

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ciências Humanas Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

CIÊNCIA COMO MONTAGEM,
MONTAGEM COMO CIÊNCIA

Natal/RN
2006



Carlos Henrique Lisboa Fontes

Ciência como Montagem, Montagem como Ciência

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, sob a orientação da Professora Dra. Maria da Conceição de Almeida.

Natal/RN
2006

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ciências Humanas Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

A dissertação intitulada "Ciência como Montagem, Montagem como ciência" foi submetida à banca examinadora, recebendo o conceito _____.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria da Conceição de Almeida
(UFRN)
Orientadora

Prof. Dr. Alex Galeno
(UFRN)
Examinador

Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho
(PUC/SP)
Examinador

Profa. Dra. Josimey Costa
(UFRN)
Suplente

Aos atores – artistas que dedicam a vida a
serem duplos da nossa realidade

Agradecimentos

Aos meus pais pelo apoio incondicional em todas as minhas escolhas e devaneios.

A Paula Vanina, minha amiga e companheira de luta no Grupo Beira

A Lenilton Teixeira, Luiz Gadelha, Valéria Oliveira, Simona Talma e Rogério Ferraz, por tanta dedicação e generosidade ao Tempo da Chuva.

A Ceíça Almeida que não só orienta, mas encoraja, inspira e faz mais que cinco pessoas felizes ao seu redor.

Ao Grecom, grupo de verdadeiros companheiros que se dedicam incondicionalmente à nobre tarefa de metamorfose social.

A João Marcelino por sua alma de artista, seu coração e mãos de mestre.

A Rafael Marques e Tatiana Diassú, pelo Beira.

Sumário

Para acabar com o juízo do método

Quando o jogo termina; a lembrança que vira presente; a necessidade de um método; quando pegamos um bonde chamado ciência; e quando o método é estratégia e a estratégia é método.

A Ciência como montagem

De como Heisenberg e Böhr montaram as partes e o todo; de como é necessário afastar-se para ver; do dilema da bomba e da responsabilidade do pesquisador;

A Montagem como ciência

Do preâmbulo; do diário de bordo; dos improvisos; do primeiro texto-célula; da decepção; do recomeço; das estratégias de dentro e de fora; da situação de excepcionalidade; do encontro com outro saber teatral; do encontro com a morte; do texto dos ponteiros desencontrados; da criação das cenas; da nova bifurcação ou tomada de responsabilidade; do excesso de programa; da superação do programa; do ensaio geral e do encontro inevitável.

Propondo e Recomeçando

Do reencontro com Heisenberg e Morin; do sentimento de pertencimento; do rio que não pára.

Inspirações

Outra forma de dizer as referências bibliográficas.

Expirações

A peça; os pré-textos e workshop

Resumo

A dissertação narra possíveis paralelos entre os saberes do teatro e da ciência. A narrativa é construída a partir de uma reflexão do processo de montagem do espetáculo teatral "O Tempo da Chuva" do Grupo Beira de Teatro, em analogia ao processo de construção de uma teoria científica, descrita por Werner Heisenberg em seu livro "A Parte e o Todo". Tem como interlocutores autores/atores de várias áreas do conhecimento, como Edgar Morin, Werner Heisenberg, René Descartes, Paul Feyerabend, Paul Caro, Juremir Machado da Silva, Maria da Conceição de Almeida, Renato Ferracini, entre outros. Discute a hipótese de que ciência é montagem e de que uma montagem teatral também pode ser sistematizada, a exemplo da ciência. A dissertação defende, como sugerem as ciências da complexidade, o método como estratégia. Criado no processo, esse método só pode ser verificado ao final, quando os elementos de montagem das teorias da física atômica e do teatro foram interrelacionados. Questionamentos como: o lugar do teatro e da ciência na sociedade sobremoderna e o papel político e ético dos artistas e dos cientistas estão na base epistemológica desta narrativa que aqui começamos, mas que nem de longe está perto de uma conclusão.

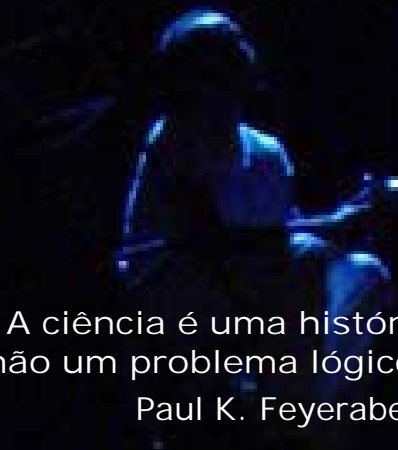
Palavras – chave: teatro – ciência – estratégia – complexidade - ética

Abstract

The thesis describes parallel possibilities between the knowledge built in theatre and in Science. The narrative is constructed through a reflexive observation of the process of making a theatrical play, specifically "O Tempo da Chuva" by "Grupo Beira de Teatro", in analogy to the process of making a scientific theory, specifically the one described by Werner Heisenberg in his book "Physics and Beyond: encounters and conversations". It sets a dialog with authors/actors from various areas of knowledge, such as Edgar Morin, Werner Heisenberg, René Descartes, Paul Feyerabend, Paul Caro, Juremir Machado da Silva, Maria da Conceição de Almeida, Renato Ferracini, among others. It discusses the hypothesis that Science is the process of building and the theatrical process of building a play can also be systematized, likewise science. The thesis defends, as the complexities science may suggest, a method as a strategy. Developed throughout the process, such method could only be verified at the end, when the elements of the setting of atomic physics theories and theatre were correlated. Questions such as: the place of theatre and science in our contemporary society and the political and ethical role of artists and scientists are at the epistemological basis of this narrative which we have started, but it is not even close to a conclusion.

Key-words: Theatre – Science – Strategy – complexity – ethics

Para acabar com o juízo do método




"A ciência é uma história,
não um problema lógico."

Paul K. Feyerabend

"Quando el jigueiro no puede cantar.
Quando El hombre es peregrino.
Quando de nada nos sirve rezar.
Caminante, no hay camino,
el camino se hace al andar."

Antônio Machado



"O método é uma semente cuja colheita
nunca é certa. [...] O método é sempre cultura."

Juremir Machado da Silva

Quando o jogo termina

- Henrique. Estamos indo!

Ouvi a porta do teatro bater, abafando as vozes dos meus ex-companheiros de palco que saiam às gargalhadas, comemorando mais uma apresentação bem-sucedida naquela noite de domingo. Eu, atulhado de elementos de cena e figurinos, que se misturavam às minhas vestes cotidianas, tentava, em vão, me organizar para não ser, de novo, o último - aquele que fecha o teatro e coloca o alarme. Tarde demais. A porta batida anunciava o meu fracasso. Relaxei. Larguei meus objetos reais e fictícios em cima de uma cadeira e sentei-me no tablado.

Se fumasse, acenderia um cigarro naquele instante. Mas, como atravessei a fase oral relativamente bem, dei chamas ao pensamento. Mirando a platéia vazia, comecei a refletir sobre aquela noite de espetáculo, ouvindo na memória as risadas do público e vendo a cara de satisfação em cada novo maneirismo engendrado por nós, farsantes. Voltei no tempo, lembrei-me das noites anteriores e das peças anteriores. Refiz meu percurso ao longo dos 18 anos de carreira que eu então guardava. Pareciam ser incontáveis os momentos que eu rememorava; os processos de montagem vividos e as aflições de estréia e de temporadas com pouco público, e pouco ou nenhum dinheiro.

Comecei a me fixar nas imagens de ensaios, de longas evoluções de descoberta dos personagens: as formas de andar, de falar, as melhores intenções de fala, as adaptações de textos seculares, as criações de novos textos; todo o trabalho de horas dedicadas à recriação do humano, repetindo à exaustão palavras, cenas e situações que ganhavam vida através de uma gestação compulsiva. Revivi os dias de descontentamentos e vaidades dueladas dentro do grupo. Senti de

novo os arrependimentos de escolhas mal-feitas e compromissos adiados; ouvi outra vez as cobranças de familiares, e de outros amores, pela minha falta de tempo eterna, pela minha dedicação obsessiva ao teatro.

- O que é que você ganha com isso, menino? Dinheiro e prestígio que não é.

Parecia que eu ouvia mais uma vez o discurso, tantas vezes repetido por quem desejava minha companhia e já cansara de me esperar para cumprir horários. A pergunta parecia se multiplicar no eco daquele teatro vazio: O que os homens de teatro têm ganho com isso? Pra que serve mesmo o teatro? Que lugar ele ocupa hoje nesta sociedade tão preocupada com consumo-lucro-consumo? O que o teatro tem mesmo para contribuir nos dias de hoje?

O eco das perguntas na minha mente não produziam respostas, por isso comecei a dizê-las em voz alta pelo teatro... Tudo o que consegui foi fazer com que um morcego mudasse de lugar, voando rasante sobre minha cabeça, forçando-me a deitar no palco. Nesse movimento, lembrei-me das minhas aulas de preparação de ator e, logo em seguida, de meus estudos sobre a história do teatro. Fechei os olhos e, evocando o espírito dos primeiros atores, mergulhei na história...

Há muitos anos - parecia que eu ouvia minha professora de história da arte falando - os homens ocupam-se de representar situações cotidianas ou histórias de deuses para seus amigos e familiares¹. Sempre expressadas de formas diversas, essas reconstruções alegóricas da realidade fizeram, ao longo dos tempos, através do uso da palavra, do gesto, da música e de cenários, um duplo da realidade que mediatiza o espaço, a história e a cultura. O teatro, como outras formas de arte...

¹ “Não somente os festivais de Dionísio da antiga Atenas, mas a pré-história, a história da religião, a etnologia e o folclore (...) carregam em si as sementes do teatro.” (BERTHOLD, 2001. p.1)

“...através de sua característica de duplicar a realidade, oferece uma virtude capital em nossa civilização separada da religião e da magia: não deixa apenas ver as belezas da existência, não somente cria belezas, ou seja, alegria, mas ajuda a suportar a carga insuportável da realidade e a enfrentar a crueldade do mundo.”²

Em todo o mundo, diferentes tradições mantêm suas artes teatrais, apesar de existirem sociedades onde, dizem, não há teatro, pelo menos não como o concebemos no Ocidente.

Os livros de história da arte consideram o teatro grego como um dos fundadores da concepção ocidental de teatro, que atravessou os séculos até hoje. Ele surgiu em festejos populares, como os ditirambos e os cultos a Dionísio. Mestres em contar histórias, os gregos deixaram um legado dramatúrgico e cênico que ainda hoje é referência para trabalhos de grupos teatrais, apesar de que a arte do ator grego era bem limitada e, segundo Ênio Carvalho, “consistiria de uma maneira tipicamente religiosa de representar. Entre outras coisas, a máscara e a pesada vestimenta impediriam qualquer elaboração mais individualizada [...], o ator grego era uma voz e uma presença”.³

Já os atores romanos, durante as Atelanas⁴, apesar de também utilizarem máscaras, improvisavam diálogos criados a partir das próprias relações sociais da época. As “personagens” atelanas tinham padrões fixos de comportamento e imitavam a população local. Para Renato Ferracini, surgia aí “o germe do que se transformaria, mais tarde, na Commedia Dell´Arte”⁵.

O teatro romano, no final do Império, tinha um ator-capataz como líder e os outros membros da companhia eram escravos. As representações ganhavam significações grotescas, talvez influenciadas pela tendência popular a jogos violentos, corridas e competições de arena. Os escravos, caso fossem vaiados em cena, eram castigados

² MORIN, 2003. p.148

³ CARVALHO citado por FERRACINI, 2001. p.52

⁴ Manifestações teatrais surgidas na cidade de Atelas, Roma antiga.

⁵ FERRACINI, 2001. p.53

corporalmente e, muitas vezes, "cortavam-se, em cena, os braços e as pernas de escravos para se conseguir um 'realismo' vivo".⁶ Essa forma decadente do teatro de Roma motivou a Igreja Cristã, na Idade Média, a excomungar não somente atores, mas suas mulheres e filhos. A perseguição da Igreja empurrou o teatro para a obscuridade e a clandestinidade.

Abri os olhos, assustado com a lembrança dessa parte tão vil da história do teatro. Apesar de horrorizado com a imagem, fiquei ao mesmo tempo aliviado já que, minhas penas por escolher o teatro como profissão, no século XXI, não acarretavam riscos de morte tão diretamente, ou acarretariam? Fechei os olhos novamente para dar seqüência à história...

No Renascimento, o teatro foi colocado de volta na sociedade pela mão da burguesia, que o trancou em salas de espetáculo, mudando assim o modo de representação dos atores. Ao longo da história, em todas essas sociedades, duas características, Provocação e Crise, parecem ter virado sinônimos do teatro e companheiras de sua história, como bem define Margot Berthold:

"O Teatro como provocador? O teatro em Crise? Nenhuma dessas questões ou problemas são especificamente modernas: todas surgiram no passado. O teatro pulsa de vida e sempre foi vulnerável às enfermidades da vida."⁷

Ora condenado pela igreja, ora sob o mando de poderosos governantes, ou atravessando a miséria das sociedades, o teatro sempre sofreu crises, mas nunca se extinguiu por completo. Em alguns períodos de recessão financeira, ou mesmo na Idade Média, as representações até ganharam mais força, sendo muitas vezes o único veículo de comunicação entre as comunidades, funcionando como uma forma compensatória para a rotina da vida.

- E essa compensação, compensa?

⁶ FERRACINI, 2001. p. 55

⁷ BERTHOLD, 2001. p.9

A voz, vinda do camarim, me trouxe de volta do transe histórico.

- Quem está aí?

Perguntei incrédulo, pois todos tinham ido embora há pelo menos quarenta minutos e, além daquele morcego e eu, acho que nenhum ser vivo se arriscaria a ficar num teatro vazio àquela hora. A voz, apesar de mais grave e bem diferente da minha, poderia ter vindo dos meus pensamentos.

- Alguém aí?

Como não houve resposta, acreditei na minha capacidade imaginativa e não me importei. A pergunta feita me era útil.

Ainda compensa contar histórias, partilhar sentidos ou dizer de maneira mais leve a tragédia da vida hoje? A sociedade ainda tem a mesma necessidade de teatro? Ele ocupa o mesmo lugar?

O teatro, de fato, vem sofrendo metamorfoses através da crise de público e de subsídios às montagens. O público parece não ter a mesma necessidade que antes de ir às casas de espetáculos. Teríamos, então, regredido na nossa aptidão para duplicar a insuportável realidade? Ou simplesmente criamos substituições?

Será que a popularização do cinema e a criação da teledramaturgia tiraram o público das grandes salas de espetáculos? A diversidade de opções de entretenimento virtual e real haveria dissipado o público, sempre ávido por novidade?

Um traço de resposta me perturbou a consciência e refleti: o teatro perdeu algumas de suas antigas funções, entre elas a de ser fundamentalmente o lugar do encontro social, da diversão em comum e de recriar o real como fiel espelho de fenômenos do convívio social.⁸

O papel de vanguarda do teatro parece também estar, gradativamente, perdendo sua força. Obras que traziam tragédias

⁸ “Certa vez Ibsen (dramaturgo naturalista do fim do século XIX) cumprimentou o cenógrafo do Christiania Theatre de Oslo, Jens Wang, dizendo-lhe que suas árvores eram pintadas de maneira tão fiel à natureza que poderiam enganar um cachorro.” (BERTHOLD, 2001. p.454)

humanas contemporâneas, vestidas de uma linguagem que se propusesse a “chocar” os espectadores e levá-los às lágrimas, não conseguem produzir mais os mesmos efeitos e nas mesmas proporções que o cinema, por exemplo, produz.

Então, qual seria a função do teatro que ainda se mantém? O que pensar do teatro que faço? Eu e meus companheiros de grupo conseguimos oferecer o que de melhor produzimos em meses, às vezes anos de processo, para o público que consegue chegar na sala de espetáculos?

Lembrei-me de uma aula do professor Marcos Bulhões Martins na UFRN na qual, referindo-se a Peter Brook e a Antonin Artaud, ele falava que o teatro que o interessava era aquele que procurava ocupar o vazio do espaço com o rumor inquietante da vida. O professor acreditava em um teatro que partia da poética do espaço, como queria Bachelard, e encarava o público de frente. Com muita empolgação, Bulhões contou sua experiência com um grupo de alunos na USP em 2004, construindo todo o texto a partir do encontro com os espaços e a poesia que destes exalava.

A lembrança dessa inspiradora experiência me deu um certo alívio perante minhas questões e à angústia de lembrar de vários espetáculos de teatro que vi, ainda buscando dar forma, através de uma estética do belo, a uma caricatura de realidade segregadora. Tais apresentações eram “interpretação”⁹, no pior sentido da palavra que, ao invés de colaborar para uma reconciliação de pensamento dos homens e mulheres, os deixam isolados em suas cadeiras distantes de si e dos outros.

⁹ FERRACINI, 2001. p. 24

A lembrança que vira presente

Ainda de olhos fechados, comecei a sentir o calor de uma luz sobre mim, que provavelmente advinha dos meus pensamentos que queriam trazer respostas para as minhas incertezas e, por isso, me esquentavam a face, como que de vergonha ou raiva. Que teatro fazer?

Perdi o controle e falei em voz alta:

- Se hoje eu fosse começar uma nova montagem, partiria de uma sala vazia para começar a gerar um teatro que seja...

- "...um movimento do espírito que vai do vazio para as formas, e das formas volta a entrar no vazio"¹⁰.

Arregalei os olhos e percebi que havia mesmo uma luz sobre mim. Como ela foi ligada, eu não sei. Pela coxa esquerda, um vulto bem maior do que um morcego correu e se escondeu. Quis sentir medo, mas pensei:

- Quem quer que esteja aqui, e consegue completar meus pensamentos em voz alta, ou não é desse mundo, ou decidiu compartilhar comigo a cena.

Desejei mais luz e todos os refletores se acenderam. Da cabine de iluminação, alguém acenou pra mim, indicando que eu continuasse. Era uma espécie de diretor das sombras, protegido pelo ofuscamento das luzes, que agora me evidenciavam. Fiquei nervoso e titubiei. Senti que aquela não era ainda a primeira cena do espetáculo, mas sim o prólogo. Respirei fundo e projetei:

- Desejo um teatro que favoreça uma auto-ética e uma sócio-ética. Esse será o alicerce da próxima peça que construirei. Partindo de um vazio criador, investigarei caminhos do corpo e de minhas perturbações diante das incompreensões e desumanidades do mundo para comunicá-las, partilhá-las com todos os envolvidos na montagem

¹⁰ ARTAUD, citado por VIRMUAX. 1990. p. 317

desta peça. O resultado não será apenas o produto apresentado, mas principalmente a montagem. Quero revelar o que, nesse processo de sistematização do conhecimento, é realmente transformador; os elementos que podem contribuir para uma nova forma de enxergar o teatro.

- Assim como a ciência!

A voz, agora rouca e feminina, surgiu do fundo do palco. Olhei para o diretor das sombras e ele continuava imóvel na cabine de luz. Virei-me lentamente e ali estava uma elegante mulher de cabelos e lábios cor de fogo, de saltos altos e uma comprida cigarrilha na mão.

- Conceição Almeida.

Apresentou-se despretensiosamente, estendendo a mão e pedindo para que eu não me espantasse, pois, apesar de estarmos num outro plano, num mundo noológico¹¹, ela era assim como eu, de carne, osso e devaneios. Disse-me que a angústia que eu sentia em relação ao teatro não era privilégio só meu como ator, mas de muitos cientistas em relação à ciência que hoje é feita em todo o mundo.

As atitudes anti-éticas; as submissões aos conceitos, à auto-enganação e aos resultados fáceis estavam gerando conseqüências devastadoras na sociedade. O momento era, sem dúvida, degenerador.

- Então é isso? Só nos resta lamentar? – perguntei.

Ela sorriu e apertou o que parecia ser um isqueiro em sua mão, projetando no palco uma imagem hologramática de um velhinho com cara de bom sujeito e com um olhar doce e ao mesmo tempo forte. Ele falava um francês macio que, graças à legenda, consegui entender. Dizia:

- "Quanto mais nos aproximamos de uma catástrofe, mais a metamorfose é possível. Então a esperança pode vir do desespero. Hölderlin dizia: "Onde cresce o perigo, cresce também o que salva".¹²

¹¹ MORIN, 1999. p. 43

¹² MORIN, 2004. p. 181

Deixei que as palavras ressoassem um pouco e me atrevi a uma segunda fala, tinha mesmo que concluir o prólogo, pois o conflito pedia para ser desvelado. Um foco de luz avermelhada me cobriu e, com mais firmeza, anunciei:

- Mesmo sabendo que a maioria das apresentações teatrais em Natal e no Brasil ainda se rendem às degenerações do riso fácil, do dinheiro e da aceitação, garantidos através de uma espetacularidade construída sem qualquer atenção à montagem, aposto neste momento, que o teatro, assim como a ciência, parece encontrar-se no ponto ideal para a degeneração total ou para a regeneração. Para que tal metamorfose aconteça, os atores (e também os cientistas) devem aprofundar-se numa reflexão ética geradora de uma ação humanista, que não tenha como objetivo apenas o produto em si, mas, fundamentalmente, o processo, as transformações do caminho e a responsabilidade com a sociedade que irá partilhar desse produto/ resultado. (aplausos vindo das sombras e de Ceíça - já estávamos íntimos.)

- Bom, muito bom. Acho que temos um começo, mas para que a história seja escrita há que ter um método. Aliás, como tudo na vida. Pense um pouco mais antes de escrever a peça. Eis aqui alguns livros que podem ajudar.

Dizendo isso, a pequena e notável ruiva desapareceu atrás da rotunda, me deixando uma pilha de livros. Da cabine de luz, o diretor das sombras me lançou uma caneta e papéis. Como iria fazer isso? Como traçar paralelos entre o teatro e a ciência? Por onde caminhar? Talvez alguns daqueles autores pudessem me indicar caminhos.

- Werner Heisenberg, Niels Böhr, Edgar Morin, Carlos Newton Lima Jr, Descartes, Paul Caro...

Todos me pareciam ao mesmo tempo desconhecidos e familiares. Senti, naquele momento, como se houvesse transposto uma linha tênue que separa a arte da ciência, pois foi crescendo em mim uma vontade

de investigar. Garimpar a terra dos saberes na busca de sinais de respostas às minhas indagações. Abri o primeiro livro e, de dentro, um pedaço de papel escorregou com uma frase impressa nele:

“A verdade habita as profundezas” – Schiller.

Virei-o e, no verso, haviam escrito à mão um verso de Paulo Leminski, poeta que admiro:

“Viver é super – difícil. O mais fundo está sempre na superfície”.¹³

Aquelas frases, aparentemente antagônicas, pareciam traduzir o que eu pensava sobre o teatro. A peça apresentada não revelava a dimensão do todo que é o teatro. Aquilo que o público assistia era apenas um fruto suculento de uma árvore que tinha raízes bem mais profundas. Apesar de quê, a representação assistida pelo público tinha o poder de mexer em profundezas com uma simples frase dita.

Da mesma maneira, hipotetizei: quando nos deparamos com as teorias científicas, só conseguimos ver o fruto, as leis de explicação dos fenômenos, um argumento de interpretação, uma teoria paradigmática. A ciência é, assim como o teatro, enxergada através de um pequeno fragmento sintetizado que mexe profundezas. Muitos interpretam esse fragmento como verdade única ou como aquilo que aqueles intelectuais desejavam comunicar ao mundo com o intuito de melhorá-lo.

Entretanto, essa forma de ver é limitadora e interdita muitas vezes a comunicação entre esses intelectuais e a sociedade em geral. Em suma, da mesma maneira como o espectador que vê a peça não pode ter a real dimensão do fazer teatral, os cientistas ou intelectuais, que apenas conhecem o resultado teórico da ciência, não conseguem perceber o que habita o processo científico e todos seus benefícios e malefícios.

- Há que haver um método! - A voz rouca ecoou novamente pela sala. Debrucei-me sobre os livros e papéis. Precisava de um método.

¹³ LEMINSKI, 1996. p. 61

A necessidade de um método

“O método é o leito de Procusto, e a tese é sua presa.”¹⁴

“Esse negócio de método, ao que parece, coisa indispensável, é bem melhor tê-lo sem paletó nem gravata, e sim um pouco à solta, desacompanhado de qualquer eloqüência tesa e engomada, sem chapéu de massa a esquentar mais ainda o juízo da gente”.¹⁵

“Though this be madness, yet there is method in ‘t”^{*16}

Folhee o dicionário e a palavra método encontrava-se explicada da seguinte forma: “um programa que regula previamente uma série de operações que se devem realizar, apontando erros evitáveis, em vista de um resultado determinado”.¹⁷

Comecei a imaginar agricultores, astronautas, professores exercendo suas profissões das formas mais variadas. Vislumbrei os métodos empregados para o desenvolvimento material e imaterial das mais diversas áreas. As formas sistemáticas criadas pelos pesquisadores para o melhor aproveitamento de espaço, rendimento de trabalho e sobrevivência às intempéries.

A luta constante desses pesquisadores tem o intuito de evitar o erro. O método, para muitos, funcionaria como uma armadura que nos protege quando nossas percepções e sensibilidades querem nos enganar.

Comecei a me lembrar de Descartes e dos que o haviam interpretado. Para Descartes:

“O erro é proveniente de juízos feitos a partir de dados da experiência sensível e a posse da verdade só é possível mediante o uso dos atos da inteligência, a saber a intuição e dedução”¹⁸

¹⁴ LIMA JÚNIOR, 2001. p.32

¹⁵ ASSIS, 1997. p.83

¹⁶ * “Mesmo que isso seja loucura, há método nisso.” SHAKESPEARE, 1998. p. 347

¹⁷ HOLANDA FERREIA, 1988. p. 431.

¹⁸ NÓBREGA, 2005. p.34

Estava claro que, para ele, o método seria a couraça contra a subjetividade, contra o sujeito, contra a singularidade. Não importando, a maior parte das vezes, que peculiaridades eram expressas pelos sujeitos-objetos, uma vez que não houvesse tendência para resultados errôneos.

Parecia que, da mesma forma como para Polonius, observando a loucura de Hamlet, mesmo que as ações fossem desatinadas elas não perderiam valor se nelas houvesse método.

As ciências modernas reforçaram esse valor e demarcaram o método talvez como a grande distinção entre as pesquisas científicas e outras formas de sistematização do conhecimento. O método é hoje a prerrogativa fundamental das ciências.

Entretanto, não é apenas a ciência que utiliza métodos. "Há método para tudo na vida." A frase de Ceíça Almeida começava a fazer sentido para mim, quando comecei a imaginar todas as ações que eu realizava no dia-a-dia. Se eu tomava banho, utilizava dos métodos e utensílios mais eficazes para não desperdiçar água, nem tempo. Cozinhando também. Para comer, seguia um ritual que me foi ensinado metodicamente com talheres e pratos. Até namorando eu comecei a enxergar método; como fazer; os momentos que devem ser respeitados; as etapas envolvidas.

Entretanto, para cada momento da minha vida os métodos iam sendo mudados. Quando hoje construo a vida de personagens a serem representados numa peça, uso métodos que fui desenvolvendo e que são bem diferentes de quando comecei a atuar. Talvez devesse ser assim também na ciência, os métodos deveriam variar conforme o avanço das ciências.

Após essa rápida reflexão, confirmei que a palavra método, dessa forma como imaginei, está definitivamente ligada à minha vida. Não consigo me ver desempenhando qualquer atividade sem, minimamente que seja, estar vislumbrando um ponto de partida e uns primeiros

passos a serem dados. Mas seria isso mesmo um método como se utilizam os cientistas?

Como confirmar a existência desse organismo vivo enquanto método?

- Pense!

A voz com sotaque francês, sussurrando no meu ouvido, me fez pular e me virar em posição de combate, pronto para receber o primeiro golpe daquele senhor cabeludo, com bigode fininho e ar de boa gente que do nada apareceu atrás de mim.

- Calma. Você mesmo me convidou para a cena e agora se arma para me combater. – disse, sorrindo.

Olhei-o cuidadosamente e o reconheci na capa do livro que acabara de abrir.

- René Descartes. Em matéria, mesmo que só contemplativa. – apresentou-se.

Sabia de sua fama e de toda a celeuma que sua teoria havia criado mundo afora. A distinção entre corpo e alma, o primado da razão e o desprezo ao sensível, a busca da verdade matemática acima de qualquer coisa.

- Pode parar. – manifestou-se – Sei que muito do que você está pensando é aparentemente confirmado nos meus livros, nas minhas cartas e palestras, mas sempre deixei claro que

“não tive o propósito de ensinar o método que cada um deve seguir para bem conduzir sua razão, mas somente mostrar de que modo procurei conduzir a minha. Aqueles que se metem a dar preceitos devem achar-se mais hábeis do que aqueles a quem os dão; e, se falham na menor coisa, são por isso censuráveis”¹⁹.

Mesmo assim, pensei, seu trabalho foi e ainda é muito censurado, pelos que observam a teoria pela teoria apenas. Ele continuou:

¹⁹ DESCARTES, 1996. p. 7

- "Eu tinha sempre um imenso desejo de aprender a distinguir o verdadeiro do falso, para ver claro em minhas ações, e caminhar com segurança nesta vida (...) a diversidade de nossas opiniões não decorre de uns serem mais razoáveis que os outros, mas somente de que conduzimos nossos pensamentos por diversas vias, e não consideramos as mesmas coisas. Pois não basta ter o espírito bom, mas o principal é aplicá-lo bem."²⁰

Seguiu falando de suas indagações à própria obra e de suas viagens pelo mundo dos homens e dos livros. Em seguida, calou-se. Olhou-me por um segundo e retirou do bolso um papel com as 4 etapas do método que utilizou para seus três ensaios intitulados: Dióptrica, Meteoros e Geometria.²¹ Esse método se imortalizou como o "método cartesiano." Gentilmente, ele me cumprimentou e, em silêncio, desapareceu pela coxia.

Li o papel, entendi as etapas bem simples e objetivas, mas o que mais me impactou foi o fato de que, apesar de Descartes ter ressaltado em sua obra que aquele método era apenas o método que ele havia desenvolvido naquela época, com todos os limites do seu tempo e lugar, com o objetivo de avançar em suas investigações filosóficas, mesmo assim, talvez pela fama que ele já havia desenvolvido e pela incapacidade de outros pensadores poderem ter acompanhado seu processo de montagem teórica, muitos julgaram-no como um mutilador do pensamento sensível. Justo ele, um homem aparentemente com tanta sensibilidade e um entendimento de convívio social pacífico como poucos de seu tempo.

Comecei a ver os outros autores que me faziam companhia através de suas obras e me senti angustiado por realmente não conhecê-los, de não poder ter convivido com eles durante a elaboração de suas teorias. O sentimento de impotência, gerado pela certeza de que nunca conseguiria realmente me apropriar da ciência desenvolvida por aqueles grandes pensadores, me entristeceu.

²⁰ DESCARTES, 1996. p. 13 e 14

²¹ DESCARTES, 1996. p. XXI

Tudo ao que eu podia ter acesso eram os escritos, os comentários e os resumos biográficos. Todos eles, diga-se de passagem, parciais, incompletos ou truncados. Mesmo assim, muitos acadêmicos, “em nome da ciência”, se auto-denominam seguidores legítimos dos que vieram anos antes deles.

Enquanto pensava alto, fui me deslocando para o centro do palco, seguido por uma luz vinda de um canhão seguidor acima. Olhei para o diretor das sombras e ele estava em pé; parecia empolgado com o pensamento que, lentamente, ia se formando em minha mente. A luz foi aumentando e me veio a necessidade de escrever. Havia lido muito pouco, mas algumas reflexões já queriam ganhar forma de tinta e papel. Nesse fluxo, talvez tivesse eu me contagiado pela proposta de David Bohn para quem as idéias, os pensamentos e as reflexões devem vir à tona quando estão em período ainda de “incubação”. Para Bohn,²² somente enquanto as idéias estão em fase de incubação é que pode haver o verdadeiro diálogo. Não resisti, encarei a folha em branco e comecei.

Quando pegamos Um Bonde chamado Ciência

A ciência é aquilo que os cientistas fazem. A afirmação, de aparente tautologia e irrelevância, esconde os preceitos de uma ciência que, ao longo dos anos, vem se ancorando no porto da verificação evidencial e paradigmática.

Esta ciência, que se define pela praxis de um grande número de sistematizadores da verdade, e que recorre ao método cartesiano de nunca aceitar inicialmente a verdade enxergada; dividir o objeto em pequenas etapas a serem analisadas; seguir a pesquisa passo a passo e descrever, para cada caso, a verificação da verdade estudada, de forma segura e precisa (as 4 etapas do método); esta ciência, talvez pela má

²² BOHN & PEAT, 1992

interpretação que fazem de Descartes, está condenada à fragmentação, à especialização e à submersão conceitual que não permite emergir à superfície para se enxergar o todo do qual faz parte.

“A ciência não existe, só há ciências”²³. A afirmação contundente de Paul Caro quer nos reafirmar que cada cientista está apenas manipulando um pequeno fragmento da ciência ao desenvolver suas pesquisas. Muitos nem sequer dão-se ao trabalho de olhar de lado para ver possíveis atos complementares de outros colegas cientistas, de áreas diversas.

Avança-se muito dessa forma. Isto é o que se faz crer para justificar tantos desastres ecológicos e sociais, frutos de desenvolvimentos tecno-científicos sem qualquer responsabilidade ética ou social. De fato, os últimos 50 anos foram marcados por avanços tecnológicos significativos, que impressionam até os mais céticos. No entanto, se os pesquisadores não olham para si e um pouquinho para o outro, o quanto desses avanços nos serão úteis no futuro? “Não basta ter o espírito bom, mas o principal é aplicá-lo bem”²⁴. A fala de Descartes serve como alerta. Mas, por onde caminhar nas ciências?

Segundo o físico Werner Heisenberg, na “ciência é impossível abrir novos campos se não se estiver disposto a deixar o ancoradouro seguro da doutrina aceita e enfrentar o perigo de um arriscado salto à frente em direção ao vazio”.²⁵ Ou seja, não se descobre terras férteis do conhecimento sem se arriscar por lugares que não se tenha ido antes. É preciso um pouco de descontrole, de desconhecimento, de risco, na trilha dessa experiência de si mesmo, para poder elaborar um novo conceito.

Compreendamos aqui o termo “conceito” como quis Gilles

²³ CARO, 1993, p. 17

²⁴ DESCARTES, 1996, p. 14

²⁵ HEISENBERG, 1996, p. 87

Deleuze, em seu livro "O que é a Filosofia". É fato que os conceitos são operadores cognitivos de grande importância, mas

"não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e nisso há tanta criação e invenção quanto na arte ou na ciência [...] Um conceito é cheio de uma força crítica, política e de liberdade"²⁶.

Parei a caneta nesse ponto. O coração já pulsava mais forte. Medo, muito medo, foi o que senti. Começava, apoiado pelos autores que lia, a dizer coisas nas quais acreditava e que, com certeza, não eram a única verdade possível. Compreendi ainda mais Descartes. À medida que o pensamento vira escrita, ele já está sujeito à incompreensão e à clausura.

Virei-me de costas para a platéia e mirei cada canto do palco. Todas as saídas verdadeiras e falsas; a porta que dava para o camarim; a rotunda; as varas de manobra; enfim, toda a mecânica cênica daquela caixa mágica que unia tecnologia e fantasia, razão e sensibilidade, corpo e alma.

Que pontos uniam esses dois lados do conhecimento humano? Que aventura desconhecida eu teria que viver para encontrar laços entre o teatro e a ciência? Como dizer da arte enquanto uma forma de sistematização do conhecimento, tão importante e fértil quanto a ciência? Como, por outro lado, desfragmentar, desenraizar, amolecer a ciência dura a ponto de ser enxergada como um processo que é construído, desconstruído e reconstruído incansavelmente?

A pergunta já comportava minha resposta. O ponto de intercessão estava no processo. A montagem era o caminho a seguir. Assim como no teatro, aposto que o essencial na ciência não é apenas aquilo que se apresenta como produto, conceito, resultado verificável ou refutável. O científico não deve ser só isso. Provavelmente, se nos fixarmos apenas nos resultados simplificados que esses produtos da ciência nos

²⁶ HEISENBERG, 1996. p. 45 e 46

apresentam, tenderemos a idolatrar ou odiar os cientistas que os criaram, como fazemos com os atores. Mas se fizermos o percurso de suas montagens, poderemos ter uma percepção mais próxima do real estudo e das contribuições desses homens e mulheres da ciência.

- Há que haver método. – A voz da elegante ruiva ressoou no teatro novamente.

Sim. Que haja um método. Não necessariamente dividido em etapas pré-estabelecidas onde os dados serão apenas “coletados” para servir de evidência às hipóteses. Sigo nessa expedição sem um programa determinado e, evitando a exclusividade empírica, defendo um método como estratégia.

O diretor das sombras piscou as luzes, como se me aplaudisse nessa hora. Lutei contra a vaidade, até porque não estava criando nada novo, mas crescia em mim a vontade de interligar Teatro e Ciência, esses dois saberes que, juntos, eram minha nova obsessão.

Olhei para o chão do tablado e um livro se destacava da pilha que aumentava misteriosamente a cada hora, era ele:

“A Parte e O todo – Encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política”, de Werner Heisenberg.

Ao lê-lo, percebi que era uma fiel representação do argumento de montagem. Deixarei que o autor apareça e converse comigo. Através de suas palavras tentarei religar o todo, elencando e sistematizando possíveis operadores cognitivos.

De repente, a pilha de livros desmoronou. Na base, seis livros se mantiveram formando um bloco sólido. Coloquei-os lado-a-lado e parecia que a primeira chave para abrir o caminho da pesquisa havia se revelado. Os livros eram os seis métodos de Edgar Morin, o simpático velhinho francês que Ceíça Almeida havia me apresentado hologramaticamente. Sentei-me com os livros no colo e ali começava a minha estratégia.

Quando o método é estratégia e a estratégia é método

“O nosso método dedica-se a envolver o fenômeno (observação), a reconhecer as suas energias (praxis), a provocá-lo nos pontos estratégicos (intervenção), a penetrá-lo pela intimidade individual (entrevista), a interrogar o ato, a palavra, as coisas.”

Edgar Morin, em 1966

“As metodologias são guias a priori que programam as pesquisas, enquanto que o método derivado do nosso percurso será uma ajuda à estratégia (a qual compreenderá utilmente, segmentos programados, isto é, ‘metodologias’, mas comportará necessariamente descoberta e inovação)”.

Edgar Morin, em 1986

Vinte anos separam as duas afirmações de Edgar Morin acerca do que viria a ser o método complexo. A primeira, feita em referência aos trabalhos de pesquisa com a comuna de Plozévet, em 1965, revelava a busca de um método que favorecesse a emergência dos dados concretos e das diversas dimensões das realidades humanas, assim como também reconhecesse os traços originais da dupla natureza, singular e microcós mica, do fenômeno estudado.²⁷

A montagem de sua pesquisa, à época, se propunha a sair do programa pré-estabelecido e dar mais ouvidos e voz às singularidades dos fenômenos estudados. Morin sabia que o programa era insuficiente e ele precisava, para desespero dos jovens pesquisadores que o acompanhavam, criar seu próprio método, sujeito às imperfeições do desenrolar da pesquisa e às bifurcações que os sujeitos-objetos envolvidos no processo determinassem.

²⁷ MORIN, 1998. p.170

Essa disposição para introduzir o sujeito na desconstrução – reconstrução da pesquisa, essa sede pela criação, pelo inusitado, firmou as bases para a elaboração do método complexo.

A segunda declaração, de 1986, encontrada no seu livro Método 3 – O Conhecimento do Conhecimento, sintetizando os argumentos do Método 2, traz a reflexão dessa trajetória. Introduzindo a estratégia como fonte de inovação e de crença nos/dos sujeitos-objetos pesquisados e no que o processo de pesquisa revela à medida que vai sendo montado.

A estratégia aqui surge como uma proposta arriscada de guia para a pesquisa. Ela nasce amparada pelo princípio da complementaridade de Niels Böhr e se contrapondo ao programa pré-estabelecido, mas sem negá-lo. Percebendo, assim, que tanto o programa quanto a estratégia se complementam, mesmo que mantendo as suas peculiaridades:

“A estratégia comporta, como o programa, o desencadeamento de sequências de operações coordenadas. Mas, diferentemente do programa, baseia-se não só em decisões iniciais de desencadeamento, mas também em decisões sucessivas, tomadas em função da evolução da situação, o que pode provocar modificações na cadeia, e até na natureza das operações previstas. Em outras palavras, a estratégia constrói-se, desconstrói-se, reconstrói-se em função dos acontecimentos, dos riscos, dos contra-efeitos que perturbam a ação iniciada.”²⁸

O método como estratégia é um dos elementos-chave para a montagem de uma obra científica ou artística. Montagem essa que não é a mera junção de partes pré-fabricadas ou coletadas para se assemelhar a uma imagem previamente fornecida, como em um jogo de quebra-cabeças. A montagem que acredito ser ciência é como um jogo de partes vivas e únicas que, à medida que se combinam, modificam o todo que modifica as partes. Guiada pela estratégia, a ciência encontra os resultados na sua própria construção.

²⁸ MORIN, 1998. p. 250

Claro que a estratégia, por não ser fechada e determinista, corre riscos. Um dos principais é o de se tornar superficial, insubstancial. Para o pesquisador, é importante lembrar de como alguns passos do método enquanto programa devem ser úteis e complementares. Não buscamos resultados 100% esperados quando apostamos num método-estratégia, mas partimos de operações coordenadas e sistematizadas, e deixamos livres as operações, à medida que a pesquisa avança e os sujeitos-objetos definem suas ações, revelando os caminhos que levam ao objetivo.

Se vamos montar um espetáculo de teatro, por exemplo, esse é o nosso objetivo. Ele tem data de estréia programada, prazos a serem cumpridos e etapas a serem obedecidas (escrita do texto, ensaios com atores, criação de cenários e figurinos), mas a maneira como elaboraremos esse espetáculo, que elementos do passado, presente e futuro bricolaremos, que dificuldades e facilidades encontraremos, isso só a montagem poderá nos mostrar. Mesmo que queiramos antecipar resultados, não podemos, pois nossos sujeitos-objetos criam e mudam todos os dias. As novas demandas e barreiras encontradas no processo são alimentadas por uma estratégia dinâmica, para que a finalidade de apresentação da peça seja atingida.

O método como estratégia comporta subjetividades e desvios, que são absorvidos no caminhar para reconstruir o caminho. “Para se criar o novo só o desvio torna-se tendência e depois paradigma”²⁹.

Percebo que esse método que bombeia a vida pelas veias da montagem encontra alguns elementos muito fortes para a sua estruturação: a necessidade de uma compreensão de todas as partes envolvidas; um espírito de companherismo dos montadores e uma atitude generosa frente às mudanças, seriam talvez os principais.

²⁹ ALMEIDA, in: ALMEIDA e KNOBBE, 2003. p. 48.

Os físicos Werner Heisenberg e Niels Böhr esboçam as características desses elementos nos relatos do livro "A Parte e O Todo". O processo de vinte anos dedicados às teorias que revolucionaram a física clássica revela a real dimensão da ciência desses cientistas. A montagem descrita na obra oferece, para as mais diversas áreas das ciências, aspectos importantíssimos, como a evolução do pensamento, o progresso humano e tecnológico, desdobramentos e responsabilidades sociais, ou seja, aquilo que a ciência enxerga como o que deveria ser a função que lhe cabe. Observar a montagem de Heisenberg e Böhr, assim como de tantos outros cientistas éticos seria, talvez, muito mais "científico" do que aplicar a fórmula resultante de suas montagens.

De repente, dos alto-falantes do teatro, eu ouvi uma gravação com a voz da rouca ruiva:

- "A construção de um método de pensar que privilegia a estratégia em detrimento do programa permite observar os patamares diferenciados de criação da ciência."³⁰

Entendi que esses patamares diferenciados podiam ser entendidos como as diversas colaborações às quais a ciência busca (ou deveria buscar) atingir. O caráter multidisciplinar e transparente que não só deixa perceber o sentido oculto, mas que também é trans – mais do que, além -; parente – da mesma família. Ou seja, não se fecha somente para os que são da mesma família, os "iniciados" na ciência.

Assim, ousadamente, conclui que uma ciência que se acredita ser montagem só pode ter como forma de pesquisa o método como estratégia porque, de outra maneira, as restrições do programa não dariam espaço para as singularidades do processo e o cientista-montador, com o ávido desejo de chegar aos números, aos resultados da pesquisa, estaria desperdiçando o próprio objeto. O que se estaria

³⁰ ALMEIDA, in: ALMEIDA e KNOBBE, 2003. p.47

fazendo, muito provavelmente, seria pré-pesquisa, como observou Morin em 1966, na comunidade de Plozévet:

“O Corpo das hipóteses não pode ser estabelecido de uma vez para sempre no termo de uma pré-pesquisa, mas deve desenvolver-se e modificar-se com o desenvolvimento da pesquisa, e por sua vez deve poder modificar o curso da pesquisa, e até das técnicas de investigação. Trata-se de encontrar o rigor, não na rigidez, mas numa estratégia de adaptação permanente”³¹.

³¹ MORIN, 1998. p.171.



A Ciência como Montagem

"A ciência não é um bloco liso,
unido, monumental.
Se para o profano, parece ter uma fachada
deslumbrante de mármore cintilante, que impõe
e que prende, que comanda o respeito ou que
segrega a injúria, ela é, para os que a praticam,
uma estrutura fissurada feita de um
empilhamento de troncos de árvores cujas
cascas espessas impedem que a seiva de uma
passe para o outro, porque
a ciência é uma coleção
de especialidades intimamente ligadas."

Paul Caro

De repente, escutei o céu desabar sobre o telhado do teatro. A chuva me despertou do transe. Quanto tempo haveria passado? Por minha fome, no mínimo uma semana. Subi até o urdimento da caixa cênica e, pela clarabóia, vi a breve chuva orvalhar desenhando o dia. Quantas noites haveriam se passado? Jamais saberia, mas olhando o nascimento do sol eu me sentia mudado. Precisava experimentar toda aquela teoria na prática. Desci as escadas correndo e, dessa vez iluminado pela luz natural que tomava todo o teatro, comecei a imaginar a próxima peça que ali eu representaria. Não partiria de um texto pré-escolhido, e também não teria muito controle sobre o resultado do processo. As incertezas da montagem, que nem haviam começado, já me arrepiavam a alma. Eu acreditava nesse caminho, mas será que conseguiria chegar em algum lugar? De repente, por entre as cadeiras da platéia, escondido atrás de uma fumaça e um cachimbo, um senhor se pronunciou:

- "...É impossível abrir novos campos se não se estiver disposto a deixar o ancoradouro seguro da doutrina aceita e enfrentar o perigo de um arriscado salto à frente em direção ao vazio"³².

Eu me lembrava da frase. Era mesmo Werner Heisenberg. Demorei a reconhecê-lo porque a imagem que eu tinha era de um jovem e ousado cientista alemão, e ali se apresentava um homem de idade. Entretanto, olhando de perto, seus olhos revelavam o mesmo vigor de quem, junto de seu professor e amigo Niels Böhr, fundou uma nova forma de enxergar a física quântica e a ciência de um modo geral.

Ele apertou minha mão e percebeu o livro "A Parte e o Todo" aberto no palco. Deu um pequeno sorriso, reencaixou o cachimbo entre os dentes e perguntou:

- Achou algo de interessante nesse diário?

Ofereci-lhe uma cadeira e pensei que a sua chegada era bem-

³² HEISENBERG, 1996. p. 87

vinda às minhas inquietações. Faria o que achei ser o mais arriscado: recontar a história do seu livro, sob a perspectiva que se revelava para mim mais clara, a da montagem. Claro que eu estava mais interessado em reavivar para mim mesmo os argumentos, do que convencer o próprio autor da importância de sua obra. Saquei um sobretudo feito de retalhos de dentro da minha bolsa de figurinos. Aquela seria a capa do personagem-narrador, a minha versão do brincante-bricoleur. A situação era surreal, me senti como que explicando a vida de Alice e suas aventuras através do espelho ao próprio Lewis Carrol, respirei fundo e comecei:

Nos idos da década de 1920, dois inquietos investigadores alemães, Niels Böhr e você, Werner Heisenberg, através de um diálogo constante, hipotetizaram que a teoria da relatividade de Einstein, a priori, e a teoria das ondas quânticas de Erwin Schrödinger, a posteriori, não eram as únicas verdades profundas para se definir o comportamento dos átomos, moléculas e da matéria como um todo. Não apenas pela falta de afinidade entre experimento e teoria, observada na teoria de Einstein, mas também pelo reducionismo matemático preciso do movimento dos elétrons, sugerido por Schrödinger.

O ousado Heisenberg acreditava no erro, na indeterminação. Uma aposta arriscada, fundamentada através de uma teoria construída em processo, usando o método como estratégia e não tendo medo dos contra-argumentos, nem dos questionamentos da comunidade científica em Copenhagen, Leipzig ou Cambridge daquela época.

O velho Heisenberg deu uma baforada em seu cachimbo e riu um pouco mais à vontade. Continuei:

A crença nessa teoria, que mais tarde se transformaria no "Princípio da Incerteza", era fundamentada, principalmente, na observação do movimento do elétron que ora se deslocava em forma de onda, ora em forma de partícula, sendo impossível determinar com

precisão a posição ou o momentum do elétron dentro da câmara de nuvem.³³

Fiz uma pausa de silêncio proposital e olhei para o sábio senhor. Ele mantinha uma cara simpática, mas parecia estar mergulhado em suas memórias.

- Estou mentindo? Algo não agrada? – perguntei. Ele manteve a expressão e fez um sinal para que eu continuasse.

As conversas de Heisenberg e Niels Böhr eram incansáveis. Os grandes encontros que desenvolveram os novos parâmetros da física quântica aconteceram nas férias desses inveterados cientistas, período em que deveriam descansar de um ano letivo atribulado. Entretanto, a paixão pela física quântica, e o desejo de encontrar vestígios concretos que satisfizessem os colegas da mesma área (Einstein, Schrödinger, etc...), lhes tomavam todos os sentidos. As férias viravam verdadeiras viagens exploratórias pelas teorias atômicas. Não seria mesmo as férias o momento ideal para se fazer uma nova ciência? Com a cabeça desocupada de burocracias institucionais e demandas de orientandos, os cientistas podem, nas férias, fazer uso da ociosidade como estímulo aos pensamentos mais livres.

Geralmente, encontrando-se em cabanas distantes da cidade, onde a natureza, grande paixão desses físicos, os acolhia e os inspirava ao diálogo, Heisenberg e Böhr “trouxeram à luz” suas teorias da Mecânica Quântica em um longo processo de montagem (desconstrução – reconstrução).

Alguns diálogos, como os que tiveram com Erwin Schrödinger a respeito do salto quântico que caracterizava o elétron, revelado em uma das imagens da câmara de nuvem, foram infundáveis e inconclusivos. Schrödinger que, através da mecânica ondulatória, explicava matematicamente a mecânica quântica, não conseguia admitir a

³³ Aparelho que “fotografá” a trajetória do elétron dentro de uma câmara isolada.

imprecisão, a incerteza.

No entanto, a generosidade e humildade de Heisenberg e de Böhr marcavam o processo de montagem de sua teoria. Sabiam da dificuldade de convencimento de seus colegas, mas acreditavam em suas apostas epistemológicas.

Saí do tom narrativo e improvisei uma conversa com Heisenberg. Não era exatamente um diálogo, porque eu era o único que falava:

Seriam a crença e a generosidade elementos fundadores dessa montagem? Seriam, talvez, parte da estratégia? Partindo de uma teoria pré-analisada, e sendo generosos com os que a confrontam, abertos à auto-análise e à auto-crítica,³⁴ os cientistas parecem, assim, avançar em investigações mais profundas, não?

Ele permaneceu mudo, entregue aos seus pensamentos. Não titubeei, segui o meu roteiro.

Entretanto, no processo de investigação de Heisenberg e Böhr, não apenas os colegas discordavam de suas teorias, eles também divergiam entre si nas formas como viam a mecânica quântica. Böhr, tentando admitir a existência simultânea de partículas e ondas, e Heisenberg partindo do fato de que a mecânica quântica já impunha uma interpretação física singular de certas grandezas que nela ocorriam. Esses desentendimentos seriam motivo suficiente, talvez, para um rompimento ideológico-científico de muitos cientistas, mas a generosidade dos dois físicos os mantinha juntos e, uma vez que as teorias eram aplicadas em experimentos físicos específicos, eles sempre chegavam às mesmas conclusões.

Comprovava-se, assim, o princípio de complementaridade de Niels Böhr, para quem “certas visões podem ser em principio divergentes, mas, uma vez experimentadas, se mostram complementares”³⁵. A

³⁴ MORIN, 2004. p. 95.

³⁵ HEISENBERG, 1996. p.95

compreensão da complementaridade era mais um elemento da montagem. O entendimento de que muitas vezes dois modos de ver a teoria são excludentes, mas que ao mesmo tempo complementam um ao outro, fortalece o processo, valoriza cada um dos envolvidos e revela com maior clareza o fenômeno.

- “É somente através da justaposição que o conteúdo perceptivo de um fenômeno revela-se em sua plenitude”³⁶. – Heisenberg quebrou o silêncio, para meu susto e alívio. Emendei:

Essa complementaridade, construída dos atos generosos dos que pesquisam, aprofunda a verdade pesquisada. Os cientistas, assim como os artistas, devem doar para multiplicar.

Nos olhamos e, segurando o cachimbo com a mão direita, ele fez uma pose nobre. Desatamos a rir instantaneamente. Percebi que havíamos virado cúmplices, então me empolguei. Puxei um pedaço de papelão da coxa e fiz a seguinte anotação:

De como é necessário afastar-se para ver

Retomei a narrativa. Aquilo parecia mesmo um espetáculo.

No processo de montagem e consolidação de suas teorias, Heisenberg e Böhr tiveram a oportunidade de viajar pelo mundo ministrando palestras sobre a mecânica quântica. A aceitação de suas teorias por parte de certos acadêmicos nos Estados Unidos, por exemplo, impressionou Heisenberg. Um deles foi Barton, um jovem físico experimental de Chicago que o ajudou, através de diálogos entre jogos de tênis e passeios de barco, a fortalecer a aproximação entre os campos fechados da física e os que permaneciam abertos. A busca para transpor o pensamento paradigmático acerca da física atômica, sem negar axiomas importantíssimos construídos por cientistas que vieram

³⁶ HEISENBERG, 1996. p. 97

antes deles, motivaram Heisenberg naquelas conversas.

Heisenberg apostava na descontinuidade, erguendo e fortalecendo sua teoria sem se preocupar excessivamente com as interpretações da época e, sim, com sua estratégia de se aproximar do objeto estudado.

- "Quando se usa a abordagem pragmática, é fatal que se considere o progresso da ciência como um processo contínuo e infundável de adaptação do pensamento aos conhecimentos experimentais, sempre em expansão. O que importa, portanto, não é a interpretação vigente, mas o método de adaptação".³⁷ – Heisenberg falou com voz firme, como um verdadeiro ator que chama a atenção pela sua fé cênica. Coloquei-me em pé, ao lado de sua cadeira, e fingi que representávamos para um público imaginário:

O jovem Barton, que muitas vezes buscava uma forma reducionista de enxergar o novo campo da ciência atômica, aos poucos foi compreendendo a forma descontinuada de construção da teoria à qual se propunha Heisenberg. A familiarização com essa forma permitiria, lentamente, a sua compreensão e uso.

Familiarizar-se ou adaptar-se com o modo de pensar a ciência, sem refutar ou ignorar, mas sim duvidar para compreender, surge como mais um elemento da montagem. Mesmo que essa compreensão comporte uma futura verificação de erro, ao nos aproximarmos de uma teoria científica, devemos tentar eliminar a cegueira da razão que nos impele somente à nossa verdade para, no diálogo com o outro que pesquisa, podermos encontrar novos caminhos.

Heisenberg levantou-se e parecia, ao mesmo tempo, empolgado e impaciente. Lembrava-me um colega de grupo que, antes de entrar em cena, dava voltas infinitas por trás dos bastidores. Nada falou, para evitar que o ritmo da cena caísse. Continuei minha narração.

Entre 1930 e 1932, o círculo de companheiros e seguidores de

³⁷ HEISENBERG, 1996. p. 121

Heisenberg e da teoria da Mecânica Quântica crescia. Jovens estudiosos do mundo inteiro foram a Leipzig colaborar em diferentes áreas experimentais. Um deles, o filósofo Carl Friedrich Von Weizsäcker, com apenas 18 anos na época, introduziu um toque filosófico aos debates e trouxe, certa vez, para questionar o princípio da incerteza, a discípula kantiana Grete Hermann.

Hermann era defensora fervorosa da lei causal de Kant, para quem a ciência é objetiva justamente por lidar com objetos através de experiências verificáveis e que, para se objetivar as observações, parte-se do pressuposto de uma relação unívoca de causa e efeito.

Esse princípio ia de encontro ao princípio da incerteza de Böhr. Grete Hermann não o aceitava, porque acreditava que, se os físicos não conseguiam descobrir as causas de emissão de um elétron, era porque não haviam procurado o suficiente. A lei causal da experiência de Kant havia se provado universal e a física atômica não haveria de destruí-la.

Heisenberg tentava explicar que um novo campo surgia e que conceitos, como objeto, momento, simultaneidade, criavam problemas para se definir os átomos e seus componentes. Tais conceitos não haveriam de ser negados como pressuposto de toda experiência, mas deveriam ser criticamente avaliados em cada caso.

Percebendo a insatisfação da filósofa kantiana, o jovem Carl Friedrich, num certo ponto da argumentação, afirmou que, com o desenvolvimento histórico das ciências, certas leis perderam a importância central que tinham originalmente. A análise kantiana do entendimento humano expressa um conhecimento verdadeiro, mas esse "a priori" kantiano pode se tornar parte de uma análise muito mais ampla do processo do conhecimento.

- Eu me lembro – interrompeu Heisenberg - Carl Friedrich encerrou a conversa dizendo:

“Devemos lembrar que a própria estrutura do pensamento humano se modifica ao longo do desenvolvimento histórico. A ciência progride, não apenas por ajudar a explicar fatos recém-descobertos, mas também por nos ensinar, reiteradamente, o que pode significar a palavra compreensão.”³⁸

Eu me senti tão empolgado que larguei o livro de lado e me arrisquei:

- A compreensão frente às mudanças. O entendimento profundo de que ciência é montagem e que o processo de construção de teorias ou verdades científicas é, ao mesmo tempo, sempre incerto e parcial. Esse entendimento constitui uma parte vital para a criação de novas formas de compreender o mundo e suas relações. O produto não deve ser colocado em uma redoma de vidro e adorado como verdade eterna. Precisamos compreender as mudanças que atravessam a sociedade e, ao invés de congelar os axiomas, utilizá-los como parte do processo, e durante o próprio processo, os cientistas devem se manter abertos às mudanças que porventura os redirecionem.

Nesse momento, Heisenberg me olhou fixamente, como que procurando me reconhecer. Não me intimidei, porque ele parecia estar concordando. Dei uma volta completa no espaço, como que indicando uma passagem de tempo, e prossegui:

Algum tempo depois do debate em Leipzig, já em 1933, a física atômica começava o declínio dos seus anos dourados. A inquietação política crescia na Alemanha e a guerra dava seus primeiros sinais. Durante um recesso de inverno, Niels Böhr, Heisenberg, Carl Friedrich e Felix Bloch enfrentaram uma longa escalada, no meio da neve, para chegar a uma cabana de esqui num prado alpino de Oberaudorf.

Lá, as conversas giraram em torno de uma fotografia da câmara de nuvem, trazida da Califórnia por Böhr, que parecia provar a existência de uma partícula positiva do elétron. As possibilidades de

³⁸ FRIEDRICH, citado por HEISENBERG, 1996. p. 147

definição que os cientistas iam construindo, ao analisarem a fotografia, tinham por base os conceitos da física clássica. Heisenberg criticou essa postura, questionando o possível erro.

Böhr, como de costume, se contrapôs. Afirmava que justamente ali residia o paradoxo da física quântica e que, apesar de criar leis que se diferenciavam da física clássica, toda vez que faziam observações, tomavam medidas ou tiravam fotografias, usavam os conceitos desta. Eles sabiam que os conceitos da linguagem da física clássica eram imprecisos, mas era a linguagem que dispunham, e de nada adiantaria, segundo Böhr, desenvolver uma linguagem própria à física quântica, porque

“...um dos pressupostos básicos da ciência é falar das mensurações numa linguagem que tem essencialmente a mesma estrutura daquela com que falamos da experiência cotidiana. Aprendemos que essa linguagem [a da física clássica] é um meio de comunicação e orientação inadequado. Apesar disso ela é o pressuposto de todas as ciências.”³⁹

Havia uma sabedoria adquirida em processo por Niels Böhr. O cientista tinha consciência da revolução que estavam proporcionando aos estudos da física, mas sabia também que não devia criar um gueto exclusivista, falando para o próprio umbigo e fazendo ciência só para iniciados. Os físicos quânticos deveriam falar de modo que o maior número de cientistas pudesse entendê-los.

Seguia mesmo um método como estratégia porque, perante a dificuldade, não sentia medo de bifurcar o caminho ou olhar para trás. A sabedoria de Böhr refletia um outro elemento da montagem: o redimensionamento das teorias inacabadas. Não se deve negar a ciência produzida antes da nova teoria, mas sim fazer uso de sua dimensão para que os novos rumos sejam comunicados de forma eficiente, mesmo que essa comunicação seja de eficácia limitada.

³⁹ BÖHR, citado por HEISENBERG, 1996. p. 155

Aprender a não negar o passado, mas sim usá-lo como componente do presente e futuro.

Num salto, saquei outro pedaço de papelão da coxia e escrevi:

Do dilema da bomba e da responsabilidade do pesquisador

Heisenberg sentou-se lentamente, indicando com o corpo que aquele não era dos seus assuntos prediletos. Tive medo de perder meu único espectador. Mas, como há muito tempo aprendi que estar em cena é viver um risco, apertei minhas mãos contra o sobretudo ensoado de suor e, num tom mais grave, continuei:

Em 1945, a segunda grande guerra já se arrastava tempo demais, assim também como os físicos e outros cientistas. Eles iam sendo transferidos de cidade a cidade, num regime de semi-cativeiro, guardados como os ovos de ouro da galinha nazista. Um desses lugares foi Farm Hall, na Inglaterra, onde Heisenberg reencontrou antigos amigos, como Otto Hahn, Max von Laue, Carl Friedrich von Weizsäcker entre outros. No total, dez físicos atômicos presos.

Na tarde de 6 de agosto, a notícia da bomba atômica lançada sobre Hiroshima, matando milhares de mulheres e crianças, pegou a todos os cientistas de surpresa, sobretudo Otto Hahn, o descobridor da fissão do urânio, peça fundamental para a técnica atômica. Ninguém esperava que qualquer país tivesse o desenvolvimento técnico e financeiro, ou mesmo o interesse malfeitor de criar a bomba "A". Os cientistas sabiam dos riscos da fissão nuclear, mas não acreditavam que seria utilizada para tal fim, dizem.

Foram dias de angústia e de conversas desajustadas em Farm Hall. Alguns excluía-se da culpa; outros não conseguiam dormir com ela. Mesmo após as teorias comprovadas e os elementos combinados, algo faltava, não fazia sentido. Surgiam ali, talvez, as mais importantes discussões a respeito da política da ciência na física atômica e da ética

do cientista, de um modo geral, para todas as áreas.

Carl Friedrich elencou possíveis acusações que fariam à ciência, como a de ter ido “longe demais” e a de que mais recursos deveriam ser destinados às tarefas sociais, econômicas e políticas do que à ciência. Friedrich lembrou, no entanto, que, se o desenvolvimento do saber científico fosse freado, o número de habitantes da terra teria que ser reduzido drasticamente no futuro. Muitas pesquisas vinham garantindo a complexa sobrevivência do Homem, em um mundo cada vez mais hostil. O filósofo não esqueceu, porém, do poder que tem esse saber, senão não haveria razão para aqueles cientistas estarem ali presos, guardados do “inimigo”. Então, quais seriam as responsabilidades do pesquisador científico? Após intervenções de um e outro, Friedrich pôde chegar a uma proposição que parecia ter agradado a todos:

“Tudo o que se deve pedir ao indivíduo é que ele preste uma atenção criteriosa e escrupulosa ao contexto mais amplo em que deve enquadrar-se todo o progresso científico e técnico, mesmo que isso não pareça favorecer seus interesses imediatos.”⁴⁰

Coloquei uma nova pausa dramática na minha narrativa. De soslaio, percebi o velho cientista sentado com olhos marejados. O seu pensamento parecia ir longe. Não quis tirá-lo do transe. Então, decidi finalizar a história ao modo shakespeariano, sussurrando o final.

Concluo esta breve história identificando aqui mais um possível elemento da montagem: a ligação com a sociedade, a responsabilidade mais ampla. Os cientistas, no processo de construção de suas teorias, não podem voltar-se só para seus laboratórios e para seus colegas cientistas. A ciência é um bem maior destinado à humanidade, e seus resultados trazem conseqüências para a vida de todos. Por isso, é importante a consciência ética dos atos políticos dos cientistas, pois não há como fazer ciência sem fazer política.

⁴⁰ FRIEDRICH, citado por HEISENBERG, 1996. p. 227

Cansado, despi-me do sobretudo e comecei a andar para o camarim.

- Espere! – O velho gritou como que despertasse de um longo sonho. – Qual é a sua área? Física? Filosofia? Não o conheço.

Dei uma gargalhada, regozijando-me com a minha própria vaidade. Aquela materialização do sábio físico, fruto de meus devaneios, agora me confundia como um dos seus. Como eu era pretensioso, pensei.

- Sou de teatro. Estou apenas investigando as ciências e fazendo observações curiosas acerca do fazer científico.

Quando eu disse isso, ele levantou-se, apertou minha mão e me olhou com uma expressão calorosa de compreensão. Dizia-me, apenas com os olhos, de suas incertezas e conquistas. Era como se, naquela saudação, selasse a minha entrada para o mundo das idéias. Quantas coisas ficaram naquele olhar... Sem dizer uma palavra, mas me contando tudo de sua vida, Heisenberg saiu pela porta de entrada do teatro. Fiquei intrigado com a pergunta do velho sábio sobre o meu território disciplinar. Em qual área da ciência eu me encaixo? Será mesmo possível considerar o teatro uma forma de sistematização de conhecimentos como a ciência? Claro que arte é uma coisa e ciência é outra, mas todos aqueles elementos identificados na obra de Heisenberg me pareciam bem familiares. Eu nunca havia sistematizado meu aprendizado no teatro. Tudo foi sendo construído naturalmente. As técnicas, as discussões, os comportamentos foram sendo impressos em meu corpo durante quase 20 anos de prática artística.

Com essa análise de “A Parte e O Todo”, eu poderia traçar paralelos com a minha própria montagem. Ora, se eu queria enxergar a Ciência como montagem, enxergaria também a Montagem como Ciência. Era chegado o momento. Fiquei com medo de que tudo aquilo se perdesse em meio aos pensamentos. Tinha que objetivar minha pesquisa. Mais uma vez, sentei-me no palco e me pus a escrever.

A man and a woman are shown from the waist up, standing against a dark background. The man on the left has a beard and is wearing a white, long-sleeved, button-down shirt over a white t-shirt and white pants. He is looking upwards and to the left. The woman on the right is wearing a white, short-sleeved, button-down shirt and is also looking upwards and to the right. The lighting is dramatic, highlighting their faces and clothing against the dark background.

A Montagem como Ciência

“É possível descrever o processo de criação literária ou artística? Desnudar segredos, penetrar na coxa, ler margens de livros, escutar silêncios, decifrar sentidos não enunciados? Sim e não. Sempre haverá o inacessível, lembra Claude Lévi-Strauss. Talvez, por isso mesmo, sempre seremos tentados a ver além do visível e a buscar fragmentos que permitem reconsiderar contextos.”

Maria da Conceição de Almeida

Optei por utilizar como trajetória de pesquisa a montagem de um espetáculo teatral com o Grupo Beira de Teatro, aliada à análise da obra “A Parte e O Todo”, do físico alemão Werner Heisenberg. Essa foi a estratégia que utilizei como o meu método.

Gostaria de, com esse estudo, fundamentar a elaboração de um olhar científico que dialogue com o fazer teatral, e um fazer teatral que dialogue com esse olhar científico. Com isso, estaria eu me tornando cúmplice e dando minha contribuição às insistentes propostas de Ilya Prigogine e Morin, que lutam por uma aliança entre Ciência e Arte? Em outras palavras, entre prosa e poesia? Não seria esse o horizonte maior das ciências da complexidade?

Com meus olhos de ver, enxergo que ambos processos de montagem podem estar ancorados em textos ou teorias pré-definidas prestes a serem complementados, transpostos ou mesmo violados. A montagem – seja na ciência, seja no teatro - prevê justamente espaços vazios, brechas imponderáveis, acasos, criação e emergências. Parte-se sempre – na ciência ou no teatro - de uma vontade de dizer do mundo e ao mundo as inquietações de uma pessoa, ou de um grupo, que decide evidenciar o que se acredita como verdade, acerca de certos aspectos da vida, aos que não estão atentos a percebê-la.

O dom-condenação dos artistas de teatro, e dos cientistas que se submetem a esse processo de auto-eco-organização⁴¹, de forma legítima e originada do desejo de anunciar uma realidade por vezes encoberta, por vezes indizível, é mais do que uma vontade de cumprir o papel de salvador da sociedade ou de se tornar um crítico social. A necessidade desses homens e mulheres da ciência e do teatro é a da elaboração de uma outra maneira de enxergar a realidade com a força capaz de transformar quem vê e, sobretudo, provocar transformações irrefutáveis em quem faz. O verdadeiro artista de teatro, assim como o

⁴¹ MORIN, 1980. p.84

verdadeiro cientista, é aquele que procura na montagem de suas idéias uma transformação de si para o outro e do outro para si.

Dessa forma, além do constante diálogo com autores da ciência e do teatro, eu e o meu grupo construímos uma peça que parte do vazio, se nutre de elementos a comunicar e volta ao vazio transformado. Entre as leituras científicas e as experimentações práticas de hipóteses reveladas, através de uma constante construção e desconstrução, estamos fazendo arte e ciência com rigor, disciplina, devaneios, dedicação, alegria, curiosidade e prazer.

Para que esta pesquisa não incorresse no perigo de fixar apenas digressões ou devaneios artísticos, e para que o resultado não se tornasse um recorte tautológico de citações de renomados autores da ciência, propus a construção deste método através de técnicas, que além de partirem de revisões bibliográficas e experiências práticas relatadas pelos cientistas, partiram, também, do uso de um diário de bordo do processo de montagem da nossa peça.

Assim, queremos traçar nesse trabalho uma outra forma, talvez não mais nem menos nova, de enxergar a ciência e a arte teatral. Proponho a Ciência Como montagem e a Montagem como ciência. Uma contribuição na tentativa de minimizar a cegueira de se definir o todo pela parte, infelizmente tão comum no teatro e na ciência.

O método como estratégia é um guia para fazer emergir a montagem como fonte dos saberes científicos e teatrais. O inacabamento se impõe, desde o nascimento, como marca desse projeto. Os elementos e resultados foram registrados e analisados, mas nossa vontade foi sempre evidenciar o poder de construção de conhecimento que reside na montagem, esse saber em processo que revela fins, mas que nunca termina.

Pronto. Estava no papel, escrito o mais objetivamente possível. E agora? Será que meus companheiros de grupo aceitariam esse ponto de partida? E se não aceitassem, de que estratégia teria eu que me valer

para continuar? Isso me faz ver como, no caso de Heisenberg, é o débito com a coletividade que marca qualquer montagem. E, do outro lado, os futuros colegas cientistas acreditariam ser isso ciência? Deixei que o tempo se encarregasse dessas respostas, uma vez que ele é senhor de tudo mesmo...

Do preâmbulo

“Acho que o processo exige em demasia de todos nós, criadores. As incertezas são muitas e as vontades, às vezes históricas e insanas, mas mesmo assim legítimas e dignas de respeito. Não entender as necessidades individuais de cada artista envolvido no processo de criação me parece não compreender a proposta de trabalho, no meu modo de entender, significa também não reconhecer o maravilhoso mundo criativo e colaborativo que é o universo teatral.”⁴²

O dia já avançara nas horas e eu aguardava, ansioso, meus companheiros do grupo Beira de Teatro. Iniciaríamos a montagem de um processo realmente novo para mim, a novidade residia, talvez, na consciência da importância do processo de montagem. Eu não consegui parar de ler desde que entrei em contato com a ciência e, experimentar no corpo todas as descobertas, seria como comungar, mesmo que muito superficialmente, das experiências daqueles homens e mulheres da ciência que eu já considerava companheiros de estrada. Afinal, tudo o que fazemos no mundo de hoje é apenas a ponta de um iceberg que remonta a investimentos, esforços de legiões de pensadores que nos precederam. Somos, como quer Fritjof Capra, um fio na teia da vida do conhecimento. Cada um de nós aciona arbitrariamente fragmentos que fazem sentido, e nunca a totalidade. Somos sempre devedores de uma constelação noológica que nos pariu, sem que disso tenhamos plena consciência.

⁴² SIVIERO, 2005. p. 12

Acredito num estado de entrada nesse processo de montagem, que se assemelha aos processos de esvaziamento criativo propostos pelo Grupo teatral LUME na Universidade de Campinas, mas com um enfoque que aposto ser o oposto, pelo menos em termos de denominação. Ao entrarmos, no que definimos no Beira, como área de vazio ou não-conhecimento, não estamos esvaziando gestos, intenções, ações físicas, mas sim nos engravidando desses elementos e de outros que não conseguiria nomear aqui, para erguer um corpo que fale, ande e respire, transtornado pelo desencadear dos atos da montagem de cada encontro. O poder aglutinador e transformador da arte, quero acreditar, reside nesses atos de montagem. Aí vive o teatro que queremos fazer e, se ele não jamais se revela completamente translúcido e visível, é porque se encontra no plano dos possíveis, ou no campo das emergências.

Parei de escrever para receber meus companheiros. A peça que iria nascer como fruto do encontro com aquelas pessoas já me excitava e, assim, saindo do universo semi-fictício que a escrita me permitia, mergulhei na sala vazia. Com o diário de bordo à mão, eu passava a ser um dos integrantes da montagem, lutaria incessantemente para aprender a conviver com os outros, respeitando idiossincrasias, mas também me esforçando para que minhas idéias fossem ouvidas. A partir de então, me tornaria muitos, e relataria os fatos da forma mais sincera possível. O devir seria fruto da montagem.

A montagem do espetáculo "O Tempo da Chuva" nasceu do desejo de três pessoas mais uma, de continuarem o trabalho de investigação teatral do Grupo Beira de Teatro. Os três eram: eu (Henrique Fontes), Rafael Luiz Marques e Tatiana Diassú; o "mais um" era Lenilton Teixeira, nosso encenador.

O mês foi agosto de 2004, quando já haviam passado 35 dias da nossa última apresentação do experimento "Pra Resolver os Problemas

do Mundo”, que cumpriu, depois de um processo de 24 horas de ensaio (6 encontros de 4 horas), 3 apresentações na Sala de arte contemporânea da Casa da Ribeira (Natal/RN). Ficamos empolgados com nosso primeiro trabalho de dramaturgia própria, e com a direção de Lenilton Teixeira. Queríamos mais, não sabíamos o quê, mas queríamos continuar experimentando e revelando ao mundo humanidades encobertas pela poeira do cotidiano.

Frente às incertezas de Tatiana e Rafael, ambos querendo viajar, buscar conhecimento fora, o processo foi nascendo das impossibilidades e de uma coceira nos pés para peregrinar. Concordamos que poderíamos partir de alguns textos prontos, então começamos por adaptar “Cenas de um Casamento”, o roteiro do filme de Ingryman Bergman. No meio do processo, Rafael peregrinou, partiu para Porto Alegre. Tatiana teve que se dedicar ao curso de direito que terminava e eu, que estava louco para continuar o processo, fiquei empacado.

Demos um tempo. Lenilton continuou o trabalho com o seu Grupo Estandarte, e então encontrei Paula Vanina, cientista social, bailarina e ‘especialista’ em brincadeiras. Convidei-a para montar a esquete “Maria Mutema”, baseada num conto de Guimarães Rosa. Ela se empolgou com essa experiência e disse que queria continuar trabalhando. Pronto, havia encontrado uma aliada. Pouco tempo depois, Rafael voltou de Porto Alegre e Lenilton tinha algum tempo livre. Então, decidimos recomeçar.

Nos reunimos no início de novembro de 2004, e levantamos os temas que nos interessavam. Descobrimos que a “Peregrinação” era algo comum à vida dos três, porque estávamos sempre em constantes processos migratórios, como no caso das aves de arribação, ou em constante nomadismo, conforme a diferença de terminologia para a mesma dinâmica nos animais e nos sapiens-demens. Nomadismo: parecia ser essa uma característica forte do Grupo. Queríamos unir isso ao tema-mãe, que nos era também comum e opressor. Todos nós

tínhamos relações interessantes com as próprias mães. Transcender esses laços maternos sempre estivera na agenda do dia de cada um. Colocados os temas para o encenador, concordamos que a peça tinha de ter também algo de divertido, não deveria ser trágica do início ao fim, nem muito menos deveria se classificar como comédia, exclusivamente. Era importante rir, mas sem ironias para disfarçar o sofrimento. Reafirmado o tema, decidimos que escreveríamos a peça nós mesmos. Uma bifurcação que já apontava uma nova estrada. Voltamos à sala, dessa vez mais vazia do que nunca.

Do diário de bordo

Abro este diário com mãos trêmulas de medo e euforia. Começamos, neste dia 24 de novembro de 2004, a montagem de uma peça que nasce do vazio desta sala em que estamos, no bairro da Ribeira em Natal, e que, partindo de questionamentos encobertos, dúvidas e angústias, possa ser compartilhada com quem nos assistirá. Contaremos, essa é a nossa pretensão, uma história que remonte a outras, cheia de sentimentos que sejam duplos de outros e, assim, queremos escavar camadas para que cheguemos nós, atores e eles, público, o mais próximo de nossa natureza que o encontro com a arte nos puder levar.

Dos improvisos

O trabalho começa proposto por Lenilton no e com o espaço vazio. Cada um dos atores construiu sua própria "casa". A minha era uma espécie de trapézio; a de Rafael era um triângulo, e a de Paula um asterisco (dois cruzamentos inseridos um no outro - *).

Iniciei um processo de ações físicas rotineiras e de relação com o espaço. O dormir, acordar, alongar, aguar a planta, olhar no espelho foram dando vida às palavras: "Tem – pode – claro", e formaram as

seguintes frases: "É tempo de claros frente a tantos escuros"; "De tempos em tempos eu acho tudo claro;" "Escuro só a noite"; "Quem tem isso, pode?".

Foi-nos pedida uma lista de objetos essenciais para se viver nas nossas "casas". Eu listei: vasilha com água, travesseiro, lençol, ração (comida em grãos secos) e, além disso, Lenilton sugeriu que fizéssemos um mapa saindo da casa até onde queríamos chegar. No próximo encontro, deveríamos trazer tudo isso e mais um remédio que essa persona que criávamos precisasse tomar.

.Dia 01.12.04

Começamos com o jogo dos balões para ativação energética e concentração, daí partimos para as nossas ações rotineiras nas casas. Arrumamos essas com nossos objetos e começamos a busca de frases e sensações que a música, as ações e os pensamentos soltos nos traziam. As minhas frases desse dia foram: "Podemos todos os dias, mesmo quando todos os sinais indicam o contrário" ; "Mesmo quando os outros não estão com você, siga seu caminho" ; "Ao ser observado, me olho."

As minhas ações que ficaram bem definidas nesse dia foram: limpar os pés, aninhar (para dormir) e cuidar (do espaço-corpo). As de Paula foram: religar com o sagrado, cuidar e jogar com pedrinhas. As de Rafael: olhar os símbolos e limpar o terreno ao redor da casa.

Avaliamos e voltamos aos pequenos nichos, dessa vez me foi alimentado o desejo de ter plantas, árvores frutíferas e de me deslocar. No caminho, havia muita dor. Guardava um segredo, um medo, tinha um objetivo e algo no passado. Tudo estava ligado com o abandono pela mãe.

No próximo encontro deveríamos trazer um objeto do passado desses personagens.

.Dia 08.12.04

Mergulhamos nas casas, nas ações, nos sentimentos que pareciam nos colocar numa área de "não-conhecimento", conforme

definimos na avaliação: “um espaço de liberdade dos pensamentos encadeados de modo puramente racional, um espaço de criação erguido com emoção-razão-transpiração”. Este foi o dia em que saímos das ‘casas’ para começar a peregrinação. Depois da difícil saída, levando apenas os objetos que eram essenciais, vagamos pelo espaço por algum tempo e entramos na ‘casa’ do outro, sentamos e escrevemos uma carta desta sensação. Minha carta foi assim:

“Quando a gente sai, dá pra ver um mundo enorme fora das paredes de um minúsculo universo aqui dentro. Tinha medo do que poderia ver-viver-sentir lá fora, mas o medo hoje não me paralisa como o pensamento e, sim, me alimenta. Me enche a vontade como o pão que comí na casa desconhecida. O exílio não acontece de forma planejada nem cruel. Não surge do nada, como um machado que corta cabeças no escuro, não. O exílio surge milimetricamente, uma gota a cada dia de solidão. Nos deixamos levar pela serena vontade de estar só, em silêncio, junto de companhias imaginárias e de pensamentos mortos ou vivos de muito tempo. Prefiro lá fora a ter de ficar aqui dentro, exilado. Tenho medo ainda, mas vou partir.”

Avaliamos, compartilhamos experiências e preparamos uma nova partida, agora deixamos uma carta para a pessoa que iria encontrar nossa casa.

.Dia 22.12.04

Após uma semana longe um do outro, por motivos de sobrevivência pessoal de alguns dos atores, voltamos a nos encontrar para reconstruir o trabalho. Reconstrução do lar, o de comer, o de cuidar, o de dormir, o de guiar, o de pensar, o de escrever.

Refizemos o percurso e, uma vez nas ‘casas’ de novo, escrevemos uma carta como aquecimento emocional de retomada do trabalho. Os três saíram de suas casas com seus objetos e com três palavras que fossem mais evidentes. As minhas foram: rompimento – mãe – abandono. Encontrei as outras personagens e travamos um diálogo a

partir das nossas construções. Eu era o homem-menino à procura da mãe; Rafael era o adolescente que fugiu cedo de casa com o circo, mas aí teve um ataque de asma e ficou pra trás, então vagava à procura do circo. Paula era uma mulher que vinha e ia com o vento. Os improvisos foram vivos. Criamos relações com ares de novidades.

Na avaliação, voltando ao 'lugar-consciente', lembramos que aquela não era apenas uma viagem de um grupo de amigos que se conhecia, mas, sim, teatro. Então, precisava ser mais objetivo.

Decidimos pôr um intervalo nos trabalhos, já que eu iria viajar, voltaríamos no final de janeiro com uma semana de intensivo e a tarefa para o recesso era escrever a primeira cena - o encontro. A minha foi escrita em Florianópolis.

Do primeiro texto-célula

Retornamos ao trabalho dia 24 de janeiro de 2005. Agora, os três juntos (Rafael, eu e Paula) e com Lenilton um pouco distante por causa de uma outra montagem, decidimos fazer um processo de uma semana para escrever a célula inicial do texto. Já tínhamos duas versões da primeira cena e precisávamos juntá-las e desenvolvê-las.

Na discussão, surgiu a necessidade de um trabalho de corpo mais sistemático. A preparação lúdica não estava dando conta de ativar as energias e os estados do não-conhecimento. Esses personagens que nasciam deveriam ser nossa base de trabalho de agora em diante. Havia algo de onírico presente; surgiu a idéia de que o encontro dos três se desse embaixo de uma árvore e durante uma chuva. A peça toda se passaria no tempo de uma chuva. Nasce o nome: "O tempo da Chuva".

Decidimos entrar em acordo quanto ao que não éramos, já que não tínhamos a certeza do que éramos (nós - os personagens).

Não somos: donos da verdade; filhos só de mãe; só...sozinhos; auto-suficientes.

Dedicamos a semana inteira a escrever, no entanto, Rafael só apareceu segunda e terça. O trabalho foi modificado, mas eu e Paula decidimos escrever mesmo assim.

Marcamos reunião para a semana seguinte com todos, incluindo Lenilton, para lermos o texto e avaliarmos o destino do trabalho.

Da decepção

Nos reunimos dia 03 de fevereiro, em uma livraria da cidade, para conversarmos sobre o texto escrito. Havia um clima de descrença no ar, sobretudo porque Rafael não havia mais aparecido nos ensaios e já estava meia hora atrasado. Paula e eu começávamos a ficar constrangidos na frente do encenador. Rafael chegou, lemos o texto que tinha as primeiras páginas com a colaboração dele. Das demais, ele não participara. Eu e Paula falamos da nossa visão do texto e justificamos certas tentativas de narrativa. Tratava-se da confusão de três personagens que, no fundo, eram dois ou mesmo um que delirava, porque havia matado a mãe e ali, embaixo daquela árvore, fazia sua redenção. Rafael criticou a estrutura, achou fragmentada e achou que já não era o que ele queria comunicar. Uma pequena crise se instaurou. A vontade de fazer sozinho me veio à cabeça, mas me lembrei de que é por isso que fazia teatro, por acreditar no crescimento do trabalho em grupo e, conseqüentemente, no amadurecimento dos sujeitos. Teria que compreender que era uma doação para a coletividade.

Conversamos. Lenilton sugeriu que, durante o período que Paula iria viajar para Campinas (outro mês de peregrinação de um de nós), eu ajeitaria o texto e Rafael escreveria um outro. Saí meio triste, perdendo um pouco das esperanças. Fiquei preocupado com a montagem, com a pesquisa. Tranquei-me, senti como que em recesso, não sei de quê, mas em recesso.

Do recomeço

Mais uma volta do Beira, o grupo de maior intervalo na história, já me parecia. Juntos novamente eu, Paula e Rafael, nesse dia 23 de março, falamos dos desejos comuns, dos planos para 2005 e decidimos que precisávamos fazer um trabalho de ator para nos nivelarmos. Rafael falou da possibilidade de ir para São Paulo. Surgiu a idéia de um texto só pra dois atores. Tatiana, que ainda estava no grupo, pelo menos oficialmente, logo após a graduação iria se casar e se distanciar mais ainda, acompanhando o marido a Fortaleza. Ela definitivamente não estaria nessa montagem. Paula iria realmente assumir a função de atriz. Tínhamos que fazer um trabalho técnico e de descoberta um do outro em cena. Dia 30 começaríamos...

Cumprimos a data de início das oficinas de ator e a reconstrução embrionária dos personagens sob a minha coordenação, mas decidimos que cada um conduziria um dia. O ensaio foi um processo contínuo, partindo de um alongamento dinâmico e jogo do bastão. Palavras do texto-célula como vento – precisão – alegria – solidão – sabedoria, motivaram o aquecimento vocal e também as cenas com textos escritos e improvisados.

Comentamos que faltava organicidade nas transições do alongamento para as cenas. Como fazer? Decidimos propor nos encontros sem elaborar demais racionalmente, estávamos apostando no não-conhecimento, no caminhar como condutor (“Caminante, no hay camino, el camino se hace al andar”).

Das estratégias de dentro e de fora

Minha condução novamente, uma vez que achei que o trabalho podia seguir a mesma linha do último encontro e chegar num desfecho daquela fase nesse dia 04 de abril. Conduzi o alongamento e me deixei levar pelo direcionamento das ações de elasticidade, tensão e defeito.

Partimos para caminhadas acentuando o defeito, seguimos para o jogo do bastão e, depois, o deslocamento pelo espaço com personagens de idades diferentes com e sem uso da voz. Nessas caminhadas, cada um saía de um ponto zero do conflito e se deslocava até um ponto 10, onde fazia o desfecho do conflito.

Seguimos para a leitura improvisada de uma proposta de texto que eu trouxe. Fazíamos uns flash-backs. No final, a avaliação foi que o texto não satisfazia. Parecia elaborado demais, mas com pouco a comunicar. Era um belo exercício de ator, mas não agradou. Foi avaliado também que a condução do trabalho deveria ser mais contínua porque, uma vez que entrávamos na zona de não-conhecimento, tínhamos que fazer essa transição mais serenamente até a cena, para podermos manter o máximo do estado de prontidão criadora dos atores. Falei da dificuldade de estar dentro e fora, conduzindo e sendo conduzido (investigando e sendo investigado). Todos falaram da mesma dificuldade, e decidimos que deveríamos desenvolver estratégias de estar dentro e fora do estado de não-conhecimento. Próximo encontro seria conduzido por Paula.

Da situação de excepcionalidade

.Dia 06.04.05

Paula conduziu o alongamento dinâmico de forma rápida. Partimos para uma dança pessoal que virou coletiva, e que nos foi levando para o contato com o outro através de sons. Começamos a sortear palavras de um saquinho que ela trouxe. Tempo – morte – língua – vento – mãe – abandono – monstro foram algumas delas. Ao mesmo tempo, começamos a provocar o encontro com o outro. Passamos a, no meio da dança–encontro, construir frases. Eis duas que me marcaram:

“Quer que eu te ‘mostro’ o tempo da morte?”

“Busco a língua solta no vento, mãe!”

Percebemos que, ao sermos conduzidos do estado inicial ao improviso com um texto que Paula trouxe, fizemos uma transição mais suave. Rafael sugeriu que nos desprendêssemos mais do “o que se quer comunicar”, deveríamos partir de coisas a se dizer livremente. Fiquei um pouco receoso quanto a isso. Será que não cairíamos no erro de tudo virar uma boa sensação de estarmos juntos trabalhando aquele estado de não-conhecimento, e de gostar do encontro sem necessariamente produzir um resultado artístico? Talvez não, veríamos. Surgiu uma definição da viagem desses peregrinos, acredito que foi Paula quem trouxe: a viagem é a criação de uma situação de excepcionalidade onde tudo pode acontecer.

.Dia 11.04.05

O trabalho foi conduzido por Rafael e eu me senti exausto. Muita demanda física, mental, emocional me levando à exaustão. O começo da condução para entrar no estado de “não-conhecimento” foi muito rápido, saiu do zero para o dez num pulo e toda a pulsação foi muito frenética. Foi produzida uma outra energia, o que é formidável. Acho vital essa energia para o trabalho. Senti-me entregue, quebrei barreiras, venci raivas. Acho que o processo de hoje colaborou muito para a aproximação com Paula. Começo a me sentir mais próximo dela. Quero construir uma história que tenha uma cumplicidade, um despudor, um sentimento que pulse, contamine e confunda quem assista.

.Dia 22.04.05

Condução de Paula. Partimos para os estados e desenvolvemos, a partir dos defeitos, outros personagens que se deslocavam e lutavam contra seus conflitos. No meu improviso, criei um personagem peregrino português

A palavra mais forte foi acreditar. Percebemos que essa é uma das chaves para que a cena tenha vida. Nada de novo, mas foi bom reafirmar essa verdade. Conseguimos uma transição do estado para a

cena, através de uma passagem de falas em 'aramaico' primeiro, para depois chegar às falas em português. Criar uma língua distante da nossa para depois chegar a algo compreensível parece ser outra chave para a criação, pois fortalece o sentimento, a expressividade, sem perder a precisão da lógica de encadeamento das palavras e dos seus significados. O 'aramaico' nos proporcionou expressar uma gama de sentimentos que vinham de forma mais pura e construía a cena com mais verdade.

Percebemos que o botão estava ligado desde o dia 30 de março. Estávamos mais conectados com o trabalho do que nunca. Todo dia era diferente e já ganhávamos preparo físico e emocional.

.Dia 27.04.05

Condução de Rafael. Mais tranqüila, apesar do alongamento ter sido muito rápido de novo, mas trouxe outros respiros. Um detalhe é que todas as conduções foram marcadas pela escolha de um repertório musical que nos acompanha durante as transições. A música ajuda a conectar nossas emoções e a chegar ao não-conhecimento. Nesse dia, não partimos para cenas com fala ou textos escritos, mas fizemos um trabalho muito bom de postura em cena, tomando cuidado para não projetar demais a cabeça para a frente quando a cena pedia mais força. Sempre mantendo um eixo, conseguimos ganhar verdade cênica e força de convencimento pelo olhar, pela voz e pela energia que dilatava os corpos. Rafael propôs um jogo de olhar, onde ele nos alimentava de situações de desejo, traição, raiva, alegria e outros sentimentos que criavam uma história na qual eu e Paula deveríamos dialogar só com os olhos e comunicar a ele que assistia. Este é um ótimo desafio: o olhar que conta a história num corpo completamente imóvel. Rafael se colocou muito de fora, não criou estratégias para entrar no trabalho, só conduziu, o que é uma maneira de estar dentro, mas sem entrar totalmente no jogo.

Tivemos muitos ganhos de ator, foi o que avaliamos no final.

.Dia 18.05.05

Depois de duas semanas sem encontros, por doenças, problemas de horários e o meu prazo de finalização da apresentação do seminário de dissertação do mestrado, voltamos a nos encontrar. Decidimos ler dois textos dramáticos. Uma comédia de Tchekov, "Pedido de Casamento", que eu levei e, depois, o texto que Rafael produziu baseado em todo nosso trabalho até então.

Percebemos a simplicidade e beleza do texto de Tchekov e, ao ler a proposta de Rafael, pela primeira vez concordamos em um texto escrito pelo grupo. Parece que não era exatamente aquilo, mas seria um belo ponto de partida. Rafael escreveu um início de peça com apenas dois personagens. Era o começo de uma despedida. Ele estava decidido a partir, encontrar outras estradas. O esboço de peça reúne elementos do fantástico, do cômico e da poesia. Precisamos buscar a contradição e o defeito, foi o que concluímos.

Avaliamos também os caminhos que queríamos tomar. Partimos de algumas perguntas: "Será que o riso é realmente necessário nessa peça?"; "O que faz o nosso teatro ser diferente?"; "O que falta?"; "Qual o próximo passo?"

Preferimos não responder a todas as perguntas naquele momento, porque julgamos que traríamos respostas prontas e pensadas demais. No entanto, chegamos a duas observações: faltava entusiasmo com o nosso processo; parecia que nos amávamos muito, mas respeitávamos pouco o trabalho. Queríamos sair do teatro domesticado e fazer um teatro selvagem. Isso, na acepção de Claude Lévi-Strauss, para quem o selvagem se alimenta do improvisado e não se encarcera nas categorias e conceitos pré-fabricados.

.Dia 20.05.05

Minha condução. Trabalhei a partir do título de um livro que vi: "A Terra dos Ponteiros Desencontrados". Esse título me lembrou a obra de Júlio Cortázar. Logo depois de preparar o corpo com: elasticar –

balançar – badalar – tremer – saltar, propus deslocamentos, onde me forcei a entrar e me entregar às personas que começavam a ser criadas na terra dos ponteiros desconhecidos. Os primeiros seres eram os “Krisótopos Mórdicos”, que tinham um defeito muito acentuado. Chovia e nos transformávamos em criaturas repugnantes - os “Tetranívica Mútua”, que se alimentavam do próprio excremento e queriam tudo compulsivamente, até que vinha a chuva novamente e todos virávamos “Cronozófilos Setas”, muito parecidos com os humanos, mas o defeito que eles escondiam revelavam quem eles eram.

Os nomes criados parecem ter ajudado no distanciamento das formas humanas. Para o terceiro grupo, parecido com os humanos, lancei o desafio de falarem português, mas com uma combinação louca de palavras, de forma que as intenções eram criadas em sintaxes diversas. Isso trouxe muitos lamentos e raivas. Foi difícil. Decidi conduzir Rafael e Paula que se encontraram na terra dos ponteiros... as relações se davam de formas diferentes e, à medida que o relógio avançava ou retrocedia, eles mudavam de idade. Passei a condução do trabalho para Rafael, foi uma estratégia combinada antes para que eu pudesse entrar mais no jogo, e ele focou no trabalho de intenções e conexão com o corpo. Tivemos cuidado especial para não dobrar a cervical para a frente, projetando a cabeça. No final, nos demos algum tempo para escrever a história de nossos personagens.

Avaliamos que tanto a minha descrição quanto a de Paula estavam em sintonia bem fina com o texto e com os nossos improvisos. O momento ao qual havíamos chegado parecia marcar uma certa unidade do pensar e do entendimento de que tipo de teatro queríamos fazer. Inauguramos uma nova fase, na qual as quebras são transformações que nos ajudam a construir. Esse foi o último encontro com Rafael. Ele partia para São Paulo, desta vez por um período maior. Se propôs a ficar sempre em contato e se comprometeu em continuar escrevendo o texto, uma vez que a história foi sistematizada e a relação

criada por ele dramaturgicamente. Não sabíamos se funcionaria o fato de termos um dramaturgo à distância, mas enfrentaríamos esse novo desafio. A volta do trabalho ficou marcada para o final de junho, quando Lenilton teria terminado a temporada do Estandarte e integraria o grupo na função de encenador novamente. Eu e Paula conversamos e, diante de nossas leituras na disciplina de “Teorias Contemporâneas da Cultura”, ministrada pela professora Conceição Almeida, pensamos vários caminhos de abordagem do nosso tema pelo labirinto que é a cultura, como define Georges Balandier⁴³; pelo mecanismo mimético impresso na obra de René Girard ou pelo pensamento selvagem do bricoleur da obra de Lévi-Strauss.⁴⁴ O suporte da ciência para o nosso fazer teatral começava a ganhar espaço.

.Dia 22.06.05

Eu e Paula nos encontramos, relemos o texto e avaliamos que a escrita precisava ultrapassar os questionamentos do autor. Os personagens deveriam ganhar vida própria. Pensamos também que o texto deveria comportar pessoas que existem e que não existem. Avaliamos que, para podermos ganhar sem perder, temos que doar. Quanto mais generosos somos nas nossas doações, mais ganhamos com isso. ‘Doar para multiplicar’.

Reencontramos Lenilton no dia 24 de junho e comunicamos o que fizemos no período da sua ausência. Ele sugeriu que retomássemos a idéia de perguntas e respostas para a construção do texto. Paula falou que o texto era a parte fraca do processo.

Lenilton argumentou que não podemos conduzir processos iguais para todo mundo, e que processos diferentes devem ser experimentados. Não podemos nos isolar. Nem um do outro, nem nós da sociedade. Fazemos teatro para alguém ver. Parecia que eu já tinha

⁴³ BALANDIER, 1999.

⁴⁴ STRAUSS. 1989

visto aquilo antes. Era uma mistura do princípio da complementaridade com generosidade.

Precisaríamos de papelões e fita crepe para o próximo ensaio. A idéia do encenador equivale à de construtor de labirintos...



Figura 1.

Lenilton Teixeira, o diretor, colando o "limbo" do cenário, para ensaio.

Do encontro com outro saber teatral

Lemos o livro "Encenação em Jogo", de Marcos Bulhões Martins. Era dia 27 de junho. O livro relata o processo de montagem de um espetáculo de dramaturgia própria que, a fim de suscitar temas a serem comunicados, tomou como ponto de partida a relação com espaços da cidade de São Paulo. No dia seguinte, participamos de uma oficina com Bulhões e foi grande o fascínio perante a obstinação e generosidade desse homem de teatro, que busca agora sistematizar suas hipóteses para que professores de educação artística possam dar aulas de teatro com qualidade, apesar do pouco tempo que dispõem.

Tivemos depoimentos teóricos e jogos de relação com o espaço, propostos por ele. O que mais eu e Paula pudemos absorver para a montagem de “O Tempo da Chuva” foram os conceitos de complementaridade e estranhamento, resgatados de Bertold Brecht e relidos por Bulhões. A sistematização contribuiu na nossa busca de aplicação da área de não-conhecimento à cena em si. Ficamos motivados com todos os ensinamentos, e uma vez que iríamos ministrar uma oficina de iniciação teatral para adolescentes, decidimos aplicar alguns dos jogos propostos.

Na manhã seguinte, nos reencontramos na sala de ensaio e conduzi o trabalho, sendo Lenilton convidado a participar para perceber esse nosso novo caminho ao não-conhecimento. Fiz um alongamento de forma orgânica, sentindo e fazendo, lendo as impressões do meu corpo e do corpo dos meus companheiros. Segui a música, buscando a elasticidade e o defeito até chegar numa área de desprendimento, sem resistências. Saímos do defeito externo para o interno e para a relação. Percebi que a ação física e a relação com o espaço e com o outro devem sempre andar juntos. Trabalhamos as sensações e sentimentos de tempo e de vazio.

Lenilton, em seguida, assumiu o comando e propôs a construção de caminhos com papelão. Criamos uma cena com alguém preso em um poço. Dialogamos, eu e Paula, tendo como mediador a pessoa imaginária, seu drama e desgraça de estar preso no poço.

Avaliamos, e Lenilton disse que não conseguiu conduzir bem o trabalho após o exercício. Uma vez dentro, ele não conseguia se conectar com a função de estar de fora. “O encenador precisa de um campo de organização”, ele comentou. No nosso caso, parece que o caminho não nos deixava cair no catártico, na abstração, porque toda hora nós racionalizávamos tentando não julgar, mas mantendo a consciência, apesar de mergulhar em regiões desconhecidas, a princípio.

.Dia 01.07.05

Relemos o texto que parecia, para Lenilton, ainda vazio. Isso o desmotivava. Cada vez mais tínhamos certeza do nosso tema da peregrinação e do método de construção do caminho pelo caminhar. Chegamos à conclusão de que esses dois personagens que se encontram são peregrinos que vêm de estradas com vários encontros, e ora andam blazé, ora andam na busca do outro, da nova possibilidade.

Esse encontro deveria ser construído a partir de um conflito para além da espera do fim da chuva. Aqueles que, sob a copa da árvore, esperam, precisam ter suas angústias reveladas por um dilema, um objetivo cruel.

Mas o quê? Qual?

Do encontro com a morte

Durante uma palestra, na mesma semana, com o professor Edgard de Assis Carvalho (PUC/USP), sobre seu livro "Enigmas da cultura", um relato pegou a mim e a Paula de sobressalto. O professor começou a falar sobre as mortes em sua vida e a quantidade de velórios aos quais ele já havia ido. O tema que fascinou a todos pelo cômico revelado no trágico, nos cativou. Era isso. O conflito dos nossos peregrinos era perante a morte. Alguém havia morrido. Mas quem? Por quê? Como? Iríamos descobrir, mas o dilema cruel que objetivaria o encontro desses dois seres tão diferentes seria a chegada de um caixão.

Decidimos que o caixão seria trazido pela tempestade. Os dois decidiriam enterrá-lo, batizando o possível morto, brincando com os desejos do público.

Assumi o papel de dramaturgo, uma vez que Rafael havia se afastado do processo e do grupo, e não havia mandado uma linha de continuação do texto até então.

Comecei a escrever imediatamente. Não entendia como tudo de repente começou a fluir tão fácil. Acho que o conflito do encontro com a

morte era forte o suficiente para me motivar a colocar no papel várias crenças. Muitas coisas pessoais foram transbordadas para o texto. Me arriscava...

Do texto dos ponteiros desencontrados

.Dia 05.07.05

Fizemos uma reunião para aprofundar as idéias do texto, e eu já levei uma proposta por escrito. Lemos tudo e Lenilton já se empolgou, apontando que havia uma relação de tempo não cronológico na história. Achou que deveríamos apostar nisso. O tempo deveria se relacionar com os sentimentos, as sensações. Propus que o tempo seria um elemento de jogo do estranhamento. Queríamos estranhar.

Lemos um martelo a galope: "A marreta da morte é tão pesada que a pedreira da vida não agüenta". Marcamos nosso reencontro para depois de 15 dias, pois este peregrino que aqui escreve iria viajar 10 dias entre congressos científicos e peças teatrais a serem vistas.

.Dia 22.07.05

Voltamos e remarcamos datas de ensaios e possibilidades de estréias.

Conversamos sobre maneiras de financiar o projeto, uma vez que, apesar de sermos voluntários, não teríamos dinheiro para construir cenário, figurino e sonoplastia. Decidimos buscar o edital de montagem do T.A.M.(Teatro Alberto Maranhão).

Concentramos esforços para a compreensão dos temas da peça, uma vez que o texto estava quase pronto. Seriam eles: a estrada, o amor, a morte, o surreal, a ambigüidade (complementar e estranhada).

Lenilton estava cada vez mais empolgado, e Paula disse que a sensação que tinha era a de que a montagem estava no ponto máximo de ebulição interna (endotermia). Quando tirássemos a 'tampinha da chaleira', tudo iria transbordar para a cena, para a relação e para o outro.

Era chegado o momento de ferver também externamente (exotermia).

Da criação das cenas

O encontro seguinte, dia 27 de julho, foi iniciado com uma música oriental, que nos induziu a uma dança dentro de espaços desenhados no chão (as antigas casas no início do processo que agora tinha outras formas). Construimos palavras que conduziram ações físicas. As minhas foram morte, alma e decepção (só me dei conta depois que essas eram as palavras que conduziam a trajetória do meu personagem). Começamos a interagir com o espaço, buscando uma outra relação com meu próprio corpo.

Começamos a criação da cena de abertura a partir do texto. Paramos e fizemos desenhos que representavam as primeiras falas. Criamos imagens para nos lembrar das palavras.

Lenilton propôs um paralelo da história com a obra "As Cidades Invisíveis", de Italo Calvino. Adorei a idéia, o texto de Calvino é poesia e filosofia puras.

Senti que, mais do que nunca, seria necessário termos criatividade, perseverança, doação e generosidade.

.Dia 28.07.05

Alongamos individualmente e logo fomos para a cena, parece que queríamos chegar depressa ao texto, à relação. Paula estava mais livre, no entanto, um pouco ansiosa. Eu estava lento, sem ansiedade, mas pouco criativo. Precisava ter mergulhado na nossa área de não-conhecimento, mas não consegui. Avançamos duas páginas, uns 8 minutos de cena. Depois conversamos sobre a metáfora da chuva, que representava a impossibilidade, aquilo que impede, que julga, que repreende. A árvore, ao mesmo tempo que é aquilo que protege, também é o que resiste à chuva e de forma sábia não a enfrenta de cara, mas aprende a transformá-la a seu favor, se nutrindo através

daquilo que recebe. Temos que aprender a nos nutrir dos impedimentos para, através da transformação, crescermos.

Nova pausa no processo. Paula iria para a Argentina visitar a tia doente....

... A montagem comporta afastamentos...

.Dia 17.10.05

Voltamos ao trabalho e Lenilton trouxe o livro "Caos Dramaturgia", de Rubens Rewald. Nesse trabalho o autor, entre outras coisas, provoca o pensamento acerca do reencontro das bifurcações das linhas dramáticas que vão se traçando em uma peça ou filme.

Nos deparamos com uma decisão a tomar, após lermos parte desse livro e discutirmos sobre nossas opções de dramaturgia:

1 – Vamos a fundo no que já temos?

Ou

2 – Vamos criar outras leituras / bifurcações para a história proposta?

Não optamos por nenhum dos dois caminhos, ou melhor, escolhemos percorrer os dois. Uma vez que estamos fazendo vários despercursos nessa montagem, por que não encarar mais esse?

Da nova bifurcação ou tomada de responsabilidade

.Dia 24.08.05

Um dia depois de ter trabalhado com Paula no projeto para o auxílio-montagem do Teatro Alberto Maranhão. Ensaio previsto com Lenilton nesse dia, mas ao acordar, recebo uma mensagem dele dizendo que não ia poder ir. Desânimo e me reanimo num passar de minutos. Penso: "temos que tocar isso independente do quê". Fui até a sede na Ribeira, comecei limpando o espaço. Paula chegou super-animada, e isso me ajudou a acreditar mais ainda naquilo que eu tinha determinado. Transformamos o desânimo da falta de Lenilton em

energia para o trabalho. Me empolguei. Estávamos mesmo em sintonia!

Começamos, levados pela música, a nos movimentar pelo espaço. Criamos ações partindo do quadril, deixando-nos levar pela energia que ia se construindo. Fomos naturalmente para o texto brincando com a voz, com os tons e intenções. Conduzi organicamente a chegada à área de não-conhecimento. Totalmente dentro e sem esforço. Foi legal perceber como o texto ia tomando corpo. Fomos até o final, depois sentamos e discutimos falas e relemos com as intenções sendo avaliadas. Ficaram claras as mudanças de Plínia. A primeira quando perde a boneca (1º crescimento), e depois quando é forçada a lembrar do trauma do passado e explode (2º crescimento). Ela me lembrava Amélie Polin, a mulher que mantém a inocência/inquietude da infância.⁴⁵

No final avaliamos, mesmo sem verbalizar, como foi produtivo e importante construirmos cenas, independentemente do encenador estar presente. Marcamos para sexta, não sabíamos se Lenilton poderia vir...

.Dias 26 e 29.08.05

Luiz Gadelha, músico e compositor, que assinaria a trilha da peça, chegou no ensaio. Era o dia do aniversário dele (26.08), e ele nos deu o presente. Propôs que a música da peça fosse mais crua, para não redundar a poesia do texto. Achou o texto muito parecido com o trabalho dele. O músico já entrava a favor, em sintonia.

No primeiro dia que Luiz chegou, eu e Paula já estávamos no nosso trabalho energético e emendamos na passagem da peça de maneira improvisada. Lenilton não pôde vir de novo, então, fomos brincando com as cenas. Luiz viu e leu pela primeira vez o texto; se apaixonou pela proposta. No segundo encontro com ele, repetimos e experimentamos novas cenas e ele já fez o energético junto com a gente.

⁴⁵ JEUNET, JEAN-PIERRE. "O Fabuloso destino de Amélie Polin". Paris, 2000.

Decidimos dividir a peça em movimentos, dando nomes. Lemos tudo e discutimos. A música já se mostrava em processo. Luiz gravou o ensaio para se inspirar.



Figura 2.

Luiz Gadelha e Lenilton
Teixeira observam o ensaio

Dia 02.09.05

Decidimos, nesse dia, reler o texto. Discutimos as mensagens que estavam mais fortes, e percebemos que as visões dos peregrinos eram antagônicas. Plínia afirma que, na vida, “as coisas são como são” e Banto diz que “as coisas são como determinamos que elas sejam”. Perto do final, Plínia se revela mudada, mas algo mais forte não a deixa assumir essa mudança. Eles se despedem e seguem seus caminhos. Banto é irônico.

Então, a narração (voz de Banto no presente) questiona porque aquilo não poderia ter sido diferente. O tempo e as ações retrocedem. Eles fazem outras escolhas, mas de novo se encontram presos ao texto que pede o distanciamento. Plínia tenta mudar a fala dela, gritando um “não! Isso foi o que a estrada me ensinou. Mas apareceu alguém e me provou o contrário!” Só que de nada adianta. Banto segue o texto, ela tem que seguir também e o encontro termina para dar início à estrada.

Conseguimos uma maior ambigüidade com o novo final, maior estranhamento e exposição dos defeitos. As falas começavam a fazer mais sentido.

.Dia 07 de Setembro de 2005 – 8h30 da manhã.

Dia da independência do Brasil e os Ets devolvem Lenilton. De volta, ele traz a proposta de criar a sensação com a peça de sair do combinado. O ensaio foi dividido até o sexto movimento. Improvisamos possibilidades para distanciamento e criação de ambigüidades entre personagens e atores.

A energia foi média, não preparamos o corpo e fomos direto ao texto. Achei bem mais difícil. Acho que eu e Paula estamos no mesmo ponto em termos de apropriação do texto.

No dia seguinte, parece que Lenilton levou a sensação de sair do combinado às últimas conseqüências. Combinou que vinha e não apareceu. Motivo de preocupação, mas não desesperança, pelo contrário, o não-combinado gerou um movimento de busca da soltura e expansão da nossa criação de cenas. Paula se sentiu mais liberta. Engraçado, ela confessou que a presença do encenador a aprisionava um pouco. Nesse dia, diferente do anterior, ela brincou, quebrou limites, deu intenções novas e tudo fluiu. Dependemos um do outro no jogo, temos que compreender isso e utilizar a doação como instrumento de auto-eco-organização. Quanto mais nos doamos para o processo, mais ele cresce. Não importam os obstáculos, as faltas. Temos que transpor as dificuldades, tendo plena consciência que partimos do vazio e da vontade de comunicar algo, e eternamente voltamos para esse vazio e para esse algo a comunicar. Esses elementos: a vontade de comunicar e a doação durante o processo são colaboradores de criação e realização da montagem, aos quais devemos nos voltar sempre.

.Dia 14.09.05

Passamos o texto com Lenilton. Fluiu melhor. No meio do ensaio, Luiz e Simona Talma (cantora e compositora) chegaram.

Primeiros fragmentos de música foram encaixados nas cenas. Parece que a música está o tempo todo lá. É e não é música. Conseguimos mais liberdade e já construímos uma certa dinâmica.

Simona comentou que queria vir sempre, porque a montagem era muito inspiradora.

No dia seguinte...

Discutimos as dores do processo e começamos a sentir um peso um pouco maior. Começamos a preparação pelo contato com as mãos... o resto desse dia foi silêncio. Pausa para a qualificação do mestrado. Objetivei ouvir muito e refletir.

Primeiros ensaios (dias 22 e 23 de setembro) depois da qualificação do mestrado. Alguns comentários de Petrócia e Alex continuaram reverberando em minha cabeça. A crítica à definição de "pré-expressividade" feita por Petrócia parecia querer reestruturar nossos procedimentos iniciais. Na verdade, não estávamos construindo coisas separadas (pré e pós). Esse é o nosso maior conflito. Quisemos sempre uma consonância entre o estado de não-conhecimento e a cena. Encarar o despreparo sem fragmentação. Sem separação. Integrando os meios, as partes e o todo. Não dá para chegar na sala de ensaio e começar a cena sem antes apertar certos botões de ativação do corpo. Mas não dá também para querer "aquecer" ou criar energias de forma desintegrada. A cena tem de estar presente no não-conhecimento, durante toda a montagem e vice-versa.

Passamos o que tínhamos aprendido do texto, acompanhados pela trilha musical. Comentamos algumas mudanças necessárias e fizemos observações sobre o outro colaborador de significado que é a música feita por Luiz Gadelha. Ela consegue ir direto ao coração em certos momentos. Pontua nossa questões mais fortes. Na passada da sexta seguinte, senti que eu e Paula começamos a jogar mais. Ela, nervosa, mas presente, fez coisas novas. Novas intenções e momentos. Acho que a brincadeira começava a funcionar como ativador. Eu estava meio cansado, o que não é legal para o processo. É preciso absolutamente priorizar esse projeto. Algo teria de ser eliminado, não

poderia dar conta de tudo. Precisava também aprender a me angustiar menos em termos de grana. As coisas iriam acontecer, não poderia deixar que a falta de recursos financeiros, frente a recursos humanos tão especiais, impedisse o projeto.

Ganhamos nesse dia um novo diário de Lenilton, com capa dura e o nome da montagem impresso. Lindo. Um novo estímulo para a escrita que andava perdendo a força. Ah, as motivações humanas, tão simples e por vezes tão difíceis... vai entender.

.Dia 28.09.05

O fraseador Manoel de Barros veio ajudar a cena. O poeta deslizando nos ofereceu a possibilidade/necessidade de usar a palavra de forma extra-cotidiana na peça. Mesmo que não usássemos nenhum poema de Manoel de Barros, ele já havia deixado sua marca no trabalho, como inspiração poética.

O cenário começou a ser pensado. Uma árvore de galhos de alturas diferentes para nos possibilitar diferentes planos. Eles deveriam cobrir boa parte do palco.

Queríamos deixar mais clara a diferença do ator e do personagem em cena.

Falamos também, nesse dia, de situações de enterro e morte, e da dificuldade de lidar com um caixão em cena. Lenilton tem várias histórias em sua vida e Luiz nunca foi a um enterro, nunca perdeu ninguém próximo dele. O convívio com o tema tem sido uma experiência transformadora para ele.

Paula me fez várias perguntas de orientação, partindo do texto. Muitas eu não soube responder, mas achei que elas seriam guias para vestirmos os personagens.

Sentimento misturado entre as vidas desses personagens e a minha. As palavras foram escritas por mim no texto, mas essas vidas criadas por mim comportariam a minha? Estariam para além da minha?

.Dia 30.09.05

Luz, música, figurinos, cenário. Tudo improvisado, mas já começava a se concretizar em objetos, o que antes era só palavras e carne.

Estávamos mais de acordo do que nunca. Luiz começou a se sentir mais à vontade para comentar, e começamos a funcionar como um grupo de verdade. Preocupei-me de novo com a falta de dinheiro para a construção de cenários e figurinos, além do pagamento dos profissionais envolvidos. Se o dinheiro do TAM não saísse, teríamos que pensar um plano B urgente.

Estreariamos dia 02/12, mas eu marquei o dia primeiro como pré-estréia. O tempo começava a bater na porta com força.

.Dia 12.10.05

Começamos a trabalhar cenas a partir da segunda narração. Mais envolvimento com a platéia e maior utilização do caixão. A idéia é que o caixão vire uma mesa e, depois, um sofá.

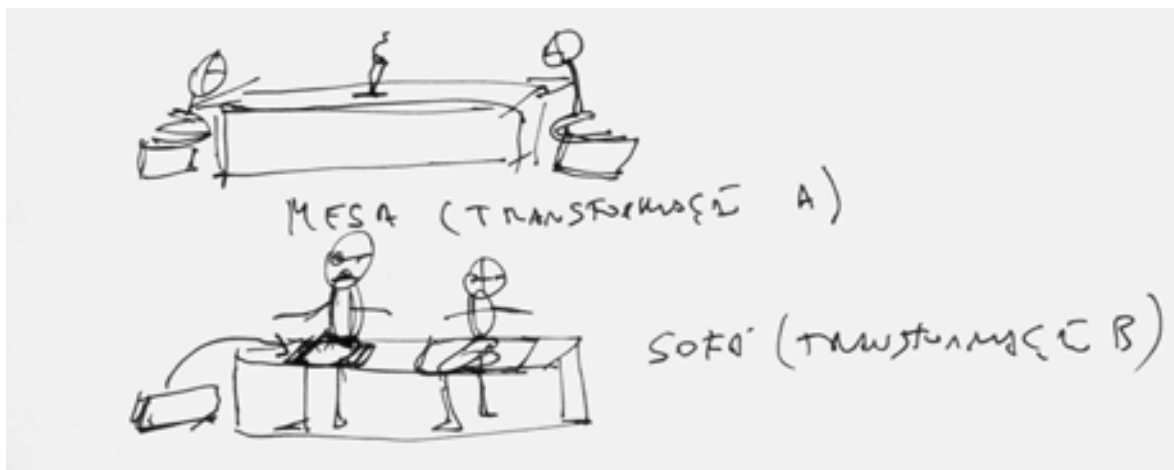


Figura 3.

Desenhos de Lenilton

O nascimento das cenas é algo que parece surgir naturalmente. Não planejamos formas, elas simplesmente surgem dos nossos improvisos com o texto. Senti diferenças de temperaturas, de momentos, de estados em várias partes do texto. Algo orgânico

começou a querer tomar conta da história contada, como se, de repente, a mistura indecifrável ator-personagem quisesse nos levar para uma região desconhecida, além-texto, além-pesquisa. Acho que a dimensão demens da arte pedia espaço.

Talvez fosse a expressão toda da fala que vai muito além da palavra que é articulada, como quer Merleau-Ponty, começada mesmo no silêncio e espalhada pelas partes do corpo, que não só boca, laringe, faringe, cordas vocais...

.Dia 14.10.05

Utilizamos uma bola como ponto de contato entre eu e Paula. Fomos desse jogo direto para a cena, fazendo uma passada da peça. Entrei com uma voz mais grave, misteriosa, estranha. Pensei em usar esse recurso para diferenciar ator e personagem em cena. Começamos a provocar ações mais surreais. Enfrentamos o silêncio.

Ao final do ensaio, o cenógrafo e figurinista João Marcelino apareceu para definirmos a árvore que estaria em cena e o figurino. Ele comentou que Plínia deveria usar 3 vestidos de crepe (que viraram 4 ao final), um por cima do outro. Eles seriam de tamanhos diferentes e ela iria tirando as partes como símbolo do crescimento, a partir das perdas vividas pela personagem.

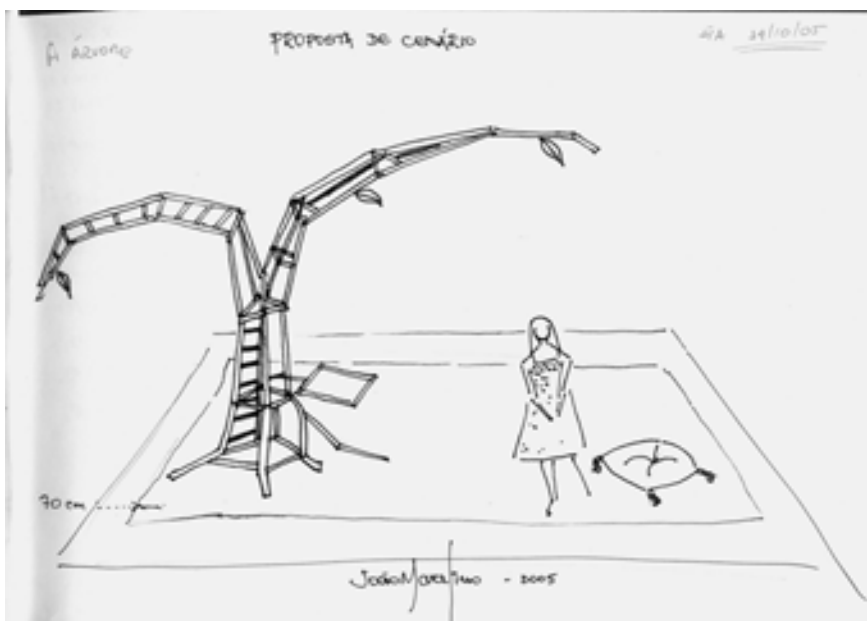


Figura 4.
Desenho do
cenário

No trajeto para o ensaio hoje, eu e Paula conversamos sobre a montagem. Ela ficou reticente quanto à repetição de fórmulas para a construção de cenas no modo tradicional. Há, pelo menos, seis encontros não discutíamos sobre o texto que estávamos dizendo e o teatro que fazíamos. Concordei com ela, mas me veio a suspeita de que deveríamos chegar ao final da construção das cenas no texto, nos apropriando das personagens, vestindo essas criaturas de sangue e alma para, depois, voltarmos a desconstruí-las, e ao texto.

Ela parece ter concordado, mas deixou no ar a vontade de experimentar. Acho que podemos fazer isso jogando mais, enquanto ensaiamos. Penso que devemos ter a visão do todo, nesse momento, para poder desconstruir – reconstruir as partes.

.Dia 19.10.05

Foi nosso primeiro ensaio com o caixão. O elemento de cena que gerou excitação e repúdio por parte de muitos envolvidos no processo. Luiz, por exemplo, disse que não conseguiria estar a menos de 50 metros dele. Não conseguia nem olhar muito, e Paula já estava com receio de sentar nele, quando virava sofá.

Interessante que, até o final do dia, parecia que o caixão já começava a virar apenas mais um elemento de cena, como uma cadeira ou outro objeto qualquer. “Tudo está na função que se dá, nada é definitivo”. O trecho do texto parecia mesmo se comprovar.

Com a chegada do novo elemento, as marcas de cena, os locais de cada ação começaram a ser desenhados. Elas nos libertavam e nos aprisionavam em momentos diferentes do texto. “Toda marca dói pra ser incorporada”, a fala de Lenilton resumiu bem o nosso dia de ensaio.

.Dia 21.10.05

Montamos uma árvore provisória, feita de tubos de papelão que Paula coletou em lojas de tecidos. Mais um elemento a nos ajudar a enxergar a forma. Passamos o final da peça e aguardamos preguiçosamente Lenilton chegar.

Lenilton chegou e disse que a árvore provisória precisava ser melhorada, mesmo que fosse só um caminho enquanto a definitiva não ficasse pronta.

O guarda-chuvas que eu usava não tinha pano. Eu preferia assim, mas precisávamos definir.

Começamos a fazer algumas experiências de voz, para criar um pouco mais de impacto e peso no primeiro momento que Banto aparecia.

Ao final, João Marcelino apareceu e passou uma lista de coisas a comprar, para começar a construir o cenário e o figurino (papel kraft, cola branca, pincéis, tecidos – brim para o piso, retalhos de malha verde de vários tons, crepe georgete, gaze de seda...).

.Dia 26.10.05, nove horas da manhã.

Neste mesmo instante, o ator Chico Villa, que morreu repentinamente vítima de um AVC, estava sendo velado em Mossoró. "Vou esperar que abram as portas. Lá fora pelo menos o vento deve ter outro cheiro..."; "A cada dor de partir a gente aprende a não se apegar demais da próxima vez...". As falas do texto teriam outro peso quando ditas hoje no ensaio.

Iniciamos a preparação do corpo com deslocamentos no espaço, mexendo as articulações e, em seguida, passando e recebendo a bola. Construindo cumplicidade para o jogo da cena.

Paula preparou as duas primeiras propostas do "tapete".

Os tempos estavam ainda desconstruídos, mas era difícil construir uma partitura dinâmica. Os momentos de tensão e relaxamento teriam de ser criados com maior organicidade. Tínhamos que gravar a narração, mesmo que não fosse definitiva.

.Dia 27.10.05...

...não teve ensaio, só no dia seguinte teria, mas algo me tirava o sono há duas noites. Acho que a carga de trabalho estava pesada e eu

não estava conseguindo desligar. Decidi parar muitas outras atividades até o dia 15 de novembro. Não iria me envolver em outros projetos, diminuiria o número de aulas e outros compromissos para mergulhar de cabeça nesse último mês de montagem. Fui ao Belle de Jour (bistrô de um amigo onde sempre vou), encontrei os funcionários do patrocinador que doou o caixão e emprestará o carro todas as noites de temporada, o Grupo Vila. Empolgados, eles queriam saber a história da peça. Qual seria a utilidade do caixão? Ia dar medo? Era uma peça sobre o demônio? Pensei um pouco e tentei ver a peça que estávamos montando de fora, como espectador. Os demônios estavam, sim, presentes. Muitos dos que me afligiam há anos ganhavam, com a peça, uma sessão de exorcismo existencial. Mas será que tanto existencialismo interessaria ao público? Não mereceria um pouco mais de teatralidade? O surreal estava revelado? Estaria muito naturalista? Pensei que algumas perguntas poderiam ser reperguntadas. O nome "O Tempo da Chuva" me trazia outra pergunta: Quanto tempo dura uma chuva? Perguntei isso a uma adolescente do grupo de funcionários. Sem entender, ela sorriu, pensou um pouco e respondeu: "Entendi!" O quê? Só ela sabe. Queria recomeçar a desconstrução da peça.

.Dia 28.10.05

A minha frase do dia foi: "hoje algo muito bom vai acontecer". Parece que se confirmou. Muitas coisas podem ser boas, depende do ângulo pelo qual a gente olha. O ensaio foi muito bom mesmo! Leni e Luiz não vieram. Claro que não por isso o ensaio foi bom, mas por coisas que a gente re-inventou, algumas novas bifurcações. Talvez o início da desconstrução.

Marcamos uma bifurcação no início. Plínia diz: "Bem que podia aparecer alguém", Banto cai como uma gota de chuva maior, mas na área de "neutralidade" (o nosso tapete), no limbo, nem dentro, nem fora, onde tudo é possível. O jogo de possibilidades se inicia na linha da ambigüidade. Tudo pode ser da cena ou não, da vida ou da morte. É

uma questão de ângulo...

“Hoje algo muito bom vai acontecer!” Essa frase, dita na ambigüidade das possibilidades, nos permite ir para a cena ou não.

Os personagens dançaram, coreografaram as possibilidades, se afastaram e se aproximaram, admitiram o jogo ou o negaram. Até que Banto falou de amor, aí eles se dilataram, riram do jogo... era só sexo... era um jogo arriscado. Qual o limite, novamente, entre o sexo e o amor quando se está na linha da ambigüidade?

Alguém lembra: “E se?”, e a bifurcação segue para outro lado. Banto entra em cena, dessa vez propondo que Plínia sinta qualquer emoção. Medo é uma apropriada. O guarda-chuva é leve, voa com um sopro. Ela quer conversar, se aproximar, saber de onde ele vem; mas ele reage bravo, parte para cima dela; ela dissimula até que um barulho é ouvido. O caixão entra, ela desmaia com a cabeça na linha da ambigüidade, isso faz Plínia despertar para uma reflexão poética sobre como “arde ser vela nesse mundo eletrificado”.

Os elementos surreais começaram a ser construídos depois que quebramos as cenas. A lembrança do tempo desencontrado voltou. Assisti ao filme “Lavoura Arcaica” mais uma vez e percebi como, nessa vida, apenas obedecemos aos mandos do tempo. Ele, mesmo descompassado, também rege a nossa história, nos forçando a decisões toda hora. O nosso tempo da chuva seria o tempo da vida? Indefinido e sutil, ele estaria comandando a nossa marcha?

Na madrugada seguinte...

Sem conseguir dormir, enlouqueci...

Qual o tempo da chuva?

Quantas mil horas ainda tenho que esperar para que as coisas embaixo das nuvens se molhem?

Quanto tempo leva uma chuva?

Ficamos deitados, lado a lado, 50 anos naqueles 15 minutos.

Preciso mover-me daqui, mas o céu não pára de cair e a

lembrança do que seria amanhã ainda me perturba.

Qual o tempo dessa chuva?

Vou medir para que essa dor passe.

Vou pedir para que o vento fique ou que carregue daqui o temporal.

Quanto leva uma chuva?

Quantos anos para que isso seque?

Quantas horas até que leve embora isso que chove em mim?

.Dias 02 e 04.11.05

Alongamento e início do jogo ao som de DJ Maccaco; uso de bola. O jogo seguiu o andamento da música, entrou o bastão. A bola e o bastão foram os elementos que ligaram os dois atores e eram responsáveis pelo equilíbrio e sustentação de ambos.

No espaço, os frutos de montagem tornavam-se visíveis: a árvore (de papelão), o caixão (de verdade) e o piso (o quadrado-tapete em pedaços ainda). Outros elementos foram listados para serem produzidos, e Valéria fazia os primeiros esquemas de luz.

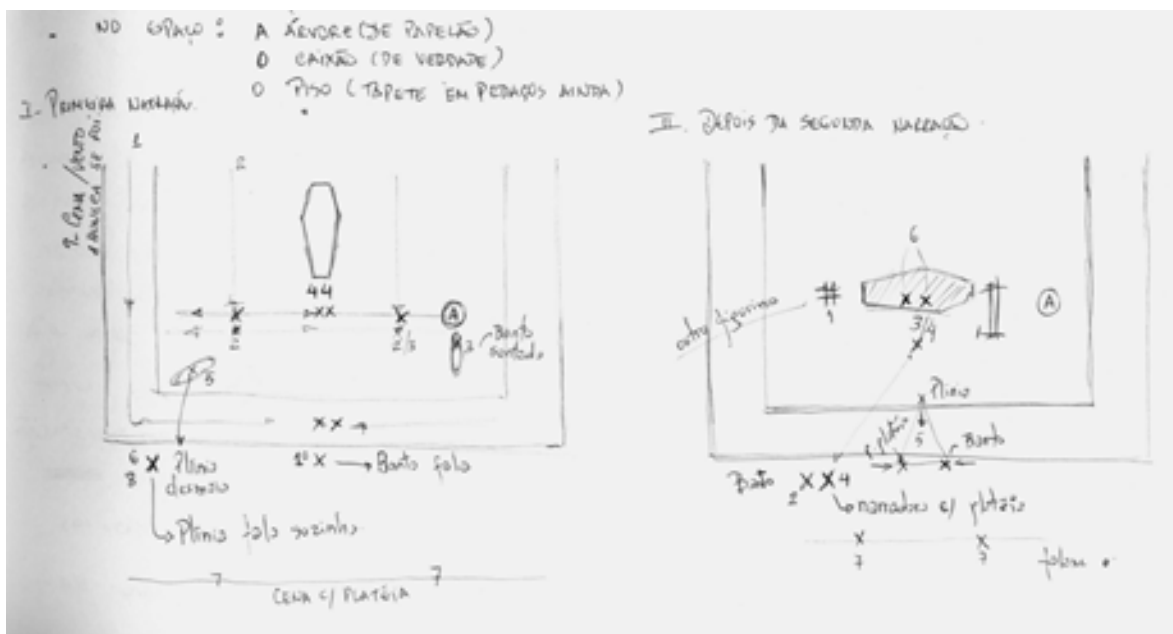


Figura 5.
Desenhos de Valéria para o plano de luz

O texto foi passado sem pausas até o final. Algumas relações, depois de desconstruídas, começaram a se reconstruir de outra forma. Algo entre a técnica e o orgânico, novo, espontâneo. A repetição começava a nos trazer segurança, mas a construção dramatúrgica parecia nos forçar a ser simultaneamente nós mesmos e outros, em cena. Senti um pouco de medo de revelar verdades tão íntimas, mas ao mesmo tempo via Paula buscando equilibrar isso, revelando mais e mais suas fraquezas, medos e peculiaridades. Acho que traçar esse caminho, entre a repetição das marcas e a espontaneidade, dizer de si sinceramente a cada dia de montagem, traz uma vida nova ao produto – resultado. Como montagem, cada dia novo no processo é uma nova peça da nossa vida que é encaixada no todo. Parecia que construíamos uma história sem fim, que interromperíamos a cada noite, porque era necessário que outras vidas entrassem em contato com as nossas. A cada momento de encontro com outros, poderíamos receber e dar elementos para aumentar a discussão sobre o que e como é viver com a certeza da morte, buscando no amor o alívio para a angústia dessa certeza.

.Dia 06.11.05

Valéria, com sua enorme generosidade, nos abriu sua casa e a transformamos numa espécie de “Home Studio” para Luiz e ela criarem a trilha e podermos gravar narrações, efeitos e músicas. Luiz Gadelha já vinha trabalhando lá há mais tempo, mas eu e Paula fomos pela primeira vez. O clima era descontraído, com Briza (a fiel cadela de Valéria) latindo, querendo participar das gravações a todo custo. Senti que nos tornamos um grupo maior mesmo. Além de Paula, eu e Lenilton, agora Luiz e Valéria estavam totalmente dentro. Ainda tínhamos Simona Talma, que colaborava, e Edna Paiva (atriz do Grupo Estandarte de Teatro), que nos ajudou com a costura do “limbo”. O sentimento de pertencimento e carinho oferecidos por um grupo, uma família, era grande. Queria sempre estar perto dessas pessoas.

Dia 09.11.05

Dia de produção de material. Nos encontramos de manhã na casa de Paula para pensar a arte do cartaz. Elaboramos uma poposta, com base num quadro de Michael Chevall – que faz uma releitura de Dali e Magritte. Fotografamos a boneca da personagem de Plínia, e elaboramos a primeira proposta de arte. Imprimimos e apresentamos a primeira proposta a todos.

No ensaio, à tarde, João Marcelino trouxe o desenho do figurino de Plínia e os tecidos já comprados.

Lenilton chegou depois, e tudo foi conversado na pausa para o café. O grupo ficou na dúvida se produziria todos os cartazes, uma vez que estávamos concorrendo ao auxílio-montagem do T.A.M., o que seria fundamental para pagar todos os profissionais e os custos de produção. Decidimos que faríamos os cartazes e, depois, colariamos adesivos se necessário.

Levantamos a proposta de contratar uma costureira, mas João Marcelino, com mais tempo, decidiu ele mesmo fazer. O figurino de Banto seria linho comprado e, depois, João trabalharia em cima. Enquanto discutíamos tudo isso, Luiz e Valéria estavam na casa de Valéria complementando a trilha musical. "O Tempo da Chuva" em montagem por vários lugares da cidade.

.Dia 10.11.05

Definido o figurino, adaptamos as trocas de Paula à cena e propusemos a João o uso de laços, para que o figurino saísse pela frente e não por cima.

Percebemos que o "limbo" (tapete que circunda a cena) estava muito estreito. Ficando mais largo, atrapalhava a passagem, mas favorecia a criação do espaço do jogo.

Ainda não havíamos resolvido como fazer o guarda-chuva voar.

.Dia 13.11.05

Texto revisado mais uma vez; dúvidas em relação ao cartaz (era

bonito, mas pouco atraente e significativo), quais imagens poderiam comunicar o que queríamos? Eu propus a imagem do caixão na praia (o argumento seria o de que o caixão era o elemento de conflito mais importante da peça, mas estava sendo escondido e deveria ser revelado).

O tapete da fronteira-limbo ainda não estava pronto (eu, Paula e Edna trabalhávamos nele durante todo o tempo livre, mas ainda falta muito – eram 28 metros). Ainda não estávamos usando o vinhos e as uvas em cena.

Fizemos um “passadão”. Havia nuances, e o som começou a se incorporar à cena. Banto entrou caindo no “limbo” pela primeira vez; Plínia entrou circularmente trazida pelo vento.

Banto, quando perdia o guarda-chuva, perdia também a segurança, a proteção.

Lenilton achou que o texto deveria ser mais sentido e obedecer a uma pulsação. Era o momento de se voltar para as partes, talvez. A realidade criada ainda estava frágil. As ações físicas ainda estavam muito leves em relação ao que se falava. Em qual realidade deveríamos nos encontrar para podermos dizer o que queríamos? Essa pergunta nos perturbava, e parecia não querer encontrar definição.

.Dia 15.11.05

Proclamamos a república na casa da Paula, reunidos para avançar nas costuras do limbo e fazer a lista de convidados para a pré-estréia. Dia cheio de trabalho. Eu, Paula, Edna e ED (convidada especial) sentimos dor nas costas, demos risadas, tomamos café e comemos bolo. Compartilhamos tudo.



Figura 6.
Henrique e Paula
costurando o “limbo”

.Dia 16.11.05

Ensaíamos pela primeira vez na Casa da Ribeira nesse dia. Era o mesmo palco onde iríamos apresentar dia 01 de dezembro. Abrimos os canais vocais e corporais aquecendo e dilatando.

A preocupação de Paula era tanta que ela chegou a sonhar que só a primeira fila iria ouvi-la. Depois do ensaio, Luiz a tranqüilizou, dizendo que conseguia ouvi-la bem.

Pensamos numa nova solução para o final. Fizemos primeiro, sem pensar nas ações físicas, apenas dando uma continuidade para o alongamento, experimentando intenções com o corpo todo.

Conseguimos chegar a algo meio alegórico, então, veio a proposta de fazer lá fora um final com jeito de teatro de rua, e exagerar na teatralidade. Depois, ao entrarmos no teatro (a peça tem um falso final na rua e, depois, uma bifurcação traz o público de volta às cadeiras para o mesmo texto ser dito de uma outra forma), faríamos uma versão completamente intimista.

A relação de Plínia com a boneca melhorou. Ela ficou na mão de Paula o tempo todo durante o ensaio, e isso ajudou na manipulação.

A peça foi passada mais uma vez, parando em algumas partes

para pontuar marcas. Luiz observou a necessidade de uma descida mais “feliz” ao público para perguntar: “Quem você quer enterrar?”

Paula sugeriu que a fala da solidão de Banto deveria ser mais doída. Adoramos a passada. Havia o sentimento de querer sair do técnico e chegar na carne do que se dizia.

Do excesso de programa

Dia bom para novos e velhos questionamentos. Fizemos o primeiro final com tom de teatro de rua. Lenilton sugeriu que fosse usada uma dinâmica de aproximação e afastamento, típica do teatro de rua. Paula disse estar incomodada com a forma como Lenilton colocava para ela problemas que existiam em comum comigo, mas que só se evidenciavam nela. Ela se sentia especialmente inquieta, porque não conseguia entender se o problema era realmente só com ela ou porque Lenilton se sentia pouco à vontade para me criticar. Ele esclareceu que nos enxergava como um grupo e reconhecia estar, por vezes, observando mais atentamente os erros nela. Talvez pela falta de experiência demonstrada, e pela insegurança revelada por Paula.

Em seguida, fizemos uma rápida sessão de fotos. Algumas ficaram muito legais. Paula puxou um assunto interessante: será que nosso método não teria virado programa demais e estratégia de menos? Chegava uma hora na pesquisa que era preciso direcionar, cumprir cronogramas, finalizar o texto, mas se nos fixássemos muito nas metas, acabaríamos por engessar ou matar a pesquisa.

O Grupo se encontrava na reta final para o encontro com o público, para expor os primeiros resultados dessa montagem, mas tínhamos que lembrar que o nosso método era estratégia. Então, se nos incomodava a forma ou o que estávamos comunicando, teríamos que nos aprofundar mais ainda no material levantado, reler anotações desse diário, retraçar metas, bifurcar se preciso e reconstruir desconstruindo. Não podíamos ter receio de fazer isso do começo ao fim, se necessário

fosse. Essa discussão tinha sido motivada pela insatisfação com a cena final. Estávamos querendo resolver de forma muito taxativa, simplista, e corríamos o risco de matar todo o processo, agindo daquele jeito.

Claro que reconstruir envolvia tempo e dedicação e éramos poucos, encarregados de todos os elementos duros da montagem. O lado bom era a noção bem clara que tínhamos do todo, mas o lado ruim era que cerceávamos a nossa liberdade para transformar. Era um limite, mas foi onde conseguimos chegar através das nossas escolhas. Assim se configurava essa montagem, e tínhamos que aprender a construí-la da melhor maneira, nunca esquecendo a ética e a responsabilidade com quem iria receber esse produto.

Da superação do programa

Obcecados pela melhor forma de terminar a peça, experimentávamos, nos angustiávamos e absorvíamos desesperos no dia 21 de novembro e, ainda assim, não conseguíamos um resultado satisfatório. Então, Paula e eu, o núcleo do grupo Beira, nos juntamos para rediscutir o texto e a montagem.

O encontro foi ótimo para aparar muitas arestas geradas pelo excesso de programa. Paula disse que se frustrava muito quando apresentava alguma idéia nova para mim e a empolgação dela nunca me contagiava. Da mesma forma, quando eu trazia uma nova possibilidade, Paula sempre questionava antes de experimentar. Nós dois nos deixamos levar pelo objetivo pensado, programado e esperado, sem experimentar de forma mais aberta o que um propunha ao outro. Tínhamos que aprender a aceitar a idéia do outro, jogando com ela, e só depois avaliar qual deveria ser a melhor maneira de construir o produto. Sem refutar ou ignorar, mas duvidar para compreender. Não teria sido isso exatamente que Böhr teria feito em sua montagem?

Sentados à mesa da casa de Paula, nós dois reescrevemos o final, discutindo fala a fala, satisfazendo crenças e abrindo nossos corações

um ao outro. O resultado no papel nos agradou e empolgou. Tinha cara de novo, apesar de muito parecido com o que havia antes. As novas falas traziam mais vida à montagem e davam uma perspectiva mais bifurcada para o destino daqueles personagens.

Acredito que a forma como lidamos com o sentimento, a quebra dessa couraça construída pela necessidade de objetividade frente ao tempo (esse eterno controlador de destinos), foi o que realmente fez a diferença nesse dia. As novas/velhas palavras nos ajudaram sobremaneira a resgatar nossa atitude de generosidade e companheirismo um com o outro.

.Dia 23.11.05

Na rua desde cedo, procurávamos tecidos e uma calça, para compor o figurino de Banto e finalizar elementos de cena. Achamos uma calça de linho na ponta de estoque por um preço incrível – R\$8,91. Apesar de ser número 52 (eu visto 42), João disse que não precisaria mudar nada. Uma corda faria o ajuste e ajudaria a dar um caimento mais largado, menos cotidiano. Passamos a tarde no Centro Experimental de Teatro, coordenado por João Marcelino, e lá costuramos e inventamos fábulas em um universo delicioso. Era lindo ver João trabalhando e dando vida aos seus/nossos sonhos. Ele é um profissional experiente e adquiriu, com os anos, a sabedoria de ultrapassar as vaidades, podendo com isso se misturar com a arte que faz, e dali fazer nascer uma obra que é maior do que ele. Sua generosidade é inspiradora, sua tolerância e paciência também. Começo a ver o benefício do teatro quando enxergado sob a lente desses sentimentos. “Tudo vai para a cena”, a frase de João nos reafirmava a importância da montagem, dos sentimentos envolvidos. O quanto o resultado do que se vê em cena é fruto de como são erguidas, bricoladas, transformadas as partes.



Figura 7.
João Marcelino
finalizando o figurino
de Plínia

Do ensaio geral

“Chegamos às 9h e já é sábado!?”

Estávamos na última semana. 26 de novembro, dia de ensaio geral com a árvore do cenário quase pronta, os figurinos idem, o caixão também, o tapete–fronteira (limbo) finalizado. Muita emoção. Começamos experimentando novas marcas no cenário, com possibilidades de outros planos de deslocamento.

João, Luiz e Valéria contribuíram para a espetacularidade da história e, nesse dia, mais um aliado chegava: Rogério Ferraz, ator e iluminador. O último integrante dessa montagem trazia uma disposição para colaborar que logo venceu minha resistência quanto à luz do espetáculo. Eu tive medo que a entrada de um técnico, na última hora, pusesse em risco a montagem. Mas vendo Rogério que chegava com tanta generosidade, e Valéria que já estava conosco há mais tempo criando possibilidades de iluminação, me convenci de que a luz deveria ser melhor trabalhada. O uso dessa parte técnica, delicada e trabalhosa, deveria dar maior suporte à narrativa tão cheia de camadas. Certos recursos duros se fazem necessários para comunicar pensamentos flexíveis. Valéria e Rogério eram os responsáveis por utilizar bem esses recursos na nossa montagem.



Figura 8.
Valéria Oliveira criando a luz para o espetáculo

O projeto começava a ser finalizado para o encontro com o público. Mesmo tendo a certeza de que nunca ficaria pronto, algumas formas teriam que ser garantidas. Esse encontro era esperado com a mesma ansiedade dos primeiros encontros do Beira com a sala vazia, quando o grupo partia do desejo de comunicar um conflito, com as incertezas do que e como seria dito. Repetindo Descartes: "...Um movimento do espírito que vai do vazio para as formas, e das formas volta a entrar no vazio."⁴⁶

A multiplicidade dos elementos que já eram parte integrante do todo (cenários, figurinos, luz, som, cenotécnicos...), acentuava e definia a força que acreditávamos ter o texto que escrevemos. Ansiosos... era assim que estávamos.

Dois dias depois...

Lenilton fez uma observação que talvez resuma esse dia:

"Quando eu era criança, e junto com meus amigos fazia balão de

⁴⁶ ARTAUD, 1984. p. 317

papel de seda nas festas de São João no interior, gastávamos horas colando as partes delicadas de uma forma que, quando queimada, pudesse subir o mais alto possível até se dissipar em cinzas. Não sabíamos se ele iria subir ou se queimaria ali na nossa frente. O espetáculo era composto dessa dúvida: se subiria ou não, e da possibilidade da beleza que seria vê-lo no alto até se dissolver no meio das chamas”.

“O Tempo da Chuva” seria como esse balão que (bri)colamos as partes, cuidadosamente, durante mais de um ano e, agora, era hora de atear fogo. Será que ele iria subir? Parecia que sim, estava quase querendo sair das mãos dos criadores e ganhar vida própria pelos ares até que, após cada noite de apresentação, tudo se dissolvesse no ar impalpável.

.Dia 30.11.05

Último ensaio geral antes da pré-estréia (para nós, estréia – primeiro encontro com o público). O palco da Casa foi conseguido e todo o cenário novamente montado para 4 horas de um ensaio definidor. A tensão entre Paula e eu quis se estabelecer, porque anunciei que iria pegar uma pessoa no aeroporto às 13h. Paula compreendeu, mas ficou emburrada, até saber que a pessoa era simplesmente a sua melhor amiga que havia vindo de Campinas exclusivamente para a estréia. Quando ela soube, ficou emocionada e desculpou-se.

Depois de um almoço emocionante, o ensaio teve que ser intenso, pela falta de tempo e espaço. O ballet da cidade iria ocupar o palco para seu espetáculo naquela noite.

Após a passagem, a equipe se reuniu no café para observações técnicas, as idéias de luz, de passagem de tempo surreal. Algumas das falas sobre a passada foram:

“No palco bastam 5 segundos para parecer um mês”.

“O cabelo de Paula também deve gesticular”.

“Amanhã é o dia”.

Do encontro inevitável

.Dia 01.12.05 - equipe toda reunida (Paula, eu, Lenilton, João, Luiz, Valéria, Simona, Edna e Rogério)

Para além do que se convencionava como coincidências, a temporada do tempo da chuva começou numa data paradoxal: o primeiro dia do último mês do ano. O início e o fim se juntaram para fazer nascer esse produto de montagem.

Nesse primeiro dia, foram convidados amigos e apoiadores do grupo. Eles colaboraram espontaneamente, através de um envelope depositado na entrada do teatro, contendo o valor que quisessem doar para aquela montagem. Foram arrecadados R\$555,00 doados por 86 pessoas. Uma média de R\$ 6,46 por pessoa. Um valor razoável, mas mesmo assim não cobria um terço das despesas de material da montagem. O risco continuava, pois o grupo já havia decidido, desde o início, que a contribuição por parte do público durante toda a temporada seria livre. A platéia decidiria quanto iria pagar.

A reação dos espectadores foi surpreendente. As pessoas riram durante praticamente toda a apresentação. Três pessoas saíram antes do fim. Alguns estavam visivelmente emocionados ao final, disseram que voltariam, trariam amigos. Será que gostaram mesmo? Estariam sendo educados? Colegas de um antigo grupo do qual eu fazia parte não fizeram nenhum comentário, se retiraram em silêncio. Nós ficamos eufóricos. Tudo havia funcionado melhor do que o ensaio geral. O sentimento era de satisfação em ter reunido um grupo tão especial de pessoas que, mais do que uma equipe de trabalho, havia virado mesmo uma família. A montagem trouxe isso. A experiência do convívio começava a ser mais aproveitada, mais amadurecida. A doação de todos tinha sido impressionante, e o senso de responsabilidade e dever cumprido superou qualquer expectativa. Inaugurávamos um novo

momento para o teatro. Pelo menos para o teatro que fazíamos. A compreensão profunda desse senso ético de colaboração, solidariedade e crença no trabalho era algo que eu nunca havia experimentado antes. O foco mudava. Não mais tínhamos o produto como objetivo principal, mas sim a montagem, o aprendizado de dentro. O processo continuava, ainda teríamos seis outras apresentações. Nesse instante, porém, era necessário colocar um ponto, ou até mesmo três, nessa experiência transformadora...



Propondo e Recomeçando

"Morrer por ser preciso,
nunca por chegar ao fim."

Mafalda Veiga

- Henrique estamos indo, você não vem?

De dentro do teatro, vi todos os meus companheiros de montagem em pé à porta, olhando para mim, com um sorriso de satisfação e uma vontade de celebrar aquela nova história das nossas vidas.

- Vão na frente, eu já chego. - respondi sem dor.

- Tá, mas não demora viu?

A porta se fechou e, mais uma vez, eu estava encarando a platéia vazia após uma noite de risos e emoções partilhadas. Seria mais uma repetição? Mirei as coxias, as luzes agora apagadas, o cenário ainda montado, e percebi que não. Não sei o quanto o público havia percebido a mudança. Quanto será que deixamos transbordar para a cena da nossa alegria em estarmos juntos, construindo um duplo de nós mesmos, partilhando o resultado de nossas pesquisas, experimentações, dificuldades e superações? Jamais saberia. Entretanto, aquela montagem havia operado transformações em todos nós que vivemos a fundo o processo, desconstruindo, bifurcando, reconstruindo através de um método construído ao caminhar.

- Que belo trabalho.

A rouca ruiva estava de volta. Caminhou lentamente do camarim até o proscênio. Ela estava ali o tempo todo, e assistiu comovida ao resultado da montagem.

- Resta perguntar como essa montagem se apresenta de forma simétrica à do senhor Heisenberg? Seria mesmo a ciência, montagem? Perguntando isso, da mesma forma como chegou, misteriosa e carismática, ela desapareceu.

Duas palavras começaram a ecoar na minha cabeça: crença e generosidade. Esses dois estados do espírito marcaram o nosso processo, assim como o de Heisenberg e Böhr. Eram elementos da nossa estratégia que se constituíram em método. Operadores primeiros,

que englobavam centenas de desdobramentos na busca de verdades possíveis.

Durante toda e qualquer construção do conhecimento humano, nos deparamos com problemas, que ora põem em cheque o que acreditamos, ora nos provocam um fechamento egoístico porque reafirmam verdades anteriores. Esses problemas, sejam eles de ordem relacional, financeira, política ou ideológica, nos ajudam a repensar nossas crenças e a praticarmos a generosidade. Foi assim a cada dia de montagem de "O tempo da Chuva".

- E foi assim com a física atômica também.

Levantei os olhos e vi que o velho sábio entrava mais uma vez no teatro. Tremi de emoção. Pensei que nunca mais nos veríamos, mas ali estavam de novo Werner Heisenberg e seu cachimbo.

- Lembrei-me agora de Wolfgang Pauli e sua teoria de divisão e redução da simetria.⁴⁷

O velho falava de seu amigo matemático, com quem travou uma verdadeira batalha na tentativa de formular as leis físicas que regiam o comportamento das partículas elementares. Wolfgang, ao se deparar com a quebra da simetria proposta por Lee e Yang em experimentos⁴⁸, ficou excitadíssimo. Aquele seria um caminho para sintetizar o que os dois cientistas, com tanta dedicação, pesquisavam. Heisenberg desabafou:

- "Tudo parecia indicar que, pela primeira vez, tínhamos um arcabouço amplo o bastante para incluir todo o complicado espectro das partículas elementares e suas interações, mas estreito o bastante para determinar tudo nesse campo, excetuados os fatores contingentes"⁴⁹.

O que deveria ser uma fala de empolgação, foi entregue de modo saudoso e triste por Heisenberg. Ele explicou que, após uma viagem

⁴⁷ HEISENBERG, W. 1996. p. 270

⁴⁸ Op.Cit. p. 267

⁴⁹ Op.Cit. p.270

para os Estados Unidos, onde Pauli se afastou das discussões e se privou das correspondências, o inveterado matemático foi perdendo a crença. A generosidade, tão presente em suas argumentações, também, com o tempo e a distância, começou a se esvaír. Heisenberg percebeu mais tarde que a decepção que Wolfgang Pauli sentiu, com a impossibilidade de se avançar tão rápido quanto no princípio de suas descobertas, e a não aceitação das mudanças selava o começo do fim daquele encontro científico.

- Faltou a compreensão frente às mudanças e a incansável doação para a coletividade. - atrevi-me a dizer, olhando nos tristes olhos do velho sábio. Ele permaneceu em silêncio, sinalizando com a cabeça que concordava.

- Parece que esses dois elementos – a compreensão frente às mudanças e a doação para a coletividade – emergem como desdobramento da crença e generosidade, e são elementos simétricos nas montagens científica e teatral. Observando o nosso diário de bordo, por várias vezes (saída de Rafael, saída de Tatiana, falta de tempo de Lenilton) tivemos que, partindo de nossa crença e generosidade, compreender as mudanças. Essa compreensão era motivada, sobretudo, pela vontade de doação de nosso tempo, esforço e dinheiro para a construção coletiva daquela história. Todas as mudanças, ou quebras como chamamos, eram transformações que sempre nos ajudavam a construir, a montar.

- Revendo seus relatos, Heisenberg, pude comprovar isso como verdade também na montagem das teorias quânticas (as discordâncias com Schrödinger, com Grete Hermann; a insuficiência das teorias da física clássica). Os elementos que, à primeira vista seriam destrutivos para a elaboração da teoria científica, quando abordados com generosidade frente às mudanças e doação para a coletividade, tornavam-se peças a mais para a montagem.

Heisenberg, percebendo a minha empolgação, discretamente sentou-se em uma das cadeiras da platéia e transformou-se em espectador.

- Sem dúvida – continuei - uma vez combinados, esses elementos constituem as estratégias desenvolvidas para a construção de um método de pesquisa. Um método que é estratégia. Acreditando na indeterminação, os processos científicos e artísticos partem de pontos diferentes com objetivos finais diferentes, mas tem, ou devem ter, em comum o caminho como condutor. A situação de excepcionalidade onde tudo pode acontecer. O estado de prontidão de onde fenômenos incertos podem revelar o novo.

Lembrando o astrofísico Hubert Reeves, o surgimento das obras artísticas é análogo ao comportamento da natureza e “marcado pela aquisição das propriedades emergentes no âmbito do acaso e da necessidade.”⁵⁰ Esses elementos funcionam como operadores cognitivos, tanto para o teatro como para a ciência. Muitas das grandes contribuições da ciência surgiram por acaso (penicilina, raios x, teflon) ou, como define Royston M. Roberts, por serendipidade, a faculdade de realizar descobertas afortunadas e inesperadas por acaso.⁵¹ Esse acaso só é aproveitado por pesquisadores de espírito mais elevado, e que estejam abertos a incorporar ou adaptar-se às incertezas que surgem no desenvolvimento da montagem.

No processo de Heisenberg e Böhr, foi necessária a adaptação aos conhecimentos experimentais, familiarizando-se com o modo de pensar da ciência. No processo do Grupo Beira, adaptávamo-nos a condições experimentais diferentes, nos habituando com as singularidades de cada condutor para levar os atores a um estado de prontidão criadora.

As situações que, na construção das teorias da física quântica demandavam bifurcações, afastamentos e redimensionamentos,

⁵⁰ REEVES, 2002. p. 49.

⁵¹ ROBERTS, 1993. p.17

encontraram paralelos na construção de nossa pesquisa por um teatro mais significativo. Nossos caminhos bifurcados nas salas de ensaio e nas apresentações públicas da peça nos colocaram em constante reavaliação e reconstrução.

Complementaridade. Esse princípio tão bem nominado por Niels Böhr encontra-se como outra chave de nossas estratégias.

“O oposto de uma afirmação correta é uma afirmação falsa. Mas o oposto de uma verdade profunda pode muito bem ser outra verdade profunda”⁵².

Quando temos isso em mente, paramos de brigar por verdades únicas e de defender apenas uma forma de chegar ao resultado. Ao passo que evoluímos na construção de nosso método, começamos a nos familiarizar com o modo de pensar da ciência e do teatro, sem refutar ou ignorar outras abordagens ou sistematização de conhecimentos, duvidando para compreender. Eliminando a cegueira da razão exclusivista para enxergar outras possíveis verdades.

- Esses elementos estão nos princípios da auto-ética: não-exclusão, compreensão, tolerância,... [entre outros].⁵³

A voz que surgiu da platéia não era a de Heisenberg. Vinha carregada de um sotaque francês familiar. Sim, era mesmo Edgar Morin. Ele cumprimentou Heisenberg como quem saúda um amigo de muitos anos. Os dois agora formavam a platéia mais intimidadora de toda minha curta carreira teatral. Sentados, um em cada lado da platéia, fizeram, simetricamente, um sinal para que eu continuasse. Obedeci.

- Buscamos em nossa montagem uma auto-ética que é elemento fundador da sócio-ética e da antropeética, como quer o senhor Morin. Essa auto-ética tem como princípio a disciplina do egocentrismo e o

⁵² HEISENBERG, 1996. p. 122.

⁵³ MORIN, 2005. p. 81.

desenvolvimento do altruísmo.⁵⁴ Por mais moralista que tais princípios possam parecer, eles são mais que preceitos de bons costumes. Trata-se, para Morin, de um ato de religação fundamental, que busca resistir à barbárie do mundo imposta, muitas vezes, por avanços tecnocientíficos e econômicos sem qualquer entendimento das partes ou do todo social cada vez mais complexo.

- Quanto mais a sociedade se complexificar, mais ela necessitará de auto-ética.⁵⁵ – gritou Morin, de onde estava sentado, visivelmente empolgado com as comparações.

- Assim, os atos de montagem de cientistas e artistas são atos regeneradores, quando se valem de constantes auto-análises e auto-críticas, para sempre clarificar o que se quer comunicar e construir com cada montagem. A contribuição que se estaria oferecendo à comunidade, em cada resultado desses atos, deve sempre ser analisada e criticada. Uma visão maior do todo faz-se necessária, não esquecendo de que não se pode fazer ciência ou arte sem fazer política. Isso deve constar na base elementar de cada montagem.

Conseguimos ter um exemplo marcante da importância dessa visão maior, com o episódio da bomba atômica no caso de Heisenberg e seus colegas, e outro exemplo peculiar em "O Tempo da Chuva", quando decidimos dividir com a platéia a responsabilidade dos custos de montagem, levantando a questão de quanto vale a arte num mundo prosaico.

Claro que nosso ato não teve conseqüências trágicas, como na segunda guerra, mas a aposta arriscada inquietou o público, que teve que fazer mais uma escolha ética.

Nesse momento, Morin se levantou e, em tom de encerramento, como se declamasse uma poesia, disse que todos nós precisávamos...

⁵⁴ MORIN, 2005. p. 142.

⁵⁵ Op. Cit. p. 149

“...viver tanto quanto possível de amor e de poesia num mundo prosaico; manter contra ventos e marés a consciência que nos permite simultaneamente a autocrítica, a crítica e a compreensão; [...] saber que não existe piloto automático em ética, a qual sempre enfrentará escolha e aposta e sempre necessitará de estratégia”⁵⁶.

Simultaneamente, todas as luzes do teatro foram acesas. Olhei para a cabine acima e acenei discretamente para o diretor das sombras, que nunca havia me abandonado. Morin e Heisenberg pareciam satisfeitos, e decidiram que naquele encerramento não haveriam aplausos, mas sim o silêncio da compreensão e solidariedade. Olharam-me com alegria e desapareceram de forma tão impalpável como surgiram.

Em meio a toda aquela luz, a frase final de Morin ainda reverberava em meus ouvidos: “...sempre necessitará de estratégia.” Soava tão nítida quanto a frase da ruiva que me guiou em todo o processo: “em tudo há método.” Comecei a arrumar meus pertences, entre livros e figurinos para sair do teatro. De dentro do bolso do sobretudo que eu havia usado como narrador, um texto de poucas páginas chamou minha atenção. Não me recordava de ter uma “cola” no bolso para ser usada em cena. Folhei-o e percebi que não era o texto da peça, mas um artigo de cinco páginas de Juremir Machado da Silva, intitulado “Da impossibilidade do método”. Nunca tinha visto aquele texto antes. O que faria ali em lugar tão importante?

Sentei-me novamente e, à medida que eu lia o artigo, minha agradável surpresa aumentava. Ele falava dos perigos de seguir uma metodologia positivista, que se norteia fazendo as mesmas perguntas e encontrando sempre as mesmas respostas. Confrontava, a exemplo de Feyerabend e Morin, os caminhos epistemológicos da complexidade e do positivismo. Para Juremir:

⁵⁶ MORIN, 2005. p. 159

“O Conhecimento complexo é um rio de muitos braços que se compraz na multiplicação dos seus tentáculos, enquanto que o positivismo é um longo canal tranqüilo e estranho à efervecência da vida.”⁵⁷

Senti-me cada vez mais identificado. Ele também se refere ao método como uma construção feita depois que se atravessava o rio/processo. Entendi que seria o resultado das inúmeras estratégias elegidas no ato da navegação/montagem. Não era a verdade que determinava o resultado, mas o caminhar que apontava possíveis verdades, como comprovamos no nosso processo.

“Para o positivismo, só a verdade é caminho. Para a complexidade, só o caminho é verdade; uma verdade feita de trânsito, de bifurcações, de veredas, de igarapés, de atalhos e de prolongações”⁵⁸.

Percebi que não estava só naquela aposta arriscada de construir um método enquanto estratégia, à medida que avançava na montagem de uma obra artística ou científica. O sentimento de pertencimento mais uma vez me fortalecia, e eu esperava poder continuar colaborando com os conhecimentos teatrais para o avanço dessa forma de pensar a ciência e o teatro. Tudo isso, à maneira da montagem, do inacabamento, do processo que se constrói-desconstrói-reconstrói continuamente.

Tinha plena consciência de minhas limitações como ‘pesquisador/poeta’, mas o encontro com tantos pensadores que apostaram em caminhos semelhantes, e a vontade de trazer a um plano mais visível as dúvidas encobertas pela poeira do cotidiano, me motivavam a seguir em frente.

Apanhei todas as minhas coisas, apaguei a luz do teatro, acionei o alarme e fechei a porta. Segui andando na rua que margeava o rio, por trás do teatro. Não haveria de ser coincidência que aquele rio, que sempre esteve ali acompanhando todas as nossas noites de

⁵⁷ SILVA, 2001. p 42

⁵⁸ Op. Cit. p. 43

espetáculos, fosse a metáfora maior do conhecimento no qual eu acreditava. Esse rio que, como um dia quis Heráclito, não seria o mesmo, nem banharia o mesmo homem duas vezes, nos lembraria eternamente dos nossos limites, incertezas, egoísmos, generosidades, medos, subjetivações e acasos que montam a Ciência e o Teatro, esses saberes que só podem ser construídos por seres de carne, osso e devaneios.

Inspirações

ALMEIDA, Maria da Conceição de; KNOBBE, Margarida Maria. Ciclos e Metamorfoses: uma experiência de reforma universitária. Porto Alegre: Sulina, 2003.

ALMEIDA, Maria da Conceição de. "Prefácio". IN: JÚNIOR, Antônio Mendonça. Arte-palavra – conversas no velho mundo. Natal (RN): A.S. Editores, 2002.

ARTAUD, Atonin. Artaud e o Teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Ed. Globo, 1997.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOHN, David; PEAT, David. Ciência, ordem e criatividade. Lisboa: Editora Gradiva. 1992.

CARO, Paul. A roda das ciências – do cientista à sociedade, os itinerários do conhecimento. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1996.

DESCARTES, R. Discurso do Método. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

FEYERABEND, Paul K. Matando o tempo – uma autobiografia. São Paulo: Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

FEYERABEND, Paul K. Against Method: outline of an anarchistic theory of knowledge. Minneapolis: University of Minnesota, 1970.

GUÉNOUN, Denis. O Teatro é Necessário?. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HEISENBERG, Werner. A Parte e o Todo – Encontros e Conversas sobre Física, Filosofia, Religião e Política. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

JÚNIOR, Antônio Mendonça. Arte-palavra – conversas no velho mundo. Natal: A.S. Editores, 2002.

LATOUR, Bruno. Jamais Fomos Modernos. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEMINSKI, Paulo. O ex-tranho. Curitiba: Iluminuras, 1996.

LIMA JÚNIOR, Carlos Newton de Souza. Vida de Quaderna e Simão. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, UFPE, Recife, 2001.

MORIN, Edgar. O Método 2: A vida da vida. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. O Método 3: o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. O Método 4: as idéias. Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. O Método 5 – A Humanidade da Humanidade. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. O Método 6 – Ética. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. O Paradigma Perdido – A Natureza Humana. Lisboa: Publicações Europa-América, LDA, 2000.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. Corporiedade e educação física – do corpo-objeto ao corpo sujeito. Natal: EDUFRN, 2005.

REWALD, Rubens. Caos: Dramaturgia. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

REEVES, Hubert. Hubert Reeves: os artesãos do oitavo dia. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

ROBERTS, Royston M. Descobertas acidentais em ciências. Campinas, SP: Papirus, 1993.

STENGERS, Isabelle. A Invenção das Ciências Modernas. São Paulo: Editora 34, 2002.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. England: Worsdwoth editions, 1998.

SILVA, Juremir Machado da. Da impossibilidade do método. Revista Cronos. Natal: EDUFRN, 2001.

SIVIERO, Sérgio. Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – no 2. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, 2005.

EXPIRAÇÕES

Expiração 1.

A PEÇA

O Tempo da Chuva

(As cortinas se abrem e a luz revela aos poucos o cenário – uma árvore cercada por um jardim-tapete-fronteira, atriz e boneca caminham seguindo o tapete)

Narrador: Andando... foi assim que consegui me entender. Me encantam os lugares; o jeito como me faz tremer as pernas a chegada, o encontro, o novo destino de minh'alma. Em Geral eu chego seco, mas dessa vez eu me molhei. Parecia mesmo inevitável porque eu já andava há dias sem achar ninguém-lugar, quando na estrada que seguia, lá ela estava.

(Chove muito. Plínia está debaixo duma árvore enorme. Ela segura cuidadosamente uma boneca.)

PLÍNIA

(Falando à árvore.) Como é que você consegue nunca sair do lugar? Ui, só de pensar, me dá coceira nos pés. Só espero que você decida caminhar agora. Não é por mim, é por ela, O cabelo dela cai todinho quando molha. E também sair por aí sem rumo melhor mesmo é criar raiz. Eu? Eu sei muito bem pra onde eu tô indo. A chuva é que me pára de vez em quando, pára mesmo, sabe que eu não vou enfrentá-la. Hãh? O vento. Foi o vento que me trouxe pra cá. O Vento... ah, o vento...(a tempestade aumenta com trovões e vento) Não. Não vento. Não quero ir agora. (Abraça a boneca a chuva passa instantaneamente.) Parou? Como parou? Todo aquele temporal pra se acabar assim? (volta a chover gotejando e depois temporal) ai. O cabelo. Seu cabelo meu amor... ai que bom não caiu. Tá todo aqui. (Afaga o cabelo da boneca e olha pra árvore.) O seu também tá todo aí. O meu. Todo mundo cabeludo. Que bom. Minha mãe disse que cabelo é sinal de vida. A minha mãe... ela ia achar que eu tô é doida, falando com árvore, quem já viu? Mas eu não tô, não, viu? (Pra boneca.) Tô? Não, não é? Bem que podia aparecer alguém.

(entra Banto caindo como uma gota de chuva maior, eles se olham).

BANTO

E agora?

PLÍNIA

Agora eu pergunto quem é você.

BANTO

E eu respondo que sou alguém.

PLÍNIA

Dizemos nomes, trocamos cumprimentos.

BANTO

Perguntamos as origens e os destinos.

PLÍNIA

Você mente, eu quase digo a verdade.

BANTO

Mesmo assim acreditamos um no outro.

PLÍNIA

Eu te conto que nasci de sete meses

BANTO

Eu falo que tacava fogo nas coisas

PLÍNIA

Eu que Fiz xixi na cama até os 12 .

BANTO

Eu que transei aos 11.

PLÍNIA

E eu aos 19.

BANTO

Reprovei a sétima série

PLÍNIA

Eu não.

BANTO

Odeio matemática

PLÍNIA

Odeio injeção

BANTO

Adoro piscina

PLÍNIA

Quase me afogo em Copacabana

BANTO

Cansei da televisão...

Ficamos entediados, eu me atraio por você.

PLÍNIA

Eu fico seduzida mas dou uma de difícil.

BANTO

Finjo te ignorar e saio pra beber.

PLÍNIA

Sei que é mentira e te provoço ciúmes.

BANTO

Eu fico bravo e brigamos.

PLÍNIA

Eu cedo e fazemos as pazes.

BANTO

Eu te beijo, te prometo um mundo de impossibilidades e fazemos amor.

PLÍNIA

Sexo. Amor só depois.

BANTO

Eu me angustio você me ampara.

PLÍNIA

Eu me canso e decido ir embora.

BANTO

Eu sinto sua falta, mas dissimulo.

PLÍNIA

Eu quero voltar, mas já não posso.

BANTO

Eu jogo toda a culpa em você.

PLÍNIA

Eu jogo toda a culpa em mim.

BANTO

Eu me pergunto: E se?

PLÍNIA:

E se? (pausa) E se nada disso acontecesse,

JUNTOS: O que faríamos agora?

(Banto sai Plínia volta para a posição do começo)

PLÍNIA:

Bem que poderia aparecer alguém (entra Banto misterioso) E agora?

BANTO

Agora você exprime qualquer emoção.

PLÍNIA

Medo?

BANTO

Muito adequado, já que você é uma menina sozinha, debaixo de um toró, com uma boneca na mão.

PLÍNIA

Eu sou uma menina, sozinha?

BANTO

Com uma boneca na mão.

PLÍNIA

Debaixo de um toró?

BANTO

Bem, não do toró em si, mas debaixo dela que está levando o toró nas costas por você.

PLÍNIA

A árvore me protege.

BANTO

Ela tem escolha?

PLÍNIA

Deveria ter uma coisa que protegesse a árvore do toró.

BANTO

Ai, como ela é boazinha.

PLÍNIA

É sério. A árvore também é gente.

BANTO

Oh, menina, poderia cair coisa pior do céu.

PLÍNIA

O que?

BANTO

Chove de tudo hoje em dia.

PLÍNIA

Você se molhou?

BANTO

Molhei?

PLÍNIA

Não.

BANTO

Então não molhei.

PLÍNIA

Como?

BANTO

Guarda-chuva.

PLÍNIA

Não tinha visto.

BANTO

É cega?

PLÍNIA

Eu saí sem.

BANTO

É burra.

PLÍNIA

É que eu não sabia que ía chover. Não queria levar mais peso.

BANTO

E desde quando guarda-chuva é pesado?

PLÍNIA

O da minha mãe é. Preto e muito pesado.

BANTO

O meu é leve. Olhe. (Entrega o guarda-chuva a Plínia, que não consegue segurá-lo, como se fosse levantar vô.)

PLÍNIA

É leve mesmo.

BANTO

(Toma o guarda-chuva dela.) Não jogue nos outros a sua vontade de voar, menina.

PLÍNIA

Eu juro que ele tava vivo.

BANTO

Sei. (Imita seus movimentos com o guarda-chuva.) Alguém me segure, meu guarda-chuva vai pra lua. (Pára.) Tenha fé. (Vacila por um segundo e o guarda-chuva se solta de sua mão e vai em direção à lua. Os dois observam o guarda-chuva subindo. Silêncio.)

PLÍNIA

Você viu? Ele foi pra lua.

BANTO

Não, não foi não.

PLÍNIA

Foi sim.

BANTO

Me distraí e o vento levou.

PLÍNIA

Sim, foi, pra lua.

BANTO

Menina, nem sempre o que mancha os olhos, deve ser dito à cabeça. Não vi pra onde foi meu guarda-chuva e pronto. Esqueça, o que importa? Temos que esperar passar a chuva.

PLÍNIA

Por quanto tempo?

BANTO

Tempo suficiente pra molhar e deixar seco.

PLÍNIA

(Silêncio.) De onde você vem?

BANTO

Você não precisa saber.

PLÍNIA

Eu venho lá...

BANTO

Eu não preciso saber. (Silêncio)

PLÍNIA

(começa a falar baixinho com a boneca depois fica alto) Tem vez que eu não consigo entender as pessoas. Saem por aí sem rumo,

na certa querendo encontrar alguém, mas aí quando encontram já não querem falar. Bem que minha mãe disse que com o sujeito que se encontra uma vez só pode se ter certeza que ou vai ser a grande dor da sua vida, ou a grande vida da sua dor.

BANTO

Shhhh.

PLÍNIA

Shhiu o quê? Gente é pra falar. Tem boca e ouvido pra quê?

BANTO

Pra ouvir o que se quer e falar quando se tem.

PLÍNIA

Quanto tempo já passou?

BANTO

Algo entre 10 e 90 minutos.

PLÍNIA

Nossa. Vai demorar um mês.

BANTO

Talvez mais, a minha última chuva durou uns 40 minutos.

PLÍNIA

Nossa... (pausa)

Banto, se a gente tá aqui esperando passar o...

BANTO

Peraí. Como é que você sabe meu nome se eu não falei.

PLÍNIA

Eu... (constrangida)

BANTO

Eu tô com crachá? Viu meus documentos?

PLÍNIA

Você DISSE seu nome.

BANTO

Eu mesmo não

PLÍNIA

Mas o meu nome eu disse.

BANTO

Só se foi antes de eu chegar.

PLÍNIA

Disse. Você que não presta atenção. (silêncio, barulho lá fora como se arrastassem uma caixa pesada)

BANTO

Plínia, você ouviu?

PLÍNIA

Ouvi... ouvi muito bem (olha fixamente com olhar irônico pra ele)

BANTO

O que será que... que foi?

PLÍNIA

Ouvi muito bem você chamar o meu nome. Como é que você sabe se eu não disse?

BANTO

Eu... (o barulho novamente) tem alguma coisa atrás da árvore.
(Barulho)

PLÍNIA

(grita) Ah! Vai lá olhar.

BANTO

Eu? Por quê?

PLÍNIA

Por que você ouviu primeiro.

BANTO

Não é justo. (Ela vai olhar. Barulho, ela corre para os braços dele) Calma, deve ser só alguém também tentando se abrigar

PLÍNIA

Você vai lá ver?

BANTO

Eu? Eu vou.

PLÍNIA

Cuidado. Por favor, volte. (Banto sai) Banto? (conversa com a boneca) Tá tudo bem, ele vai voltar e dizer que era só um galho que bateu no chão. É engraçado, eu acabei de conhecê-lo, mas já me preocupo com ele. (a boneca fala com a voz da mãe) Que mania essa sua de se apegar às pessoas Plínia. Todo mundo novo que vem de fora você logo se agrada e quer agradar. Sofre porque quer. Esquece dele. É só mais um que você encontrou, ou você acha que esse caiu do céu pra você? (Um caixão é empurrado para dentro da cena fazendo o mesmo barulho de antes. Logo depois entra Banto que o empurrou de trás da árvore. Eles se olham por um segundo, Plínia desmaia).

BANTO

Plínia. Calma, acorde, é só...é só um caixão.

PLÍNIA

"As flores da minha alma caíram com a chuva, levaram embora o perfume dos dias e noites da tua pele..."*

BANTO

Plínia, consciência.

PLÍNIA

"As flores das minhas pedras rolaram ladeiras, subindo mudas pela noite entraram em rios, veias, derreteram as velas acesas..."

BANTO

Plínia, consciência, vamos.

PLÍNIA

Ah? Banto, tudo bem?

BANTO

Com você eu não sei. Olha era só um caixão e pelo jeito tá cheio.

PLÍNIA

Coitado.

BANTO

Como é que você sabe o que tem dentro? Tem gente que usa pra guardar troço.

* Poema de Michelle Ferret

PLÍNIA

Tem gente?

BANTO

Tem gente pra tudo hoje em dia. E quanto mais tudo eu vejo mais tudo me aparece.

PLÍNIA

Vai ver que tá cheio de livro.

BANTO

É. Pelo peso parece. Se for gente é grande.

PLÍNIA

O que é que a gente faz?

BANTO

Leva daqui e enterra.

PLÍNIA

Na chuva não. (Mostra a boneca.) Eu quero ela seca.

BANTO

E se molhar?

PLÍNIA

Cai o cabelo.

BANTO

E?

PLÍNIA

Não quero.

BANTO

Você vai gostar menos dela sem cabelo?

PLÍNIA

Não, mas vai ficar sem vida.

BANTO

Ah, é? Tanto quanto eu?

PLÍNIA

Mas você ainda tem metade do cabelo aí.

BANTO

Então eu tenho uma vida pela metade.

PLÍNIA

Vai ver. (Silêncio.) Desculpe.

BANTO

Você tá certa, quando passar a gente enterra. (silêncio)

Mas... e se tiver outra coisa?

PLÍNIA

Quê?

BANTO

Dinheiro. Jóias. Brinquedos... é bem inteligente guardar valores num caixão. Quem se arriscaria a abrir pra dá de cara com um morto?

PLÍNIA

Num é.

BANTO

Eu vou abrir

PLÍNIA

Não. E se tiver alguém.

BANTO

Eu fecho.

PLÍNIA

E o cheiro. Se tava ali abandonado, já morreu faz dias.

BANTO

Tapa o nariz.

PLÍNIA

Não (bem dramática). Ela tem asma. Vai asfixiar.

BANTO

A boneca? Com asma?

PLÍNIA

Sim, desde que nasceu, faço nebulização uma vez por semana.

BANTO

Plínia. Quantos anos você tem?

PLÍNIA

Não, meu aniversário já passou.

BANTO

Quantos anos? 3? 2?

PLÍNIA

Como é que você sabia? 3 ... 2.

BANTO

Uma mulher de 32 anos, senhoras e senhores, com medo de asfixiar uma boneca, tenha dó.

PLÍNIA

Pare, olhe, você nem abriu e ela já tá sufocando.

BANTO

Claro. Chama o hospital dos brinquedos. Acho que se eu virar ele e forçar aqui do lado...

PLÍNIA

Pára, ela entrou em crise. (Chuva pára, toque de pin ensurdecador seguido do som de uma pessoa tendo um ataque de asma, com coração que se acelera, foco na boneca que é manipulada como se tivesse o ataque).

BANTO

Parei!

PLÍNIA

(ofegante) Ela quase morreu.

BANTO

Vamos esperar passar a chuva, aí a gente enterra. (silêncio)

PLÍNIA

Como foi que isso veio parar aqui?

BANTO

A chuva.

PLÍNIA

Chove morto também?

BANTO

Oh, meu deus... Não menina. Com tanta água vai ver que cavou a terra de um cemitério aqui perto e ele veio na enchente.

PLÍNIA

Um barco caixão?

BANTO

Aconteceu onde minha vó mora, só que lá como os mortos são enterrados no caixão das almas, o que veio na correnteza foram os ossos.

PLÍNIA

Credo, um barco de osso.

BANTO

Veio tudo pro centro da cidade. Minha vó saiu catando as partes do meu avô. ela sempre dizia que conhecia o velho até os ossos.

PLÍNIA

Isso é que é amor.

BANTO

Passou uma semana brigando pelos restos de uma perna esquerda que a viúva do prefeito teimava que era do marido.

PLÍNIA

E aí?

BANTO

O povo achava que devia dar pra minha vó que era mais velha, só que a mulher do prefeito se quisesse mandava a guarda municipal apreender e pronto, mas como ela era candidata, pra fazer a média, comprou uma baluastro de vidro e falou com o padre pra por na igreja. Todo dia as duas iam visitar a perna.

PLÍNIA

Que horror.

BANTO

Que nada, o padre achou ótimo, trouxe mais devotos pra igreja. Faziam promessa e tudo. Com graça alcançada e dinheiro pra paróquia. Foi a única perna santa que eu já conheci. (silêncio)

PLÍNIA

Fiquei com pena agora.

BANTO

Da perna?

PLÍNIA

Não, do caixão, e se tiver um morto dentro?

BANTO

Só tem um jeito de saber.

PLÍNIA

Não. Abrir não, ela não resiste você viu.

BANTO

Não, sem abrir.

PLÍNIA

Como?

BANTO

Acreditando. É, a gente acredita que tem. Dá um nome e tudo.

PLÍNIA

E isso é legal? Quer dizer, funciona tudo do jeito como se fosse a pessoa morta mesmo? Ela segue o mesmo caminho?

BANTO

Que caminho? Pro céu? Pro chão? Passárgada? Quem sabe?

PLÍNIA

Ah, eu não sei, mas nem eu sou a mãe, tampouco você o pai, como é que a gente dá um nome?

BANTO

A gente batiza com o nome de quem ou do que a gente quer que esteja no caixão. Quem você quer enterrar? (entra música cantada pelos atores)

JUNTOS

"O que você não quer mais? Quem você não quer ver? Não tem graça.

O que você não quer mais? Quem você não quer ver? Enterra."

PLÍNIA

Se eu pudesse enterraria o cachorro que quase come a perna dela. Quem você quer enterrar?

BANTO

Eu queria enterrar o vírus que matou o meu avô. Quem você quer enterrar?

PLÍNIA

O ladrão que entrou lá em casa. Quem você quer enterrar?

BANTO

O medo e a falta de tempo das pessoas.

JUNTOS (cantam)

"O que você não quer mais? Quem você não quer ver? Não tem graça.

O que você não quer mais? Quem você não quer ver? Enterra."**

PLÍNIA

(pra alguém na platéia) Quem você quer enterrar?

BANTO

Quem você quer enterrar? Quem você quer enterrar? Quem você quer enterrar?

** Letra e Música de Luiz Gadelha

PLÍNIA

(depois que as pessoas se manifestam, ela se empolga e grita)
Eu quero enterrar a minha mãe!

(percebe que puxou o foco pra si, todos a olham, ela desmaia)

BANTO

Plínia. Eu não quero enterrar você.

PLÍNIA

"Nessa loucura de ser gente, as flores caem no asfalto da pele.
As luzes

estão acesas apagando as cidades da minha alma. Arde muito ser
vela nesse mundo eletrificado"*

BANTO

Consciência, Plínia. Acho que já dá pra enterrar.

PLÍNIA

Mas a chuva não passa.

BANTO

Então... esperamos. (Silêncio)

PLÍNIA

Você sabe alguma brincadeira?

BANTO

Brincadeira? Cai no poço, conhece?

PLÍNIA

Não, como é?

BANTO

É assim. Feche os olhos... Feche os olhos. Não está fechando
direito. (Chega por trás dela e lhe tampa os olhos.)

PLÍNIA

Não vejo nada. E agora?

BANTO

Eu digo, cai no poço. Você diz. (Silêncio.) Diga.

PLÍNIA

O que é que eu digo?

BANTO

Invente.

PLÍNIA

Certo.

BANTO

Cai no poço.

PLÍNIA

O poço é profundo?

BANTO

Muito.

PLÍNIA

Água por onde?

BANTO

Pelo Pescoço. (Ele tira a boneca dela e coloca no galho da árvore)

PLÍNIA

Quem me tira de lá?

BANTO

O moço robusto.

PLÍNIA

E o que é que ele ganha?

BANTO

(Vira Plínia, ainda tampando seus olhos. Corpos colados. Se olham Boca dele perto da boca dela.)

PLÍNIA

A boneca! (Grita porque vê a boneca ser sugada pela lua, como foi o guarda-chuva.) Não, ela agora não. Não vento, ela já ficou boa, não é ela agora não. Manda ela de volta, O cabelo dela tá todo aí ainda. Eu cuidei dela. Não tá na hora dela. (chora inconsolável)

BANTO

Era só uma boneca.

PLÍNIA

Como só? Nunca mais eu vou vê-la.

BANTO

Nem ela nem meu guarda-chuva.

PLÍNIA

Quer comparar?

BANTO

Claro que não. Meu guarda-chuva era bem mais útil.

PLÍNIA

Pra mim nunca foi. (chora mais)

BANTO

Quando a gente vai crescendo tem certeza que a vida só é triste até encontrar o grande amor, inocente a gente nem sonha da triste perda que começa no encontro...

(entra música ele tira um cacho de uvas da árvore)

Eu vou hipnotizar você. (Brinca com o cacho de uvas perto do rosto dela. Ela dá o bote e morde não só as uvas como a mão dele.) Ai. Oh, cachorro vira-lata, era só pedir.

PLÍNIA

(Rindo e mastigando.) Não quer me hipnotizar mais? Que pena, eu estava doida pra ser sua escrava.

BANTO

É muito irônico. Olhando assim é só uma caixa grande. Uns pedaços de madeira e só. Coberto vira uma mesa. Tudo está na função que se dá. Nada é definitivo.

PLÍNIA

Nada?

BANTO

Bom, até se morrer. Enquanto não, vivemos com o que determinamos.

PLÍNIA

Pra mim é independente, as coisas são como são e pronto.

BANTO

Porque assim você quer.

PLÍNIA

Não, eu não quis que esse caixão aparecesse aqui, mas a chuva trouxe.

BANTO

Plínia... Porque é que você queria enterrar sua mãe?

PLÍNIA

(se engasga) Eu queria... o quê?

BANTO

Que eu saiba, toda criança quer morrer antes dos pais pra não sofrer com a morte deles, porque é que você queria que ela morresse...

PLÍNIA

Eu não disse que queria ela morta... só queria..

BANTO

Enterrar viva? Pra que ela sofresse um pouco mais?

PLÍNIA

Não. Eu não disse isso. É só porque ela ...

BANTO

Ela o quê?

PLÍNIA

Eu não quero falar nisso. (começa a passar mal)

BANTO

Tá com medo? Pra que veio? Plínia, porque é que uma mulher de 32 anos com um cérebro de 10 sairia no meio de um temporal desses, hein?

PLÍNIA

Ela tava sem ar. Eu não quero falar... Ela... Eu não quero falar disso.

BANTO

Talvez, você quisesse fugir de um fato consumado, não é?

PLÍNIA

O que é que... o que é que você tá dizendo?

BANTO

Quem tá dentro do caixão Plínia?

PLÍNIA

Eu...não sei. Quem a gente quiser, foi você mesmo que disse...

BANTO

Quem você vai enterrar com a minha ajuda Plínia? Quem?

PLÍNIA

Você tá louco, eu não sei.

BANTO

Não sabe? Então eu vou abrir.

PLÍNIA

Não. Eu tô passando mal. EU...

BANTO

Quem está no caixão Plínia? Quem você vai enterrar? Fala. Fala senão eu abro. Agora. Quem, QUEM? QUEM?

PLÍNIA

Eu tava sem ar. O cachorro puxou a perna dela à força. Ela não queria. Não. Pára eu não quero. Não. Mamãe vai brigar, não. Solta. Me Solta. Mentira. Ela não quer. Eu não quero. (parte pra cima dele) Cachorro, desgraçado. Cadê ela. Eu quero a minha boneca de volta. Me solta, me solta. (Chora, Banto a acalma. Silêncio)

BANTO

Calma. É só uma chuva, já passa.

NARRADOR. Eu já tinha conhecido muitos lugares. Cidades modernas, humildes vilarejos, lagoas e praias. Mas nada tão fascinante como a pequena área daquela árvore, que nem um lugar propriamente era. Até porque ali nem eu nem ela iríamos ficar. Nada seria construído. Crianças não iriam nascer, nem casas seriam ocupadas. Não produziríamos nada. A sombra daquela árvore não era um lugar. Era lugar nenhum, mas não deixava de me fascinar.

(Durante a narração, Banto senta Plínia perto do caixão. Cobre-o com um pano que tira da árvore junto com uma garrafa e copos).

BANTO

Viu? A gente determina. Virou uma mesa. Pronto.

PLÍNIA

(sem o ar infantil) É incrível como a vida demora a passar quando a gente é criança, né? Acho que é porque a gente não tá tentando se livrar de nada. Tudo que a gente quer é mais. Mais doce. Mais brincadeira, mais amigos, mais brinquedo. Nada pode ser menos.

BANTO

Nada?

PLÍNIA

Até quando a gente perde. Aí o dia fica mais curto porque a gente corre pra esquecer que perdeu. Fica cada vez mais cansado pra esquecer que perdeu. Mas num adianta, porque tem sempre aquele segundo de silêncio antes da gente dormir, que faz a gente lembrar de tudo.

BANTO

É o tempo. A tudo ele comanda. Até a perda, e nem adianta lutar pra se livrar o recuperar quem a gente perdeu, antes do tempo. Ele decide o momento exato do que dói e do que sara.

PLÍNIA

Eu tinha certeza que controlava o tempo. Acumulando meus vestidos era como se minha idade só aumentasse da roupa pra fora. (silêncio)

Engraçado né Banto? Parece que do nada a gente vai ficando só.

BANTO

Não, a solidão não surge do nada, não, vai crescendo milimetricamente, todo dia. A gente vai se levando por essa vontade doce de estar só, em silêncio... e quanto mais velho mais essa vontade aumenta. Sem perceber a gente vai afastando até quem a gente mais ama, porque é mais fácil ficar só, do que acompanhado da solidão do outro.

PLÍNIA

Banto, quantos anos você tem?

BANTO

30. Vou fazer trinta e um, porque?

PLÍNIA

Já foi casado?

BANTO

Não, porque essa pergunta agora?

PLÍNIA

Tem namorada?

BANTO

Não.

PLÍNIA

Há quanto tempo?

BANTO

Uns meses.. quase um ano, sei lá, por que?

PLÍNIA

É gay?

BANTO

(se engasga)O quê? Não...

PLÍNIA

Não? Como é que um homem hetero chega nos 30 sem nunca ter casado e sem namorada? Tudo bem, pode se abrir. Tem muito gay na minha família. Você é?

BANTO

Plínia, eu acho..

PLÍNIA

É ou não é?

BANTO

Não. Tecnicamente não.

PLÍNIA

Ah. Tecnicamente, sei. Quer dizer que você não cursou relacionamento 2, nem aceitação 3.

BANTO

Não. Eu nunca mantive relações com outros homens, apesar de que já levei muita cantada.

PLÍNIA

E nunca aceitou?

BANTO

Não, Plínia, nunca, até poderia. Se eu tivesse me apaixonado.

PLÍNIA

É? E porque não se apaixonou? Pra não sofrer?

BANTO

Eu não quero falar disso.

PLÍNIA

Ah, Tá com medo? Pra que veio?...ao mundo. Minha mãe sempre disse que quem sai atirando pedra é que esconde os piores pecados.

BANTO

Sua mãe é uma recalçada.

PLÍNIA

E você é o quê? Super-homem? Fala Banto. Porque só se mete em relacionamento sem futuro? Porque é que você não tem coragem de manter uma relação? Fala. Tem medo de perder a liberdade mas não percebe que esse já é uma prisão. Pára de somar e subtrair Banto. A vida não é matemática.

BANTO

Eu peço tempo! (Pin Ensurdedor) Cansei de viver quase-relacionamentos. Não quero mais receber nem me entregar pela metade. Eu não vivo uma quase vida, eu não sinto uma quase dor. Eu sou um inteiro. Cansei de quases.

PLÍNIA

Consciência, Banto. (pausa) Nunca quis casar?

BANTO

Não. Quer dizer quis. Queria poder casar de noite e me separar toda segunda de manhã.

PLÍNIA

É mesmo?

BANTO

É

PLÍNIA

É chegado o grande momento! (música de quiz show) Senhoras e senhoritas da platéia. Eis que interrompemos o desaguar de nossos problemas existências nesse espetáculo para tratar de um problema realmente sério. O caso deste ator. Vejam vocês. Alto, moreno, trintão, um pouco calvo, mas ainda viril e solteiro. Procura esposa. Qualquer idade, natureza, vocação ou sentimento. Basta querer casar. Olhem pra essa pobre criatura. Só quer saber de ensaiar peças, dar aula de teatro. Um pobre lascado, mas de bom coração. Então. Alguma candidata, (ou candidato?) gostaria de nesse momento solene, desposá-lo e ser feliz até que a manhã os separe? Alguém? Muito bem: Aceita? Aceita? Em nome do pai, filho espírito – amém. Pode beijar a noiva. (Quando vai beijando Plínia interrompe)

PLÍNIA

Pronto, depois vocês podem continuar, mas nós agora temos um morto pra enterrar.

BANTO

Gostei.

PLÍNIA

Percebí, você quase não larga a moça.

BANTO

Gostei do seu ciúmes. Esse tempo todo da montagem eu procurando alguém pra me casar, até no espetáculo a gente incluiu e eu nem percebí que...

PLÍNIA

Que dia é hoje?

BANTO

Quarta.

PLÍNIA

Já? Mas a gente chegou às 9 e já é quarta.

BANTO

E a gente nem começou a se divertir.

PLÍNIA

A chuva passou.

A gente tem que enterrar.

BANTO

É verdade. Para enterrar temos que obedecer a regra social. Façamos um velório. (trovões ou outro efeito sonoro)

PLÍNIA

Pra alma não ficar solta sem luz.

BANTO

Pra um velório precisamos dos que velam com um terço sendo rezado, mesmo que ninguém entenda nada. (entra gravação de mulheres rezando um terço meio esquisito)

PLÍNIA

E das velas que queimam.

BANTO

E das velhas que choram (acrescenta gravação)

PLÍNIA

Café ou chá com biscoitos, tudo diet porque nessas horas todos se preocupam com a saúde.

BANTO

Uma fila de curiosos que quer a todo custo ver o rosto do morto pela última vez. A família do defunto que chora copiosamente. Podem ser vocês aqui? Um choro discreto. (fala pra algumas pessoas na platéia)

PLÍNIA

Um grupo de homens que falam de carro, mulher e do governo. (organiza o grupo)

BANTO

E um Grupo de mulheres que ficam chocadas: 'Nossa como a salete engordou, como o marido da outra envelheceu.'

PLÍNIA

E todos falam vez por outra de uma doença na família.

BANTO

Mas eis que chega a hora da despedida. Uma fila de curiosos quer a todo custo ver a cara do morto pela última vez. (forma a fila. O Caixão já está posicionado, prestes a ser aberto), Plínia, o rosto. Olha a curiosidade dessas pobres criaturas. Eles precisam ver a cara do morto. Dizer adeus olho no olho. Confirmar que quem está ali dentro morreu. A gente tem que abrir.

PLÍNIA

Não. A minha asma. Eu...

BANTO

Você não tem asma. Era a boneca, lembra? Não tem porque ter medo, a gente já deu um nome, já velou.

PLÍNIA

Mas e se quando eu olhar nos olhos eu me lembrar?

BANTO

Que bom então. Melhor ter a lembrança do que o vazio como história. Vamos abrir. Vamos.

PLÍNIA

Tá bom, mas fica do meu lado.

BANTO

Tá bom. Pronto (abrem. Os dois se vêem no espelho e vão para o proscênio).

PLÍNIA

Sei que rumo para o lugar de onde jamais voltou qualquer viajante. Olhando pra estrada tudo me parece conhecido, menos eu. O céu é o mesmo que eu já olhei, o ar aquele mesmo que eu respirei, mas essa aqui já não sou mais eu. É só um pedaço de carne elegantemente embrulhada...

BANTO

Nem caminhar eu caminho mais. Andam por mim. Sinal de que a estrada já não quer a pressão dos meus pés. Tenho mesmo que ir, ou melhor, ser levado. Pra onde depois daquela porta, só os que foram e nunca voltaram é que sabem, logo eu não sei. E nem que eu quisesse, eu podia voltar correndo...

PLÍNIA

...como? Presa que estou nesse vestido de madeira e flores. Vou esperar que abram as portas.

BANTO

Lá fora pelo menos o vento deve ter outro cheiro.

DIRETOR

Consciência. Vamos.

BANTO

(Fechando o caixão) Pronto fechei. Até que o velório foi rápido.

PLÍNIA

Exatos 365 segundos.

BANTO

Vamos enterrar?

PLÍNIA

Sem música?

BANTO

Não. Com música. Quem tem uma música. (pra Plínia) Alegre ou triste?

PLÍNIA

Alegre, por favor.

BANTO

Quem sugere uma? (espera a reação e a proposta.)

Pode ser "Jardineira" ?

(Começam a cantar com o acompanhamento gravado. Atores conduzem o caixão até a porta do teatro onde um carro de funerária já o espera. Coloca o mesmo dentro, o carro segue).

É isso. Se foi. Junto com a chuva. E agora?

PLÍNIA

Agora sendo eu quem sou te digo que quando eu decidi sair por aí, imaginei muitas coisas na minha vida. Coisas que eu não sabia nem o que eram. Pensei que ía encontrar muitas pessoas, muitos amores e tudo que consegui foi me apegar a uma boneca.

BANTO

Eu sendo quem sou digo que a estrada afasta a gente das pessoas. E que a cada dor de partir, eu aprendi a não me apegar

demais da próxima vez. Até não desejar mais o outro, apenas a estrada. É como uma agonia que só se acalma com o pé em movimento.

PLÍNIA

Então eu só posso perguntar o que é que eu vou fazer com esse tempo? O que se faz com esse tempo?

BANTO

Eu só posso responder que não sei. Porque as coisas são como são Plínia. Não podem ser nem do jeito que eu desejo e nem do jeito que você deseja, apenas são, certo?

PLÍNIA

Foi o que eu aprendi, antes da chuva...E agora?

BANTO

Agora eu fico indeciso se te dou um beijo ou só te abraço.

PLÍNIA

E eu finjo que essa despedida é só um até logo.

BANTO

Eu faço uma piada pra segurar o choro.

PLÍNIA

Eu choro, mas disfarço.

BANTO

Trocamos telefones, emails, que aos poucos serão perdidos.

PLÍNIA

Ou simplesmente dizemos adeus.

BANTO

Até que a morte nos junte de novo.

PLÍNIA

Adeus (apertam as mãos e seguem pro mesmo lado da rua, andando lado a lado)

JUNTOS

E SE?

(O carro da funerária volta de marcha ré, eles tiram o caixão e repetem todas as ações de trás pra frente reconduzindo o público para o teatro).

NARRADOR: Andando... foi assim que consegui me entender. Eu sabia que a estrada me tinha e eu a ela. Só que agora eu não queria mais chegar. Os lugares já não de encantavam pela beleza ou pelo espanto, já não valia a pena o próximo encontro. Caminhava mudado, ciente de que eu tinha feito uma escolha torta e por isso, seria torto o meu caminhar. Mas porque? Por que era impossível a volta? Esses anos todos eu regi o tempo, porque é que agora haveria de ser diferente?

BANTO

Pronto fechei. Até que o velório foi rápido.

PLÍNIA

Exatos 365 segundos.

BANTO

Vamos enterrar?

PLÍNIA

Não. Se a chuva o trouxe, ele deve esperar o tempo da próxima. Deixe que o tempo decida. E agora?

PLÍNIA

Agora... eu não sei porque quando eu decidi sair por aí, imaginei muitas coisas na minha vida. Coisas que eu não sabia nem o que eram. Pensei que ia encontrar muitas pessoas, muitos amores e tudo que consegui foi me apegar a uma boneca.

BANTO

A estrada afasta a gente das pessoas. A cada dor de partir, eu aprendi a não me apegar demais da próxima vez. Até não desejar mais o outro, apenas a estrada. É como uma agonia que só se acalma com o pé em movimento.

PLÍNIA

O que eu vou fazer com esse tempo que passamos juntos? O que é que se faz com esse tempo?

BANTO

Não sei. As coisas são como são Plínia. Não podem ser nem do jeito que eu desejo e nem do jeito que você deseja, apenas são, certo?

PLÍNIA

Não. Isso foi o que eu aprendi na estrada, mas apareceu alguém e me provou o contrário.

E agora?

BANTO

Agora eu fico indeciso se te dou um beijo ou só te abraço.

PLÍNIA

E eu finjo que essa despedida é só um até logo?

BANTO

Eu faço uma piada pra segurar o choro.

PLÍNIA

Eu choro, mas disfarço.

BANTO

Trocamos telefones, emails...

PLÍNIA

..que logo serão perdidos...

ou, simplesmente dizemos adeus.

BANTO

Até que a morte nos junte de novo. (ator vai saindo do teatro pela platéia)

(Atriz sai abre a luz muda para uma geral que revela tudo, platéia inclusive)

ATRIZ (Ex-Plínia)
(chama o ator pelo nome)!

ATOR
Oi.

ATRIZ
Você trouxe dois capacetes?

ATOR (ex-Banto)
Trouxe.

ATRIZ
Você me dá uma carona?

ATOR
Claro, mas antes eu vou tomar um café. Vamos?

ATRIZ
Vamos. (saem pela platéia)

Expiração 2

OS PRÉ-TEXTOS E WORKSHOP

Dia 08.12.04 (carta)

“Você que encontrou a minha casa, se ela ainda for casa, por favor, não peço nada demais. Fique com ela. Cuide bem dela, só não deixe morrer Margarida. Ela deve estar bem fraca sem água nem comida, então, o mais urgente é dar-lhe água. Ela fica do lado de fora da casa, perto do muro lateral, dê uma volta pelo lado esquerdo que você a encontrará”.

Dia 22.12.04 (carta)

“Sei que hoje não é igual a ontem. Sempre diferente. Acordei igual, comi igual, fiz os mesmos exercícios, mas parece que me deu, sempre diferente, de repente, uma vontade de fazer outras coisas, noutra lugar, acho que o que eu esperava chegou, a hora é outra. Medo eu tenho, mas eu sei que vou te encontrar. Faz tempo eu sei. Sempre diferente, mas se eu procurar com cuidado eu te acho.. me espere onde você estiver... eu te acho.”

01.01.05 (em Florianópolis)

Cena I – O encontro.

Barco e Fontenelli acabaram de se conhecer no caminho que leva à frente da casa abandonada. Fontenelli, o mais falador dos dois, conta sua história de peregrinação / vida.

F: ...aí foi quando o circo chegou em Samsara do Sal. Eu, na época tinha 8 anos, nunca tinha visto tanta gente doida junta. Tinha umas mulheres altas, magras, uns homens fortes, outros gordos, anões. E os animais, e os palhaços e o globo da morte... Eu ia todo dia. Virei aprendiz-assistente. Todo mundo gostava de mim, e eu nem precisava mentir, nem nada, era só ajudar que me davam um agrado. Aí, no dia

que o dono do circo decidiu que ali já não dava mais, desarmou a lona e partiu. Eu não quis nem saber, peguei o pouquinho que eu tinha e fui com eles. Nossa, eu conheci muito lugar, muita gente. Lugar que não tinha nome. Gente que não tinha nome... aí, um dia, a gente parou em Mata Verde, esse tinha nome. O terreno que a gente armou a lona era pequeno demais, aí eu tive que dormir na casa de uma mulher da cidade, dona Socorro. Na terceira manhã que eu acordei lá, ainda contando as histórias dos palhaços, na mesa do café da manhã, Ritinha, a filha, entrou gritando que o circo tinha ido embora. Eu corri pro terreno e só vi os buracos das estacas. Perguntei pra um e pra outro e disseram que eles tinham partido antes do sol nascer. Me deixaram... não deram conta que eu era o único dormindo fora do terreno. Na correria louca do dono do circo, com certeza só deram conta na outra cidade, mas aí já não dava mais pra voltar. Eu fiquei mais dois dias a pedido de dona Socorro e de Ritinha, daí me debandei atrás da lona. Por duas vezes eu quase pego eles, mas as loucuras do dono do circo pareciam ter aumentado, porque eles só ficavam duas noites em cada lugar, agora. Mas uma hora eu alcanço.

B: E sua mãe?

F: Que é que tem?

B: Não disse nada porque você fugiu?

F: Se disse eu não sei, porque desde que eu saí de casa não voltei mais.

B: Ela deve ter sentido a sua falta.

F: Sentiu nada. Eu tenho 8 irmãos. Eu era o do meio. Ela passava mais tempo na rua do que com a gente. Que eu

A2 – Descrição do relato do “peregrino português”

“Caminhava por um deserto de prédios. Um concreto que se adensava. Carregava meu feixe que, ao mesmo tempo, era a minha casa, meu único amigo e minha defesa. Começo a ouvir sons, vozes, sentir

presenças. 'Virgem santíssima rogai por nós, sei que não creio em ti, mas ajudai'. Fui atacado, sou transformado. Cometo um erro. Caminho sem meu feixe."

A – A história de Banto, o meu personagem:

"Banto foi um menino esquisito. Desde muito novo, nunca quis brincar das mesmas coisas que os outros meninos. Nunca aceitou os brinquedos que lhe deram, nem acreditava no mundo fantástico que os adultos lhe pintavam. Quando ele decidia brincar, era para observar o comportamento dos outros. A maneira como andavam, os defeitos que tinham, as manhas que haviam adquirido pelo tratamento recebido dos pais. Nem por isso Banto era uma criança chata. Pelo contrário, aquela adultês, ou obsessão pela realidade, sempre fora motivo de chacota por parte dos coleguinhas. Todos se divertiam com Banto, e ele se divertia com isso.

Na adolescência, quando começou a ter suas primeiras experiências sexuais, Banto não se entregava simplesmente ao prazer; ele gostava de observar sua parceira se contorcendo enquanto gozava, e as outras tantas reações que o seu corpo e o dela teriam numa noite de amor. Amor, por assim dizer, porque o conceito de amor para Banto era muito próximo do de religião ou dos entorpecentes. Em níveis diferentes, ele conseguia perceber como os humanos buscavam aqueles momentos de inconsciência ou entrega a algo superior para não encarar de frente a realidade. Isso fascinava Banto.

Quando finalmente ficou adulto, conseguiu sua sobrevivência financeira da forma mais sistemática e lógica possível. Não porque sentiu a vocação do chamado, mas porque sua ocupação de 6 horas diárias era a maneira mais objetiva de garantir um ordenado e dar tempo para pensar e interagir com a realidade.

Entretanto, no dia em que ele completou 30 anos, um fato perturbou o comportamento de Banto: sua mãe morreu."

A3 – Oficina com Adolescentes do SEST / SENAT – RN

Ministramos, no mês de julho de 2005, uma oficina de 7 dias com adolescentes do programa jovem aprendiz do SEST/SENAT. Aplicamos nosso processo de montagem nessa oficina, associando com alguns jogos sistemáticos do professor Marcos Bulhões Martins. Os resultados foram muito bons. Nos comprometemos a construir, não uma montagem teatral pela falta de tempo, mas um ato artístico coletivo, onde todos jogavam. Conseguimos disciplina, entendimento do que se estava fazendo, rompimento da barreira do ridículo, confiança e generosidade por parte de praticamente todos os integrantes. Eles viam que, quando um queria e se dedicava, automaticamente os outros começavam também a acreditar.