sensação de falta de espaço.

²²⁷ Dia 16 de setembro de 2020, acordei para escrever e leio, nas redes sociais, que o último colocado na eleição para reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) foi empossado como reitor pelo presidente da república, Jair Bolsonaro, não respeitando a decisão interna feita na consulta à comunidade acadêmica. Neste dia, além de todas as mortes pela pandemia do Coronavírus (COVID-19), o avanço fascista no país, o absurdo das queimadas invadindo nossas matas, essa notícia me fez chorar.

²²⁸ O “que há para ver na imagem? Não mais: o que há para ver por trás?, mas antes: será que eu posso sustentar com o olhar isso, que de todo modo eu vejo?” (Deleuze, 2013, p. 94). Ver mais sobre *imagem-tempo* em *Conversações* (2013, p. 53 - 108), no capítulo em que o autor fala sobre o cinema.

²²⁹ *Glade Sachet* foi um dos primeiros aromatizadores de ambientes que lembro de ter acessado na década de 1980. Ele vinha com um adesivo para colar na parede.

Mas não era motivo de tristeza ou ressentimento. Eu achava que era assim. Ponto. Mas lembro desse dia que encapei a gaveta. Eu amava aquele micro canto com minhas coisinhas. Durou pouco. O fedor do *Glade* era tanto que desisti (até hoje sinto o cheiro desses aromatizadores de ambiente e lembro daquele quartinho dos fundos e daquela gaveta com portas de correr). Eu tinha escolhido aquele armário- cristaleira (que, ao invés de cristais, tinha livros) para, naquela gaveta, montar uma espécie de quarto. Arredei uns três ou quatro tomos da enciclopédia Delta Júnior, e enfiar minhas coisas ali. Releio essa memória e vejo a mobilidade *sampler* nela impressa, nessa ausência de um espaço definido ou localizável e a transformação contínua que isso provocava, um dia cristaleira, no outro a festa, a sala de balé, a sala do teatro, a escrivania, a redação, o diário roubado e, no final disso tudo, as marcas alisadas naquele carpete palimpséstico, prontas para fazer emergir desses grifos novos movimentos.

SAMPLE: Professores que furam cercas

Era uma casa sem pai. Uma mãe, muitos filhos, muita carestia. Um barraco, um chão de terra e aquelas crianças todas se cuidando, enquanto a mãe trabalhava para precariamente manter de pé todos eles.

Uma escola ao lado do barraco. A fome era quem cobrava daquele menino a disciplina diária de ir a aula. Mas um turno apenas, no restante do dia esquecia a tabuada, o português, a geografia, queria era a sopa do recreio.

Uma professora, uma cerca e uma tesoura. E o desespero para satisfazer aquilo que inviabilizava o crescimento/conhecimento daquele menino. Não teve dúvidas. Um dia, no intervalo entre um turno e outro, fora dos olhares disciplinadores, ela fez um pequeno furo na cerca e disse para ele, baixinho: “vem sempre comer o lanche, mas com uma condição, não pode deixar de ir às aulas.”

Quando ouviu aquela história do seu aluno, agora já formado e cursando especialização, pensou: Professores desviantes. Transgressores. Os que criam traçados. Os que furam cercas. Professores contraventores. Aliados de uma vida que pede passagem. Que professora quero ser? A que fecha ou a que abre cercas?²³⁰

Sample 77: Professores que furam cercas

Fonte: a autora (2020).

E aqui salto para o meu encontro com as *zonas autônomas temporárias*, as *TAZ*²³¹. Não sei como, nem sei onde, e nem sei de que jeito, mas, me deslocando escondida, debaixo daquela imensidão de referentes que falaram por mim naquele período em que eu não tinha voz, cheguei

²³⁰ Essa história foi contada pelo meu aluno Igor Ramos, ator, diretor e produtor, graduado em Produção Cênica e cursando Especialização em artes cênicas (CENSUPEG). Igor era o menino dessa história. Chorei ao vê-lo formado e me emocionei quando, no dia da formatura, encontrei a sua professora Marlene Silveira Macedo, a que furou aquela cerca para que ele seguisse.

²³¹ TAZ - *Temporary Autonomous Zone*.

até Hankim Bey²³² (2001) e sua proposição da TAZ. Acho que a menção à pirataria no *Manifesto* (2007) deve ter me feito olhar para esse que pensou uma pirataria utópica.²³³ Não sei. Ou foi a antropofagia que me levou ao *perspectivismo ameríndio* de Eduardo Viveiros de Castro (2015a), que cita Bey²³⁴ e seu *anarquismo ontológico*. Esse anarquismo não ressentido, para Fuganti (2009). Bom. O caminho que fiz não importa, mas sim a intensidade desse encontro.

A TAZ, denominada por Bey (2001) como *zona autônoma temporária*, corresponde a uma experiência de pico que acontece em espaços onde uma fuga dos aparatos de vigilância é possível e, assim como se instala nessa fresta, logo se desarticula. Bey (2001, p. 11) traça sua ideia a partir das “mini-sociedades” de piratas e corsários do século XVIII, que optavam por uma vida fora da lei mesmo que por um período curto, mas alegre e festivo²³⁵. Muitos desses bandos recrutavam escravos libertos, desempregados, fugitivos ou nativos, tendo como prioridade libertar navios negreiros, saqueando esses inimigos. Os representantes do grupo eram eleitos por curtos períodos e os saques repartidos. A partir desse estudo, Bey (2001, p. 21) vai propor o que ele chama de “psicotopologia da vida cotidiana” que, ao modo dos piratas, busca brechas, fugas e espaços em aberto onde possam emergir zonas de liberdade: “A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro” (Bey, 2001, p. 15).

No *Manifesto* (2007) também aparece a expressão *pirata e literatura pirata*²³⁶ aproximando o *sampler* a essas figuras anárquicas que refutam o confronto direto, agindo pelas

²³² Hakim Bey é o pseudônimo do historiador, poeta e pesquisador, Peter Lamborn Wilson.

²³³ O autor também publicou, dessa vez usando seu nome - Peter Lamborn Wilson -, a obra *Utopias piratas* (2001).

²³⁴ Eduardo Viveiros de Castro (2008) menciona a reflexão de Bey (2001) em entrevista conduzida por Renato Sztutman e Stelio Marras.

²³⁵ Bey (2001) chamou esses assentamentos de *utopias piratas*. Ele narra alguns exemplos desses bandos como o do pirata Blackbeard; a tripulação do pirata Calico Jack Rackham, que contava com mulheres piratas; o bando da Fundação Libertatia e o seu Capitão Mission; e o pirata Capitão Bellamy que dizia: “Eles nos difamam, os canalhas, quando há apenas esta diferença: eles roubam os pobres sob a cobertura da lei, sem dúvida, e nós roubamos os ricos sob a proteção de nossa própria coragem” (Bey, 2001, p. 38). Bey (2001, p. 22), em defesa de uma estrutura de bando em contraposição a uma estrutura familiar, argumenta: “Se a família nuclear é gerada pela escassez (e resulta em avareza), o bando é gerado pela abundância (e produz prodigalidade). A família é fechada, geneticamente, pela posse masculina [...] O bando não pertence a uma hierarquia maior”. Ele refuta o conceito de família como sua estrutura hierárquica vertical que refletiria o Estado e o governo nesse microcosmo, optando pelo bando como um espaço aberto para pessoas com afinidades, portanto, horizontal e que vive da sobra (pois há abundância), utilizando esses exemplos piratas em sua reflexão.

²³⁶ O *Manifesto* lança a pergunta “que tipo de piratas queremos ser?” (2007, p. 160). Na lista de possibilidades os “Bucaneiros sanguinários” (*Id.*) referindo-se aos piratas originários do Caribe; os “invasores de corpos” (*Id.*) menção ao título do próprio *Manifesto sampler*; “manipuladores edukators” (*Id.*) aqui a referência é o filme *The edukators* (2004) de Hans Weingartner, em que os personagens, jovens anarquistas, invadem casas da burguesia

frestas, escolhendo a fuga como estratégia. Bey (2001) propõe que se abdique da ideia de *revolução*, que sempre vai instaurar um outro poder, pela noção de *levante* ou *insurreição*. A revolução seria uma forma já prevista e pronta para ser controlada pelas estruturas de vigilância do sistema, operando em um ciclo: revolução, reação, traição, fundação de um estado mais forte e mais opressivo e “botas marchando eternamente sobre o rosto da humanidade” (*Ibid.*, p. 15). Já o *levante* (que, para quem defende a revolução, é um fracasso) por ser impermanente e temporário, não completaria esse ciclo. *Levante* como momentos que escapam, às vezes difíceis de serem captados ou reconhecidos, mas acontecem, causam um efeito e desaparecem: “algo mudou, trocas e integrações ocorreram – foi feita uma diferença” (*Id.*). A TAZ, então, seria essa espécie de levante.

Bey (2001) vai tecendo o seu argumento a partir da noção de sociedade do espetáculo de Debord (2002) e sociedade da simulação total de Baudrillard (1991). A primeira afirmando que vivemos em uma sociedade espetacular, imersos em um show fabricado e midiaticizado, mas que haveria, ainda assim, a percepção de um real a ser buscado que estaria por trás desse invólucro. Já para Baudrillard, não há nada por trás, real e representação se fundem em um simulacro²³⁷. Para Bey (2001, p. 63), se tudo é simulação, porque “se importar em enfrentar um ‘poder’ que perdeu todo o sentido”? Em contraposição ao desejo pela revolução, ele propõe o desejo por esses espaços de liberdade, em uma revolução que seria empreendida no dia a dia.

O *Manifesto* (2007, p. 166), ao afirmar a presença de uma *vigilância literária e acadêmica*: “Nada pior do que esta obrigação da pesquisa, da referência e da documentação que se instalou no campo do pensamento, e que é o equivalente mental e obsessivo da higiene” está também falando de um lugar vigiado e de uma ação que busca outras “maneiras de fazer” (*Id.*), de gingar, de jogar e de escapar desses mecanismos de disciplina. E elas estariam, como o próprio *levante*, em procedimentos e práticas minúsculas e cotidianas, sendo, a escrita *sampler*, uma delas: “formas subversivas e subterrâneas assumidas pela criatividade

rica não para roubar, mas para, através da desorganização de móveis e objetos dessas casas, deixar o recado de que os dias de luxo estão contados, desafiando assim o sistema capitalista e utilizando o que é uma frase-emblema do filme “todo coração é uma célula revolucionária”; “racionais da periferia” (*Id.*) alusão ao grupo brasileiro de rap *Racionais MC’s* que retrata em suas letras a realidade das periferias, sendo o rap um dos gêneros musicais em que samplear é prática corrente; “científicos enlameados do manguezal” (*Id.*) uma referência ao movimento de contracultura *Mangue Beat* protagonizado por Chico Science no Recife, que, na música, misturava sons locais e regionais com a cultura pop e a música eletrônica; e “kruder people” (*Id.*) referência a dois DJs austríacos: Peter Kruder e Richard Dorfmeister.

²³⁷ A imagem é “reflexo de uma realidade profunda; ela mascara e deforma uma realidade profunda; ela mascara a ausência de realidade profunda; ela não tem relação com qualquer realidade: Ela é o seu próprio simulacro puro” (Baudrillard, 1991, p.13) Sobre “sociedade da simulação total” ver mais em Baudrillard (1991).

dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos nas redes de vigilância e produção. Esses modos de proceder e essas astúcias de compositores formam, no limite, a trama de uma anti-disciplina” (*Id.*).

Pensando nessa ideia de um contramovimento que se desloca para fora de um embate direto e que utiliza o desvio como estratégia, lembro de uma aula de metodologia do Prof. Mesac em que ele dizia “é peitar ou despistar”. *A sampler* despista, pela própria mobilidade que lhe é característica. Ela ginga como Exu, joga como Hermes. Curioso que, ao escrever isso, penso o quanto ela escapa desse próprio argumento. Se *a sampler*, que é deslocamento, se materializasse aqui por breves segundos, acho que me diria: não é nada disso. Não me defina. Não me defenda. Não (me) argumente. Eu não estou mais aqui. Escapuli...Ou não diria nada, daria uma gargalhada e seguiria a brecha de uma nova rota.

Nesta escrita, encontro *a sampler* nos momentos em que me abandono da própria necessidade de argumentar. “Defesa de uma tese”, ela jamais estará contida nessa expressão. Eu roço nela. Apenas isso. Roço quando insiro os pássaros que, em uma manhã de escrita, me fazem levantar a cabeça da tela para apenas falar deles. Roço nela quando visito memórias que me fazem sorrir. Roço nela quando dou gargalhadas das minhas contínuas tentativas de descaptura. Roço nela quando escrevo os *samples*. Roço nela quando paro tudo e decido pintar o galpão de ferramentas do sítio de minha filha. Roço nela quando penso esta pesquisa apenas como mais uma criação. Mas, ao mesmo tempo, quando me reterritorializo, comendo com a matéria expressiva da palavra esta tese, é desses roçares que meu pensamento vai se singularizando e criando um tecido fino quase móvel, quase transparente que, a partir dos sulcos que ela abriu em mim, foi fiando vida a esta forma-tese, dando forma às forças que passam e passaram pela vida.

[Salto! Uma conversa com o aliado Domenico. Era virada do ano, de 2019 para 2020, passamos uma parte da madrugada enviando mensagens de áudios em que ríamos muito. De tudo. E eu disse o quanto era instigante para mim trocar assuntos polêmicos com ele, não tínhamos pretensão de competir argumentos, só estávamos cocriando em parceria: “Sim. Não há pretensão, não há intencionalidade, não há defesa de tese, não sou um advogado de valores. Isso é fundamental para a gente produzir pensamento intensivo, não há intencionalidade. É para além das divergências e das convergências. Não quero ser detentor de nada, verdade, razão, ponto de vista ou perspectiva. Está tudo aí flutuando e mudando. Tem a ver é com mover, respirar e viver o pensamento.”]

E esse “fora” que todo sistema comporta: fora de uma defesa de tese, fora de um argumento, fora de uma pretensão, fora de um pensamento lógico-causal, fora do Estado, do governo, do sistema literário, da academia é, para Bey (2001), as máquinas de guerra de Deleuze e Guattari (2008), tuneis conectados entre si, espaços de liberdade para além dos mapas, do controle e das estruturas. Não há estado sem máquinas de guerra, sem esses espaços de liberdade. E quando menciono a reação (que é ação) da *sampler* que, em hipotética conversa comigo, se retiraria de qualquer diálogo argumentativo, ou desapareceria na maior parte desta construção lógica que interponho aqui na escrita, isto também é uma estratégia, a invisibilidade. Foi sem ver (e sem ser vista) que criei laguinhas, cantei em aula, narrei um galo que cantava, copiei palavras da minha mãe, risquei o nome da minha irmã no diário, alisei o carpete, registrei jogos na pasta preta, compus textos aos borbotões sem nem saber de onde vinham aqueles referenciais que eu copiava e colava, fracturei Woolf para escrever uma biografia sobre alguém que nunca vi, compus com Van Gogh para não me sentir sozinha na sala de ensaio. Ações invisíveis aos meus próprios mapas de controle. *A sampler* está neste intervalo entre a vida e o que eu penso ser a vida.

Essa invisibilidade é uma tática. Ela esvazia as esferas de poder porque olha sempre para o outro lado, o lado da fuga. *A ânsia de poder como desaparecimento*, diz Bey (2001). No *Manifesto* (2007), estratégia semelhante aparece relacionada com a escrita *sampler*, nessa produção de um espaço em que o sujeito que escreve não para de desaparecer. Lembrei-me agora daqueles bonecos magnéticos que se dá corda e eles caminham. Sempre que um deles encontra uma barreira ele desvia. Vai para outro lado. Inverte o caminho. Há um “dar corda” que o faz caminhar. A corda está nele, é imanente. Enquanto ela girar haverá movimento. A vida está em mim, é imanente. Enquanto ela girar haverá movimento. Se houver barreira, *a sampler* vai escapar para o outro lado, porque a corda intensiva da vida vai seguir girando e ela vai abrir caminho para essa força que nela corre e pede passagem. E assim ela segue, ingovernável, sem delegar sua potência a ninguém e produzindo constantemente as suas linhas de fuga.

Toda a base do pensamento de Bey (2001) está na constituição de espaços clandestinos com o propósito de que neles a alegria e a festividade possam acontecer. O “Maravilhoso na vida” (Bey, 2001, p. 33) que nunca acabará nem “com o fracasso final da revolução política ou social”, pois, não “importa quantas taças do vinho proibido nós bebamos, carregaremos essa sede violenta até a eternidade” (*Ibid.*, p. 63). Aqui penso no traçado *sampler*, que não se

movimenta via corpo disciplinado e rígido, mas pelo vibrátil, esse que produz “alegria por entre as juntas”, como diz outro aliado, o Rivellino²³⁸. Em oposição à ideia de uma felicidade comprada, ou aquela que eu preciso galgar com muito esforço para lá na frente, conseguir (e assim seguir produzindo valor excedente para o mercado), a emergência dessa cultura festiva, distanciada ou escondida dos “gerentes do nosso lazer” (*Id.*) A arte não como mercadoria, mas como “condição de vida” (*Ibid.*, p. 66). O artista não como um “tipo especial de pessoa”, mas as pessoas como “um tipo especial de artista” (*Id.*). Uma vida abundante, “vivida em vez de sobrevivida” (*Ibid.*, p. 33)²³⁹.

De novo, sem ter a menor ideia do traçado que fiz, encontrei (sem mesmo procurar) o manual do discordianismo: *Principia Discordia, Ou como eu achei a deusa e o que fiz com ela quando a encontrei*, de Hill e Thornley (2005). Foi um grato e intenso encontro do tipo alegre e divertido. Dei muitas gargalhadas pelo tom de deboche que eles imprimem em suas páginas. O texto, uma mistura de escrita mecânica²⁴⁰, clip art, desenhos, carimbos e apropriações, apresenta-se como um manual de culto a deusa Éris, a deusa da discórdia²⁴¹. O texto provoca [“Eu tenho a crença inabalável de que é um erro ter crenças inabaláveis” (2005, p. 00013); “quando estiver com dúvidas...que se dane. Quando não estiver em dúvida...Fique em dúvida” (*Ibid.*, p. 00028)]; ele transgride [“Assim está escrito! Assim seja. Salve discórdia. Aquele que desrespeitar será transgredido” (*Ibid.*, p. 0004)]; ele inverte [“céu é embaixo” (*Ibid.*, p. 00013)]; e debocha [“Limpe tua bunda com o que está escrito e ria como um idiota de tudo o que é dito” (*Id.*)]. Cita Hermes como o mensageiro da deusa, que aparece materializado em uma barata. Propõe o que os autores denominam de *operação mindfuck*, um princípio discordiano, atrapalhar e confundir a mente; e *fnord*, informações irrelevantes que conduzem ao erro.

O que me interessou, nesta proposição anárquica do discordianismo, foi o tratamento dado à desordem e ao caos como aspectos indispensáveis a uma vida como a “arte de jogar

²³⁸ Alessandro Rivellino é ator, bailarino, performer, diretor e professor, graduado em Educação Física e Mestre em artes cênicas (PPGAC/UFRGS).

²³⁹ Krenak (2019, p. 65) questiona esse mundo em que nada existe sem explicação, sem objetivo, sem inocência “que só reproduzem a nossa experiência de perda da liberdade, de perda daquilo a que podemos chamar de inocência, no sentido de ser simplesmente bom, sem nenhum objetivo. Gozar sem nenhum objetivo. Mamar sem medo, sem culpa, sem nenhum objetivo. Nós vivemos num mundo em que você tem de explicar por que é que está mamando. Ele se transformou numa fábrica de consumir inocência e deve ser potencializado cada vez mais para não deixar nenhum lugar habitado por ela”.

²⁴⁰ *Escrita mecânica* ou *automática*, termo utilizado pelo artista surrealista André Breton. Seu intuito era a produção de textos dentro de uma atmosfera surrealista, arbitrária e oriunda dos fluxos criativos do subconsciente.

²⁴¹ Deusa da discórdia e da confusão, ela é filha de Zeus e Hera e foi desprezada pela mãe por não ter beleza. Para os gregos, Éris, e, para os romanos, Discordia.

jogos” (Hill; Thornley, 2005, p. 00074). Os autores constroem uma narrativa em torno da aparição da deusa Éris, figura que afirmam ser o Caos, e que reaparece à humanidade para destituí-la da percepção da desordem como algo negativo (e ela como a encenqueira!). Ordem e desordem, como filhas de Éris, aprendem a brincar juntas o jogo do caos quando entra em cena a maldição do Caracina. Uma figura mal humorada que acreditava que o universo era tão sem humor quanto ele e que, por isso, passa a disseminar a ideia de que a alegria contrariava a ordem e era pecaminosa. Caracina e seus seguidores, jogando a vida de forma séria, destruíam todos que pensavam diferente, gerando desequilíbrio, frustração e medo, [“E medo dá uma viagem ruim” (*Ibid.*, 00042)]. Essa maldição teria instaurado, então, as cinco ordens da discórdia (*Ibid.*, 00046): os “Cavaleiros de Templos de Cinco lados” que correspondem à ordem militar dos soldados e burocratas; o “Partido para a guerra do Mal”, a ordem política, os fazedores de leis; a “Irmandade da Cicuta”, a ordem acadêmica que vive em escolas e universidades; a “Comitiva de Cidadãos para Cidadãos Preocupados”, ordem social que envolve vários dos segmentos anteriores; e a “Liga da Difamação”, da qual se sabe pouco, apenas que reúne os mais antigos e costumam habitar igrejas.

A deusa Éris, então, volta, na forma de um chipanzé de cinco patas e aparece para dois jovens, entrega um pergaminho e explode. Ao voltarem a si, os jovens percebem, instalados que estão em um “boteco-boliche-aberto-a-noite-toda” (*Ibid.*, p. 00007), que aquela experiência aconteceu apenas com eles. Saem, então, pelas bibliotecas, na busca de uma explicação e chegam até a deusa da discórdia, Éris. Naquela noite, sonham com ela, que diz: “Eu sou Caos. Eu sou a substância da qual artistas e cientistas constroem ritmos. Eu sou o espírito pelo qual cada uma de suas crianças e palhaços riem em anarquia feliz. Eu sou Caos. Estou viva e vim lhes contar que são livres” (*Ibid.*, p. 0009). Pede que avisem a todos que eles “têm entendido tudo ao contrário” (*Id.*) e que a divisão ordem e desordem não existe, apenas o “Sagrado Cao” (*Id.*). Sem ainda relacionar essa narrativa à tese, retenho-a para, na sequência, tecer os próximos *samples* que vou inserindo, ela vai fornecer um dos fios que escolhi como costura desse tecido.

Essas escritas e figuras debochadas, esses textos que gaguejam²⁴² como o *Principia Discordia*, me remetem às atitudes *prankesters* (Salvatti, 2010, p. 4) em que “convenções

²⁴² As *gagueiras criadoras* que Deleuze (2013, p. 62) menciona, o “ser gago da própria linguagem” (*Ibid.*, p. 54). Um “desfazer a linguagem como tomada de poder, fazê-la gaguejar nas ondas sonoras, decompor todo conjunto de ideias que se pretendem ideias ‘justas’ a fim de extrair daí ‘justo’ ideias” (*Ibid.*, p. 60), “estar na própria linguagem como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga” (*Ibid.*, p. 58).

sociais são postas em descrédito” por trotes, chistes, travessuras e apropriações. Nessas ações *pranksters*, um misto de ativismo, criação e arte, questionando por despiste as “Pessoas em posição de saber Ltda” (Hill; Thornley, 2005, p. 00012), afirmando que “não há regras, a não ser que escolham inventarem as suas” (*Ibid.*, p. 0009). Salvatti (2010), no resumo de sua tese de doutorado, traz a definição da *pranck* como “um golpe, uma ruptura jocosa da ordem, da hierarquia, da autoridade”, com características lúdicas, críticas e vivenciais, pressupondo uma “irreverência, uma certa molecagem desautorizada”.²⁴³ Segundo o autor (Salvatti, 2010, p. 48), há também uma “certa dose de risco” e de flerte com a “contravenção, com a ilegalidade ou com a desobediência civil”.

Não há, nas ações que aqui investigo desta *sampler* em mim, riscos do porte que uma *pranck* de grande dimensão poderia ter como a própria pirataria do século XVIII, que levou à morte muitos dos seus líderes. Elas não são. Mas elas carregam essa atitude de traquinagem que “peita” por despiste. Essa espécie de “dar de ombros”, que destitui o lugar fixo das coisas, das definições, do valor, das certezas, das verdades, da razão, da interpretação: “Nada é verdadeiro. Tudo é permitido” (Hill; Thornley, 2005, p. 00070); “Há verdades triviais e há grandes verdades. O oposto de uma verdade trivial é simplesmente falso. O oposto de uma grande verdade também é verdadeiro” (*Ibid.*, p. 0009).

SAMPLE: Estudos avançados em artes cênicas - Pedaco I

Em abril de 2019, começou a ler alguns materiais sobre colonialidade e decolonialidade para uma participação em um seminário que aconteceria em Canela.²⁴⁴ Nessa imersão, encontrou no *youtube* a conferência da Rolnik²⁴⁵. Aquilo a tocou profundamente porque refletia algo que ela estava sentindo, uma urgência em lidar com as conexões que a vida estava trazendo e que ela não conseguia dar conta a partir do que, até então, reconhecia e tinha transitado. A sua tese

²⁴³ Salvatti apresenta essa definição a partir do texto de introdução da revista americana: *RE/Search* que, na edição de 1987, abordou a temática: “Uma *pranck* conota diversão, risada, chiste, sátira, pilheria, fazer alguém de bobo. Assim os *pranks* camuflam o ferrão de denotações mais profundas e críticas, com o seu desafio direto às rotinas verbais e comportamentais, a sabotagem da autoridade soberana das palavras, linguagem, imagens e convenções sociais em geral [...] Grandes *pranks* criam experiências sinestésicas que são sem dúvida excitantes, originais e reverberantes, assim como criativas, metafóricas, poéticas e artísticas [...] Colocando em questão conceitos inerentemente dúbios como ‘realidade’, ‘confiança’, ‘crença’, ‘obediência’ e ‘contrato social’, os *pranks* ocasionalmente são bem sucedidos em implantar uma profunda e duradoura desconfiança sobre as convenções e as instituições” (Salvatti, 2010, p. 2).

²⁴⁴ *Seminário Multicultural Arte e Educação - Decolonização das artes e da educação: Crise, ilegitimação e ascensão*, realizado nos dias 24 e 25 de maio de 2019 na cidade de Canela/RS. Promoção: CENSUPEG (Centro Sul-brasileiro de Pesquisa, Extensão e Pós-graduação).

²⁴⁵ Conferência: *Micropolíticas del pensamiento: Sugerencias a quienes intentan burlar el inconsciente colonial*. Youtube, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOob_BU&feature=emb_logo. Acesso em: 1 out. 2020.

estava neste pacote, formas e fórmulas de se relacionar com aquela pesquisa que não faziam mais sentido. Tudo, absolutamente tudo, estava no modo “beco sem saída”.

Precisou, então, planejar a primeira aula para a nova turma de pós-graduação. O tópico: “Estudos Avançados em Artes Cênicas”, ou seja, uma ementa bem abrangente²⁴⁶. Então, ao pensar nesta primeira aula e que era também a primeira aula desta nova turma, pensou:

- O que de fato importa provocar em pesquisadores que estão, pela primeira vez, acessando o que é fazer pesquisa em teatro?

Como é seu hábito, esse é o momento que vasculha seus atravessamentos potentes para, então, resgatá-los, propondo novas relações a partir da reunião de teóricos que nem sempre estariam na mesma mesa de debates - foi o caso desta aula.

Sample 78: Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço I
Fonte: a autora (2019).

Essa experiência tem muito material fértil para pensar *a sampler*. Então, lendo, achei melhor fragmentá-lo, um naco aqui, outro ali, colorindo e fazendo mais “conversada” essa minha conversa. Começo destacando essa sensação de “beco sem saída” que a pesquisa me gerava, que posso pensar também como o *caos erisiano*. Bom, eu procurava não interpor nenhum sentido a isso, até porque o que tentei enquanto caminho ou tentativa não compunha novas possibilidades, pois desaguava em novas sensações de desconforto e desequilíbrio em mim. Havia ali algo diferente, novo para mim. Eu tinha simulado possibilidades baseadas em modos já reconhecíveis, mas elas não compunham com esse novo território. Desterritorialização, essa falência de um território, espécie de “curto-circuito” (Rolnik, 2007, p.95), “partículas de afeto expatriadas, sem forma e sem rumo” (*Ibid.*, 36) e uma subjetividade em crise.

[Um salto para a deusa Éris! Os discordianos, informando que vão tratar “um pouco de psico-metafísica”, mas reiterando que “Se você não liga para filosofia, é melhor pular isso” (Hill; Thornley, 2005, p. 00049), explicam a ordem como grades pelas quais olhamos o mundo. Em cada janela, há um tipo de grade e você vai perceber o que vê a partir dela. Uma grade pode enxergar e ver algo como caos e desordem, outra não. Algumas grades são semelhantes pois são dadas por determinada cultura. Ao olhar, então, das grades da minha janela eu só via caos, eu precisava criar outras grades (modos de olhar) para lidar com aquilo com que eu me relacionava. Mas não sabia como.]

²⁴⁶ Disciplina do curso de Especialização em Artes Cênicas da Faculdade CENSUPEG.

E aí, despretensiosamente (*a sampler* moveu-se, invisível aos meus centros de controle que estavam em pane absoluta), fui preparar esse curso e encontrei Suely Rolnik (2015) falando do *estranho*, do *familiar* e de um *inconsciente colonial* que precisava ser reprogramado²⁴⁷. Naquele dia e com aquela palestra, uma fresta se abria, um eco ressoava, o que fui perceber meses depois. Rolnik afirmava a vida e o mundo como uma conexão entre corpos (vivos, não vivos, humanos, não-humanos, individuais e coletivos), em conexões variadas e variáveis: “enquanto se está vivo não se para de fazer encontros com outros corpos” (Rolnik, 2007, p. 49). Achei um *sample* para ilustrar essas conexões. Aqui um corpo vivo e um não vivo:

SAMPLE: Cadeira de balanço

Ganhou uma cadeira de balanço velha. A velhice não estava na aparência, já tinha sofrido uma série de rejuvenescimentos ao longo dos tempos e de acordo com as preferências dos donos. A velhice estava em uma percepção que todos tinham quando a olhavam: é véia! Era uma cadeira de balanço de fios, de cor vermelha.

Não sabia de quem tinha ganho. Lembrava que era da tia, que era da mãe, que era da vó. E aí parava. Será que era dessa gente mesmo ou a memória estava de brincadeira romântica com ela? Não sabia. Sabia que tinha recebido da mãe, o passado antes disso estava apagado.

O companheiro, que ainda existia: “manda embora essa coisa velha!” A filha que ainda morava ali: “passa adiante, coisa feia!” Não sabia por que, mas esse foi um dos poucos pedidos que não ouviu daqueles todos que aceitava, mudava, trocava e invertia para deixar todos contentes. Ela nem usava a cadeira. Só tinha vontade de deixá-la ali. A cadeira, então, ficou.

A filha saiu de casa para ter suas próprias cadeiras. O companheiro saiu da vida para encontrar outras cadeiras. As duas ficaram. No início uma certa falta de intimidade. Precisavam da mediação de almofadas, cobertores e uma luz indireta para facilitar o clima. Mas logo nos primeiros choros, ela lhe acolheu. Embalou. Fez dormir. Aqueceu. Também abrigou risadas, *insights*, leituras e gozos daquele corpo. Já o ranger ganhou tratamento de óleo nas juntas, o fio desgastado ganhou reforço e a cor esmaecida pelo pó, voltou a brilhar.

Sabem tanto uma da outra. Construíram, das durezas, vários balanços.

Sample 79: Cadeira de balanço

Fonte: a autora (2020).

Nessas conexões, e meu corpo aí incluído, apreendo este mundo a partir de *formas* que me chegam e que, via percepção, relaciono com o que conheço e lhes dou um sentido. Utilizo, para isso, as representações que disponho a partir das minhas experiências, leio a partir das

²⁴⁷ Sobre a expressão *inconsciente colonial*, Rolnik (2018) menciona o trabalho de Frantz Fanon que, nos anos 1950, já utilizava esse termo.

minhas grades. Situo-me, então, nesse mapa e assim me movo. Isso é o *familiar* e se relaciona às *formas*.

Mas há constantemente um *estranho* que me interpela nessas conexões, gerando sensações que desconheço, pois não disponho de marcos e experiências que deem conta disso. E essa presença se instaura em mim, estou desterritorializada (vejo desordem a partir da minha grade). Isso é o *estranho* e se relaciona às *forças*. Essa tensão entre *forma* (representação) e *força* (fluxo), ou entre *visível* (forma) e *invisível* (força) é que vai potencializar, fazer agir o desejo em direção à criação de uma matéria de expressão que dê conta dessa crise. Assim, “somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva” (*Ibid.*, p. 13), uma “função literalmente produtiva da subjetividade” (Guattari, Rolnik, 1996, p. 28), o desejo como construção de novos territórios, nessa incessante montagem e desmontagem de territórios que é a vida.

Essa desterritorialização me joga para uma alteridade que passa via afetos e sensações do meu corpo vibrátil, o *corpo sem órgãos* de Artaud²⁴⁸. Ele capta os movimentos que não estão no plano visível. A *crudeldade* de Antonin é a expressão dessa tensão que é a vida: “disse crudeldade como teria dito vida” (Artaud, 1978, p. 137), uma vida que a todo tempo se distende, fricciona e cria outras formas. Relacionar-se, então, com esse *corpo vibrátil sem órgãos* é estar sujeita à instabilidade desse território que desmonta. Mas como e o que fazer com tudo isso que me atravessa, me gera caos e que eu não sei simular, não conheço esse *estranho* que vibra em mim?

SAMPLE: Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço II

Ao reunir os seus atravessamentos para criar aquela aula, lembrou do vídeo da Rolnik e da conexão que percebia entre o que ela falava sobre a dimensão criativa da vida e o trabalho sobre a gênese da criação de Cecília Salles.

A primeira, a condução da vida como criação.
A segunda, os estudos sobre o processo de criação.

Começou a aula apresentando a reflexão de Salles para a turma, a descrição que ela faz do movimento de criação no artista, focando na gênese dos processos de criação em arte. A turma, formada por atores, encenadores e professores de teatro, conheciam bem o universo da criação. Relacionavam as práticas à teoria da autora, contavam situações, surpreendiam-se por alguém

²⁴⁸ O *corpo sem órgãos* (CsO) proposto por Artaud e revisitado por Deleuze e Guattari. Sobre ele, diz Rolnik (2007, p. 47) “o corpo sem órgãos e não o corpo orgânico, com seus significados a priori: corpo que se vê e é visto pelo olho nu”, a “vibratilidade de todo o corpo, aquele sem órgãos: campo molecular das intensidades” (*Ibid.*, p. 59).

dar palavra a algo tão concreto que eles percebiam na cena, como as ideias que precisavam descartar, os abandonos, o caos e a dúvida que um processo desses engendra.

Sample 80: Estudos avançados em artes cênicas - Peça II.

Fonte: a autora (2019).

Nessa primeira parte da aula, quando falamos sobre criação (cênica), foi um transbordamento de conversas, reflexões, associações. Eu percebia que eles tinham propriedade sobre o assunto, eram artistas de teatro, conheciam a sala de ensaio, as dúvidas de um processo, o medo que acompanha o ator, o diretor, essa espécie de caos que estamos enfiados e que gostamos tanto de vivenciar pelo prazer do jogo, da alegria, da potência que aquilo nos gera. Esse era um tipo de caos que os alunos (e eu) conhecíamos e com que lidávamos continuamente.

Preciosa (2010, p. 76) diz que invenção é “intervenção na existência movida por uma profunda necessidade”. Eu conhecia, como os alunos conheciam, essa urgência que nos move nos processos criativos. Aquele nó de dor, ou de alegria, ou de desabafo, que pede matéria de expressão, que pede composição, que não me deixa sossegada, que grita no meu ouvido, me joga à incerteza, esse jogo permanente entre as filhas de Éris, ordem e desordem brincando para criar. E desse caos conhecido, apesar de gerar medo, dúvida, vagueza, nos enche de tesão, desejo de ação, vontade de potência. Eu e meus alunos falávamos disso, envolvidos pelo tema.

Para Barba (2012, p.120) a criação é um “fluir por saltos, por meio de uma desorientação repentina, que o obriga a reorganizar-se de uma nova maneira, abandonando a casca bem ordenada”. Passeando pelos meus grifos-reminiscências, investigando se havia ali menção ao caos da criação em arte, encontrei “criação é um aprendizado por perdas, quedas e percalços” (*Diário interpretação*, 07 de julho de 1994); “abrir para o inconcebível” (6 de outubro de 1994, p. 49).

[Um salto em *sample!*]

SAMPLE: Se atirou nos colchonetes

Não quero mais isso - chorou.
 Não sei por onde ir - chorou.
 Não está funcionando - chorou.
 Que inferno essa personagem - chorou.
 Merda! - chorou.

O dia “D” da criação tinha chegado. Ele sempre chegava, mais cedo ou mais tarde. Impossibilidades por todos os lados, invisibilidade total do que fazer, breu, incapacidade

extrema de seguir, tristeza, desânimo. Um nó a desatar e dentro dele a própria criação. Mas a corda não cedia...

Ou me enforco e desisto ou sigo e me esfolo os dedos.

Caos. O cenário, uma pilha de colchonetes e seu corpo ali inerte, soluçando, enquanto Marguerite Gautier, debochando e rindo, pairava sobre a sala.

Sample 81: Se atirou nos colchonetes

Fonte: a autora (2020).

Tive que operar esse salto para esse *sample*-reminiscência que me veio à mente. Eu lembro muito bem desse dia, foi em uma das salas do DAD, que fica quase em cima da Alziro Azevedo.²⁴⁹ Eu estava criando, para a aula de interpretação, uma cena com colagens (que dúvida!) do texto *Dama das Camélias* do Dumas (1996), trabalhando na personagem da Marguerite Gautier. Não era dia de aula, mas eu tinha ido ensaiar o monólogo. Naquele dia, tudo que eu produzia me gerava a sensação de que não era aquele o caminho. Eu estava arrasada. Lembro de empilhar vários colchonetes, me atirar em cima deles e chorar durante todo o período que eu tinha para o ensaio. Engraçado que isso ficou muito marcado em mim, e todos os processos criativos que vivi depois desse, quando chegava o tal momento de desamparo, o ápice do caos, vinha-me a lembrança daqueles colchonetes e daquele choro. Lembro que eu me dizia: ainda não chegou o momento “choro no colchonete”, mas vai chegar!

Guattari (2005) diz que *artistas são mutantes, pessoas com coragem de lançar sua existência sobre um processo de singularização*. Em outra obra, Deleuze (1976), afirma que o artista é vulnerável a captar e ser captado pelas forças, criando, a partir dos agenciamentos que ela opera, sensações que vão se materializar na obra de arte. A criação, então, é o resultado desse fluxo, dessas forças captadas da invisibilidade para a visibilidade. Guattari (2005) clama pela *criação de modos de existência que conduzam a vida como o artista conduz sua obra*, ou seja, condução da vida como criação. Então, se eu conhecia esse tipo de caos, o da sala de ensaio, por que no caos que eu percebia na minha vida e na pesquisa, eu tinha tanto medo e dificuldade para simular possibilidades de saída e composição de um outro território? E é aqui que fiz Salles e Rolnik se encontrarem naquela sala de aula:

²⁴⁹ Prof. Alziro Azevedo ministrou aulas no DAD e hoje dá nome a uma das principais salas de trabalho do curso de artes cênicas e que está situada na Avenida Senador Salgado Filho, 312, no centro de Porto Alegre.

SAMPLE: Estudos avançados em artes cênicas - Peça III

Concluída a primeira parte da aula, apresentou a proposição de Rolnik, que fala dessa dimensão criativa como modo de transitar pela vida. Essa vida na qual tanto ansiamos pelos terrenos estáveis, fugindo desesperadamente da fertilidade que o caos engendra.

Depois, apresentou um material didático que criou para esta aula, mostrando de um lado os termos utilizados por Salles para definir criação, e os termos de Rolnik para definir uma vida como criação.

Processo criativo em CECÍLIA SALLES	Pensamento como criação em Suely Rolnik
<ul style="list-style-type: none"> • contínua metamorfose/realidade em mobilidade; • sustentado pela lógica da incerteza; • jogo permanente de instabilidade e estabilidade, altamente tensivo; • rumo e vagueza; • Algo que está para ser melhor conhecido; • Relação entre tendências e desafios que precisam estar sempre em mutação; • Acolhimento do acaso 	<ul style="list-style-type: none"> • corpos em movimento; • sustentado pela bússola da dúvida; • Tensão permanente entre o estranho e o familiar, fricção; • Caminhar em direção a interrogação e a dúvida; • Algo que está nos corpos como realidade virtual mas ainda não está na realidade presente; • Relação entre forma e força que estão sempre tensionando nossa subjetividade entre o familiar e o desconhecido; • Acolhimento da vibração que perpassa o corpo vibrátil e a emoção vital

Acabou a exposição dizendo: E na vida, vocês pensam como criação ou como reprodução?

Paralisia na turma. Aqueles alunos que antes falavam sem parar estavam mudos, quietos, pensativos.

Brincou: Antes que alguém se mate, vamos para o café!

A impressão é de que eles (e ela), não tinham se dado conta do quanto não pensavam a vida em termos de criação, fugindo do caos e da instabilidade a qualquer custo.

Sample 82: Estudos avançados em artes cênicas - Peça III.

Fonte: a autora (2019).

Realmente foi um choque aquilo e o que eu dizia ali era para mim que eu estava dizendo, enfatizando, mostrando em colunas, deixando visível a invisibilidade das forças que eu precisava deixar fluir para compor a vida e a pesquisa. Ao mesmo tempo, depois de tantos caminhos simulados em busca de estabilizar o meu território e a consequente ineficiência de todos eles, eu tinha desistido de buscar saída. Eu só me deixava atravessar. E a palestra da Rolnik (2015) chegou até mim neste momento de um certo “abandono em presença”. Uma desistência das expectativas, mas uma insistência na atenção que empreendi a tudo que passava por meu corpo. Fuganti (2020) diz, *se livrem das capturas que o resto a virtualidade tece*²⁵⁰. Capturas como essas simulações, tentativas de saída empreendidas a partir de modos reconhecíveis, porém sedentários em mim, sem vida, sem potência. Virtualidade como essa

²⁵⁰ Curso de quatro encontros que participei em 2020, de forma online, pela plataforma da Escola Nômade, chamado “O outro como experimentação de si”.

vida que, via essa sensação estranha, essas forças que passam por mim, pede uma nova composição e que via agenciamentos vai tecer uma nova cartografia.

E é nesse meu “abandono em presença” que *a sampler* em mim se deslocou, seguindo na pesquisa (e na vida), compondo para além da luta que eu empreendia com minhas capturas. Enquanto eu me debatia sem rumo, ela criava festiva e alegre (eu adorei criar essa aula, como foi recheada de alegria a construção de vários dos meus *samples* que nasceram nesse momento), mesmo imersa em todo aquele caos. Relatar essa aula é perceber ela ali, na criação dessa proposição, ou seja, a pesquisa seguia muito além do visível e do reconhecível, ela se movia em um fluxo de forças que *a sampler* seguia agenciando em meu corpo.

Na aula, depois de apresentar o paradoxo do *estranho* e do *familiar*, das *forças e formas* de Rolnik (2015), acrescentei a proposição dela quanto às duas micropolíticas do pensamento que respondem a esses fluxos entre corpos em conexão que compõem a vida: “de um lado, uma linha flexível, molecular, inconsciente, das atrações e repulsas, dos afetos e de suas simulações e, de outro, uma linha dura, sedentária, molar, consciente, dos territórios” (Rolnik, 2007, p. 59). Dois modos pelos quais os indivíduos vivem essa subjetividade. Um modo ativo e um reativo, ou, dito de outra forma, um criador e outro conservador, ou ainda, um antropofágico e outro antropofaloegocêntrico. Deixo o próprio material, que *a sampler* em mim criou para aquela aula, condensar características que apresentei à turma:

SAMPLE: Estudos avançados em artes cênicas - Peça IV

ATIVO - ANTROPOFÁGICO	REATIVO - ANTROPOFALOELOCÊNTRICO
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Foco no DIVERSIFICAR; ▪ Produz DIFERENÇA; ▪ É RELACIONAL; ▪ É PERSPECTIVISTA. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Foco no REPRODUZIR; ▪ Produz REPETIÇÃO; ▪ É COLONIAL; ▪ É CAPITALISTA.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ BÚSSOLA: a ética 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ BÚSSOLA: a moral
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Se move pela dúvida, pela tensão, pelo ponto de interrogação, pela inquietação. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Foge da dúvida. ▪ Busca tudo que lhe possa garantir equilíbrio: teorias, objetos, roupas, bíblia, ideologias, remédios – CONSUMO DE TUDO ISSO para me livrar do mal estar.
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gera uma vida singular, única. ▪ Paradigma estético: pensamento como criação, muda a cartografia do presente a partir de algo que está pedindo passagem, que já é realidade virtual (está nos corpos) mas ainda não produziu seus efeitos na mudança dos marcos culturais. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gera uma vida genérica, estéril. ▪ Sufoca a vida em seu corpo vibrátil.

Sample 83: Estudos avançados em artes cênicas - Peça IV.
Fonte: a autora (2019).

O desejo em nós, como resultado desses afetos que me atingem, me perpassam, e me fazem agir, é força de criação. E aqui não é só de arte que falo, mas dessa noção de produção imanente em nós, artistas e não artistas. Ele é pura potência, compondo realidades o tempo inteiro. Ele não é falta de algo que eu preciso para me compor, ou que eu preciso buscar para me salvar e equilibrar. Não lhe falta nada. E o que eu faço com aquilo que me chega?

O modo como eu me relaciono com isso, é marcado, segundo Rolnik (2015) por múltiplas possibilidades, das mais reativas às mais criativas. O que faz a autora caracterizar dois polos de deslocamento, o *ativo* e o *reativo*, mesmo sabendo que eles adquirem traçados, graus e níveis diversos. Complementando com Deleuze (2013, p. 145): “não basta que a força se exerça sobre outras forças, ou sofra o efeito de outras forças, também é preciso que ela se exerça sobre si”, ou seja, qual é o modo da minha subjetividade se relacionar com aquilo que me acontece, nesse constante deslocamento entre o paradoxo do estranho e do familiar? Deleuze vai propor um modo “operação artista” (*Id.*), e que se situa no polo ativo e criador, e não no reativo. Um espaço onde as regras são facultativas e constantemente reinventadas [“Contem à humanidade reprimida que não há regras, a não ser que eles escolham inventarem as suas” (Hill, Thornley, 2005, p. 00009)], onde emergem modos de existência singulares.

Nessa subjetividade, que é sempre criação e produção a partir das conexões que me chegam, o desejo é convocado a agir para dar conta desse desequilíbrio e criar, compor algo que me instaure novamente em um território, sabendo-se que o território “circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos” (Zourabichvili, 2004, p. 23). O *modo reativo*, para Rolnik (2015), é aquele que vai investir o desejo em formas já existentes, mesmo que despotentes, sedentárias, extensivas e que vão apenas reproduzir o mesmo mapa. O *modo ativo*, ao contrário, vai criar possibilidades singulares, que ainda não existem na cartografia do presente. Vai aceitar cruzar a zona do estranho, da incerteza e do caos e, dentro desse fluxo de forças, aos poucos, vai compor, via matérias de expressão, uma nova cartografia.

Mas esse é um trânsito incômodo, lidar com o caos e a vagueza em que um processo desses te lança. Uma “operação artista” exige que se entre em relação com as quedas, os recuos, os tateios e os choros no colchonete. O *modo reativo*, não percebe esse movimento caótico como algo fértil (o “Sagrado Cao” erisiano) pois receia a desestabilização, relaciona-a à

carência, à falta e à exclusão.²⁵¹ E adota uma espécie de política do ressentimento em que o outro passa a ser responsável pela crise, ou se auto culpabiliza pelo caos em que está imersa. Para tentar sair disso, busca fórmulas que possam garantir, com eficácia, a estabilidade do território, aderindo a algo não pela composição que aquilo possa fazer consigo, mas pela estabilidade que possa garantir, por um período pelo menos, o reestabelecimento do equilíbrio. Preciosa (2010, p. 27) fala do quanto se varrem as incertezas “isolam-se as ideias estranhas, inclassificáveis, evita-se qualquer sensação de desamparo. Enxota-se a vida para o outro lado da calçada, procurando neutralizar os percalços que significa viver. Faz-se de tudo para não desalinhar o cotidiano. Encarna-se um tipo de subjetividade de prontidão, incapaz de aderir ao risco que é estar vivo e pensar. Subjetividade que teme ser açambarcada por fluxos vitais que perambulam por aí sem nome próprio e provocam uma verdadeira confusão”.

SAMPLE: Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço V

(Era a primeira produção escrita que lia dos seus alunos refletindo sobre aquela aula em que um tanto de tanto ela também descobria, sem saber que estava descobrindo):

“Conectando nossas discussões para com a realidade da sala de aula, é possível notar que o caos sempre tende a ser evitado, uma vez que o sistema delimita que um ‘bom professor’ é aquele que prevê todos os passos do aluno e tenta evitar o erro, pois sempre tem um plano B. Entretanto, é curioso pensar que o erro é justamente o ponto de partida do aprendizado do aluno.

Veja bem, em uma situação, em minhas aulas de música, por exemplo, os alunos tinham a tarefa de construir instrumentos alternativos [...] em meu planejamento de aula já estava prevista a possibilidade de confecção de alguns instrumentos que não teriam erro a partir dos materiais solicitados, caso a ideia dos alunos não funcionasse. Entretanto, após essa aula [...] percebi que meu plano de aula buscava evitar o erro, evitar a frustração dos alunos e a minha própria frustração enquanto professor que ‘precisa’ encaixar-se no sistema, ou que sofre uma pressão para encaixar-se nele [...] reformulei todo o planejamento de aula de modo a permitir a possibilidade do erro, do não funcionamento dos instrumentos e a abertura de espaço para a conversa e a reflexão.”²⁵²

Sample 84: Estudos avançados em artes cênicas - Peçaço V.

Fonte: a autora (2019).

²⁵¹ Para Suely Rolnik (2007, p. 51), lançar-se em um modo ativo, antropofágico, é admitir a angústia gerada pelo medo da morte (ontológico), pelo medo do fracasso (existencial) e pelo medo da loucura (psicológico): “há sempre uma angústia pairando no ar [...] medo de a vida se desagregar, de ela não conseguir perseverar; medo de morrer [...] medo de a forma de exteriorização das intensidades perder credibilidade, ou seja, de certos mundos perderem legitimidade, desabarem; medo de fracassar [...] medo de perder a forma tal como vivida pelo ego; medo de enlouquecer”.

²⁵² Fragmento de uma reflexão produzida pelo aluno e pós-graduando Lucas Nunes que refletia sobre a temática do nosso encontro. Lucas é professor de música e após a discussão que construímos em aula, pensando o caos como germinação de outras práticas, mundos e modos de existência, Lucas alterou o planejamento pedagógico de uma aula com seus alunos, na intenção de que eles lidassem e se relacionassem com ele. Como diz o *Manifesto* (2007) admitir o caos sem tentar dizer que o caos é outra coisa.

Os meus alunos conheciam esse terreno do caos da sala de ensaio, eu conheço o choro do colchonete que chega em todos os processos de criação, mas fazer desse modo a condução da vida e de tudo que ela envolve (como a sala de aula desse professor de música) foi para eles uma provocação, e para mim a chave que mudava a minha relação com a vida e com a pesquisa, pois nessa altura era tudo a mesma coisa.

Na proposição de Rolnik (2015) sobre o modo *reativo*, vejo muita das minhas capturas. Na primeira fase da pesquisa, a aderência a uma investigação dura, metódica, regrada que não condizia com *a sampler* (essa que me enchia de potência e medo!), mas que poderia, por ser um terreno conhecido, ser uma saída possível para todos aqueles ecos desconfortáveis que eu sentia. Não foi. Depois, a desterritorialização no momento da qualificação, a constante busca de uma resposta em relação a “qual é o meu lugar”, “qual o meu pertencimento”, o desejo completamente capturado como falta de algo. Sensação de incapacidade, perda e de injustiça em relação ao que eu tinha ouvido ali, uma reatividade via ressentimento. E, mesmo assim, as forças seguiram avolumando os seus ecos em meu corpo e *a sampler* seguiu criando. Como diz Artaud (2006), de *tempos em tempos se produzem cataclismos que nos incitam a reencontrar a vida*. Embarquei em um cataclismo, esperneeí, mas seguí. Toda atravessada.

A estratégia de produção do desejo dominante na sociedade é o modo *reativo* (Rolnik, 2007), em que esse sujeito que sou, a partir do que me acontece, decifro esse acontecimento a partir daquilo que me é reconhecível, tornando a vida um ambiente familiar e me capacitando para uma vida em sociedade. O problema, segundo Rolnik (2018), é quando a existência se reduz a isso, sem perceber que há uma dimensão que acontece fora da experiência desse sujeito fixo, definível, identificável e que se refere à nossa “condição de viventes”, na qual somos “constituídos pelos efeitos das forças do fluxo vital e suas relações diversas e mutáveis que agitam as formas de um mundo” (*Ibid.*, p. 110) e que são responsáveis pela contínua transformação da vida em sua urgência em perseverar.

O capital, como captura do desejo em nós, percebendo a subjetividade como produção, se empenha em apresentar as “matérias de expressão melhor cotadas no mercado” (*Ibid.*, p. 104), as “mais rentáveis, a cada dia, na bolsa de valores culturais”, que devolvam a estabilidade perdida no encontro com as forças vitais presentes no acontecimento vivido. O que era para ser criação de possibilidades para que o fluxo vital siga o seu curso, converte-se em captura pelas formas dadas pelo regime social dominante, que vão desde as “terapias de todas as espécies aos cremes e remédios, passando pelas danças e ginásticas, orientais, ocidentais, aeróbicas,

mecânicas e transcendentais” (*Ibid.*, p. 185) até a farmacologia, o consumo de bens ou de modelos identitários que me satisfaçam, ou de uma teoria acadêmica bem cotada, ou de uma religião. E assim se empenham, diária e massivamente, oferecendo-nos imagens que estão ali, o tempo todo, capturando a força de criação do desejo. O que, além de não me tirar do caos, ainda me aprisiona em formas rígidas, valorizando tudo o que gera controle e ordem, na esperança de uma estabilidade que nunca vai chegar.

Como diz Mosé (2009b), visto-me com uma capa para poder lidar com esse gigante caótico chamado vida, terceirizando a força de produção do meu desejo, convertido que está em “força reativa contra sua própria expansão” (Rolnik, 2007, p. 92). O desejo vai seguir criando, mas capturado, reproduzindo sedentarismo, se auto consumindo em uma espécie de subserviência, tristeza e serialização. *Esvazia-se o caráter processual (e vital) da existência e a experiência deixa de funcionar como referência para a criação de modos de organização do cotidiano, interrompem-se os processos e morrem os potenciais de singularização* (Guattari; Rolnik, 1996). Para Deleuze (1976) inclusive os artistas, mutantes que são, encaram essa mutação com dificuldade pelas condições de controle das imagens, repertórios, mídias e mercados dominantes.

Já o *modo ativo* tem a ver com tudo o que até aqui refleti sobre *a sampler*, ela é um modo de deslocamento ativo que, sem receio de andar na corda bamba vai, aos poucos, delineando, criando um “plano de consistência para seus afetos” (Rolnik, 2007, p. 35). Como afirma Deleuze (2002), esse humano que é produto de encontros, experiências e atravessamentos e a criação como resultado desses encontros, colocada em ação a partir dessas forças que a provocam e que criam a necessidade de pensar, de produzir, de inventar como resultado dessa interação afetiva. E é no corpo que essa vida passa como vibração dessas forças em mim.

No modo *ativo*, a percepção do caos como força que me lança ao devir; em Bey (2001) os *levantes* são explosões de caos; no *Manifesto* o caos é trem em movimento em que *a sampler* se atira, o “abismo do desgarrado” (Coelho; Gaspar, 2007, p. 157); no discordianismo o caos é sagrado. Perturbação, isso que faz as máquinas desejanter funcionarem²⁵³.

²⁵³ Para Deleuze e Guattari estamos constantemente em movimento, em produção, como máquinas com seus acoplamentos, conexões, decomposições, sobreposições. Nesse movimento, as máquinas desejanter são multiplicidades que superam a identidade, o sujeito em favor da qualidade dos encontros. “O que define

SAMPLE: Recortes discordianos - SALVE ÉRIS!

A raça humana irá começar a resolver os seus problemas no dia em que cessar de se encarar tão seriamente, *nonsense* como salvação. Salvação de uma existência feia e bárbara que é o resultado de tomar a ordem tão seriamente e temer tão seriamente ordens contrárias e desordem, em que jogos são tomados como mais importantes que a vida; em lugar de tomar a vida como a arte de jogar jogos. Para este fim, nós propomos que o homem desenvolva o amor inato dele pela desordem, cada um exporá o outro para o que realmente é: absurdo.

A partir deste momento de iluminação, um homem começa a ser livre, não importa o seu ambiente. Ele fica livre para jogar jogos de desordem só pela confusão de fazê-lo. Ele se torna livre para jogar ordem, desordem, nenhum ou ambos. E como mestre dos seus próprios jogos, ele joga sem medo, e então sem frustração, e então com o bem em sua alma e o amor em seu ser.

HÁ SERENIDADE NO CAOS. PROCURA O OLHO DO FURACÃO.

Sample 85: Recortes discordianos - SALVE ÉRIS!

Fonte: Hill e Thornley (2005).

E é no modo *ativo* que percebo não apenas *a sampler*, mas a festividade da TAZ e dos piratas, a lira de Hermes, o riso do discordianismo, a ginga de Exu, a ironia ácida, ativista e artística das *pranks*. Traçados, movimentos, levantes e deslocamentos que valorizam uma composição de forças que afirma a vida ao invés de reduzi-la, encaixá-la ou estabilizá-la: *O equilíbrio é a morte. O aparelho sampler contra a morte* (Coelho; Gaspar, 2007).

SAMPLE: Uma banca de mestrado

Na banca, um saber indígena: Percebo que há aí, neste trabalho, um esforço, uma luta para que a vida se preserve, se mantenha. Que siga criando, que possibilite modos de seguir, apesar de tudo. Que distintos saberes estejam em pauta. E é isso que penso ser a importância de uma investigação, que a vida se perpetue.

Na banca, os saberes brancos: Tudo certo, mas precisa inserir os rodapés com maior profundidade porque são dados que vão ficar lá no Lume²⁵⁴. Uma dissertação ou tese só está concluída quando se entrega a versão finalizada, antes disso não é nada. E para falar deste ou daquele termo, precisa trazer todo o pensamento sobre o termo e falar a partir daí. Essa estética da peça é meio velha, soa panfletária.

Sample 86: Uma banca de mestrado.

Fonte: a autora (2019).

precisamente as máquinas desejanças é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 514).

²⁵⁴ Lume é o repositório digital dos trabalhos científicos produzidos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para mim, a opção por um traçado de vida no campo da arte sempre se relacionou com um certo desconforto com o mundo que eu me conectava, e com a percepção de que, nesse espaço, havia mais liberdade, expansão, possibilidades. Do balé ao teatro, à produção, à sala de aula, todos eles eram espaços de potência. Mas, ao mesmo tempo, olho para as minhas experiências, tanto na arte quanto fora dela, e vejo a infinidade de capturas à qual me prendi e as quais nós, artistas, ainda reproduzimos. Às vezes me sinto como meus alunos. Paralisada. Um pouco incrédula frente a nós mesmos, frente a mim mesma. Se os primeiros passos que interposmos na escolha da arte como campo de experiência e conhecimento são, na maioria das vezes, pela percepção de que seria um espaço em que os possíveis podem coexistir e se afirmar, serem plurais, múltiplos e singulares, por que vejo tanta reprodução em mim? *Desprogramar o inconsciente colonial* dizia Rolnik (2015) em sua palestra. Precisamos “desaprender a reprovar a vida, essa nossa insistente mania de desqualificá-la” (Preciosa, 2010, p. 21). Bom. Já falei demais disso no capítulo anterior. Não seja ressentida, me diz *a sampler*; não queira uma resposta, me diz *a sampler*; não universalize os caminhos, me diz *a sampler*; não reduza a complexidade dos processos, me diz *a sampler*; não encaixe o que é múltiplo, me diz *a sampler*; não esqueça que todos estamos imersos em um sistema de captura, me diz *a sampler*: Chega mimosa, sobe no barco pirata, vamos seguir.

Falei alguma vez em *macropolítica* e também na *micropolítica*, proposição importante para situar o que aqui discuto e que se refere ao plano *micropolítico*, este no qual agem as ressonâncias, o que é invisível, o que meu olho não capta, mas meu corpo percebe. O espaço das subjetividades. E o plano *macropolítico* como o visível, o que está nos mapas, o que se capta a olho nu, o que juntamos por identificação de ideias como o partido político que militei em minha juventude, o coletivo de mulheres que participo²⁵⁵, o posicionamento político progressista no qual me coloco. Tem a ver com as grandes lutas da sociedade, os embates sociais e políticos.

SAMPLE: Atravessamentos macropolíticos

Somos

Somos teu vizinho,
Somos o professor do teu filho,
Somos a música que você canta,
Somos o batoque onde você ora,

²⁵⁵ Coletivo formado por mulheres dramaturgas chamado *As Dramaturgas*, atualmente composto por Lourdes Kauffmann, Patrícia Silveira, Natasha Centenaro, Fernanda Moreno, Carina Corá, Dedy Ricardo, Patsy Cecato, Elisa Lucas, Jéssica Lusía, Dedé Ribeiro, Stella bento, Viviane Juguero, Jéssica Barbosa e Vika Schabbach.

Somos o papa da fé que tu te espelha,
 Somos o sexo onde você se esconde,
 Somos o ator que você aplaude,
 Somos o paciente que você esquece,
 Somos o agricultor que você despreza,
 Somos o operário que você debocha,
 Somos a empregada que você explora,
 Somos muitos, muitos, incomodamente espalhados, misturados, introjetados na sua vida. E
 somos chatos, pentelhos, desagradáveis, exagerados, coloridos e fazemos barulho demais,
 rimos demais, sofremos demais e lutamos demais! Nossas armas estão incólumes, escondidas
 no âmago mais precioso da sua tão prezada vida e, para o seu azar, não desistimos nunca!²⁵⁶

Quem disse que a mulher é tua?

Uma maçã pode ser tua, pode
 Uma blusa pode ser tua, pode
 Uma cadeira, pode ser tua?
 Uma casa pode ser tua? Pode!
 Uma estante, uma flor, uma borboleta, uma música! Pode!
 Mas quem disse que a mulher é tua?

A mulher não é propriedade de ninguém a não ser dela mesma. Ela é a única que governa e comanda seu corpo, suas ideias, suas roupas, seus interesses, suas vontades. Umam gosta de azul, outras de vermelho, umas usam batom, outras usam abrigo, umas são negras, outras são ruivas, umas se depilam, outras não usam sutiã, umas gostam de sossego, outras de uma boa balada, umas beijam meninas, outras beijam meninos, umas são tatuadas, outras são descoladas, umas querem ter filhos, outras preferem não ter. Não importa o caminho que cada uma delas escolha para sua vida. A vida é dela. Coisas e objetos podem ser trocados, comprados, conquistados, locados. Mas a mulher não é e nunca foi um objeto.

Então, quem disse que a mulher é tua?²⁵⁷

Sample 87: Atravessamentos macropolíticos

Fonte: a autora (2017).

Insiro esse *sample* jogando com essas duas palavras “atravessamentos macropolíticos”, para marcar que elas nascem em um momento de extrema dificuldade (que persiste) no Brasil e que atingiu (e atinge) a todos. Começamos a perceber mais visivelmente o avanço conservador no país em 2014, nas eleições presidenciais, que já prenunciavam esse movimento que avançava e que culminou com o golpe que destituiu a então presidenta da república, Dilma Rousseff do Partido dos Trabalhadores (PT) em 2016 e elegeu, em 2018, o atual presidente da república. Na esteira desse movimento, disputas políticas, avanço fascista, perseguição à arte e ao pensamento plural, às minorias, entre elas os povos originários, o avanço fundamentalista,

²⁵⁶ Texto produzido em torno da hashtag *#somos* que ocupou as redes sociais, servindo como mobilização de lutas políticas específicas como *#somostodosamarildo*, *#somostodosufrgs*, *#somostodosprofessores*.

²⁵⁷ Texto escrito a pedido da equipe de comunicação da deputada federal do Partido dos Trabalhadores (PT/RS), Maria do Rosário, 2017. A proposta era iniciar uma campanha que tivesse como foco a temática feminina, questionando a figura da mulher como propriedade de alguém.

o feminicídio, a homofobia, o racismo, a destruição do ecossistema. Atravessada por tudo isso eu fui me engajando, participando de manifestações, ocupações, greves, campanhas políticas, produzindo vídeos, textos, fazendo locução, militando. Digo isso para relacionar a importância dessas ações com a também fundamental importância dos processos *micropolíticos* que inferem em nosso modo de vida. Um modo *reativo* no plano *micropolítico* alimenta a engrenagem que sustenta os processos conservadores no plano macro. Como conciliar uma ação militante com um comportamento reativo, de uma subjetividade capturada justamente pelos processos capitalistas ao qual critico?

Em um entrevista de Rolnik (2019), o seu interlocutor lhe pergunta como estabelecer uma conciliação entre a *macropolítica* e a *micropolítica*, não como sistemas opostos, mas complementares? Ela conta que sua pesquisa nasceu justamente dessa cisão que ela percebia em seus pares da esquerda. Um engajamento no plano *macropolítico* e uma subjetividade reprodutora nos planos *micropolíticos*, frisando que essas duas políticas do desejo, *ativa* e *reativa*, não correspondem a um polo progressista e a outro conservador, respectivamente. Há modos *ativos* sendo traçados pela direita nos espaços *micropolíticos*, e vice-versa. Percebo isso não apenas na minha própria experiência (e luta constante) contra uma subjetivação reativa de um lado e meu claro posicionamento progressista no outro, como em várias das experiências que aqui relato e que não envolvem sujeitos da direita, fascistas, conservadores, ou algo assim, não são. Mas o quanto estou (estamos) imersos nesse modelo *antropofaloegocêntrico*, que tem como base um modelo colonizador que, como diz Rolnik (2015), precisa ser desconstruído em ambos os planos.

Rolnik (1998) também utiliza a perspectiva canibal da antropofagia para pensar uma subjetividade antropofágica a partir desta noção de que eu devoro o outro, para então extrair dessa carne sua força e, através dela, regurgitar um novo. Essa fórmula, presente em nossos rituais canibais de origem²⁵⁸, migrou para diferentes domínios. Ela está no movimento antropofágico de 1922, que propunha canibalizar o estrangeiro para extrair deste encontro uma cultura brasileira; está na caracterização da literatura de apropriação como uma escrita canibal que copia, cola, monta para vomitar a nova obra; está no pensamento proposto por críticos e teóricos, entre eles Santiago (2000), de uma estética latino-americana que, por força de uma

²⁵⁸ Rolnik (1998, p. 2): “A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade: selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento.”

colonização que, ao dizimar a cultura nativa, condiciona-a à cópia e à recriação como possibilidade estética; está em Nietzsche (1996) que relaciona a aquisição do conhecimento com a imagem do estômago que, com sua força digestiva, incorpora experiências; está nos poderes de Exu como “a boca que tudo engole e cospe o que engoliu de forma transformada” (Rufino, 2016, p. 3); está no discordianismo pois se “eles são nossos irmãos, por que não podemos comê-los?” (Hill; Thornley, 2005, p. 0004); está no *Manifesto* (2007, p. 165) com sua “literatura pirata que devora e reformula para se expressar”; está na própria caracterização do movimento criador como essa liberdade de aproveitamento, por parte do artista, daquilo que o cerca (Silva, 2014, p. 63); e está, também, na possibilidade de pensar uma subjetividade antropofágica, que é a proposta da autora (Rolnik, 1998).

Rolnik fala da ausência de um “em casa” que atinge a humanidade. Não a casa concreta, visível, mas a invisível, aquela que nos abriga em sentimentos, crenças e relações reconhecíveis. Há uma espécie de desterritorialização que atinge a todos, “a casa subjetiva dissolveu-se, desmoronou, desapareceu” (Rolnik, 1998, p. 2), como transitar por tudo isso? É aí que ela recorre à tradição antropofágica, à exposição à alteridade que ela provoca, que seria o “em casa” advindo da nossa própria história canibal, que se expõe ao outro na direção a um “em casa” que emerge “da consistência do que realmente é vivido” (*Ibid.*, p. 3), comido, deglutido.

Esse modo antropofágico, segundo ela, atuaria tanto no plano visível, o das formas, em uma plasticidade que mistura à vontade repertórios com total liberdade de “improvisação de linguagem” (Rolnik, 1998, p. 8); como também no plano invisível, captando os vetores de forças para, neste agenciamento, produzir sentido. Só que este modo não corresponderia a uma vertente *ativa* apenas, há modos antropofágicos em que o polo *reativo* é o mais presente, gerando estratégias de mistura no plano formal, produzidas com o intuito de seguir estratificando e reproduzindo modelos. Nessa vertente, uma cultura (a hegemônica) que separa o corpo da experiência, anestesia os efeitos gerados pelo convívio heterogêneo, deturpando o modo antropofágico, fazendo dele uma “carcaça de certos procedimentos sem o recheio do corpo como bússola” (*Ibid.*, p. 10).

Rolnik utiliza a expressão *baixa antropofagia* referindo-se a esse polo *reativo* que prevalece no modo antropofágico. Seriam estratégias de mistura, como a midiática, por exemplo, que se apropria das lutas minoritárias em pauta não com o objetivo de alterar a cartografia, mas de conformar o nosso inconformismo, anestesiando os corpos vibráteis e a ação

do desejo, “desmobilizar a força que seu desconforto impulsionaria na direção de criar sentido para os impasses vividos naquele momento da vida social” (Rolnik, 1998, p. 11). Penso que muito do que produzi em termos de mistura apropriativa, na primeira fase da pesquisa, tem a ver com um polo *reativo* bastante atuante em mim naquele momento, que privilegiou uma abordagem baseada na valoração de teorias e perspectivas canônicas dentro do campo científico e acadêmico.

Já na subjetividade antropofágica em que o polo *ativo* é predominante, que é onde situo a *sampler*, há um desejo pela mistura, pelo heterogêneo e plural, pela infiltração. Não se teme a contaminação, busca-se ela. Ela que produz alegria no corpo. O *Manifesto* intitula-se “Invasores de corpos” (Coelho; Gaspar, 2007, p. 156), eu invado o “corpo do mundo” (*Ibid.*, p. 157) e sou invadida por ele, esse “corpo-fala do outro” (*Ibid.*, p. 164). Um corpo que suporta e deseja o assédio das conexões que, por intensidade, lhe vibram. Um corpo que adquire um estado em que suas “cordas nervosas vibram” (Rolnik, 1998, p. 8) em *estado de invenção* (Oiticica, 1992) ou em *estado de arte sem arte* (Clark, 1980). Corpo que vibra, por vezes age, por vezes atravessa, por vezes cria e por vezes permite temporalidades, esse espaço de espera, de uma pausa em ação. Prontidão, se diria no teatro, capaz de perceber os fluxos para, então, conectá-los. A bússola que rege esse movimento é ética. Ética como um critério de escolha que privilegia a “vida em sua vontade de afirmação” (Rolnik, 1998, p. 10), essa “arte suprema do dizer sim à vida” (Nietzsche, 1995, p. 65). Ao contrário de uma bússola moral, que opera por representação e por reprodução do que é mais valorado, mais bem cotado, logo, mais cabível para as experiências reduzidas a este sujeito.

Vou chegando ao final deste subcapítulo extenso. O dia está cinza-amarelo. Ares de chuva. Céu carregado. Sensação de que a qualquer momento, por um sopro mais forte do vento, ou um pio mais alto dos pássaros, ou um movimento mais brusco dos humanos, ele pode desabar, liquidificando o que ainda possa estar sólido demais. Nas costas do céu moram os *xapiri*²⁵⁹ diz o xamã yanomami Davi Kopenawa (Albert; Kopenawa, 2015), espíritos da natureza que dançam sobre espelhos guiados e criados por *Omama*²⁶⁰. O meu pai hoje está de

²⁵⁹ Na cosmologia do povo yanomami, os *xapiri* são os espíritos da floresta, diz Davi Kopenawa (2015, p. 111): “Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. É esse o seu verdadeiro nome. Vocês os chamam ‘espíritos’, mas são outros. Vieram à existência quando a floresta ainda era jovem. Os nossos antigos xamãs os faziam dançar desde sempre e, como eles, nós continuamos até hoje. Quando o sol se levanta no peito do céu, os *xapiri* dormem. Quando volta a descer, à tarde, para eles o alvorecer se anuncia e eles acordam. Nossa noite é seu dia. De modo que, quando dormimos, os espíritos, despertos, brincam e dançam na floresta. Assim é”.

²⁶⁰ Na cultura yanomami, *Omama* é o ser criador, antepassado que criou tudo o que há.

aniversário, 81 anos. Passeio por esse tudo, me enchendo dele, para então reunir esse tudo aqui escrito e compor uma noção do que seria essa *sampler* em mim.

Esse parágrafo por saltos me fez saltar para uma imagem que gravei em minha memória, andando pela beira da praia em Itajaí. Dizem que lá tudo é perigoso. Soube depois de ir sozinha passear naquelas areias, deitar-me ao sol, subir nas pedras, ver o mar. Perigo. Perigo? Perigo. Risco-*sampler*, diria o seu coelho e o seu gaspar.²⁶¹ Nessa imagem, lembro dos meus pés caminhando, congelo a imagem para escrever: deslocamento. Céu que cai se deslocando. Vento que venta em trânsito. Pios fortes, fracos, leves, pesados, variações. *Xapiri* ancestrais que se deslocam em um dançar. Meu pai que se desloca nele e em mim há tantos anos. Uma *sampler* deslocamento - subjetividade - canibal - procedimento - corpo - vibração - caos - afeto alegre - intensidade - agenciamento - desligamento reativo - é sem ser - um e - grifos sublinhados - ateliê. Ela está na alegria que pulsa vindo o céu agora chover. Alegria de lágrima. Alegria que vem de um invisível intensivo que a chuva, o pio, o pai, essa escrita, os *xapiri*, a praia, os pés, a palavra e o perigo trazem. Goles de vida, de café e passos para olhar:

SAMPLE: Mar e passos



Sample 88: Mar e passos
Fonte: a autora (2019).

No início deste capítulo, eu me perguntava: “Onde ela está ou esteve, passou ou seguiu? Em quais momentos ela apareceu? Por onde ela se deslocou? Que modo de deslocamento é esse? Como caracterizá-la sem fixá-la?” Confesso que essa última frase me causa um certo arrepio. Não quero prendê-la nessa tela. Arquivá-la no Lume. Limitar acessos. Quero-a em mim. Desfigurada e caótica. Dou uma risada. Ingênua eu pensar que ela será assim contida. Ela

²⁶¹ Coelho; Gaspar, 2007 - *Manifesto sampler*.

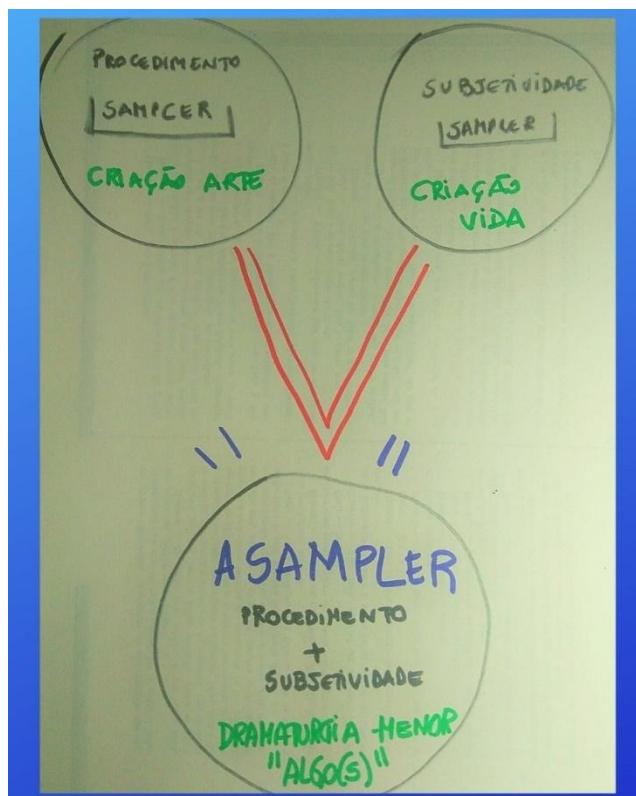
vai escapar. Sempre. Como a chuva agora que escapa do céu. Ela não está no lá. Mas no aqui. No imanente em mim.

Retomo, então, os primeiros fluxos dessa pesquisa. De um lado uma prática de escrita textual dramática que possui, em seu processo compositivo, o *sampleamento*. Inspirada no *sampler* musical, essas escritas selecionam, recortam, colam e montam, com palavras do outro, uma nova obra. A leitura compõe a primeira etapa destas criações, grifo e ateliê são instrumentos, ferramentas operacionais compositivas, e a montagem constitui o segundo momento da criação. O sublinhado-armazenado, ao ser invadido por um desejo de fala, um interesse de criação, vira matéria textual que, montada e reordenada, vai compor o texto teatral. Nessa operação, particularidades da cena influenciam a leitura, detectando, no texto-fonte, materialidades passíveis de serem produzidas pela cena teatral. Isso é um procedimento de criação. O *sampler* aqui é prática compositiva. O seu resultado é uma obra, um texto para teatro.

Do outro lado, tenho a *sampler* como subjetividade que possui, no deslocamento pelas experiências da vida, o *sampleamento* como prática compositiva de modos de existência. Como a estratégia de composição *sampler* na arte, ela seleciona, recorta, agencia e monta, com aquilo que lhe acontece e lhe atravessa, cartografias singulares. O atravessado como vibração é armazenado em seu corpo que, desterritorializado, agencia as experiências e cria novos territórios. A *sampler* é uma subjetividade em deslocamento, em devir. O seu resultado é uma vida como obra de arte.

E há, ainda, um terceiro lado que não se opõe, mas se compõe com os outros dois, que chamo de “a” *sampler*. Ela agencia o *sampler* como procedimento e a *sampler* como subjetividade, compondo com o visível (procedimento) e o invisível (subjetividade), respectivamente forma e força, uma dramaturgia menor, um *algo(s)*, que reúne criação de arte e criação de vida. Nessa abordagem, processos complexos de territorialização e desterritorialização, forma e força, visível e invisível atuam tanto ao nível do procedimento compositivo da obra de arte, quanto ao nível de uma subjetividade que conduz a vida como obra de arte. Preciso garatujar:

SAMPLE: Garatujando



Sample 89: Garatujando
Fonte: a autora (2020).

A sampler, nesta abordagem, procedimento e subjetividade, reúne as especificidades que compõem ambos os processos: 1) Trânsito pelas fronteiras, passível de ser atingido pelas transversalidades das experiências e das matérias e linguagens de expressão. O que gera produções de arte e de modos de existência singulares, compondo uma cartografia plural, múltipla e diversa; 2) Deslocamento pelo *entre*, processos errantes que não têm partida nem chegada, mas um contínuo embarque pelo meio. O meio que é leitura de algo já criado, o qual embarco e abarco, como é, também, fluxo de movimento da vida que pego pelo meio; 3) Linhas intensivas como guia, percebidas via sensação de um corpo disponível, aberto e atento aos atravessamentos que se dão tanto no momento da leitura quanto nas experiências da vida, as quais grifo, armazeno e agencio, ou em uma base material de criação ou em uma base corporal de experiências; 4) Afeto alegre, festivo e lúdico como motor de ação do desejo; 5) Percepção das desterritorializações como etapas fundamentais e férteis de um processo de criação, implicando em um movimento que abarca o caos, a vagueza e a dúvida como traçado imprescindível para a produção de arte e para produção de vida; 6) Destituição da noção de

sujeito criador como identidade fixa, compreendendo autoria e subjetividade como criações sem rosto, móveis, moventes e em variação contínua; 7) Opção por um traçado ético (que diz sim à vida), ao invés do moral (que esteriliza a vida); 8) Criação contínua de linhas de fuga em um exercício constante de destituição das capturas das linhas duras²⁶²; 9) Criação de máquinas de guerra em contraposição às máquinas de morte presentes na arte e na vida; 10) Modo ativo e antropofágico de condução pela arte e pela vida.

Um modo artista de pensar não apenas o teatro, a literatura e as artes de um modo geral, mas também o pensamento e o conhecimento como criação, a sala de aula como criação e um modo artista de pensar a vida e suas múltiplas possibilidades de existência, como criação e singularização contínua. Essa é *a sampler*. A que se apresentou primeiro via operação compositiva, recortando e colando todas as palavras que lia. E depois, aquela que identifiquei nas minhas reminiscências mais longínquas (lendo livros mágicos; riscando o nome da irmã no diário; desenhando lagunhos nas aulas de balé; apagando as pegadas festivas na forração; sampleando o texto da mãe; montando um quarto com o *Glade sachet*); na minha formação cênica (anotando experiências; chorando no colchonete; montando fragmentos em uma partitura; vibrando Van Gogh em seu corpo), no meu percurso como professora e como artista (sampleando músicas e textos no corpo de Antígona, Clitemnestra, Helenista, Sara, Marguerite, Lara; colocando 53 homens para dançar e jogar; cantando em aula]. A mesma que tentei encaixar, catalogar e fazer criar uma pesquisa a partir de uma busca despotente em mim. Quando a perdi é que a encontrei. Nessa desterritorialização cheia de caos, choro, vagueza, quedas, abismos é que reconheci a minha possibilidade *sampler* de existência. A que emerge nesta e desta pesquisa-texto-doutorado-existência-subjetividade-vida: *Tornei-me senhora daquilo que ainda não existia, e que me fez nascer* (Artaud, 2006)²⁶³.

²⁶² Para Deleuze e Guattari (2008), somos compostos por três tipos de linhas. As *linhas duras* que são as de controle, da ordem, da normatização e que almejam a estabilidade. Nelas não há variação. Elas evitam o inadequado, enquadrando e estratificando os movimentos e formando blocos dos que pertencem ou não ao contexto instituído. As *linhas maleáveis* que por vezes variam, promovendo desconstruções relativas em relação aos grandes centros de controle. E as *linhas de fuga* que promovem as rupturas, os cortes, as desestratificações absolutas. São mudanças muitas vezes imperceptíveis e não sobrecodificadas pelas linhas anteriores. São linhas ativas que se entregam ao devir e à experimentação. Como não possuem modelo de orientação precisam ser inventadas e assim promovem mudanças nas cartografias do presente.


²⁶³ Antonin Artaud (2006, p.8): “É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer”.

E a *sampler*, tecendo criação em arte e em vida, produz o que chamo de *algo(s)*, uma dramaturgia menor que é arte recheada de vida, mas que é vida recheada de arte. Sigo para o próximo subcapítulo, não sem antes fazer vibrar os afetos alegres:

SAMPLE: Os afetos alegres²⁶⁴

2019

Em algum dia próximo ao final do ano: música, roda de violão e cantoria! Pesquisa em modo “caos-total”, mas aliados mantendo o coração quente e a emoção do afeto lavando tudo. No gogó coletivo Gustavo, Raquel, Cláudio e Cristiano. A música "Olha pro céu" de Luiz Gonzaga.



Sample 90: Os afetos alegres
Fonte: a autora (2019).

3.2 ALGO (S) - A CRIAÇÃO DA DRAMATURGA MENOR

Neste subcapítulo, cerco questionamentos que pipocaram ao longo desta escrita como a especificidade daquilo que *a sampler* cria a partir dos acontecimentos que lhe perpassam. De que matéria expressiva ela produz o que chama de *algo(s)*? E por que a relação dessa produção como dramaturgia menor? Pensando sempre nessa *sampler* que reúne arte, subjetividade e vida como criação. Por vezes, falarei do procedimento de recorte-cole-monte, referindo-me às produções apropriativas no campo da criação em arte e, outras vezes, sobre a produção de modos compositivos de existência. Ambos os aspectos se referem à mesma figura, *a sampler*, produtora de um *algo(s)-dramaturgia*, *algo(s)-didática*, *algo(s)-pesquisa*, *algo(s)-atuação*, multiplicidades expressivas que singularizam traçados artísticos e existenciais, e cuja opção ética é permitir que a vida siga passando.

²⁶⁴ Músicos presentes: Gustavo Finker, Cláudio Veiga e Cristiano Hanssen. Junto no coro Raquel Grabauska e Vika Schabbach.

Começo pensando no *acontecimento*, essa proposição deleuziana (Deleuze, 1974), que refiro como o acontecido em mim, nesta relação que estabeleço com o mundo, nas experiências que me acontecem, naquela conexão entre corpos variados e variáveis de que falava Rolnik (2015). Vários foram os *acontecimentos* que descrevi até esse momento na tese. Em muitos deles um corte no tempo se deu, uma ruptura que me colocou em movimento, forçando-me a recomeçar para dar conta daquilo que me acontecia, como foi a banca de qualificação.

A encarnação do *acontecimento* efetua-se nos corpos em relação. Ele se distingue de proposições de sentido e linguagem, e dos estados das coisas no mundo. Ele conjuga um atual com um virtual, um sentido e um devir, ele é a condição a partir da qual o pensamento pensa. Ao pensar, aciono aquilo que em meu corpo agiu, se atravessou, a matéria do pensamento que perpassou o corpo. O *acontecimento*, então, é uma espécie de *fora* que me acontece e que me força o pensar, a partir da maneira como realizei a experiência do acontecido em mim. Mas o que me aconteceu? Para responder essa pergunta, uso a linguagem, ela diz do acontecido, mas ela não é o acontecido²⁶⁵. Para que o *acontecimento* haja em mim eu suspendo a interpretação, a busca de um sentido para aquilo que me acontece no instante em que ele se dá em meu corpo, eu me deixo *atravessar* por ele, pois é nele que está o sentido do acontecido.

Sem ainda conhecer, ou mergulhar nos pensadores nômades, eu percebia, em minha escrita apropriativa, que eu precisava ler uma obra referente não buscando grifos com determinado sentido para uma futura recriação. Eu percebia a necessidade de me deixar atravessar pela experiência da leitura para que ela agisse em mim. Chamei de *atravessamento* a essa entrega para o que me perpassa via movimento que acontece no corpo. Então, o momento exato da leitura era o *acontecimento* em ato agindo em mim. Para me deixar atravessar, eu me movia com e pelo *acontecimento*, para que o sentido nele impresso (e que escapa à linguagem) me percorresse e imprimisse em meu corpo as suas marcas (como a experiência do *sample Morte de Marielle*). Os encontros intensivos que a leitura me gerava, estipulavam um grifo, um corte na obra de base a partir da relação que se deu entre eu e aquele outro. Com esses *samples*, um *agenciamento* expressivo poderia se compor.

Quando encontrei a filosofia da diferença, percebi que o que eu chamava de *atravessamento* era o próprio *acontecimento* em meu corpo. Um se deixar atravessar pelas

²⁶⁵ "Então não se perguntará qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas (Deleuze, 1974, p. 23).

forças sem recorrer à linguagem para me relacionar com isso que corre em mim, mas deixar o que corre, interpor o seu fluxo. Nietzsche (2004) diz que nossas experiências são como alimentos que nos nutrem, e aos quais reagimos de múltiplas maneiras, mas elas só passam a ser de fato significativas, quando, via corpo, colocamos nelas a nossa interpretação. O sentido não vem antes, ele emerge dos *agenciamentos* que se conectam a partir dos múltiplos *acontecimentos* que constantemente me perpassam.

Ser atravessado pelo *acontecimento* exige temporalidades, tempo de trânsito para que algo transite em mim, o que implica uma espécie de disponibilidade, escuta, um inspirar e expirar, cheirar, sentir a sensação. Preciosa (2010) fala em emprestar a carne à escuta da existência, estando atento à experiência. Por provocar deslocamentos em mim, o *acontecimento*, muitas vezes, gera estranhamento e desequilíbrio, não estou em um terreno totalmente reconhecível. Um modo *reativo*, por exemplo, busca rapidez nas respostas, interpor sentido ao *estranho* que age. Um modo *ativo*, como a *sampler*, permite que as intensidades lhe perpassem. Não só permite como elas lhe guiam, são a sua bússola, é aquilo que ela capta em seu corpo trespassado para, então, agenciar e criar. Lembro dos primeiros subcapítulos, em que descrevo a sensação de que eu viajava em um trem em alta velocidade, e mais do que ver tudo o que me chegava pela janela, eu me atirava da janela. A intenção era de que tudo aquilo que me acontecia pudesse trazer deslocamentos que me fizessem compor alguma estratégia de fuga que precisava ser criada, ela não existia (era virtual). Eu confiei no *acontecimento* como a própria possibilidade de seguir e da minha vida persistir.

SAMPLE: Leitura abandonada

“Sinto necessidade, nesse momento, de deixar as informações sobre a peça, sobre a personagem atuarem em um outro nível, sensível e não racional. Deixá-las mergulhar em mim. Sinto-me engessada. Tô sentindo necessidade de uma espécie de abandono. Me jogar no precipício e tentar voar, deixar o burilamento para mais tarde. Leitura abandonada!”. “[...] racionalizando (gestos, posturas, ações) perco a intensidade”. “Disponibilidade! Abertura.”²⁶⁶

Sample 91: Leitura abandonada
Fonte: a autora (2008).

Esse *sample* são dois fragmentos que colhi no *Diário criação: Édipo*, onde registrei o processo de composição da personagem Antígona na obra *Édipo em Colono* de Sófocles (1996). Nele, há muito do que falo como a *noção atravessamento*, essa espécie de pausa na racionalidade e mergulho na experiência. Como também percebo isso quando falo na

²⁶⁶ *Diário criação: Édipo*, anotações dos dias 11 e 28 de fevereiro de 2008.

importância, dentro do meu processo docente, de um colocar-se em relação com os alunos de forma horizontal, disposta e aberta a perceber aquele encontro como *acontecimento*, como algo que vai se compor a partir do encontro que se dá na experiência, e não algo buscado *a priori*. Um estar em conexão sem anteparos, certezas, equilíbrios ou armaduras. É o risco *sampler* do *Manifesto*. O deixar-se guiar pelas intensidades do outro em mim.

Isso exige uma certa disposição em ser tocado, em suportar a fragilidade e a vibração gerada por aquilo que ainda não tem substrato, mas que entra em relação como força com potência capaz de se fabricar a si própria. Adquirir essa “intimidade com o corpo como superfície vibrátil que detecta as ondas antes mesmo de eclodirem, aprender a pegar onda, forjar zonas de familiaridade no próprio movimento” (Rolnik, 1998, p. 13). Isso, para quem trabalha com o corpo, como no teatro, por exemplo, não é algo alheio à nossa percepção, essa espécie de “lançamento ao abismo” que ouvi ao longo da minha formação cênica.

Mas o que eu faço com aquilo que me atravessa, com os *acontecimentos* que agem em mim? Eu poderia responder essa pergunta a partir de perspectivas variadas, todas elas se referindo a uma espécie de conexão do acontecido em vistas à criação, de arte e de vida.

SAMPLE: Agenciando criação

Sandra Corazza: Transforme essas forças distantes em mundos possíveis.

Hermes: Permeie o mundo todo e se habilite a essas conexões.

Rufino: Pense na mobilidade de Exu e seu trânsito pelos cruzos, essas intensidades múltiplas em cruzamento que agem e produzem invenções que nascem de um saber fronteiriço.

Carlota Albuquerque: Sugiro que tu trabalhes o corpo copiando, copiando, copiando e depois edita, edita, edita. Compartimenta isso no teu corpo.

Ana Cristina Colla: Eleja os elementos a partir do que te afeta nessa atração exercida pelo outro, seja ela consciente ou não. O que do outro vibra em ti a ponto de querer dizê-lo e assim te dizer através do outro? É um escrever com e não escrever sobre.

Artaud: O desejo tem infinitas possibilidades de montagem.

Rolnik: Nesse banquete antropofágico, incorpore na íntegra ou somente os mais saborosos pedaços, misture tudo à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de respeito por hierarquias *a priori*, sem qualquer adesão mistificadora.

Coelho e Gaspar: Não busque origem, procure a cicatriz que atravessou esse vivível e esse vivido.

Orlandi: Somos muitos em nós mesmos e sem produção não há mobilidade, mas para que isso surja você deve ficar antenado ao que é produzido em você.

Domenico: Você precisa criar realidades, fluir naquilo que se encarna em ti.

Lu Delacroix: Não vou te dizer nada. Olha esse caleidoscópico! Nenhuma dessas figuras se repete, nunca. São sempre novas criações.



Sample 92: Agenciando criação²⁶⁷

Fonte: a autora (2016), foto: caleidoscópios da Luciana Delacroix (2020).

O que quero dizer, a partir dessas múltiplas vozes, é roçar no que Deleuze e Guattari (2010) propõem como *agenciamento*, pensado aqui como conexões que encarnam e conectam

²⁶⁷ Apropriação de Sandra Corazza (2013); de López-Pedraza (1999); de Rufino (2016); da diretora e coreógrafa Carlota Albuquerque que, em um festival de teatro no interior do RS (Osório), participando de uma comissão de debates e avaliação de trabalhos, falou para um ator sobre o seu trabalho corporal; de Ana Cristina Colla (2018); de Artaud (*apud* Guattari; Rolnik, 1996); de Suely Rolnik (1998); de Coelho e Gaspar (2007); de Luiz Orlandi (2006a); do Domenico em conversa nossa por *whatsapp* (2020); e de uma fala da artista plástica Luciana Delacroix (2020) sobre os caleidoscópios que ela cria.

essas forças atravessadas em mim e que vão compondo modos de deslocamento, existência ou criação em arte, sempre singulares e sempre traçando novas cartografias, como o caleidoscópio da Lu em que nada, nunca, se repete.

Há, nestes *agenciamentos*, um eixo horizontal manifesto na relação entre forças (corpos reagindo uns sobre os outros) e forma (matérias de expressão). A forma não descreve ou representa a força, ela intervém e se compõe a partir dela, dessas conexões ou combinatórias que se estabelecem a partir das forças que me perpassam. E há um eixo vertical que, de um lado estabiliza, compõe um território (ou reterritorializa), são os agenciamentos sociais determinados por códigos específicos, estáveis, reprodutores e com vistas à conservação, que reduzem o campo de experimentação e podem ser chamados de *molares* (Deleuze; Guattari, 1995; 2011). É o que Rolnik (2018) chama de *forma* ou de *familiar*, que articula o *visível*, aquilo que eu percebo ou reconheço como marco ou repertório cultural. Do outro lado, a desterritorialização que afeta o equilíbrio, desestabiliza e faz fugir os códigos em vigor, são os *agenciamentos moleculares* (Deleuze; Guattari, 1995; 2011). É o que Rolnik (2018) chama de *forças* ou o *estranho*, aquilo sobre o que não possuo marcos possíveis que me façam estabilizar ou equilibrar, e que me afetam via vibração, o *invisível* em mim. Esse é o campo da criação, das subjetividades criadoras.

O desejo, este que convoca minha ação, procede desses encontros, ele se agencia e se constrói a partir dos *acontecimentos*. Um desejo capturado, compreendido como falta, vai buscar, de forma reativa, estabilizar o território a partir do consumo daquilo que possa garantir a volta do meu equilíbrio. O desejo como potência que *a sampler* carrega vai atravessar esse invisível, esse plano desterritorializado, captando as intensidades ali impressas e, com elas, vai forjando novos territórios para os seus afetos desterritorializados (Rolnik, 2007), compondo modos de existência outros que permitam que essa vida ali contida, persevere. De um lado, há formas e comportamentos pré-concebidos, e, de outro, o plano de imanência com seu devir e suas linhas de fuga. Ou faço triunfar reflexos condicionados (as capturas), ou dou oportunidade a que traçados mais criativos e menos prováveis emergjam (Deleuze, 2013). Assim também o processo de criação dentro do campo da arte, com seus choros nos colchonetes que, ao te desterritorializarem, impulsionam à criação.

Quando estou em vias de criar, de agir na direção do desejo em potência, eu começo a desenhar, a simular possibilidades de expressão, compondo traçados a partir do conteúdo que me atravessou nos *acontecimentos*. Qual forma decorre desse encontro de forças? Disso que

me transpassou? Eu, então, expulso formas-fluxos, combinando, para isso, graus variáveis de agenciamento, tanto *molar* quanto *molecular*. Sem o *molecular* eu não crio pois é ele que me conecta ao devir, é a partir dele que eu me singularizo. E sem o *molar* eu não componho materialidade, eu não me reterritorializo.

O campo da experiência é esse em que *acontecimentos* e *agenciamentos* me acessam o tempo todo e não param de me impelir à criação. E é essa a morada da *sampler*. Ela atua na desterritorialização com vias a criar dobras²⁶⁸ possíveis em que a existência possa persistir a partir desse plano de forças que constantemente me lança (de novo e de novo) ao movimento e à transformação. E assim fui me constituindo, a partir desses *agenciamentos*, foi desta forma que a *sampler* seguiu e esteve em mim, para além do não do professor de balé, do acontecimento da banca, da casa asséptica. Ela criou fugas aqui e ali para que a vida pudesse seguir sua linha intensiva, desenhando uma cartografia que hoje me faz olhar para meu percurso e perceber o movimento que ela teceu com tudo aquilo que me perpassava, mesmo que eu me debatesse tentando me estabilizar com respostas sedentárias.

Como foi a escrita *sampler* que me trouxe até aqui e que, constantemente, me levava a intuir que “tinha mais patê nesse angu”, teço um paralelo dessas conexões com minha práxis de criação apropriativa. Quando grifo um fragmento na leitura é porque houve ali uma reverberação, uma espécie de *acontecimento*. Não sei qual, não busco o sentido daquilo que marquei porque não é dele que se trata, mas do encontro dele em mim. No trabalho de apropriação, Compagnon (1996, p. 47) fala sobre a citação “ela não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora. O sentido da citação depende do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável”. Desse encontro, então, algo transborda, vira excesso e me faz riscar o papel. Essas marcas localizam no referente o momento do encontro. Os grifos são como cicatrizes desse atravessamento em mim e fazem

²⁶⁸ Para falar da noção de *dobra*, eu poderia começar trazendo Deleuze (2013) em uma passagem em que ele fala da subjetivação de Foucault e da relação a se manter com as linhas de força. Mas antes, relato o dia em que entendi de uma perspectiva bem pessoal esse termo. Eu estava atrasada com os prazos da tese e dividida entre ter que cumpri-los ou esgarçar ainda mais o prazo na tentativa de uma escrita mais criativa, esta que tem e imprime o seu próprio tempo. Fiquei meses nesse vai e vem e muito angustiada. Um dia, falando com Domenico, ele argumentando a favor da potência de criação a ser investida na escrita e eu falando de prazos e prazos: “Não dá mais, Dom. Eu entendo tudo isso. Mas eu tenho prazos. E eles estão terminando”. Ao que ele responde: “Então cavalga a linha de força, pega a potência e dobra a linha”. Ali entendi a noção de dobra e, de certa forma, consegui imprimir à escrita a flexão necessária para aliar a criação com o tempo que eu tinha para isso. Baixei a cabeça e escrevi, cheia de afeto alegre, imersa naquele propósito, o que fez o tempo correr a meu favor. E agora trago o fragmento de Deleuze (2013, p. 142): “Como se salvar, como se conservar enquanto se enfrenta a linha? [...] é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar - em suma, pensar. Curvar a linha para conseguir viver sobre ela, com ela: questão de vida ou morte [...] atingir o ‘olho do ciclone’.”

com que o referente comece a perder protagonismo, pois, aos poucos, são esses localizadores que, via recorte, vão se afastar do seu sítio de pertencimento para entrar na esfera criativa de uma nova obra, um outro está nascendo. De todas essas forças, uma forma vai emergindo a partir de um desejo de fala, aquilo que reúne os grifos em um gérmen de criação que vai ganhando concretude, orientado por essas intensidades produzidas no corpo vibrátil da minha leitura.

Essas afecções produzidas em mim por afetos de leitura nem sempre são claras. Para que essa atmosfera confusa se dissipe, é necessário que eu encontre em mim (sem nunca perder o diálogo com o outro), a causa dessa vibração, pois mais do que me interessar pelo que a obra primeira diz, ou como ela diz, o que me move é o que dela em mim vibra. Esta causa, ao modo espinosista, eu relacionava ao desejo de fala que, à medida que ia ganhando concretude, ficando mais claro para mim, mais me fazia agir, produzindo, a partir deste *através* que se dá na relação eu-outro, material para a nova obra. Muitas vezes, eu estava impregnada por outros *acontecimentos* como experiências de aula, ou discussões teóricas, ou situações específicas da minha vida que faziam com que meu olhar agenciasse fragmentos textuais a partir dessa lente pela qual pulsavam minhas inquietações. O tempo, e aquilo que me perpassava, estabeleciam um vetor que resultava em uma criação impregnada pelas forças que me habitavam em contato com as forças daquele outro em mim.

O *Ateliê sampler de criação* reúne essa infinidade de atravessamentos, linhas que foram se interpondo nessas conexões. Ali uma quantidade de material pulsante que eu conectava, combinava, unia e moldava, possibilitando acoplagens entre forças (o que me atravessava) e expressão (o que eu selecionava como tessitura formal para a nova obra). Há, no *Ateliê*, uma espécie de devir-escrita em que infinitas conexões são possíveis, a partir daquilo que, a cada momento, me transpassa. Penso nele como um grande lamaçal de palavras e frases, uma espécie de composteira com bactérias, micróbios e germens depositados nesse lodo fértil para a criação. E essa criação pode ser texto no papel, pode ser material para uma performance, pode ser música, pode ser atuação. Pode ser! O que eu tenho no *Ateliê* é material fruto da potência gerada pelo atravessamento da leitura, mas que pode, a partir de outras potências, encontrar infinitas variações em, também, infinitas obras de base, fazendo com que os elementos possam ser infinitamente, e de formas variadas, agenciados. Esse material borbulhante fica lá, em ebulição e vai colhendo fragmentos de vida que vão passando por mim e a mim se colando: outras

leituras, uma música, uma imagem, uma tristeza, uma comida, um domingo de sol, uma risada e lá pelas tantas o desejo convoca a ação de modo irremediável.

Hoje, ao percorrer as margens dos meus livros exageradamente riscados, com frases nas margens, nos miolos, nas capas, contracapas, papéis, papeizinhos, marcadores, penso o quanto fui me compondo de fluxos, de fragmentos, de fiapos de pensamento que nasciam ali, aqui, se repetiam, insistiam, torciam, negavam. Gosto do lixo. Não há via negativa nessa palavra para mim. Acho riqueza, componho com ele um infinito drama de restos. [Salto! Raquel Grabauska me contou uma história. Para quem está lendo no seu hoje essa tese, já percebeu que o hoje da minha escrita, acontece em meio a uma pandemia. Muito bem. Hoje ela me contou emocionada que os catadores que pegam o lixo reciclável em sua rua lhe agradeceram profundamente pois ela, antes de colocar o material na calçada, deixa separado o que eles vão levar, sem misturar com artigos não vendáveis para quem mora na rua. Isso me fez lembrar da palavra lixo. Para quem o lixo é riqueza? Para quem o lixo significa pobreza? Para quem o lixo é sujo? Para quem o lixo é a possibilidade de seguir a vida? Cada janela vê o mundo a partir das suas grades. Éris!] Meu *Ateliê sampler de criação* é um grande lixo, vasto, riquíssimo, com cores, cheiros e volumes dos mais diversos.

Com as matérias textuais no *Ateliê* e com um intenção de criação em mim, eu iniciava o que chamo de *fase da montagem*, o momento em que eu recolhia tudo e conectava a partir desse desejo. Hoje a palavra *montagem* já não dá mais conta para o que pretendo pensar como o momento em que a criação está emergindo. *Montagem* me remete à ideia de que, se eu monto, é porque há algo anterior desmontado e que eu vou erguer em uma forma. E isso me lança a ideia de uma cronologia, um antes-depois, um desmontar-ordenar, um disperso-unido que remete ao que aqui refuto como deslocamento, que é esse pensar baseado em um modelo linear, causal, progressivo ou evolutivo. Essa cadeia ordenadora da qual *a sampler* foge porque, em algum momento, isso pode desaguar em nova regra, verdade ou forma e não em contínua linha de fuga. Então, montagem aqui é *agenciamento* que pode tanto ordenar como desordenar, propor encadeamentos ou desencadeamentos, conectar ou desconectar. *Selecionar*, verbo recorrente nas escritas apropriativas, também me remete a algo formal, muito embora aqui a seleção seja de matéria intensiva, de escolha ética que vincula as forças que me perpassam de alguma forma.

As minhas práticas criativas sempre emergiram de um componente apropriativo. Eu acesso algo, aquilo reverbera durante muito tempo por questões específicas que se relacionam

ao que está me habitando no momento, outras forças chegam, seguem me provocando ecos e aí, em determinado instante, aquilo vai se agenciando a partir de um desejo de fala, e um *algo(s)* emerge disso tudo. Fico pensando, há criação sem essa espécie de interação?²⁶⁹ Sem algo que te acesse ou te toque, provoque e ao qual você reage/age criativamente? Criar é apropriar-se das forças que te atravessam em uma experiência, uma obra, um tema. E mesmo não sendo uma apropriação de forma declarada: “Usarei essa obra que estou vendo, lendo, assistindo, experienciando como gatilho para uma ideia”, me parece que sempre será uma apropriação de algo que a vida tensionou em mim.

SAMPLE: Os peregrinos²⁷⁰

Entrou disposta na sala naquela manhã de terça-feira. Tinha energia, planos, jogos e uma causa. Acabou sem nenhum deles. No espaço em torno de quinze pessoas sentadas em cadeiras, quietas, tristes e desanimadas. O ar da sala emitia um odor estranho e um abafamento esquisito. Cinco passos bastaram para que ela entendesse que aquilo seria uma experiência singular em sua vida.

Teatro para adultos em situação de rua. Presença: inconstante. Interesse: no lanche. Ânimo: destruído pelas noites insones, agitadas, frio e calor. Como gerar potência? Como gerar desejo, afeto, ação naqueles corpos? Preciso de referências de possível²⁷¹, pensou. Onde? Quais? Tateando, deixando-se ir pela intensidade que aquilo tudo lhe gerava, foi indo, sem buscar respostas, só indo...

Conversaram sobre obras de artistas visuais; leram o poema *O rosto atrás do rosto* de Caio Fernando Abreu²⁷²; escutaram e dançaram músicas como *Sonhos lúcidos*: Qual é o fundo do mundo da gente, como eu posso estar, perceber, criar. E me encontro em outro caos, em outro corpo onde eu não sou ninguém. Qual é o fundo do mundo da gente?²⁷³; assistiram o documentário sobre Carolina Maria de Jesus, a “papeleira que escreve”, diziam eles²⁷⁴; riram com Chaplin²⁷⁵, assistiram espetáculos de teatro e música, conheceram os bastidores de uma

²⁶⁹ No documentário *Everything is a remix*, produzido por Kirby Ferguson (2010), a criação em arte é explorada a partir dos seus três elementos básicos: copiar, transformar e combinar, revelando a natureza derivativa de um processo criativo.

²⁷⁰ Essa experiência refere-se às aulas de teatro que ministrei em 2016, no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos (SCFV), em Porto Alegre. A Associação Cultural e Beneficente *Ilê Mulher*, entidade que nasceu em 2000 e que trabalha com casas de abrigo para mulheres vítimas de violência no Rio Grande do Sul está, desde 2014, à frente deste SCFV. O serviço atende jovens e adultos, dos 18 aos 59 anos, em situação de rua. Os usuários têm acesso a oficinas culturais, cinema, arte, educação digital e assistência social.

²⁷¹ Trecho “referências de possível” é uma expressão do rapper Emicida (2019), em entrevista sobre o seu álbum *AmarElo*.

²⁷² Caio Fernando Abreu (2006).

²⁷³ Trecho da música “Sonhos lúcidos” uma obra do grupo Pitanga em pé de amora (2016).

²⁷⁴ Documentário *Caso Verdade - Quarto de despejo - de catadora de papéis à escritora famosa*, produção de Walter Avancini, direção de Attilio Riccò com Ruth Souza, Walter Cruz e Irene Cardoso. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dbw3csCl9lo>. Acesso em: 10 jan. 2021.

²⁷⁵ Filme *Tempos Modernos*, direção e produção de Charlie Chaplin (1936).

sala de espetáculos²⁷⁶; dançaram, riram e se abraçaram. Transitaram juntos por uma gincana de atravessamentos e cruzamentos em busca do que aquilo tudo provocava neles. E provocava alguma coisa? O ambiente triste do primeiro dia parecia ter ganhado cor, risadas, abraços. Um dia, caminhando sozinha pelo centro da cidade, ela vê ao longe uma turma grande de 12 pessoas quase correndo na sua direção, ao chegarem perto, foi levantada pelo abraço coletivo gigante que parecia cantar: “professora!” Um afeto que transbordava.

Anotação em seu diário: Sentei-me frente a frente com o João na sala da biblioteca. Ele chegou atrasado para a aula, então li o conto do Caio, apenas para ele. João chorou com o poema. Perguntei para ele: O que te faz chorar? Ele não disse. E eu então o abracei longamente.²⁷⁷

De todos os atravessamentos criaram *algo(s)* múltiplos. O que fizeram? Teatro? Música? Dança? Literatura? Dramaturgia? O que fizeram? Fizeram!

Sample 93: Os peregrinos
Fonte: a autora (2016).

Essa foi uma experiência extremamente importante para mim e que não só me fez perceber uma série de questões em relação à minha prática como educadora, mas também me fez criar muita coisa a partir disso tudo. Não apenas criação com o grupo, como também reflexões minhas das quais nasceram experimento, texto, artigo, projeto. Tudo nessa experiência foi aprendizado e criação. Tudo era atravessamento de tudo.

Quando entrei naquela sala de aula pela primeira vez, percebi que nada do que eu até então compreendia ser uma aula de teatro funcionaria com aquele grupo. Bastaram alguns jogos teatrais para confirmar o que eu intuía. Eles não aderiam às práticas, nada do que eu costumava fazer gerava engajamento. Tateei no escuro por vários encontros, queria conhecê-los mais, saber mais das suas vidas, me aproximar de cada um deles. Mas todos, marcados pelo dia a dia duríssimo das ruas, repetiam sempre a mesma história, como uma ladainha e eu não conseguia acessar aqueles alunos. Não tive outra saída senão me deixar atravessar por aquelas forças que me faziam chegar em casa e chorar. Me sentia incapaz.

Dias de potência e de despotência negociavam-se mutuamente em meu corpo e naqueles corpos. Afetos alegres e afetos tristes: “- Só fica atenta aos sinais, às linhas intensivas. - Mas esse “só” é difícil demais! - Não define e nem interpreta. Foca na complexidade e na singularidade do que tu estás vivendo”, eram os diálogos internos que me habitavam. Me

²⁷⁶ Em parceria com o *Festival Internacional Porto Alegre em Cena* visitamos o Teatro da Santa Casa de Misericórdia e o Teatro Novo DC. Nesses espaços, além de visitar os bastidores e toda caixa cênica que envolvia o teatro, o grupo também assistiu espetáculos de teatro, dança e música.

²⁷⁷ Texto retirado do *Diário criação: Ilê Mulher*: anotação de 27 de outubro de 2016.

desloquei por meses sem baliza, colhendo uma possibilidade aqui e investindo nela, colhendo outra ali e tentando novamente, percebendo o que engajava, o que os fazia rir, o que não gerava nada. É como se o meu corpo fosse uma lupa, um auscultador de intensidades, tentando captar qualquer sinal de que algo neles tinha sido movido ou provocado.

Nesse período, acontecimento, agenciamento, território, desterritório, nomadismo, não eram palavras que eu conhecia. Mas eu sabia o que os textos referentes geravam em mim, nas minhas práticas de escrita. Provação! Toda vez que algo se mostrava ressequido, ou despotente em minha escrita, eu me lançava à leitura de obras que poderiam tensionar e, com isso, gerar agenciamentos de criação em mim. Foi assim no experimento *Mulheres*, por exemplo. Eu tinha um tema, mas não saía do lugar comum, então me lançava às provocações. Nessas escolhas, um desejo de encontro com aquela obra ou autor ou experiência, na expectativa de uma riqueza de efeitos do referente em mim, que me fizessem movimentar uma força de criação. O que então poderia tocar, provocar ressonâncias naqueles corpos? Eu precisava promover encontros, assim como eu fazia em minha escrita.

Então dei as mãos aos meus alunos, juntos demos as mãos com outros artistas. Alunos e professora e artistas demos as mãos para obras, poemas, músicas, vídeos, biografias, danças, teatro, experiências. Juntos demos as mãos ao vivido de cada um, ao vivido daquele coletivo, ao vivido de todos nós. Levei muito material com o objetivo de tocar e provocar, mas que aparentemente, para eles, era só uma música, ou um texto, ou uma visita ao teatro. E comecei a perceber, nas aulas, que aquilo tudo estava reverberando. Aos poucos fui ouvindo outras histórias de cada um deles, uma lembrança aqui, um choro sem fala, um abraço mais demorado de algum deles nos corredores, uma pequena confiança... Algo começou a se mover ali.

E aqui colho mais alguns dados dessa *sampler* que é deslocamento e criação. A palavra *sampler*, de cara, remete a essa ideia de recorte e colagem: pego um trecho, copio e uso em outro lugar. A *sampler*, sabendo-se potente a partir da fricção do vivido, provoca encontros referentes que conduzem e acessam sua subjetividade a partir de um outro lugar. É um certo gosto pela força criadora dos *acontecimentos*. E ela, que é subjetividade criadora, incita esse acontecimento, disposta a encontrar, nesse tensionamento, criação. Esses cruzamentos de intensidades vão ressoar e esses ecos, em algum momento, vão agenciar partículas múltiplas para produzir criação. Como diz João Cabral de Melo Neto (1987, p. 381), “um homem rico de ressonâncias” ou “pobre de ressonâncias”.

SAMPLE: Poéticas citacionais na criação cênica

Oficina ministrada em Bento Gonçalves. 24 de setembro de 2017.

Apropriação. Referentes. Quadros. Textos da *web*. Grifos literários. Imagens plásticas. Políticas. Memes. Ativismos. Citações literárias. Lixo fértil.

Gatilhos para cenas, texto, imagem, ações. Texto que gerava cena, que gerava impulso. Imagem que gerava narrativa, que ia para a cena, que acoplava *sample* musical, que virava novo texto, que acoplava nova citação. Referente que gerava texto que gerava cena que atravessava o outro, que provocava em mim. Tu, eles, eu, mistura. Experimentação. Jogo.



Levou *samples* literários retirados do seu *Ateliê*. Várias citações de autores (clássicos e contemporâneos) recortadas e coladas individualmente em uma cartolina. Era uma pilha de cartões. Levou reproduções de quadros também de vários artistas. Ela tinha ganhado dois catálogos do MARGS com a reprodução de várias obras. Um deles está na sua estante de livros, o outro exemplar recortou todo para levar as obras para os alunos trabalharem. Levou também imagens e textos coletados da *web*. E levou fotos de espetáculos cênicos. Toda criação surgia dessa relação com obras e amostragens referentes.

Sample 94: Poéticas citacionais na criação cênica

Fonte: a autora (2017).

Essa experiência aconteceu na primeira fase da pesquisa, eu começava a sair do meu *Ateliê* e das minhas construções *samplers* para pensá-las como possibilidade de criação para a cena, como trabalho de oficina, sala de ensaio. Investigar essa relação que se estabelece com os referentes a partir de outros olhares e perspectivas. Uma das dificuldades foi a fruição, como propor o atravessamento de uma obra literária, por exemplo, em uma oficina curta como foi esta, e que a escolha não fosse a partir do olhar doicineiro, mas do aluno: aquilo que o acessa, atravessa e agencia enquanto potência. Era inviável. Precisei então levar pequenos fragmentos, obras, trechos e fazer a turma se relacionar com esse material na hora e ver o que

dali surgia. Foi uma tarde de muita experimentação. Percebi que aquilo reverberava neles, instigava, provocava engajamento e caminhos possíveis de criação a partir de todo aquele material.

Isso também aconteceu na oficina de canibalização de cânones (*Sample: Saindo da escrivadinha para se colocar em relação*). Levei uma série de provocações e lembro das alunas me acessarem para contar o que aquilo tudo estava lhes gerando. Para algumas reverberava na prática docente, outra fez um vídeo para um edital, outra começou a partir disso uma ideia para um romance, outra um texto teatral, outra uma criação de personagem, outra falou que conseguiu se destravar criativamente: “Cada coisa que tu falas me abre mil ideias novas. Acho que o perigo no meu caso é descobrir muitas possibilidades e intenções e não conseguir definir direito essas intenções”²⁷⁸ Esses eram os retornos que eu recebia, ou seja, aquilo tudo gerava potência criativa e era esse o meu interesse, ativar a criação, e foi isso que fiz nas aulas com os adultos em situação de rua, provoquei encontros:

SAMPLE: Provocando ressonâncias²⁷⁹ I - rostos que os alunos produziram

²⁷⁸ Reflexão de Ana Carolina Freitag, participante do *Laboratório de escrita dramática para mulheres: Canibalizando cânones* - agosto de 2020.

²⁷⁹ Esse *sample* refere-se às múltiplas provocações propostas ao grupo do Ilê Mulher relacionadas ao *sample: Os peregrinos*, as aulas de teatro que ministrei para adultos em situação de rua.

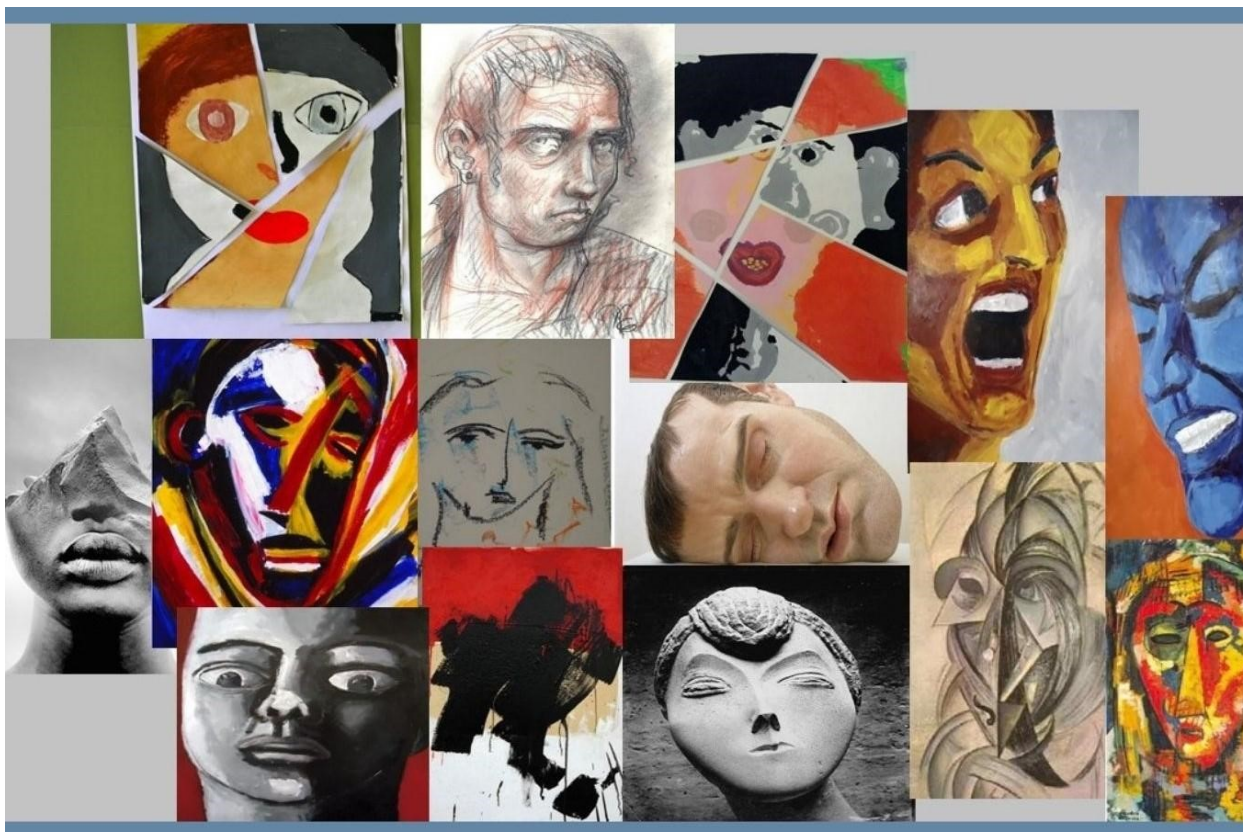
Rostos, corpos, vozes que falam

Depois da leitura do poema *O rosto atrás do rosto* do Caio, foram para a sala de artes visuais. Cada um, em um pequeno pedaço de cartolina em formato de rosto, pintava, desenhava, colava, recortava, enfim, agia a fim de criar um *algo(s)* relacionado ao seu rosto. Depois, com todos os trabalhos no centro de uma roda, conversaram muito. Ao final, cada um deles criou uma frase para o seu rosto. Nas aulas seguintes, entraram em contato com uma pluralidade de obras que tinham como foco o rosto, o corpo, a expressividade de ambos. Discutiram sobre aquilo tudo, atravessamentos que dialogavam, tensionavam e perturbavam todos eles. Nas aulas subsequentes, cada um, com seu corpo, elaborou um gesto corporal para a frase que tinha criado. Burilaram, aprofundaram e apresentaram aos colegas.



Sample 95: Provocando ressonâncias I: rostos que os alunos produziram.
Fonte: a autora (2016).

SAMPLE: Provocando ressonâncias II - obras que nos atravessaram A



Sample 96: Provocando ressonâncias II: obras que nos atravessaram A.
Fonte: a autora (2016).

SAMPLE: Provocando ressonâncias III - obras que nos atravessaram B



Sample 97: Provocando ressonâncias III: obras que nos atravessaram B.
Fonte: a autora (2016).

SAMPLE: Provocando ressonâncias IV - gestos que os alunos criaram



Sample 98: Provocando ressonâncias IV: gestos que os alunos criaram²⁸⁰.
Fonte: a autora (2016).

Não havia, nessas provocações, nenhuma intenção que não a de provocar e atijar, fazer algo ali se mexer. Como diz Preciosa (2010, p. 38), “opor-se a um destino que progride em direção a algo” e apenas “se infiltrar por alguma vizinhança, fazendo conexões”. Lembro que, após o experimento com a pintura do rosto, um dos participantes, que pouco falava, contou a situação que ele vivia em relação ao *crack*. Foi um momento de fragilidade que todos acolheram. A ideia não era solucionar aquilo, mas promover conversa, acolhimento e escuta. Duas aulas depois, fizemos uma prática com rádio teatro e esse participante era o mais envolvido. Tinha algo vivo dentro dele que eu não tinha visto nas outras aulas. Era apenas isso:

²⁸⁰ Insiro aqui o nome de todos os participantes que estiveram comigo nessa experiência compartilhada no Ilê Mulher. Alguns encontrei uma ou duas vezes apenas, outros estiveram comigo durante um ou dois meses em encontros semanais e depois não os vi mais, e outros ainda estiveram ao longo de todo o período. São eles: Tiago Ferreira da Silva, Carlos Egídio da Rocha, Milena Fagundes, Ronaldo Jonathan Rosa Vieira, Thiago da Silva Ribeiro, Daiane, Alexandre da Ilha, Igor, Zuleika Maria Lopes Brasil, Rafael Gonçalves, Cleber, Anderson da Silva, Roger Alexandre Vieira Gomes, Marcelo Costa, Marcelo Allendes, Jarbas Macedo, Lidiane, André Cristiano Oliveira da Silva, Carlos Roberto, Flávio Cristiano Gregório, Maria Edilamar da Silva Flores, João Batista, Marco Aurélio, Marco Bittencourt, Luis Fabiano, André Bonifácio, Adilson Torres, Eduardo Campos de Almeida, Cleodocir de Oliveira, Cristiano Dutra da Silva, Marcus Vinicius, Henrique Joaquim Costa e Itamar.

algo vivo. Só. Mas esse “só” era muito grande para aquele dia a dia pesado e triste que todos carregavam. Eu sabia que minha capacidade de mudar ou transformar a realidade deles era praticamente nula, tamanha complexidade que envolvia cada uma daquelas situações. Isso me fez ver que um ânimo a mais, um sorriso dado pela primeira vez, uma risada diferente, uma lembrança que escapava da memória deles na hora do lanche, um beijo na minha bochecha, um tchau professora era tudo o que eu podia fazer/criar por e com eles. Passei a focar nisso, provocar momentos, para não dizer segundos ou minutos, singulares naquelas vidas, para além da dor e do peso que eles carregavam no dia a dia.

Esse era o teatro que eu podia oferecer para aquele grupo. Gosto quando Artaud (2006) diz que o principal da arte é o seu núcleo intensivo, aquilo que ela provoca no corpo, os devires em quem cria e em quem a acessa. As intensidades criadoras que ela gera e desencadeia. Mas, mesmo não sendo esse o meu foco ou meta (porque não havia nem meta e nem foco que não encontros intensivos e potentes), nós criamos uma infinidade de *algo (s)*, nossas dramaturgias menores. Aqui preciso pausar e tecer algumas considerações sobre dramaturgia a partir do que proponho como reflexão. Depois retomarei aos tantos *algo(s)* criados no aqui e ali de todo esse percurso.

O termo *dramaturgia* vem da origem grega: *drama* (sentido conotativo de ação), mais *tourgia* (tecimento de ações). Assim eu aprendi: a dramaturgia ordenava uma sequência de ações em início, meio e fim, compostas a partir de um conflito acontecido em um tempo e espaço definido e com um clímax, momento em que a trama acendia antes do seu fechamento. Essa estrutura aparecia tanto no texto teatral quanto na cena em que criávamos nas salas de aula. Uma noção do termo impregnada pelas definições de Aristóteles (2003) na sua *Poética*, em que ele contrapunha a poesia lírica e épica à dramática, o que levou, durante grande parte da história do teatro, a ser, a *dramaturgia*, o lugar do texto do teatro e o gênero dramático, a típica manifestação do fenômeno teatral.

Na modernidade, com o surgimento da encenação, o teatro emancipou-se do texto, tornando-se uma linguagem autônoma e a *dramaturgia* passou a se referir não apenas ao texto escrito, mas a essa escrita que se dá na cena. Nela, a independência dos seus elementos (luz, interpretação, cenário, música, figurino etc.) contribuem, não apenas por subordinação ou união, mas muitas vezes por competição, contradição e combate, para a emissão de sentido que não é mais dada exclusivamente pelo texto (Dort, 1988). Para Danan (2019), a arte teatral no século XX era marcada por essa tríade: obra dramática (o texto), encenação (a peça) e

dramaturgia (pensada aqui como o processo que atravessa texto e encenação, conectando-os). A dramaturgia sendo responsável, portanto, por organizar a ação a partir de uma fábula pensada em sua relação mimética com vistas a produzir um sentido para o espectador.

Na contemporaneidade, o advento da performance abalou a mimese ao propor não mais o efeito do real (a ilusão), mas um efeito real, um acontecimento experienciado e vivido pelo espectador. Poder do momento, desse real em estado bruto: o ator não mais interpretando um personagem, um cenário não mais representando um espaço ou um tempo específico, mas “a cena teatral existente por si mesma, no aqui e agora da representação (ou da presentificação), sem procurar criar um outro lugar” (Danan, 2019, p. 15). O símbolo ou a metáfora não estão mais presentes, mas são elaborados posteriormente pelo espectador, a partir da experiência em ato. É nesse contexto que a tríade proposta por Danan (2019) é abalada pois não há mais a intenção de produzir um significado, mas de propor uma experiência. É na relação com o vivido que se debruça a cena e a possibilidade de construção de algum sentido pelo espectador, não mais como significado dado, mas construído: “Quanto mais a obra souber instaurar uma relação forte com o espectador, mais ela terá chance de fazer ‘sentido’ para ele” mais tarde em sua vida, pelo trabalho consciente e inconsciente da memória, do mesmo modo que um acontecimento vivido, acabará se encaixando em uma cadeia significativa, assumindo um significado - instável, mudando com o passar dos anos” (Danan, 2019, p. 17). [Não tem como não escrever isso sem pensar na proposição de *acontecimento* e *agenciamento*. Também como experiência do vivido e como tessitura criativa de novos significados e sentidos para aquilo que me transpassa.]

Hoje as práticas cênicas são múltiplas e variadas e o conceito de *dramaturgia* tornou-se plural, envolvendo o corpo (dramaturgia do corpo), a luz (dramaturgia da luz), o ator (dramaturgia do ator), a voz, o gesto, o movimento, o espaço etc. Cada um desses elementos identificando as suas estratégias criativas para alcançar o efeito de uma teatralidade na contemporaneidade. Para Dort (1988), a dramaturgia distingue-se tanto da escrita quanto da cena, afirmando-se como uma prática transversal, uma espécie de estado de espírito dramático. É esse estado que guia um coletivo teatral a pensar as virtualidades possíveis de cada elemento dentro de um projeto cênico. O que primeiro foi protagonizado pelo autor da obra literário-dramática, depois pelo encenador na modernidade, agora é também pensada a partir das áreas que compõe a cena teatral. Mesmo assim, e apesar de toda a crise do drama que

emerge no século XX, ainda as noções aristotélicas permanecem como forma norteadora, seja para reforçar ou para transgredir.

O reflexo de tudo isso, segundo Danan (2010) é a perda da legitimidade dos autores dramáticos; refluxo do dramático em benefício de formas não dramáticas na cena, formas estas que nascem na fronteira com a dança, a performance e a instalação; e o abandono da noção de uma “leitura” da peça de teatro como concepção do dramaturgo ou do encenador. O que se percebe é que o termo *dramaturgia* se expande, seu significado se amplia. Hoje, para Danan (2010), o drama compreendido como ação e conflito carrega nele a própria negação da ação o que atinge não apenas ele, mas o próprio teatro. O autor propõe duas possibilidades para se pensar a *dramaturgia* sem abandonar a noção de dramático, mas lidando com as contradições que o conceito carrega.

A primeira possibilidade, para Danan (2010) é a dramaturgia como instauração de uma ordem programática que rege a performance não mais buscando uma unidade signíca, mas lidando com os elementos da mimeses (ação, fábula, personagens etc.), a partir de suas contradições (não ação, fragmentos, personagens desfigurados etc.): “Não mais uma representação ordenada como um todo acabado e coerente [...], mas suas repercussões, também elas estilhaçadas, contraditórias, intermitentes” (Danan, 2010, p. 119). Essa visão do autor de um ordenamento que não é busca de unidade, mas da própria contradição e suas reverberações, dialoga não apenas com a noção de *agenciamento* como conexão de intensidades em diferenciação permanente, como também com o que eu pensava em relação a minha prática de escrita (naquele momento debruçada em experimentos mais radicais). Uma tessitura dramaturgica como conexão, não com vistas a um ordenamento linear, causal, mas aquele que seleciona matérias intensivas que vão se singularizar em uma forma também em vias de ser criada com esses elementos heterogêneos encadeados, desencadeados, surrupados, torcidos, vomitados, borrados ou desfigurados.

[Salto! Após a qualificação, revisitei a palavra *dramaturgia*, pensando o que e como ela ecoava em mim, já que, como informado pela banca, do campo institucional ao qual faço parte como estudante de doutorado e que se legitima na palavra “dramaturgia”, eu não fazia parte: “Nem vem”, foi a palavra de ordem que ouvi. Então, o que dela havia em mim? Para flertar com a questão, comecei a promover encontros que pudessem gerar intensidades que me auxiliassem a perceber uma possibilidade de resposta em meu corpo. A ida para Itajaí afim de participar da oficina *Apropriação de tudo* foi um desses encontros. Ali discutimos longamente

sobre o conceito, sobre o que hoje ele nos remete, pensando dramaturgia como conexão dos materiais aos quais eu me aproprio. Um ordenamento com vistas não a um fim, objetivo, meta ou progressão, mas como provocação e acontecimento.]

Então, quando encontrei Danan (2010) falando em instauração de uma ordem programática não baseada na busca de uma unidade, reverberou aí a experiência que tive neste curso, a minha práxis de escrita e o próprio conceito de *agenciamento* em Deleuze. Essas conexões plurais e heterogêneas que emergem de acontecimentos intensivos e que deles colho potência de singularização. [Salto! Em *Virginias*, por exemplo, há um modelo ordenador causal que faz evoluir a narrativa aos moldes aristotélicos (ainda assim, pela intromissão dos aspectos subjetivos na obra, a presença de monólogos, os fluxos de pensamento da personagem, eu diria que ela está mais para a crise do drama da primeira metade do século XX do que para um drama absoluto²⁸¹). Mas, no experimento *Mulheres*, a ordenação passa pela tentativa de desencadear o que está encadeado. E, ainda, faz infiltrar outras matérias na criação. Então, a escrita *sampler* pode ser vista aqui como desmontagem de um referente e montagem da nova obra, mas também conexões de montagem e desmontagem, encadeamentos e desencadeamentos diferenciais no interior da própria obra que está emergindo.]

Bom, com isso, eu tinha encontrado uma primeira abordagem de *dramaturgia* que dialogava com a pesquisa. Mas algo ainda me tensionava: onde está o teatro nisso tudo? - eu me perguntava. Se a forma emerge dos encontros intensivos, ela pode não ter como resultado uma obra cênica, uma peça, uma cena, uma atuação, um texto ou mesmo uma aula de teatro. Ainda assim era de dramaturgia que eu estava falando? E aí vou precisar articular aqui a segunda possibilidade que Danan (2010) coloca para se pensar a dramaturgia hoje, afirmando-a a partir do seu caráter de evento cênico, ou seja, algo não reproduzível, o seu valor como performance, enfatizando assim a especificidade da cena teatral como ação que se dá no tempo presente da cena. E o que é o *acontecimento* para a *sampler* senão a experiência em ato, também não reproduzível que se dá no aqui e agora do vivido? E se é o *acontecimento* que age intensivamente na *sampler*, o teatro, na perspectiva desta pesquisa, é meio e não forma final. E o que é teatro como meio para mim? É aquele que me conduz por esse processo de criação (de vida e arte), mesmo que o resultado não tenha a ver com o teatro em sua forma material, concreta e reconhecível como teatro.

²⁸¹ Sobre a crise do drama e a caracterização de drama absoluto, ver mais em Peter Szondi (2001).

Há um saber que envolve o teatro e que recorro, para falar dele, aos primeiros contatos de um ator iniciante com a cena. Primeiro, um olhar sobre o meu corpo, a percepção dos automatismos, das formatações que a experiência vivida, muitas vezes, engessa. Depois um processo minucioso, como de um vidreiro de vaso de murano, que maneja no fogo um material sensível, capaz de se despedaçar a qualquer movimento brusco. E assim esse ator tateia, primeiro se reconhecendo nas experiências que lhe compõe e aos poucos, expandindo-as, conectando-as a outros corpos, metamorfoseando-se na própria repetição da sua ação.

Esse *acontecimento* que se dá todo dia no meu corpo de atriz que repete, e repete, e repete movida não pela reprodução de uma forma, mas pela repetição que gera todo dia uma nova criação. Este colocar-se no instante mesmo do *acontecimento*, com tudo o que ele carrega, não apenas a cena ou o gesto ensaiado, mas o dia, o lugar, as pessoas, a experiência de cada um, o tempo, os humores, a vida pulsando como presença em ato e que faz daquela reprodução, criação contínua. Esse *diferencialismo permanente* (Orlandi, 2020) que não prescinde da minha condição de vivente e que me instala no acontecimento sem anteparos. Teatro é, para mim, sempre uma lançamento ao abismo, um castelo de cartas que ensaio para conseguir erguer, mas que sempre está sujeito ao dia, aos ventos, as umidades, aos humores, a instabilidade dos terrenos, a matérias das cartas. E aqui a aproximação com Danan (2010) no que ele propõe como evento único, mesmo que repetido, e que instala o teatro no campo do não reproduzível, sem prescindir da presença em ato, no aqui e agora da cena e da vida. Esse que faz *a sampler* se instalar no campo do acontecimento para nele, e via vibração que por ela perpassa, interpor as suas linhas de fuga.

[Salto! Vou lá para a noção de uma ação cênica *orgânica* de Barba (2012), pedindo uma organicidade dela na cena, que é como esses estudos chegaram até mim (e não entrarei nas querelas que a expressão suscita, recorro a ela apenas como recurso argumentativo). E o quanto isso nos fazia suar na sala de ensaio como se fosse um efeito a ser atingido para melhorar nossa “performance”. Mas hoje penso esse orgânico como experiência em ato, a busca por um vivido que não instaura o ator no campo da segurança dado pela forma, mas o coloca na própria instabilidade, no equilíbrio precário, no abismo de um voo. Eu buscava organicidade como forma e não conseguia chegar até ela. Quando a organicidade era abandonada como intenção, a presença ganhava consistência e eu conseguia agir a partir de um outro lugar.]

E é o teatro, investido nesse processo de deslocamento da *sampler* sediada que está na experiência do presente, que me faz perceber o corpo, o que vibra nele, o que nele age como

intensidade, o que o transpassa e o atravessa. Esse olhar sobre si, de escuta de si que aprendi com o teatro. Também é dele que vem o cuidado, o olhar e a escuta do outro, nessa conexão com o externo, com a negociação e a abertura necessárias que uma improvisação e uma contracenação, por exemplo, exigem. Empatia para o dentro e para o fora. E depois, ainda, esse constante criar - recriar que o teatro exige. Esse castelo frágil de cartas que eu monto e desmonto todo dia. De equilíbrio precário. De repetição e diferença constante. De atamento ao tempo como presença em ato! Essa gênese que mora em sua efemeridade e que nos obriga a refutar o sólido, a caixa, a reprodução estéril e mecânica porque todo o dia faço e desfaço em ato, o presente da cena (e da vida). Para, de novo, no outro dia, compor e recompor, infinitamente. E a necessidade de uma potência brutal a cada novo (mesmo) gesto, a cada nova (mesma) fala, a cada novo (mesmo) choro, a cada nova (mesma) risada.

Eu escrevo isso e me emociono porque essa base formativa me é muito cara e é ela que me faz chegar a essa pesquisa em específico. É desse deslocamento pela arte do teatro que *a sampler* bebe e requer também como vida. Teatro é meio pela qual *a sampler* transita. Hoje posso dizer que ser *teatreira*, englobando nessa palavra tudo o que o teatro me trouxe como acontecimento/experiência, é muito mais do que uma relação com um campo de linguagem e de conhecimento. Ser *teatreira* é o modo pelo qual exerço minha existência enquanto artista *sampler*.

É via saber teatral que tudo isso se compõe, se agencia, se conecta e cria, tanto vida quanto arte. Saber cênico que envolve uma abertura perceptiva para os encontros e acontecimentos; uma escuta em ato e em presença que exige uma disponibilidade corporal; uma ordenação conectiva dos materiais expressivos criados em direção a um resultado criativo; uma intimidade com os saberes que nascem do corpo; uma empatia e um acolhimento a corpos, percepções, formas múltiplas de composição e criação. É de corpos, vozes, presença, efemeridade, ato, abertura, escuta, improvisação, empatia e alegria que eu estou falando. Isso é teatro para mim, independente se lá no final o resultado é cena, livro, quadro ou música, um *algo (s)*. Embora detectando, neste trabalho, narrativas e práticas educacionais experienciadas na universidade e que, ao invés de ataçarem a criação, cauterizavam-na; houve, também (e sempre há, pois os fluxos sempre escapam), professores-fresta, guardadores de sementes

crioulas²⁸², aliados que atiçavam em mim o gosto pela experimentação e criação constantes. E é muito por e com eles que essa relação intensiva que mantenho com o teatro segue tão viva.

Além dessas duas possibilidades de abordagem do conceito de dramaturgia proposto por Danan (2010), ele também a caracteriza como o *pensamento do teatro em ação*, propondo que a dramaturgia se refira a um pensamento teatral como modo de abordagem, não necessariamente como forma final, mas como virtualidade: “nada além do pensamento do teatro em marcha, pensamento sempre em vias de se constituir” (Danan, 2010, p. 119 - 120). Na acepção do autor, a *dramaturgia* é pensada a partir de três forças em relação: ação, teatro e pensamento. A dramaturgia seria então “a circulação da energia que emana desses três polos” (*Ibid.*, p. 120). Sem um princípio ativo (ação), não há dramaturgia; “sem uma cena (ao menos virtual)” (*Id.*) não há dramaturgia; sem um pensamento ordenador que organize e ordene a composição, também não há dramaturgia. Correlacionando com a minha pesquisa, eu tenho a ação como o próprio movimento ativo do desejo que age, a partir daquilo que o atravessa; o pensamento como composição da matéria expressiva a partir do agenciamento de forças; e o teatro tanto como o meio no qual ação e pensamento circulam quanto como virtualidade por se compor no presente de cada acontecimento.

Então, encontrei a minha relação criativa com o conceito de *dramaturgia*, recortando o que dele me interessa para pensar essa *sampler* como linha de fuga para essa dramaturga menor. Dramaturgia que é ordenamento conectivo das intensidades que pela *sampler* perpassam, a partir desse corpo que, em presença, é atingido por forças que são agenciadas e movidas pela ação do desejo na direção da criação de um *algo(s)*.

²⁸² Expressão que ouvi da Prof. Dra. Silvia Balestreri sobre a importância das “sementes crioulas” dentro da universidade, essas sementes que precisam ser preservadas, mantidas e instigadas para que possam, mesmo em um ambiente muitas vezes árido e inóspito, florescer. Um paralelo com a agricultura na importância dessas sementes para a manutenção da biodiversidade que, com o manejo artesanal, preserva um saber que é ancestral.

SAMPLE: Os múltiplos *algo(s)* criados: Roda de memórias

Os peregrinos em livreto

Tinha muita dificuldade em acessar suas histórias pessoais: infância, adolescência, família. Eles constantemente repetiam a mesma e sempre ligada a um passado recente, o da experiência com a rua. Isso lhe chamou atenção e, naquele momento, achou importante que eles olhassem outras memórias que eram também parte de suas vidas.

Sua intenção estava ligada a uma sensação de que eles, muitas vezes, se sentiam “uma folha em branco”, sem nada de importante e de valor em suas vidas, sem narrativas em que pudessem se ver em outros momentos e situações. Então, e a partir de todas as práticas anteriores que, de certa forma, prepararam o terreno para esse momento específico, elaborou um jogo que passaram a fazer sempre ao final das aulas, cada dia um pouco, dando o tempo necessário para que contassem suas histórias, se quisessem. E que, se isso acontecesse, fosse pelo desejo de cada um em compartilhá-las. Criaram então a *roda de memórias*.



Pedi se podia gravar, porque queria que aquilo virasse outras práticas. Então, em roda, sentados, com o gravador ligado no centro do círculo, ela tirava de um saquinho uma palavra que tinha escrito, pensando na possibilidade delas funcionarem como gatilho para que eles acessassem histórias e quisessem compartilhá-las.

Entre as palavras: sanga, trabalho, irmãos, varal, animal de estimação, vendedor, pandorga, risadas, fogão à lenha, brincadeira, rua de terra, cerca, carroça, pulando muro, circo, galinheiro, quintal, doce na venda, algodão doce, palhaço, vizinhos etc.; e ainda havia um ponto de interrogação, caso quisessem contar uma história de uma palavra que não estava ali. Essas histórias geraram o livreto: *Os peregrinos*, com os textos transcritos e colocados em um formato que remetia a visualidade de um poema ou miniconto.

Sample 99: Os múltiplos *algo(s)* criados: Roda de memórias

Fonte: a autora (2016), foto: SCFV.

SAMPLE: Os múltiplos algo(s) criados: Touros, roupas e medo, muito medo....

A experiência com o jogo teve momentos muito significativos. Em um deles, Maria narrou, sorrindo, a lembrança que tinha de lavar roupa em um açude e os touros que pastavam perto. Maria já estava em suas aulas há três meses, foi a primeira vez que a viu falando assim da sua vida e sorrindo, sem a armadura que via investida em seu corpo no dia a dia daqueles encontros.

OS PEREGRINOS



TOUROS, ROUPAS E MEDO, MUITO MEDO...

Sanga era o lugar onde minha mãe me levava pra lavar roupa. Lá não tinha tanque. Eu colocava a tábua em uma pedra e ficava a manhã toda batendo roupa, ali, de joelhos. Esfregava na pedra e batia, batia, batia, botava no arame e estendia. Isso no interior, onde minha mãe morava.

Mas havia os touros... era cheio de touros. Eles olhavam e viravam a cabeça. Eu tinha muito medo que eles atravessassem a cerca. Não tinha como escapar. Apavorada, não saía do lugar! E os touros? Olhavam, olhavam, olhavam....

Maria Edilamar da Silva Flores
24/11/2016

Sample 100: Os múltiplos algo(s) criados: Touros, roupas e medo, muito medo...

Fonte: livreto - Os peregrinos (2016)²⁸³.

²⁸³ Esse desenho, que ilustra a capa do livreto “Os peregrinos” foi criado pelo aluno André Cristiano Oliveira da Silva.

SAMPLE: Os múltiplos algo(s) criados: Suspiro

Outra experiência que a marcou foi quando Marco, um rapaz de idade próxima aos 25 anos, relatou, também sorrindo, sem nenhum peso aparente, sobre sua infância, pedindo dinheiro no sinal e comendo suspiro.

OS PEREGRINOS



SUSPIRO

Uma vez eu tava em Santos, eu era criança. Eu tava com a minha mãe, a gente morava na rua. Eu gostava muito de suspiro. Então, fui na sinaleira e cheguei num fusca. Cheguei pro cara que tava dirigindo e pedi pra ele: "Moço, consegue um dinheiro pra eu comprar suspiro". Eu gostava muito, né....

Aí ele disse: "Te dou pra ti". Abriu a carteira e me deu uma nota de 5 cruzeiros. Naquele tempo valia muito. Bah, eu peguei e fiquei faceiro... Fui na padaria, comprei um suspiro desse tamanho. Ainda sobrou dinheiro que eu dei pra minha mãe: "Olha mãe, o que eu ganhei". Nunca me esqueci dessa história....

*Marco Bittencourt
24/11/2016*

O semblante dele contando aquilo, ainda lhe emociona, porque não era um olhar que ela encontrava ao entrar na sala. Havia uma potência que circulava por essas memórias. Como ela havia passado antes um documentário sobre Carolina Maria de Jesus, compartilhando com eles a história da escritora catadora de papel que escrevia suas memórias, eles, em roda, pareciam sentirem-se também como Carolinas. Se enxergavam, se viam com histórias, memórias, passado, valor.

Sample 101: Os múltiplos algo(s) criados: Suspiro

Fonte: livreto - Os peregrinos (2016).

SAMPLE: Os múltiplos algo(s) criados: Eu gosto de mar

O Carlos Roberto, outro rapaz, reconhecido na instituição, e por ele mesmo, como “encrenqueiro” e que sempre relatou sua cisão com a família, em uma das rodas de memórias tirou a palavra “praia” do saquinho e quis narrar sua história. No seu corpo, ela via orgulho, ele estava enxergando algo importante que tinha feito. No dia que ela deu um exemplar do livreto para ele, Carlos lhe disse emocionado: “eu guardo duas coisas comigo: minha identidade, minha carteira de trabalho e agora vou colocar aqui esse livro, para mostrar pra todos que eu também fiz coisas, tenho história e sou um cara legal.”

OS PEREGRINOS**EU GOSTO DE MAR**

Eu morava com a minha tia que tinha casa na praia de Magistério. Aí fomos na praia tomar banho. Ela não gostava muito, gostava mais de descansar, pegar o ar da praia. Aí eu fui no mar junto com o meu falecido tio, e a filha dele, a Carina. Tinha bastante buraco, e vinha onda, e onda, e onda. Aí o velho mergulhou (ele tomava banho até aqui, na barriga). Ele falava: “Ô Carina, não vai muito pra lá, não vai pra dentro do mar.” E eu fui... nadando, nadando, e vinha repuxo, e eu ia boiando... porque tem que saber pegar onda! Eu tava ali mas ficava no bico deles, só no jacaré. Aí eu vi que a minha prima tava quase se afogando, tinha caído num buraco. Fui boiando na onda, sem prancha, sem nada, só na água. A onda veio, eu dei uma braçada aqui e já peguei ela. A Carina se grudou: “Primo, me salva”. Eu não sei como eu consegui tanta rapidez. Ela se encaixou e pendurou as pernas em mim e eu consegui sair daquele buraco. Eu nunca senti tanta força na minha vida. Depois peguei a mão do meu tio também e peguei ele junto. Salvei os dois. Na areia eu caí, respirei, minha prima chorou e meu tio chorou. É uma história que eu não consigo esquecer.

Carlos Roberto – 24/11/2016

Sample 102: Os múltiplos algo(s) criados: Eu gosto de mar

Fonte: livreto - Os peregrinos (2016).

SAMPLE: Os múltiplos *algo(s)* criados: Cortejo dos peregrinos**Cortejo dos peregrinos**

Em 2015, ano anterior ao da oficina de teatro, um grupo de adultos em situação de rua foi passear pela Feira do Livro de Porto Alegre e foram barrados pelos seguranças do evento, não podiam transitar, naquele momento, pelo espaço que, no restante do ano, é sua casa. O *Cortejo dos peregrinos* foi uma intervenção artística realizada em 14 de novembro de 2016, na esquina da Rua da Praia com a Rua da Ladeira, em Porto Alegre, em uma das entradas da Feira do Livro de POA. Eles queriam falar que transitar ali era direito deles, que se expressar era direito deles, que criar era desejo e direito deles.



Sample 103: Os múltiplos *algo(s)* criados: Cortejo dos peregrinos
Fonte: SCFV (2016).

SAMPLE: Os múltiplos *algo(s)* criados: Mandala-estandarte

Mandala-estandarte

Soube que muitos deles trabalhavam como carregadores de empresas de som e luz. Em reunião com a coordenadora do Ilê Mulher, Iara da Rosa, ela reforçou a importância de instrumentalizar alguns daqueles alunos em relação ao que eles faziam nessas empresas, mostrando equipamentos relacionados à luz, som e audiovisual. Fizemos uma dessas aulas focando nos equipamentos técnicos que, na maioria das vezes, eles carregavam e não sabiam do que se tratava.

Quando falou sobre gobos de luz, eles se interessaram por saber mais, que desenhos se podia projetar? Começaram a pensar em cenários, ambiências, objetos, como se o gobo fosse capaz de reproduzir um cenário completo de uma história. Então, levou fotos de espetáculos e mostrou o que os gobos podiam ou não fazer. Mas aquela potência e interesse que percebeu neles em criar cenários, poderia ser um gatilho interessante para outros trabalhos.

Em outra aula, então, propus que desenhassem mandalas, fez um paralelo com os gobos de luz e propus um desenho coletivo: “quero que vocês desenhem conjuntamente o que vocês tiverem interesse, a única coisa que peço é que seja coletivo, ou seja, quando eu trouxer a Cris, ela precisa ver um desenho conjunto e não vários desenhos individuais”.

Aquilo gerou debates, negociações, acordos. Achou bonito ver o quanto aquilo os mobilizou. Vários foram os resultados, mas um em especial marcou a trajetória do Ilê pois virou um estandarte-emblema da instituição, foi quando eles desenharam o que eles chamaram de “o caminho do peregrinos”, que é o circuito que eles percorrem na cidade, indo de abrigo em abrigo, dali para o restaurante popular, para a praça, o bar, a igreja, os centros populares. Sua cartografia, seu mapa, sua geografia.

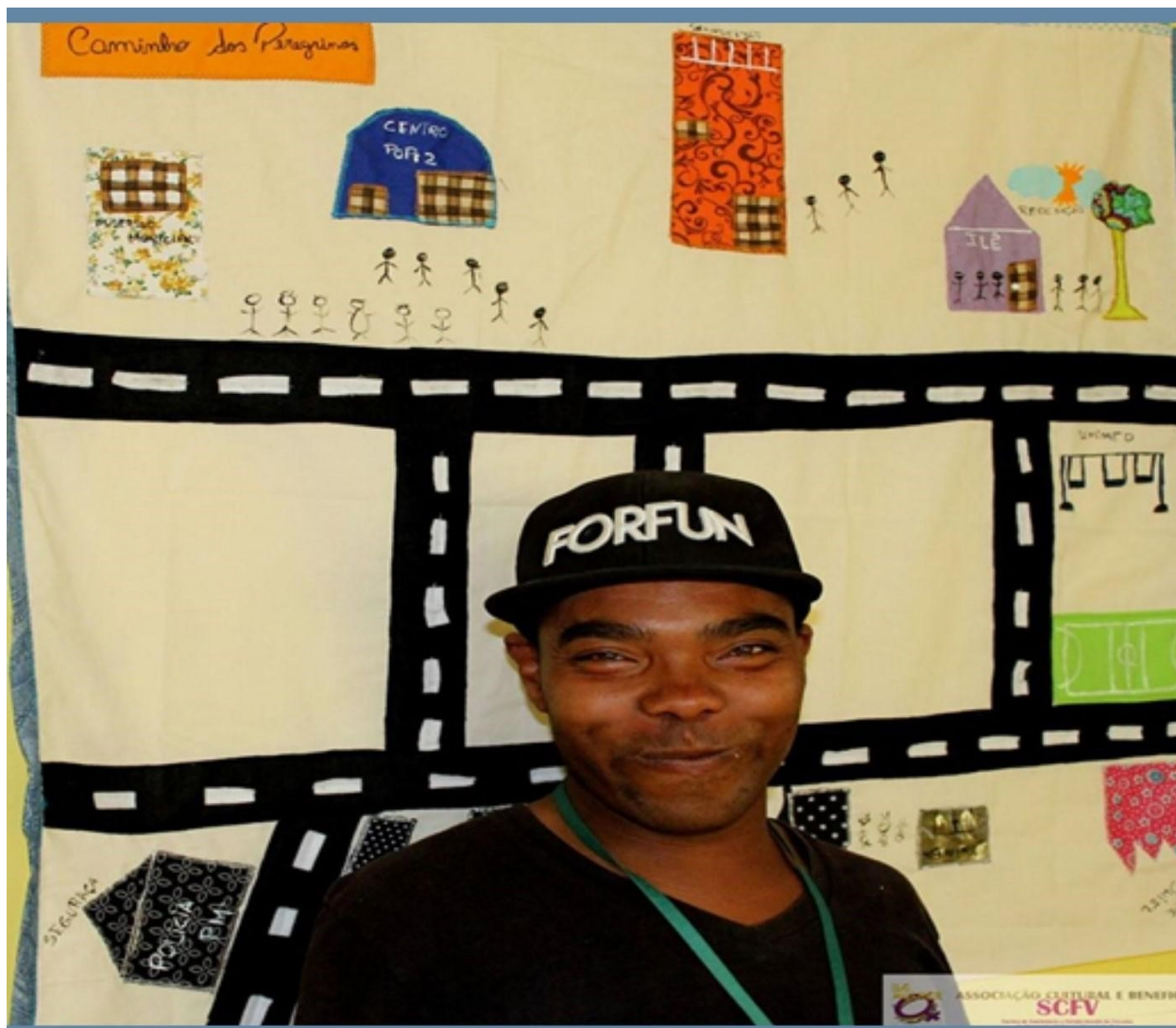
Aquela mandala, feita em papel, foi transformada em um quadro de pano, construído pela Tatiana junto com alguns alunos. Hoje, ele estampa uma das paredes do Ilê Mulher.



Sample 104: Os múltiplos *algo(s)* criados: Mandala-estandarte
Fonte: a autora (2016).²⁸⁴

²⁸⁴ Cris Pires e Tatiana Faleiro, citadas no texto, duas educadoras sociais do Ilê Mulher, na época em que dei aulas.

SAMPLE: Os múltiplos *algo(s)* criados: Mandala-estandarte em tecido



Sample 105: Os múltiplos *algo(s)* criados: Mandala-estandarte em tecido
 Fonte: SCFV (2016).²⁸⁵

²⁸⁵ Luis Fabiano com a mandala-estandarte em tecido ao fundo.

SAMPLE: Os múltiplos algo(s) criados: O caminho dos peregrinos



Sample 106: Os múltiplos algo(s) criados: O caminhos dos peregrinos

Fonte: SCFV (2017).²⁸⁶

SAMPLE: Os múltiplos algo(s) criados: Vocabulários

Vocabulários

Luis Fabiano tinha dificuldade de falar, de articular as palavras, era extremamente difícil entender o que ele dizia. Pouco se sabia de sua história a não ser os registros de presença no abrigo público da cidade desde sua infância, agora já era homem, devia ter uns 30 anos. Mas era puro afeto. Passava grande parte da aula copiando letras em uma folha, gostava muito de fazer aquilo, mas não sabia qual era o som delas e nem o significado caso se juntassem com outras. Ela, então, trouxe um livro infantil com palavras, frases e espaços para caligrafia, aquilo poderia ser interessante a partir do interesse que ele tinha manifestado nas aulas anteriores.

Adorou fazer, mas dali a pouco se enchia. Ela, então, propôs que a turma inteira recortasse figuras de revistas e jornais que pudessem fazer parte do vocabulário do Fabiano. Ele ia sinalizando: essa sim, essa não. Recortaram e colaram as figuras em uma esfera de papelão. No final, colocaram em uma latinha todas aquelas rodela. Virou um relicário para Fabiano, andava com elas, mostrava, recortava outras para ampliar. Nem sempre usava para se comunicar, mas

²⁸⁶ Cartaz do documentário *O caminhos dos peregrinos*.

com elas criou outras formas de agir, de se relacionar, de ir atrás da potência de um desejo que tinha ali, se instaurado.

O Flávio tinha mais domínio das palavras, mas quando queria mostrar que sabia de um assunto, inseria o prefixo “des” antes de cada palavra. A turma não entendia o que ele queria dizer. Os que já o conheciam riam. Ela trouxe, então, um fragmento pequeno de um texto que estruturou a partir de algumas falas que surgiram em cenas improvisadas. Inseriu, no início de cada palavra, o prefixo “des”, assim como Flávio fazia. Fizemos uma cena com o texto, Flávio estava lá, muito alegre com aquilo tudo.

Sample 107: Os múltiplos *algo(s)* criados: Vocabulários
Fonte: a autora (2016).

Essas criações me emocionam sempre que leio ou relembro, porque muito criamos no curto período que durou aquela convivência. Pensando que a palavra *texto* também remete a tecer, a entrelaçar, o que aconteceu ali foi uma tessitura de criação produzida por todo o grupo, tecemos juntos, articulamos diferentes linguagens artísticas mediadas por um saber cênico que, atento à vibração daqueles corpos, provocou acontecimentos e agenciamentos que afirmavam o que ali germinava enquanto linha intensiva. Não havia preocupação se o resultado seria peça, cena, performance, música ou livro. Seria o que, naquele ambiente, pulsasse. Seria o que, naquela experiência, permitisse que a vida perseverasse de forma alegre. Seria o que, formalmente compusesse criação a partir do conteúdo de forças que ali nos transpassava.

Não apenas aqueles participantes se deixaram atravessar por essa experiência, como eu tive que me deixar atravessar. Eu nunca sabia o que ministraria na próxima aula. Eu caminhava no escuro, dando a mão para essa *sampler* em mim. Cada linha intensiva que eu percebia vibrar neles era investimento em acontecimentos provocativos para a aula seguinte, independente da linguagem. Não me importava se era prática teatral ou não, seria o que ali vibrava. E essa percepção é o teatro que me dá. Ele me fazia enxergar aqueles corpos vibrando aqui e não vibrando ali, o que ia me apontando possibilidades a serem conectadas. Quando levei o poema do Caio, ou quando mostrei os gobos de luz ou o documentário da Carolina, eu não sabia para onde aquilo nos levaria. Só a potência deles e a minha, eram guia e bússola. Escrevo isso e percebo que, nessa experiência, não há a terceira pessoa, *a sampler* é o modo como me desloquei por aquela experiência desterritorializada. Então hoje, quando reúno as produções que criamos, me surpreendo, pois estive tão conectada à experiência que nem me dei conta do tanto que compúnhamos coletivamente. Aqui resgato uma frase que escrevi lá no início da tese, quando falei da minha prática de escrita, e que é similar ao que aconteceu no Ilê:

SAMPLE: A pesquisa em recortes - VII²⁸⁷

Tudo é móvel o tempo inteiro e as conexões entre os *samples*, e eles em mim, geram uma infinidade de possibilidades que eu carrego abarrotada nas mãos e em todo o meu corpo, por um longo tempo. Acho que por isso, em torno de um projeto, nascem outros tantos em múltiplas linguagens porque aquilo ecoa em mim insistentemente.

Sample 108: A pesquisa em recortes - VII
Fonte: a autora (2016).

Essa experiência reverberou tanto em mim, ou seja, era tão intensiva a linha que me cruzava, que pessoalmente, em minhas próprias criações, pesquisas e reflexões, foi durante um bom tempo, o mote que me mobilizava a agir, que convocava meu desejo. Foi a partir dessa experiência que criei o experimento *Invisível*, por exemplo. Desenvolvi um olhar atento à realidade dos moradores de rua e quanto mais olhava para minha cidade e meu país, mais via o crescente aumento dessa população. Notícias diárias de agressão, morte, abuso e invisibilidade que o ambiente urbano impõe, chegavam até mim diariamente. Curioso que, um ano antes de trabalhar nesse texto, eu escrevia em meu *Diário doutorado* no dia 13 de agosto de 2016: “Trabalhei com a vida de um ícone, Virginia Woolf. E as vidas não lembradas? E as vidas esquecidas?”

Mas essa criação, o experimento *Invisível*, só foi alavancada, de fato, quando tive conhecimento de dois casos de violência com moradores de rua muito próximos a mim. O primeiro deles no município de Alvorada. Um homem foi queimado vivo, preso às grades de um estabelecimento abandonado onde tinha improvisado uma casa com papelões como residência²⁸⁸. O segundo, em São Paulo, no bairro Pinheiros, no mesmo dia que eu chegava naquela região para participar do congresso na USP, o IFTR. Ali, um morador de rua, conhecido na região por sua convivência pacífica com os vizinhos, foi morto à tiros por um policial²⁸⁹. Esses dois casos me marcaram profundamente e me remetiam aos meus alunos do Ilê. Atiçada por tudo isso, fui buscar *samples* em meu *Ateliê* para escrever sobre e encontrei Dickinson (*apud* Farr, 1998) e logo na sequência, Hemingway (1978). Esses dois autores me levaram a Ferréz (2015) e Azevedo (1997) contribuindo, os quatro, para o que eu queria falar.

²⁸⁷ Fragmento recortado do subcapítulo 2.1 *Narrando meus escrevinhamentos*.

²⁸⁸ A vítima foi o morador de rua e guardador de carros Elen Rogério Martins Goulart, de 47 anos. Informações disponíveis em <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/morador-de-rua-e-encontrado-carbonizado-em-alvorada.ghtml>. Acesso em: 02 de junho de 2019.

²⁸⁹ Esta vítima foi o carroceiro Ricardo Silva Nascimento, de aproximadamente 38 anos. Informações disponíveis em <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/morre-morador-de-rua-baleado-por-pm-em-pinheiros-na-zona-oeste-de-sp.ghtml>. Acesso em: 02 de junho de 2019.

Desse caldo coletivo e plural emergiu esse experimento que, um tempo depois virou projeto performático que não desenvolvi, mas inseri em um edital de produção artística:

SAMPLE: Invisível em performance

Projeto: Intervenção performática

Local: Espaço com grande circulação de público (feira, exposição, rua). Noite.

Caixas de som espalhadas pelo ambiente; três projetores colocados de forma a projetar imagens na parede de três prédios; iluminação (pontos específicos espalhados pelo espaço).

Cinquenta atores (população LGBTQIA+, negros, indígenas, mulheres) espalhados, como se estivessem, como as demais pessoas, circulando por aquele local.

Começa (sem aviso prévio) som de violência, brigas, tapas, barulho de sirene, gritos e o texto inicial “vozes em profusão” (som sai dos equipamentos colocados de forma a dar a sensação de que ele vem de todos os lados). Um som de tiro encerra o áudio.

Nesse momento, os cinquenta atores caem no lugar onde estiverem, em meio ao público, espalhados. Tempo.

Seis atores negros, homens e mulheres, com microfone *headset*, começam a transitar entre o público, falando o texto (composição sonora entre eles: divisão do texto, acoplagem de vozes, ambiências).

Ao final do texto, dez atores (homens brancos), entram em cena e começam a tirar fotos dos corpos deitados no chão. Neste momento, as luzes, posicionadas em locais específicos, ligam e desligam (imitando *flash*) com grande carga de luminosidade (sensação de desconforto para o olho do público).

O texto do fotógrafo sai do áudio principal. Ao final, nas paredes dos prédios, é projetado o nome e idade de moradores de rua mortos em Porto Alegre.

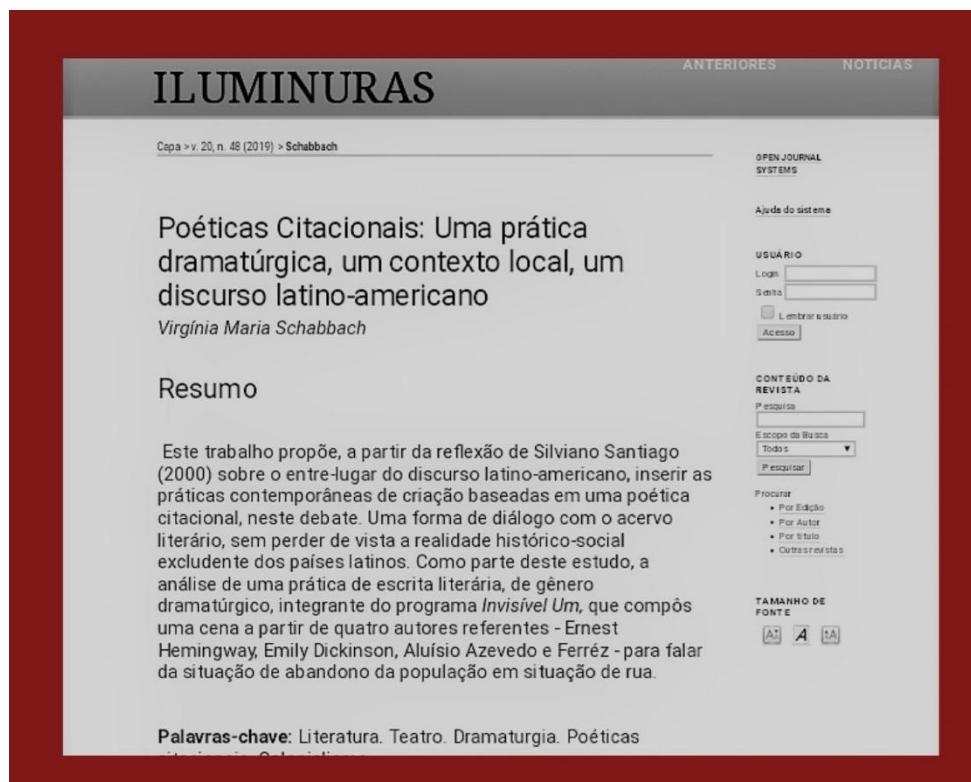
Sample 109: *Invisível em performance*

Fonte: a autora (2018).

E os atravessamentos seguiam, e as ideias se chocavam, se complementavam, eram acrescidas. Esse foi um período de muita intensidade na pesquisa, forças pipocavam aqui e ali (eu parecia a “bandeira do divino” balançando e correndo de um lado para o outro), tudo movido por uma certa insatisfação com a realidade de vida dos meus alunos; com a violência que comecei a perceber cada vez mais perto; com a participação naquele congresso que me gerou tanto desconforto; com a pesquisa que parecia correr para o lado oposto ao meu desejo; com a tentativa frustrada de um artigo que eu queria ter escrito sobre o congresso; com a minha insatisfação frente ao protagonismo dado às produções norte-americanas de *escrita-atraves* que

invisibilizavam esta poética como integrante de uma estética latino-americana²⁹⁰. Tudo se chocava, tudo se cruzava em mim e quanto mais isso acontecia, mais conexões eu fazia e singularizações brotavam aqui e ali, do jeito que desse, que fosse, que me chegavam.

SAMPLE: *Invisível* em artigo



Sample 110: *Invisível* em artigo
Fonte: Revista Iluminuras (2019).

Esse artigo também foi uma forma de dar vazão à toda essa turbulência. Isso me aliviava, mas por muito pouco tempo. O mesmo com o projeto *Invisível* (que foi experimento textual, projeto performático e artigo científico), que parecia correr para o lado oposto à

²⁹⁰ Ao longo da pesquisa, enquanto aprofundava os estudos sobre a escrita apropriativa, me incomodava que os estudos contemporâneos da escrita recriativa ou não-criativa (Goldsmith, 2015; Perloff, 2013) falassem desses processos a partir de epistemologias do norte (Santos, 2009), invisibilizando todo um pensamento canibal que emergiu de um processo de colonização violenta da América Latina e que nos faz partícipes e fundadores de uma estética: “As práticas citacionais contemporâneas são herdeiras de um pensamento canibal, que, saudavelmente, se ampliou na atualidade a partir de novas realidades, novos contextos e novas geografias. Nos debates em torno da nova *inventio* do século XXI é importante marcarmos a contribuição deste sul metafórico que sempre se manifestou esteticamente via hibridismo, alusão, contaminação e intertextualidade, enquanto as noções de unidade, sacralização, pureza e verdade eram defendidas pelos países hegemônicos, o Norte metafórico que fala Santos (2009). Perceber a contribuição latina é ir ao encontro da pluralidade epistemológica que Santos defende e a qual chama de “ecologia de saberes” (Santos, 2009, p. 44) que refuta as linhas que nos marcam como inexistentes e invisíveis, defendendo a importância dialética da copresença de saberes” (Schabbach, 2019, p. 94).

pesquisa, como me parecia à época. Então eram formas-fluxo que eu expulsava de mim, criando múltiplos *algo (s)* na tentativa de dar conta dessas ressonâncias, pois eu não via por onde fazê-los dialogar com o *sampler* que eu investigava na tese como procedimento de escrita.

SAMPLE: Os projetos - III²⁹¹

O sono de Marco Aurélio:

Ela anotou: Compor um *algo(s)* que fale de um sujeito que só tem um desejo na vida, dormir. O direito ao sono. Ideia que surgiu a partir do peregrino Marco Aurélio que não conseguia fazer a aula de teatro pois estava sempre com sono:

Um dia perguntou: por que sempre cansado? Ele disse: Professora, eu trabalho em um bico de garí noturno. Começo a trabalhar à noite e atravesso a madrugada. Quando saio tá quase amanhecendo e, como moro na rua, não tenho onde dormir. Já tentei dormir em algum canto, mas uma vez me deram uma surra que perdi três dentes e outra vez me roubaram todos os meus documentos, inclusive identidade e carteira de trabalho. Então, não tenho como dormir. Naquele dia, respondeu: Marco Aurélio, nas aulas de teatro, pode dormir. Aqui é seguro.

Sample 111: Os projetos - III

Fonte: a autora (2017).

Tudo virava ideia, projeto, possibilidade de criação, como esse mote para um texto sobre essa situação que também experienciei no Ilê Mulher. Ou seja, essa experiência reverberou muito em mim, e à medida que eu ia atravessando, não apenas ela, mas vivendo o meu dia a dia, *a sampler* ia conectando, agenciando tudo e produzindo, produzindo, produzindo a partir do que me atravessava, do congresso ao convite para um artigo, do Ilê ao desconforto com a pesquisa, de um edital de produção artística à morte de um morador de rua em Alvorada. E aí penso, o que eu produzi? O que essa dramaturga produziu? Texto? Teatro? Literatura? Artigo? Didática? Artes visuais? Audiovisual? Onde encaixo isso? Ao qual caixa isso pertence? A qual campo? Eu parecia a roda de professores da minha banca de qualificação, tentando encaixar, sem sucesso, aquilo tudo em algum espaço, com um mínimo de contorno possível para conseguir dar nome ao que eu fazia.

No agora desta pesquisa, já tenho condições de dialogar com essas dúvidas. Singularizei a minha possibilidade de resposta hoje. Temporária, tateante, instável, sim, mas um novo modo de olhar para tudo isso e pensar a partir de um outro lugar, até então desconhecido para mim. Para falar dessa resposta, retomo aquele bonequinho de dar corda, o que desvia ao encontrar algo que o barre, que o limite ou que impeça o seu movimento. Respondo com a estratégia exusíaca que ginga e foge para outro lado. Respondo com a inversão dos cascos das vacas feita

²⁹¹ Fragmento retirado da pasta “Laboratório” que integra a base de dados *Ateliê sampler de criação*.

por Hermes que manipula os traçados. Respondo com *a sampler* em mim que apagou as pegadas da forração. Respondo com a desordem como guia da deusa Éris. Respondo com a estratégia pirata da TAZ. O desvio como fuga de qualquer proposição formal dada *a priori*, majoritária, dominante, hegemônica, regrada, hierárquica ou normativa: não me interessa, vou fazer outra coisa! E é aqui que, mesmo me colocando em um pensamento de teatro em ação, que ordena materiais intensivos em direção à criação e, assim, possa ser entendido como dramaturgia, opta pela minoração como linha de fuga. O que *a sampler* produz é da ordem do menor.

Essa minoração relaciona-se à fuga desses campos majoritários (o maior) em que há um padrão, um modelo, classificação ou forma implicados em cada derivação (Deleuze, 2010). O que fez eu me perguntar e o que fez a banca se perguntar: *o que dê fato eu fazia?* - cuja resposta me auxiliaria e a eles, a tentar orientar um outro caminho. Aqui o majoritário já está implicado na pergunta, pois convoca uma resposta que encaixa, modela, classifica, padroniza para se conseguir olhar para o que é feito. Esse modelo majoritário de enquadramento é dominante, portanto, aderir ao maior é respeitar as normas impostas por ele. É relacionar-se com esses marcadores de poder (Deleuze, 2010). Estrutura, relações constantes, invariantes e elementos estáveis são da ordem do maior onde “de pensamento se faz uma doutrina, de um modo de viver se faz uma cultura, de um acontecimento se faz História” (Deleuze, 2010, p. 36). Eles se tornam maiores, acabando por conduzir a criação, tanto da arte quanto da vida.

Mas posso fazer o inverso, escapando por meio de traçados de fuga. Minorar, liberando “devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma” (*Ibid.*, p. 36). O devir é a recusa desse modelo dominante, ele provoca ação para fora desse “maior”, dele nascem artes e existências que não figuram neste padrão. E existências múltiplas que coexistem sem imposição de uma ou de outra. Vidas menores são aquelas atravessadas pelo devir e que contornam, driblam e gingam, escapando das formas dadas e, com isso, afetando e desterritorializando o próprio padrão majoritário²⁹².

²⁹² Segundo Deleuze (2010, p. 63), “minoria tem dois sentidos, sem dúvida ligados, mas muito diferentes. Minoria designa, primeiro, um estado de fato, isto é, a situação de um grupo que, seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fração subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece a lei e fixa a maioria. [...] Mas há, imediatamente, um segundo sentido: minoria não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria”.

Para Deleuze (2010), o menor na arte está no desejo de novas buscas criativas, no abandono de estilos, tendências e classificações, na criação como ingenuidade e lucidez e que faz nascer olhares outros, corpos outros, vidas outras, criações outras. *Uma arte que deixa lugar para as falhas, deixa lugar para o silêncio, deixa lugar para o menor* (Guattari, 2005). Nos procedimentos apropriativos, penso que minorar é também “submeter os autores considerados maiores a um tratamento de autor menor para reencontrar suas potencialidades de devir” (Deleuze, 2010, p. 35-36). Não à toa que o *Manifesto* se refere à escrita *sampler* como uma “operação para a re-atualização da literatura menor” (Coelho; Gaspar, 2007, p. 165). E se *a sampler*, lá no início, produziu uma existência para fora da casa asséptica, para fora da regra da redação, para fora da banca, para fora do balé, é nesse para fora dos campos modelares onde me interessa estar, a favor dessas linhas que escapam, dessas zonas que temporariamente desviam.

E por não querer nenhum nome, decidi inventar um, fazendo-o emergir das próprias singularidades que compõem este trabalho, o *algo (s)*. Livro de contos como *algo(s)*, rostos pintados em uma cartolina como *algo(s)*, estandarte como *algo(s)*, texto dramático como *algo(s)*, documentário audiovisual como *algo(s)*, determinada composição de personagens como *algo(s)*, cena como *algo(s)*, performance como *algo(s)*, uma didática em sala de aula como *algo(s)*, uma pesquisa de doutorado como *algo(s)*, um modo de existência como *algo(s)*. Nestes *algo(s)* está a dramaturgia desta dramaturga menor, composta via traçados de fuga *samplers*. Resultados que se situam fora do campo majoritário do que se possa pensar como uma criação na área da dramaturgia.

Nessa minha dramaturgia existe uma “variabilidade contínua” (Deleuze, 2010, p. 38), tanto no processo quanto nos materiais de expressão utilizados para dar forma ao conteúdo das forças, que irrompem e são agenciadas nos acontecimentos implicados nos corpos em relação. Não é um modo análogo à dramaturgia, mas um outro uso dela, que escapa, singulariza-se e retorna como matéria para outros usos e devires, operando sempre com ação - pensamento - teatro, os condutores dessa variação.

O modo de escrita *sampler* é sempre um traçado instável e em zigue-zague. Quando crio os textos, não sei qual será o resultado pois me coloco em estado de *atravessamento* de leitura. É dali que vai nascer a obra e eu não tenho como prever para qual caminho a leitura vai me lançar e quais conexões vou estabelecer levando em conta as minhas experiências, os referentes e os *acontecimentos* que me perpassam. Uma espécie de dramaturgia de

atravessamentos, uma “saborosa complexidade relacional entre elementos provenientes de estruturas diversas” (Costa; Corazza, 2016, p. 16). Tudo influencia tudo o tempo todo. Mesmo que eu tenha uma temática, uma proposta-guia, ela vai ser afetada por todos os acontecimentos desse traçado, o que inviabiliza qualquer expectativa, projeção, meta ou objetivo. O que impera ali são as intensidades e elas produzem diferença, tornando inviável um encaixe em um modelo genérico ou intencional do drama. Isso remete à proposta rapsódica de Sarrazac (2002), em que um autor-rapsodo (*rhaptein* em grego significa ‘coser’) tece estilhaços antes despedaçados e depois despedaça o que acaba de tecer, emergindo daí a sua dramaturgia. Uma criação como heterogeneidade e multiplicidade, costura, retalho e reinvenção. Rapsodiar tudo o que te atravessa não a partir de marcos teóricos ou formais, mas a partir da ação do desejo. Uma opção pela liberdade e a plasticidade das misturas.

Não me desloquei pelo Ilê Mulher pensando em fazer teatro, ou texto, ou cena, porque era essa a área devido à qual me chamaram para ministrar as aulas. Ou porque era dramaturgia a minha área de pesquisa. Chamava-se aula de teatro, mas produzimos livro, vídeo, cortejo, pinturas. Quando ministrei aula de dramaturgia propondo canibalizar cânones, eu tinha ciência que dali sairia texto dramático, mas que também poderia sair (como saiu) vídeo, personagem e romance. Quando fiz o meu mestrado, sabia que estava escrevendo dramaturgia apropriativa, mas não sabia que ali havia uma variação que estava produzindo uma existência que desaguou no que hoje investigo no doutorado, essa *sampler* que é subjetividade criadora.

[Salto! Falo muito com biólogos (minha filha é uma delas!) e, nessa conversa, sempre saio um pouco perplexa por saber tão pouco de algo que é tão vital à vida. E que só hoje, já um pouco mais velha (risos), é que me possibilitou acessar um tipo de sensibilidade que eu ainda não conhecia. É essa, por exemplo, que fez tantas vezes a natureza se infiltrar nesse trabalho (o galo Michelângelo, os pássaros, os gansos, o sítio, a chuva que desabou no céu). Aí penso em minhas aulas de biologia quando era estudante do ensino básico. O saber era tão (mas tão) específico daquele campo (nome dos órgãos do “besouro”; floema, xilema, parênquima e esclerênquima; organelas e complexo de Golgi), que, para mim, plantar uma flor, árvore, semente, era tipo atirar aquilo na terra que automaticamente cresceria. Contudo, o que poderia fazer parte da minha vida e lhe dar uma outra sensibilidade e percepção, não estava ali no banco escolar. Aquilo era algo distante, aparentemente fora da minha vida. Então, quando hoje opto pela minoração é também pensando que, para mim, este algo vem antes das teorias do drama, do conceito de dramaturgia, ou da performance ou do teatro como linguagem estética. O que

disso tudo me ata à vida? O que disso tudo a faz perseverar? O que disso tudo amplia meu olho para as invisibilidades que correm pelo meu corpo no contato que estabeleço com o mundo?]

Da mesma forma que eu, em minhas aulas de biologia, gostaria de ter me relacionado com a vida que a disciplina carrega e não com uma classificação que, muitas vezes, não me dizia nada. Assim também me interessa os usos do conceito de dramaturgia e do teatro naquilo que de vida eles carregam. Dramaturgia e teatro como variação perpétua em contraposição a um teatro sedentário de formas e normativas imutáveis. Dramaturgia e teatro que se pretendem máquinas de guerra, irredutíveis às capturas das máquinas de morte. Dramaturgia e teatro em sua relação ética com a vida. Criação que dialoga com a própria matéria vibrátil, que afirma a vida em si e faz emergir formas expressivas que nascem a partir dela e não fora, exteriores a ela. Isso não é uma opção por uma espécie de classificação desvalorizada, como diz Deleuze (2013), mas uma opção pela diferença que está no próprio movimento da vida, com suas virtualidades continuamente em deslocamento.

A minoração também afeta uma tradição que nasceu da relação sacra que o teatro manteve com o texto por muito tempo, e que conduziu o modo do fazer teatral a uma hierarquização e especialização das competências e funções: “a cada um o seu *métier*, e todos a serviço do texto (e do autor!)” (Roubine, 1998, p. 46). Nessa estratificação das funções, experiências como “tu não pode se dizer dramaturga” (*Sample: Me contaram*), ou “atriz tem que obedecer” (*Sample: Obedecer*) são consequências de situações que não têm mais razão de serem reproduzidas desta forma. E o que acho de certa forma curioso é que foi a minha escrita de escrivantina, ainda que apropriativa e *sampler*, mas ainda assim integrante de um tipo de teatro de autor (como lá no princípio), que me levou, por saltos, sobressaltos, intuições e quedas, à opção pela minoração como linha de fuga disso que, de certa forma, sempre esteve em meus questionamentos.

E escolho esse pronome indefinido - *algo*, no plural em parênteses - (*s*), como uma estratégia, como é o *levante* para Bey (2001) e a invisibilidade das TAZ. A expressão remete ao desinforme, ao não determinado, ao nebuloso. Ao caracterizar assim as produções da dramaturga *sampler*, mantenho aberta a fresta para a variação contínua e fujo do “despotismo do invariante” (Deleuze, 2010, p. 60). Desconecto-me do fixo e do permanente e me movimento pelo provisório, liberando a criação dos campos de normatividade e possibilitando que ela se desloque no diferencialismo permanente (Orlandi, 2020), que repetidamente se

dissolve para depois se compor e recompor infinitamente, em outras tantas formas por serem ainda traçadas.

No “s” que incluo entre parênteses, remeto a essa pluralidade possível e ainda passível de ser criada enquanto forma(s) em germinação. Na arte, a multiplicidade que a palavra criação carrega é mais palpável, mas na composição de uma vida criadora, nem sempre. Os parênteses, então, soam-me como um subtexto dito ao criador: *Espia só, você não precisa estar nessa ou naquela linguagem, o algo (s) mora em ti como potência. Algo(s) como um rio de agenciamentos que saiu do leito, molhou a terra e produziu vida.*

Essa imprecisão variante que o *algo (s)* carrega, também auxilia a que esse *menor* não volte a compor maior. Esse *algo (s)* que, sem um nome que lhe dê um contorno definido e passível de ser absorvido por um campo, resiste ao que se espera como objeto de determinado valor, evitando que ele possa voltar a compor uma maioria, refazendo um padrão. O modo de existência majoritário desqualifica o informe pois o imperativo é cadastrar, classificar, nomear, reconhecer, dar nome (e rosto) ao que é criado, mantendo nele linhas constantes. E o que eu quero aqui é manter a perspectiva de fuga. O constante no *algo (s)* é o *atravessamento*, como essa dimensão perceptiva que te lança ao devir.

Se dou nome (texto, didática, drama, educação, artes visuais), dificulto a variação, pois abduco do *atravessamento* como esse se deixar transpassar sem busca de linguagem, forma, sentido, mas atenta ao que o *acontecimento* carrega em si como virtualidade. Provavelmente nunca produzirei uma teoria matemática, por exemplo, pois ela não está em mim como experiência grifada no meu corpo-memória, este que também compõe o *acontecimento* porque também estou implicada nele. Se a matéria expressiva que me compõe como experiência está situada no campo da arte, é provável que seja dessa relação e com esses materiais que vai emergir uma nova variação.

Estar em processo de criação de um *algo (s)* faz com que eu me movimente sem objetivo ou pretensão, que não a de permitir que eu me desloque pelo que é intensivo, estabelecendo alianças provisórias (enquanto a intensidade durar em mim) e parciais (me alio apenas com aquilo que o outro reverbera em mim), a partir do agenciamento desses atravessamentos sensíveis que vão me conduzir pela forma que nascerá desses encontros. O *algo (s)*, portanto, é um devir que te lança, sempre, a novos devires, pois, assim como se territorializa em uma matéria expressiva, ele vai, a partir de novas composições, agenciamentos e cruzamentos,

lançar-te novamente ao devir. A própria variação que não deixa de variar (Deleuze, 2010), como as pegadas palimpsésticas naquela forração que eu apagava para continuamente formar novos traçados. Há sempre um *em vias de se fazer*, diz o *Manifesto* (2007), nesse *algo (s)*, que não “mais se realiza, mesmo que se conclua” (Deleuze, 2010, p. 69). Como diz Sarrazac (2005, p. 212), “não existe mais um modelo a imitar, e é necessário, antes de cada nova peça, re-fabricar o molde para, depois, destruí-lo”.

4 CONSIDERAÇÕES DE UM *ENTRE*

Essa tese compus a partir de todos esses *algo (s)*, inseridos aqui como *samples*, que foram gerando linhas para a tessitura da minha pesquisa. Essas formas-fluxos que fui vomitando e expelindo enquanto me via intoxicada pela experiência, principalmente no primeiro movimento deste traçado. E no segundo, revendo os *algo (s)* que *a sampler* compôs ao longo do percurso, nessa cartografia que revisitei a partir desse outro olhar que a própria queda me fez enxergar. Nesse movimento, encontrei modos de composição *sampler* muito semelhantes ao que eu fazia na escrita. Ali essa *sampler* como procedimento, usar o outro que pulsa em ti, para compor criação.

Mas perceber essa *sampler* compondo outros modos de existência, outras sensibilidades, outras percepções e deslocamentos pela vida, foi mais complexo. Primeiro percebi esse outro estar possível no corpo daqueles que, em minha experiência, se cruzaram, como a relação do Luis Fabiano com suas rodela de figuras, o Flávio percebendo que seu prefixo “des” era acolhido pelo grupo, aquela professora que furou a cerca para o aluno comer e aprender, o orgulho dos alunos do Ilê com o livro *Os peregrinos*. Eu via que isso não era apenas criação de arte. Era criação de vida. Depois comecei a perceber esse mesmo movimento em mim, nas pequenas reminiscências que colhi da infância e da adolescência, o quarto-gaveta de *Glade sachet*, a forração apagada, o diário roubado, traçados que foram permitindo que eu seguisse alegre e vibrante, para além do que havia me marcado enquanto experiência.

Mas o que, de fato, me trouxe até todas essas percepções e que fez ganhar relevo esse modo de deslocamento *sampler* (pela criação, pelos afetos, pelas relações, pela vida) foi essa pesquisa. Com tudo que a compõe. Com todas as quedas. Com todos os avanços. Com todos os recuos. Com todos os choros. Com todo o desespero. Com toda a dor física que ela me gerou durante esses quase sete anos de investigação, que começaram lá no mestrado, no dia em que eu, sentada na praia de Moçambique, em Florianópolis/Santa Catarina, depois de ter recusado um contrato financeiramente valoroso para mim²⁹³, decidi entrar para a pós-graduação, movida

²⁹³ Tive uma experiência cênica que envolveu a direção do espetáculo *A fantástica fábrica de Natal*, um dos três grandes shows do evento anual *Natal Luz de Gramado*, no qual dirigi, por seis meses, um elenco de 49 artistas. O espetáculo era uma das atrações turísticas da cidade, o que implicava responsabilidades técnicas e financeiras de grande proporção. No ano posterior eu fui novamente contatada para assumir a direção naquela edição e recusei para me dedicar aos estudos da pós-graduação.

pela sensação de que eu estava na arte não para servir ou corresponder a um mercado institucional da arte, eu queria um pouco mais dela. Vida, quem sabe. Naquele momento, linhas intensivas me atingiam, relacionadas com uma conexão que eu tinha estabelecido com a obra e a escritora Virginia Woolf. Hoje acho que o vínculo foi menos com Woolf e mais com Virgínia. A Virgínia que carrego em mim e que, por sinal, me deu um nome. Conectando-me com a inglesa, cheguei a um outro deslocamento para a brasileira.

Olhando para este grande *algo (s)* que relatei aqui, essa pesquisa de doutorado que, antes de ser palavras aqui escritas e impressas, fez *levante* em mim, revolucionou o meu corpo, a minha percepção e me movimentou para além do que eu pensava ir com ela. Mais do que uma investigação, fez-me encontrar uma grande linha de fuga que me jogou para fora daquilo que me era despotente e sedentário, nessa *sampler* que por tudo passa, nada cola e tudo cola ao mesmo tempo. Falar da pesquisa e de seu funcionamento é como passar por tudo que escrevi, de novo, a partir de um outro modo de ver, de me movimentar e de entender criação. Uma nova sensibilidade, esse *algo (s)* que imprimiu um outro ritmo, cadência e velocidade em mim, a partir das turbulências que vibraram em meu corpo, e que hoje transmuto criando esse *algo (s)* tese. Cada comunidade, ação, movimento, criação, traça fluxos, correntes e correntezas:

SAMPLE: Ritmos e cadências - parte II

Aqui, no Sítio Matagal, onde mora minha filha e onde estou nessa semana, foi ontem um dia atípico. Começo pelo que acho que possa ser um começo dessa inflexão que interpôs um *entre* na vida coletiva daqui. Rafinha é uma galinha poedeira. Toda manhã, o Pieter - o humano meu genro -, abre o galinheiro para que todas saiam e cisquem por aí. Sempre que a Rafinha precisa botar ovo, ela pia diferente e o Pieter já sabe: Rafinha quer entrar no galinheiro para colocar o seu ovo diário. Ela pia, ele abre, ela entra, vai ao ninho, põe o ovo, ele tira, ela sai e segue o dia.

Ontem eu acordei diferente. Não conseguia escrever. Estava meio arrisca, meio alguma coisa que não sabia o que era. Levei minha filha para a “cidade”, como se chama o micro centro aqui da zona rural. Fomos ver uma geladeira, pois até hoje mantínhamos o alimento no isopor. Conseguimos uma em 12 vezes. É o que dá. Que bom que dá. Depois, correio para enviar sementes crioulas de milho para uma encomenda, pastel comido dentro do carro e mais quinze quilômetros de volta pela estrada de terra.

Cheguei, abri o computador. Nada. Peso no corpo. Todos na casa pareciam se debater, tinha algo esquisito ali. Fui deitar-me às 11 horas da manhã, o que jamais faço. Achei que aquilo poderia fazer, quem sabe, render à tarde. Aqui na comunidade...eu queria escrever ecossistema, mas minha filha - que é bióloga - achou melhor comunidade, segundo ela, faltam elementos para se falar em ecossistema. Bom. Aqui na comunidade vivem: cavalo, cabra, carneiro, galo e galinha, pato, ganso, cachorro, peixe, abelha, faisão e humano. Deve ter também rato, morcego, mosquito, mas esses a gente não fala, pode encher de nojo a poesia. Ah, e todos os

verdes e coloridos possíveis das plantas. Ah, e todas as harmonias de cantos possíveis dos pássaros. Acho que agora foi tudo.

Há um funcionamento bastante visível nesse espaço comunitário. Visível para quem vive aqui por um tempo, pois para a maioria é invisível. Como quando a gente vive na cidade e acha que outros convívios não existem para além da urbanidade toda, com seus alimentos em prateleiras, verduras congeladas, carnes ensacadas e pássaros em gaiolas. Há um ritmo. Uma cadência. Um dia a dia em que cada um oferece o que tem e negocia o que não tem para a vida seguir fluindo. O ganso que grita primeiro para alertar o cachorro quando tem gente estranha; o carneiro que chegou bebê e adotou a cabra como mãe; o pato e o galo Michelângelo que se odeiam; de novo o ganso que sai bicando para apartar as brigas; as galinhas que cuidam dos pintinhos; o casal de faisão que depois de meses resolveu namorar; o pato com duas patas que se recusa a sair do açude; o cavalo que invade o coxo da cabra pra comer; e o cachorro que adotou o carneiro como amigo, sem entender que as cabeçadas não são brincadeira. E há os momentos coletivos: a hora da boia, a noite em que cada um vai para o seu espaço, o silêncio que impera e a chegada de gente estranha, que movimenta todo mundo.

Ontem as fêmeas daqui estavam diferentes. A gansa chocava os ovos no ninho, a cabra grávida, as galinhas botando ovo, eu e minha filha com sono. Eu realmente estava incomodada sem ter a menor noção do porquê. Onze e meia. Rafinha começa a sua gritaria habitual. Meu genro sai, abre o galinheiro, chama ela para entrar. Nada. Ela, além de empacar, seguia gritando. Pela insistência, Pieter resolveu espiar o galpão onde silenciosa estava Eugênia, a cabra. Naquele exato momento em que ele enfia o rosto pela janela, a bolsa do parto se rompe e jorra aquela água na terra, o bebê cabra estava nascendo. Rafinha para de gritar, eu me acordo do nada, a gansa berra em cima dos ovos do outro lado do sítio, nascia o cabrito mais lindo e branco do mundo: Gaspar. Estavam explicados o desconforto, o dia esquisito e as damas desacomodadas.

Dia um do bebê, ele sai do galpão. Toda a comunidade resolve aparecer. Mesmo. Até os patos saem do açude. O cabrito cambaleante é recebido. Alguns ainda o estranhando, outros lambendo, alguns com ciúmes e a cabra protegendo. Vida que seguia...

Sample 112: Ritmos e cadências - parte II

Fonte: a autora (2020).

Acontecimentos vividos, experiências e conexões, vida que segue, vida que pede passagem, vida que perdura, vida que cresce no caos, vida que negocia mais e mais vida. O tempo todo. O dia anterior a esse, eu, animada por uma tarde de rendimento (aqueles dias em que a gente fecha o *notebook* sorrindo porque fluíu), pensei: até o final da semana terminarei esse capítulo, falo isso, aquilo, aquele outro, digo assim e assado e ponho um ponto. Dormi animada. O dia subsequente foi esse que narrei. Tudo parou.

Desde o início desse segundo momento da pesquisa optei pelo deslocamento *sampler* como modo de investigação da *sampler*, e isso me ampliou o olho do invisível sobre meu corpo. Desde então ele se manifesta, o corpo, mesmo que eu não queira, ou mesmo que eu não esteja, naquele momento, atenta a ele. O meu corpo aprendeu a gritar. E eu aprendi a ouvir. Ou sempre

gritou, mas antes eu pouco ouvia. Contracenamos diariamente, nem sempre de forma pacífica, porque perceber a vibração que corre é uma negociação com o sentido que aprendi a dar a tudo, a interpretação que passei a procurar por tudo, as respostas que pensei que deveria dar (e saber) em tudo. É um equilíbrio bem precário. E ontem, quando essa linha cruzou por toda a comunidade daqui, fui junto. *A sampler* (com o seu imperativo das experiências em ato) parecia tocar o meu peito afoito por terminar tudo de uma vez, e, imprimindo nele sua força, me dizia: espera. Isso não está na tua mão. Esse poder não está em ti. Tem vida passando nesse agora. O imperativo é dela. Sem ela, não há nada. E a parte I, desse *algo (s)* que chamei de *Ritmos e cadências*, é a própria pesquisa. Ela, assim como essa comunidade de bichos, humanos e plantas, teve o seu próprio ritmo e cadência em que precisei parar, sentir, escutar, dialogar, saber recuar, aguardar, esperar, agir. Tudo pelo corpo, tudo transitando por ele. O que falo ao longo de toda a tese nada mais é do que o vagar que interpus como deslocamento pela pesquisa, para que eu pudesse compreender em mim o que era isso que tanto me mexia: samples, sampler, samplear, sampleamento.

A sampler e a pesquisadora, duas personagens dessa minha dramaturgia menor que aqui, neste (quase) último *sampler* que inseri, elas aparecem, pela primeira vez, fundidas na primeira pessoa. Hoje percebo, naquilo que escrevi quando, às cegas, tentava compreender o que tinha me atingido, ou no que chamei de “virada intensiva”, que sempre apareciam essas duas figuras em meus *algo (s)* escritos. Foi neste momento que comecei a referir “a *sampler*” na terceira pessoa do feminino singular. No *sample Dois atos e algumas cenas* que escrevi em fluxo, a presença das duas personagens na que chamo de “ela” e na que chamo de “você”. Ali eu pedia que uma informasse à outra o que lhe corria o corpo, para que fosse possível simular uma possibilidade de caminho, de traçado a ser seguido. Relendo, percebi a cisão. Eu precisava conectar essas figuras que, até então, tinham empreendido uma pequena batalha interna. O que em uma fluía a outra já encaixotava, o que a primeira criava, a outra, sem experienciar, já definia. Eu precisei que a pesquisadora vivenciasse o risco dos traçados instáveis e desterritorializados para perceber, pelo olho do invisível, *a sampler*. Abandonar o desejo como falta, terreno que, até então, eu tinha me deslocado, e encontrar a potência imanente em mim, esta que *a sampler* agencia, compondo-se e se recompondo, construindo-se, colando-se e se recolando infinitamente. Sempre do seu jeito peralta, sorridente, esvoaçante, leve e alegre, apesar de e com tudo, nesse seu modo ativo e à revelia das capturas com as quais a pesquisadora se debatia.

A esta faltava-lhe desobediência, faltava-lhe ousadia, faltava admitir que o espaço, o lugar, o pertencimento sempre foi busca, logo, o desejo nela (em mim) estava capturado. Eu precisava trazer a percepção desta falta para a minha vida e não foi difícil, em termos práticos e concretos: uma ruptura complexa de um casamento de 10 anos; uma ruptura complexa da tese quando eu achava ela quase conclusa; uma ruptura complexa de um caminho profissional como produtora; uma ruptura complexa como pesquisadora sem bolsa de pesquisa (e profissional da cultura, autônoma, em plena pandemia!); ruptura com o texto de qualificação que foi todo inutilizado (o escrito, pois o acontecimento está aqui, sendo, também, composição desta tese); e uma ruptura complexa de uma convivência diária com a minha filha, que se mudou de cidade. Eram rupturas por tudo quanto era lado! Os acontecimentos jogaram-me para esse lugar, e, quando eu percebi, já estava nele. Eu precisava, como diz o *Manifesto* (2007, p. 172) “dobrar a linha, para constituir uma zona vivível” no meio disso tudo, em *entre* possível de estar naquele momento.

E muitos ecos e ressonâncias me chegavam por meio de aulas, congressos, oficinas, manifestações políticas, encontros aliados, família, tudo caía em pencas sobre mim. Uma sensação de um emaranhado gigante de fios que me engolia via vibração e que eu não conseguia desatar, justamente porque o que eles pediam era composição, criação e não desatamento a partir de uma teoria, interpretação ou sentido. Parecia que a pesquisa adquiria existência própria a partir de tudo que se cruzava e ameaçava me engolir. Começou a ficar inviável conviver com o que, até então, eu tinha como um caminho seguro para ela, porque tudo me tensionava e eu estava muito desconfortável nesse lugar. Esses acontecidos me jogavam para fora do método, da regra, da malha, da norma que eu pensava erigir (e necessitar) para um processo de doutoramento. Eles me faziam escapar (e me perder). Surfei na violência de uma onda intensiva que veio abarcando, conectando e afetando. A qualificação, e nela, principalmente, as questões afetas ao não pertencimento do meu trabalho ao campo dramaturgico, me dito em palavras, de forma concreta e literal, abriram-me para um atravessamento doloroso, mas que me fizeram perceber as contradições e a cisão da pesquisa em mim. E consegui, finalmente, ouvir, com todo o meu corpo, o nó de todos aqueles fios em ecos.

Então, depois de me debater buscando saídas que não davam em nada, o que fiz foi fechar os olhos e atravessar, mantendo um sentido de escuta perceptiva a esse ritmo e cadência da vida que passava, conectando-me, assim, aos afetos que vibravam em meu corpo produzindo desejo. Assim como ele se conectou ao corpo da minha filha, que se conectou ao corpo da

galinha Rafinha, que se conectou à gansa que chocava e que se conectou finalmente à cabra que, em nosso corpo feminino, berrava que ia parir. [Agora, quando escrevo, dou-me conta que isso aconteceu uma semana antes do ponto final que hoje coloco neste que é o último capítulo da tese. Meu Gaspar está nascendo!]

Coloquei-me em experiência, tensionei essa percepção de um “não lugar” que foi mola que me jogou a cópia, a colagem, a pirataria, a ladra em que me tornei e que me dei conta que sempre fui. Fiz a pesquisadora seguir o traçado da *sampler*. Nesse movimento, não parei de me colocar em situações, leituras, obras, contatos, experiências que me gerassem acontecimento e que intensificassem os meus agenciamentos, como fiz com meus alunos do Ilê, como faço em minhas escritas apropriativas. Atravessei tudo sem ter (e rejeitar) qualquer amparo seguro. Quando uma certeza começava a se erguer, eu a quebrava, mudava a rota, tensionava. Quando algo ficava satisfatoriamente ganhando concretude, eu fraturava, refazia, deslocava. Perguntas sobre hipótese, objetivo, campo conceitual, conceito operatório faziam-me correr em disparada. Para meu amigo Dionatan Rosa, eu disse:

Vika: Só saberei disso, se um dia eu souber, quando colocar o ponto final da tese, o que também é provisório.

Dionatan: Isso é suicídio!

Vika: Não tenho mais medo da morte (rimos).

Dionatan: Tu não vais conseguir terminar a tese.

Vika: Essa também é uma possibilidade, não descarto nenhuma.

Consegui, então, aproximar-me desses acontecimentos (e do sentido que só o acontecimento em si carrega) quando optei por atravessar, sem buscar respostas, sem querer entender aquilo que brotava caoticamente de mim, naquela necessidade quase que desesperada de simular rotas de fuga. Isso gerou um modo de deslocamento singular pela pesquisa. Eu precisei viver essa tese, experienciá-la em meu corpo, para, só depois, estruturar, criar e escrever, a partir daquilo que vivi. Precisei tornar-me, como diz Preciosa (2010), uma subjetividade poeta. Aquela que se expõe ao mundo e *segura o tranco. Não se protege e nem fica abismado diante de seus inúmeros paradoxos. Vai misturando os ingredientes que recolhe em seu desitinerário e os devolve como constelação de inventos.*

Eu precisava mais do que produzir uma outra escrita ou ler outros referenciais. Eu precisava renunciar à segurança da própria pesquisa. Eu precisava lidar de frente com os meus

medos de que: “isso não é uma pesquisa”, “não é assim que se faz”, “tu estás usando esse autor errado”, “falta profundidade de estudo nestes autores”, “essa referência não combina com aquela”, “quais são teus objetivos?”, “não sei onde tu quer chegar”, “tua tese não é cênica”, “qual a tua questão de pesquisa?”, “isso não é uma tese de doutorado”. E quando escrevo isso sei exatamente a dimensão de todos esses meus receios. Eu precisava afirmar, para mim, a intenção na qual o meu desejo me conduzia: essas regras não me interessam, vou fazer algo que pulse em mim e, se isso não for uma tese, mesmo assim eu opto e reitero a opção por esse traçado. Só abandonando essa intencionalidade eu tive condições de olhar para aquilo que vibrava em mim.

Mas isso só passou a me ser perceptível (não sem dificuldade) quando encarei o fato de que, aos olhos de quem lesse, isso poderia não ser uma pesquisa, na percepção de uma determinada estrutura institucional ou dentro de um modelo padrão acadêmico. Eu precisei desvincular-me da intencionalidade e das expectativas de chegar a um título, aval ou aprovação que esse doutorado, pudesse ou não, me gerar. E não era uma questão de mudar a forma de escrita, ou de propor algo totalmente anárquico, pois isso também não seria o encontro das minhas experiências (as que me constituem e que me modificam, com todos os marcos culturais que fazem parte do meu percurso) com aquilo que me atravessava e me potencializava.

Então, abandonei a intencionalidade (ganhar o título de doutora); passei a agir por intensidade (se não houver potência não estará na constituição da pesquisa); evitei o planejamento dos próximos passos (deixei a instabilidade fazer morada); não agi por ressentimento (agiram contra mim, sou uma vítima disso ou daquilo); passei a me pensar como instância de trânsito (entendendo a minha pesquisa como um pouco de teatro, um pouco de filosofia, um pouco de literatura, um pouco de produção, um pouco de educação, um pouco!); operei por atravessamentos (por isso tantos saltos de pensamento que fiz e faço) e admiti que isso tudo que até agora traço não é uma tentativa ou espera de que me leve a algum lugar. Passei então a me relacionar, mesmo que de forma instável, mesmo que constantemente precisando rever minhas capturas, com o conhecimento de outra forma, não mais como acúmulo, verdade ou regra, mas como criação.

E foi a partir do momento em que comecei a cartografar experiências grifadas em meu corpo-memória, e as relacionar com tudo o que me atravessava e com a constituição de minha própria subjetividade, que eu enxerguei a tensão. Percebi as minhas capturas, percebi o contexto ao qual eu estava inserida (na sociedade, na família, nas relações, no teatro), percebi

os meus modos reativos em luta com a ética da *sampler* em mim, e passei a compreender algumas aflições geradas pelas escolhas teóricas e metodológicas que, até então, me acompanhavam. Passei a perceber que todos os grifos marcados pela experiência em meu corpo diziam respeito ao mesmo desconforto, à imposição de um sistema de valor (e regras) contra o qual eu me debatia, fosse ele na educação, na família, no teatro, na literatura, na dramaturgia, na arte.

Primeiro percebi um deslocamento em relação à norma que começou a se desenhar em *Virginias*, a partir da opção em não escrever, mas em copiar e colar fragmentos para contar a minha história sobre Virginia Woolf. Ali ainda uma relação de valoração, tanto pela escolha de uma escritora inglesa, participe de um universo reconhecido como “os grandes” da literatura, como de respeito a ela, manifesto em meu receio por estar fraturando a sua obra, e pela escolha de uma perspectiva biográfica nessa construção dramática. Ali já havia uma cisão, um estranhamento em mim (eu fraturava, roubava, mas me questionava se isso seria algo “permitido”). O estudo do *Manifesto sampler*, por sua vez, fez-me ver que havia mais coisas sendo ditas nessa recusa em escrever que não fosse copiando e montando.

Com o ingresso no doutorado eu radicalizo essa relação na escrita, montando o *Ateliê sampler de criação* e compondo experimentos com uma infinidade de referentes. Ali, no *Ateliê*, novamente essa cadência, esse ritmo que envolve a vida e a criação, as suas conexões, misturas e agenciamentos. Nele, uma infinidade de grifos desconexos, soltos, perdidos naquele *ecossistema* caótico (é comunidade mãe!), uma massa disforme cheia de conflito, angústia, vagueza, mas repleta de potência e afetos alegres para serem misturados, copiados, colados, recriados. Há ali, também, um permanente receio em não conseguir criar, medo de não ter ideias, de elas não serem boas, medo de fracassar. Nele, porém, revisitei essa percepção da criação como caos, a lama fértil que me fazia produzir, era ali que a minha alegria habitava: o espaço da invenção. Quase um experimento de base para o que viria depois, a percepção da vida como um ateliê, em que eu, atravessada por aquele emaranhado de fios, precisei olhar este nó para compor com ele um modo de existência no qual a vida pudesse perseverar, o que produziu uma nova cartografia em mim. Um modo *sampler* em que me exercito em colagens, compondo e me recompondo, infinitamente, em um *algo(s)* artista, professora, mulher, amiga e mãe:

SAMPLE: O nome da rosa

Montou uma estratégia! Como a sensação era de estar perdida, pensou em labirintos, enigmas, caminhos nebulosos, mistérios...precisava de um alimento literário para, quem sabe, descobrir a senha que desataria o seu nó. Decidiu retomar *O nome da rosa*²⁹⁴ que tinha lido quando era uma garota. Quem sabe na escuridão daquele mosteiro e daquela biblioteca acharia uma saída.

Chegou em casa, a sua filha estava prostrada no sofá, com febre e dor. Função-mãe e função-pesquisadora congeladas na imagem daquela mulher entrando pela porta: o rosto aflito e o livro na mão.

Medicada a filha, mais calma a mãe, a proposta:

- Vamos ler: *O nome da rosa*? Eu leio em voz alta e tu escuta junto.

- Quero!

Foi uma experiência cheia de carinho, risadas, tensão pelo caminho que traçaram juntas dentro daquela medieval biblioteca: ela nunca mais pode seguir a leitura sem a guria junto que, todo dia, dizia: Mais um capítulo? Modos de ser-se na fricção do que é e não na expectativa de um que será.

Sample 113: O nome da rosa

Fonte: a autora (2020).

Fui inventando-me, criando-me em *algo (s)*, aqui e ali. Instalei em mim um ateliê de vivências, como o meu virtual, para com ele transitar pelo virtual que é vibração e que queria se instalar em mim. Por um bom tempo recuei, sem nunca me retirar da vibração que transitava em meu corpo. Era uma imobilidade ativa, aquela que não tem a pretensão das respostas certas ou rápidas, mas que me fez perceber as pegadas dessa *sampler* que, nas frestas do que vivi, seguiu, invisível e presente ao mesmo tempo. Um invisível-presente que me permitiu seguir criando para além das capturas.

E a partir disso, reconheci que sempre houve um deslocamento voluntário em relação à qualquer percepção que se impusesse a mim como verdade ou norma, manifesto nos objetos que agencei para criar, sempre heterogêneos, múltiplos, sempre na contramão do que era “normal” fazer. Encontrei *a sampler*, cartografando o meu percurso. Percebendo-a, dei-lhe protagonismo na pesquisa, aceitando acompanhá-la a partir dos acasos e dos acontecimentos que me invadiam. Hoje, mais do que um deslocamento voluntário, ela se torna linha de fuga, na qual vislumbro a possibilidade de outros modos de compor e de existir como artista-menor.

²⁹⁴ Referência à obra *O nome da rosa* (2010), de Umberto Eco.

Assim transitei pelo foco e questão que provocou e balizou esta pesquisa, a presença de um modo de deslocamento que pudesse ser compreendido dentro da noção de *sampler*, pensando-a como uma subjetividade artista que, ao colher amostras de matéria intensiva que emergem dos acontecimentos que por ela perpassam, cria um *algo (s)* que é arte e vida como obra de arte. Investigando o meu *ateliê-corpo* percebi as especificidades dessa *sampler*: o trânsito pelas fronteiras, em um *entre* que a faz radar do que lhe é intensivo; conexões múltiplas e heterogêneas; corpo que se coloca em relação, aberto, disponível e atento aos atravessamentos; um ateliê-corpo e um ateliê-base de dados, ambiente material em que ela registra as amostragens do que lê e vive; afetos alegres como motor de ação do desejo; percepção do caos e das desterritorializações como momentos de compostagem, possibilidades de um vir a ser; relação com a criação não a partir de autoridades, hierarquias, formas ou normas, mas a partir daquilo que, como potência intensiva, serve-lhe de guia. Opção por um traçado ético que se liga à vida; gênese desviante que opera constantemente com linhas de fuga, destituindo as capturas das linhas duras; máquina de guerra; e modo de deslocamento ativo e antropofágico pela arte e pela vida. Uma subjetividade produtora de *algo (s)*, formas-fluxos que ela compõe nos *entres* fronteiraços nos quais se movimenta, agenciando atravessamentos intensivos para compor dramaturgia menor, aquela que prescindem das formas majoritárias. Dramaturgia como pensamento de teatro em ação que conecta, ordena e cria, a partir de todos os acontecimentos vividos em ato, uma aula de teatro, uma atuação cênica, uma didática ou um texto teatral.

Compus essa tese com os meus lixos, os meus restos, os meus estilhaços; no movimento sem sentido, no silêncio e na turbulência, no barulho e na surpresa do que me atravessou. O meu desejo, nesta escrita, era uma tese que remetesse a um material *sampler*, miscelâneas recolhidas no atrito da pesquisa com a vida, experiências e conexões. A sensação de um mosaico que pudesse ser ordenado de múltiplas formas, que aceita outras tantas possibilidades de criação porque não se fecha, se abre. Um tudo vazio que pede a experiência de quem lê para dialogar e para dali emergirem outras múltiplas perspectivas de olhar. E um tudo que se dissolve para virar palimpsesto para outras tantas possibilidades que se conectam e nele se escrevem.

Neste trabalho, os *samples* são como frestas, linhas de fuga do que se possa pensar como texto acadêmico maior e que abrem buracos para que as lufadas da vida sigam respirando no papel, estabelecendo nele o seu furo, fluindo através de mim. Dando-me ganas de seguir. Neles o meu espaço de potência e liberdade. Ali o que me manteve de pé. Ali o que não me fez

desistir. Ali o que me fazia levantar todos os dias. Ali o que respiro, choro, sorrio, acho graça, me divirto. Toda palavra que articulo fora disso, para mim, já estava experienciada dentro disso. E aos poucos isso tudo escorreu para o próprio texto acadêmico. Não borrou tanto como eu gostaria, mas muito mais do que antes eu achava possível. Foi o que agenciei!

Este tema de pesquisa, o espaço micropolítico onde agem essas subjetividades *samplers* desviantes e criadoras, provavelmente me acompanhará ainda por boa parte da minha vida, tamanha a sua força intensiva em mim. Neste panorama, a tese é apenas uma forma-fluxo que estou expelindo neste caminho e neste momento. Outras virão, principalmente a partir de um interesse em olhar para esse deslocamento por meio de outras experiências, de outros agentes *samplers*, de outras práticas de teatro, arte e vida. E, também, pelo interesse em aproximar a pesquisa da cosmovisão indígena e negra, trazer outros autores para esse diálogo, olhar por outros ângulos, ampliar a possibilidade de criação deste caleidoscópio-pesquisa. Me interessa aprofundar essa cartografia dentro de um plano coletivo, instigada em olhar e perceber quais os grifos que nós, coletivamente, carregamos como sociedade. Hoje a palavra *ancestralidade* me convoca a pensar o que nela-nós me e nos marca de forma coletiva, grifos e amostragens pelas quais tecemos no plano social nossas rotas de fuga. Por que há experiências que me lançam para uma memória que me emociona e me toca, mas da qual pouco conheço? De que matéria esse *samples* são compostos? O que desse extrato hoje vibra em nós como possibilidades desviantes?

O que colho desses anos de pesquisa foi, principalmente, a transformação da pesquisadora no âmbito pessoal, acadêmico, artístico e pedagógico. Preciso dizer ao meu querido Prof. Alziro que hoje tento manter os meus desenhos sempre em aberto. Já não falo mais na *sampler*, tornei-me ela e esse tornar-se também é móvel, exige olhar constante à vida e ao que dela me perpassa. Cheguei a algum lugar? Posso dizer que sim, ao fim de um processo chamado doutorado, mas a pesquisa, desistindo da pretensão de um lugar a chegar, segue o seu *entre* movediço, e por isso chamei este capítulo de *Considerações de um entre*. Uma tese que *não realiza nada* (Deleuze, 2010), mas que não se instala na passividade, age, opera, rearticula e foge para o devir.

Aproveito para informar ao leitor que a dona da imagem de capa desta tese, a inspiradora cabra Eugênia, a que dedico este trabalho e a que me ensinou sobre ausência de rostidade e significância, sobre nascimento, sobre vida intensiva, amorosidade e cuidado, que nos deu o Gaspar e trouxe junto o meu gaspar nesta escrita, morreu. Uma folha de mamona

atravessou o seu caminho e ela foi, aberta e disponível, para o seu último movimento. Depois disso me visitou em sonhos e me disse: “tu me ajudaste a parir o Gaspar, e hoje, quem te ajuda sou eu, nesse teu novo (e sempre contínuo) nascimento”.

Criação como festa é isso que hoje entrego aqui. Festa das intensidades ressoando em meu corpo, me enchendo de vetores, me fazendo dançar ou escrever ou pintar ou dar uma aula ou escrever uma tese, ou apenas (e isso é o bastante!) existir de um jeito singular que siga reverberando em mim as múltiplas criações-vidas que, ininterruptamente, me lançam nesta que me faz correr, *a sampler* em mim.

Finalizo esta escrita me vendo, de novo, no mesmo metafórico farol que subi quando encerrei a escrita do mestrado. Lá do alto eu lançava o meu texto *Virginias* e a minha dissertação ao mundo. Hoje quero fazer diferente, antes pico essas páginas bem miudinho e como confetes coloridos, alegres e esvoaçantes, atiro-os lá de cima, só que, dessa vez, vou com eles, porque enquanto houver vida, o meu lugar é ao lado do movimento.

SAMPLE: E segue o movimento...



Sample 114: E segue o movimento...
Fonte: a autora (2020).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio F. “O rosto atrás do rosto”. In: *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Agir, 2006.
- ABREU, F.; AMORIM, A.; KOVAK, M. “O estado das coisas” (Música). In: *SLA 2 Be Sample*. Rio de Janeiro: Emi Music Brasil, 1992.
- AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que nos resta: Um comentário à carta aos romanos*. São Paulo: Autêntica, 2016.
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- AMARAL, João do. “Arte descolonial. Para começar a falar do assunto ou: Aprendendo a andar para dançar.” In: *Revista Iberoamérica Social*, 2017. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-para-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendoandar-para-dancar/>. Acesso em: 23 dez. 2020.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Portugal: Imprensa Nacional, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *Cartas aos poderes*. Porto Alegre: EVM, 1979.
- _____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1978.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio. *Cães da província*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Klick, 1997.
- AZEVEDO, Luciene. *Escrita não criativa e autoria: Curadoria nas práticas literárias do século XXI*. São Paulo: e-galáxia, 2018.
- _____. “O autor como curador”. In: *Leituras contemporâneas*, 17 nov. 2016. Disponível em <https://leiturascontemporaneas.org/2016/11/17/o-autor-como-curador/>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- _____. “Romances não-criativos.” In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 157-171, jan./abr. 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral*. Brasília: Dulcina, 2012.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor.” In: *O rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio D’água, 1991.

- BELL, Quentin. *Virginia Woolf, uma biografia (1882 – 1941)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BORGES, Jorge L. *História universal de la infamia*. New York: Vintage Espanol, 2012.
- _____. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge L.; CASARES, Adolfo Bioy. “Homenagem a César Paládion”. In: *Crônicas de Bustos Domecq - Novos contos de Bustos Domecq*. São Paulo: Globo, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANCA, Pedra. *A vida é um sampler*. (Música) Brasil: W.F.C, 2006, 2m14s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CG6ZPzrguMw> . Acesso em: 17 dez. 2020.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CALVINO, Italo. *O Barão nas árvores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Seis propostas para o fim do milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CARDOSO, Suzane R. *Falando a mesma língua: Pedagogias de uma professora-MC*. Porto Alegre, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Instituto de Artes - Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- CARREIRA, André; SILVA, Daniel. “Ator-criador, ator-autor, ator-encenador...aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de grupo”. In: *DAPesquisa*, v.2, n.4. Florianópolis: UDESC, 2007, p. 3-13. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15963/10416>. Acesso em: 23 dez. 2020.
- CHAPLIN, Charles. *Tempos Modernos* (Filme). Eua: Warner, 1936, 87 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3tL3E5fIZis> Acesso em: 18 de outubro de 2020.
- CHEMAMA, Simon. “Recopiage et imitation, examen des sources de 11 septembre 2001 de Michel Vinaver”. In: *Agôn Reveau des arts de la scène*. Nº. 1, 2011. Disponível em <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1810>. Acesso em: 22 dez. 2020.
- CLARK, Lygia. “A propósito da magia do objeto”. In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Col. Arte Brasileira Contemporânea/Funarte, 1980.
- COELHO, Fred; GASPAR, Mauro. *Manifesto da literatura sampler*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007, p. 155-176. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF Acesso em: 20 ago. 2020.

COLLA, Ana Cristina. “O corpo da palavra ou a palavra do corpo: A escrita como criação” In: *VII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas*. Youtube, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FptqY9eovWk> . Acesso em: 22 dez. 2020.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORAZZA, Sandra Mara. “Didática-artista da tradução: transcrições.” In: *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 1. 2013. p. 185-200.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

COSTA, Cristiane. *Sujeito oculto*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.

COSTA, Cristiano Bedin da; CORAZZA, Sandra M. “Paideuma quadrípico de um corpo em obra: Palimpsestos, arquitetônicas. In: *Caderno de notas 9: Panorama de pesquisa em escrituras*: Observatório da educação. Porto Alegre: Ufrgs, 2016, p. 14-25.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. Maputo: Ndjira, 2010.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CRENSHAW, Kimberlé. “A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero”. In: *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, 2004.

DANAN, Joseph. “A dramaturgia no tempo do ‘pós-dramático’”. In: *Revista Cena*, nº 29. Porto Alegre: PPGAC/UFRGS, 2019, p. 14 - 23.

_____. “Mutações da dramaturgia: Tentativa de enquadramento (ou desenquadramento)”. In: *Moringa teatro e dança*. João Pessoa, Vol. 1, n. 1, p. 117 -123. Jan. 2010.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

_____. “Teoria da deriva”. In: *Revista Barbárie*, Nº5. Bahia, 1982.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D’água, 2000.

_____. *L’île déserte et autres textes*. Paris: Minuit, 2002.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. “Pensamento nômade”. In: *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 319-329.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: 34, 2010.

_____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.2. São Paulo: 34, 1995.

_____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. São Paulo: 34, 2008.

_____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: 34, 1997a.

_____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: 34, 1997b.

_____. *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 2011.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992.

DORT, Bernard. *La représentation emancipée - essai*. Arles : Actes Sud, 1988.

DUMAS, Alexandre. *A dama das camélias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DUSSEL, Enrique. *O encobrimento do Outro: A origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt*. Petrópolis: Vozes, 1993.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EGAN, Jennifer. *A visita cruel do tempo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

EMICIDA. “Não é uma carreira. É uma causa: Entrevista com Emicida”. In: *Nexo Jornal*, Youtube, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgyeI> Acesso em: 3 jan. 2021.

ELLIOT, T.S. *The waste land*. New York: Pocket Books, 2000.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ESTÉS, Clarissa P. *Mulheres que correm com os lobos*. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FERGUSON, Kirby. *Everything is a remix* (Filme). EUA: 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yoIZzk31OMg> Acesso em: 22 abr. 2019.

FARR, Judith. *Nunca lhe apareci de branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FERRANTE, Elena. *Um amor incômodo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRÉZ. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta, 2015.

FOGAZZI, Simone; ZORDAN, Paola. “Da pesquisa-sensação: Fragmentos.” In: *Cadernos de notas 9: Panorama de pesquisa em escrituras: Observatório de Educação*. Porto Alegre: UFRGS, 2016, p. 26 - 37.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. “O sujeito e o poder”. In: *Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

_____. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. *Vigiar e punir: Nascimento das prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008b.

FRAGA, Myriam. *A lenda do pássaro que roubou o fogo*. Salvador: Macunaíma, 1983.

FUGANTI, Luiz. “Biopolítica e produção de saúde: um outro humanismo”. In: *Interface*, v. 13, supl. I, p. 667 - 679, 2009.

_____. *A política como arte da composição, a arte como política da criação*. Youtube, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NfhYovgdhyk> . Acesso em: 8 dez. 2020.

GAMBINI, Roberto. *Espelho índio: A formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOLDSMITH, Kenneth. *Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

GOGH, Van. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 1994.

GONZAGUINHA. *E vamos à luta*. (Música). Brasil: Emi-Odeon, 1980, 3m39s.

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos*. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

GUATTARI, Félix. *Grandes entrevistas (1989 - 1990)*. Youtube, 2005. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=E9jwK0_eDds Acesso em: 9 out. 2020.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto Puc-Rio, 2010.

HELGUERA, Pablo. *Education for socially engaged art*. New York: Jorge Pinto, 2011.

HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HILL, Gregory; THORNLEY, Kerry W. *Principia Discordia: Ou como eu achei a deusa e o que fiz com ela quando a encontrei*. São Paulo: Ibrahim Cesar, 2005.

HILST, Hilda. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.

_____. “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. In: *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1999.

JAGGER, Mick; RICHARDS, Keith. “Sympathy for the devil” (Música). In: *Beggars Banquet*. Londres: ABKCO, 1968, 5m28s.

JARRY, Alfred. *Ubu rei*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais.” In: *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. São Paulo: Abril Educação, 2013.

JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KASTRUP, Virgínia. “A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas”. In: *Revista Polis e Psique*, nº Especial. Porto Alegre: PPGPSI/UFRGS, 2019, p. 99 - 106.

KIBERD, Declan. “Introdução”. In: *Ulysses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRAFTWERK. *Autobahn* (Música). Alemanha: Philips, 1974, 42m51s.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRÜGER, Cauê. “Para além da canoa de papel”. In: *Caderno de campo*, n.17. São Paulo: USP, 2008. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47051> . Acesso em: 6 jan. 2020.

LEHMANN, John. *Vidas literárias: Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

LEMASSON, Alexandra. *Virginia Woolf: Biografia*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2010

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Hermes e seus filhos*. São Paulo: Paulus, 1999.

- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Lisboa: Hiena, 1990.
- MARDER, Herbert. *Virginia Woolf: a medida da vida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona, 2014.
 _____. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MELO NETO, João Cabral de. “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”. In: *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1987.
- MIGNOLO, Walter. “Aiesthesis decolonial”. In: *Revista de investigación em el campo del arte/Calle14*, Vol. 4, nº 4, 2010a, p. 10 - 25.
 _____. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del signo, 2010b.
 _____. *Historias locales/disenos globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- MOLINA, Débora. *Autoria no século XXI: Escrita não criativa e gênio não original*. Bahia, 2017. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e crítica, Universidade Federal da Bahia.
- MONEGAL, Emir R. *Borges: Uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
 _____. *O paradigma perdido: A natureza humana*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000.
- MOSÉ, Viviane. *Café filosófico: Corpo e dança*. Youtube, 2009a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PDQpgF0ZYAw> Acesso em: 30 out. 2020.
 _____. *Por que repensar a linguagem pode ser a maior das revoluções*. Youtube, 2009b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UxMgXPtsqUE> Acesso em: 9 out. 2020.
- MÜLLER, Heiner. *Hamlet-Máquina*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
 _____. *Medea material*. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1993.
- MUNDURUKU, Daniel. *Minha vó foi pega a laço*, 2017. Disponível em <http://danielmunduruku.blogspot.com/2017/11/minha-vo-foi-peg-a-laco.html> Acesso em: 4 nov. 2020.
- MUSSO, Pierre. “A filosofia da rede”. In: *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
 _____. *Ecce homo: Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- OITICICA, Hélio. “Eden” In: *Hélio Oiticica*. Paris: Editions du Jeu de Paume, 1992.
- OLIVEIRA, Sayonara A. de. “Pierre Menard vai à web: Notas sobre a escrita não-criativa na contemporaneidade”. In: *Texto Digital*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 124-144, dez. 2016.
- ORLANDI, Luiz. *Anti-Édipo: Aula 1*. Youtube, 2006a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GpUupB4Zu-I> . Acesso em: 7 dez. 2020.
- _____. *Anti-Édipo: Aula 2*. Youtube, 2006b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mFPtCMmYaSs&t=2435s> Acesso em: 7 dez. 2020.
- _____. *Anti-Édipo: Aula 3*. Youtube, 2006c. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qWfhZo9zJJI> . Acesso em: 7 dez. 2020.
- _____. “A respeito de ensinar e aprender”. In: *VII Encontro GT Deleuze e Guattari: Pensar veredas que se bifurcam*. Youtube, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vIIZQkZbWjE> . Acesso em: 6 jan. 2021.
- PELBART, Peter Pál. *I Encontro Deleuze e Guattari: desejo e política (Mesa: Estética)*. Youtube, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iZeAJuggET4> . Acesso em: 8 dez. 2020.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- PINTO, Patrícia B. *Pensamento-música e a filosofia de Gilles Deleuze*. Ouro Preto, 2017. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura - Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PITANGA EM PÉ DE AMORA. “Sonhos lúcidos” (Música). In: *Ponte para si*. São Paulo: Tratore, 2016, 6m31s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c1FKaSxa-xE> Acesso em: 3 jan. 2021.
- PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade: Sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2010.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y casificacion social”. In: *Journal of world-systems research*, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000.
- _____. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RODRIGUES, Silvana dos S. *Estatística Neg(r)a: Onde eu estiver sempre haverá uma - os verbos de ligação desta mulher negra nas artes cênicas de Porto Alegre*. Porto Alegre, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2007.

_____. *Micropolíticas del pensamiento: Sugerencias a quienes intentan burlar el inconsciente colonial*. Youtube, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOob_BU&feature=emb_logo. Acesso em: 1 out. 2020.

_____. *Subjetividade Antropofágica*. 1998. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> Acesso em: 22 abr. 2019.

_____. *Presentación del libro 'Esferas de la insurrección' de Suely Rolnik*. Youtube, 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=kW_n-kF-QCg&t=5s Acesso em: 9 out. 2020.

ROTH, Philip. *O fantasma sai de cena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUFINO, Luiz. "Exu e a Pedagogia das Encruzilhas". In: *Seminário dos Alunos PPGAS-MN/UFRJ*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2016.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004.

SALVATTI, Fabio. *O pranck como opção performativa para a rede de ativismo político contemporâneo*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - USP, São Paulo, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2011.

SANT'ANNA, Catarina. "O canibalismo como metáfora no teatro de Michel Vinaver". In: *Mapas e percursos, estudos de cena*. Belo Horizonte: Abrace, 2014, p. 63-74.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de S. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009.

SAMOYAUULT, Tiphane. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. "A oficina de escrita dramática". In: *Educação e realidade*. Jul/dez, 2005.

_____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O futuro do drama: escritas cênicas contemporâneas*. Lisboa: Campo das Letras, 2002.

SCARDINO, Rafaela. “A política do cuidado: Tradição e remixagem” In: *Literatura e voz subalterna: anais*. Vitória: GM, 2013, p. 83-90, disponível em http://www.lettras.ufes.br/sites/lettras.ufes.br/files/field/anexo/literatura_e_voz_subalterna_-_anais_site.pdf Acesso em: 29 ago. 2019.

SCFV ILÊ MULHER. *O caminho dos peregrinos*. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k0cymTymBB8> Acesso em: 22 abr. 2019.

SCHABBACH, Virgínia M. *Ateliê sampler de criação*. Porto Alegre: 2017.

_____. *A transposição das ações físicas criadas com imagens de Van Gogh e projetadas no monólogo Reprise de Carlos Carvalho*. Porto Alegre, 1997a. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em interpretação teatral) – Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. *Caderno de exercícios*. Porto Alegre: 1991.

_____. *Diário criação: Aulas balé*. Venâncio Aires: 1988.

_____. *Diário criação: Édipo*. Porto Alegre: 2008.

_____. *Diário criação: Escola Educar-se*. Santa Cruz do Sul, 2001.

_____. *Diário criação: Escola Santa Zita de Lucca*. Porto Alegre, 2009.

_____. *Diário criação: Ilê Mulher*. Porto Alegre, 2015a.

_____. *Diário criação: O jantar*. Porto Alegre, 1995.

_____. *Diário criação: O lugar escuro*. Porto Alegre: 2016a.

_____. *Diário criação: Reprise*. Porto Alegre: 1997b.

_____. *Diário doutorado*. Porto Alegre: 2016b.

_____. *Diário interpretação*. Porto Alegre: 1994.

_____. *Diário mestrado*. Porto Alegre: 2015b.

_____. *Diário pessoal*. Venâncio Aires: 1987.

_____. “Poéticas citacionais: Uma prática dramaturgica, um contexto local, um discurso latino-americano”. In: *Iluminuras*, V. 20, n.48. Porto Alegre: NUPECS/PPGAS/IFCH/ILEA/UFRGS, 2019, p. 87-106.

_____. *Virgíncias*. Porto Alegre: Edipucrs, 2018.

_____. *Virginia Woolf, apropriação e dramaturgia: um procedimento de escrita textual para o teatro*. Porto Alegre, 2016c. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCHAEFFER, Pierre. “Introduction à la musique concrète. In: *Polyphonie (La musique mécanisée)*, Paris, vol. 6, 1950.

_____. *Traité des objets musicaux: Essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

SHADOW. “Napalm Brain-Scatter Brain” (Música). In: *Endtrocuting*. Califórnia: Mo’Wax Records, 1996, 9m 30s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=csWzB94 ULk> . Acesso em: 14 set. 2020.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. “Para uma poética da criação: Antropofagia, intertextualidades, redes.” In: *Cenários*, Porto Alegre, n. 9, 1º semestre 2014.

SIMONE, Nina. *Ain't Got No, I Got Life* (Música). New York: RCA Victor, 1968, 2m17s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L5jI9I03q8E>. Acesso em: 17 dez. 2020.

SINISTERRA, José Sanchis. “Por una dramaturgia de la recepción” In: *ADE/Teatro*, n. 41-42, 1995, p. 64-70.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Coimbra: Minerva, 1996.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

THOREAU, Henry D. *A desobediência civil*. Porto Alegre: LPM, 1997.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VELOSO, Caetano. “Sampa” (Música). In: *Muito dentro da estrela azulada*. São Paulo: Phonogram, 1978.

VIANA, Zelito. *Terra dos Índios* (Filme). Rio de Janeiro: Mapafilmes, 1978.

VILLA-FORTE, Leonardo N. *Escrever sem escrever: a literatura de apropriação*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

_____. *Escrever sem escrever: Literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre 2*. Paris: L’Arche, 1998.

_____. *L’Ordinaire. Les Voisins*. Arles: Actes Sud, 2002a.

_____. *11 september 2001*. Paris: L’Arche, 2002b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015a.

_____. “Prefácio: O recado da mata”. In: *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Cia das Letras, 2015b.

_____. “Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis (entrevista a Renato Sztutman e Stelio Marras)”. In: *Eduardo Viveiros de Castro: entrevistas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

WEINGARTNER, Hans. *The Edukators* (Fime). Alemanha: Y3 Film, Coop. 99, Südwestrundfunk (SWR), 2004, 127 min.

WILSON, Peter L. *Utopias piratas*. São Paulo: Conrad, 2001.

WOLF, Christa. *Medeia vozes*. Lisboa: Cotovia, 1996.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. São Paulo: Novo Século, 2011.

- _____. *A viagem*. São Paulo: Novo Século, 2008a.
- _____. *Entre os atos*. São Paulo: Novo Século, 2008b.
- _____. *Momentos de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Mrs. Dalloway*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Os três guinéus*. Lisboa: Vegas, 1978.
- _____. *Passeio ao farol*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- _____. *Virginia Woolf diário íntimo III (1932-1941)*. Barcelona: Grijalbo, 1994.
- _____. *Virginia Woolf diário 1915 -1926*. Lisboa: Bertrand, 1987.
- _____. *V. Woolf contos completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ZÉ, Tom. *Dráuzio entrevista*. Youtube, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1E8QydkmJlk> Acesso em: 9 out. 2020.

ZOLA, Émile. *A morte de Olivier Bécaille: Seguido de Nantas e A inundação*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ZORDAN, Paola. *Gaia educação: Arte e filosofia da diferença*. Curitiba: Appris, 2019.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Ifch-Unicamp, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.