

**GPHPC**  
GRUPO DE PESQUISA EM  
HISTÓRIA, POLÍTICA E CENA - UFSJ

# **História, Política e Cena:**

**Cadernos Monográficos**

**Vol. 1**

ORGANIZAÇÃO: Berilo Luigi Deiró Nosella  
Carina Maria Guimarães Moreira



Editor  
*Saulo Ribeiro*

Produção editorial, projeto gráfico e diagramação  
*Gustavo Binda*

Assistente editorial  
*Gabriel Nascimento*  
*Natielly Dias Nobre*

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Bibliotecária Angela Maria Battestin)

---

H673 História, Política e Cena / Berilo Luigi Deiró Nosella ; Carina  
Maria Guimarães Moreira [orgs]. Vitória, ES : Cousa, 2017.

194 p. : 1 v. (Cadernos Monográficos ; v. 1)

ISBN: 978-85-9578-028-6

Livro Eletrônico

Disponível em: <<http://www.cousa.com.br>>

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro – Movimentos Sociais  
3. Artes Cênicas. I. Título.

CDD 792.9

---

IMPRESSO NO BRASIL | PRINTED IN BRAZIL [2017]

Todos os direitos desta edição reservados à Editora Cousa

Editora Cousa | Rua Sete de Setembro, 415

Centro Histórico de Vitória-ES | CEP 29.015-000

[www.cousa.com.br](http://www.cousa.com.br) | [facebook.com/editoracousa](https://www.facebook.com/editoracousa)

Publicação originada do evento I Seminário em História, Política e Cena do GPHPC/UFSJ, realizado de 17 a 20 de outubro de 2016, no Campus Tancredo Neves da UFSJ, na cidade de São João del Rei.

**TEMPO DE ENSAIO: CONVERSA SOBRE ASPECTOS DO TRABALHO DO ATOR NO TEATRO DE NARRADORES  
(FRAGMENTOS)<sup>40</sup>**

*José Fernando Peixoto de Azevedo*

**1.**

C – Há esse momento em que o ator sai a campo. Trata-se de um momento decisivo do trabalho, pois é nessa lida que o material se configura para nós. Tem sido assim: a partir de um campo temático, ainda impreciso, passamos a especificar, interrogar, ouvir, ver de perto. É sempre uma tentativa aproximação, procedimento que acabou por redefinir para nós as relações entre tema e forma.

A – Você fala das relações entre tema e forma. Estou entendendo que não quer instalar aí uma dicotomia à espera de síntese, mas nem sempre se entende como *os temas determinam formas*. Se por um lado não se trata de um determinismo abstrato, por outro, a exigência, parece, é a de que percebamos, em jogo, que a definição temática do material não implica um tratamento *direto* ou supostamente *imediatamente* dele, antes, o contrário.

B – Talvez isso tenha a ver com essa ideia do *ator como mediação*, que apareceu outro dia durante a conversa sobre a cena.

---

40 Trata-se de trecho de material em vias de preparação, sobre o procedimento de trabalho do grupo Teatro de Narradores, particularmente do espetáculo *Cidade Vodú*, de 2016. Aqui destacam-se aspectos do trabalho anterior, *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*, de 2011.

C – Acho que sim. O ator seria esse mediador, ou mais do que isso, seu trabalho resultaria uma espécie de mediação. A questão é saber o que está em jogo, o que deve ser mediado, mediação do que com o que, de quem para quem. Tenho pra mim que a prática de um teatro político pressupõe já não ser uma evidência a política *do* teatro. Não do teatro em geral, mas deste teatro que se faz aqui e agora. Evidência, então, implica verificação dos vínculos que produzem a cena – e que ela produz. A ideologia do teatro como encontro, não sendo falsa por aquilo que enuncia, quase sempre encobre as distâncias entre aqueles que estão em cena e aqueles que ocupam o “lugar de onde se vê” – mesmo quando se encena a inclusão desses *na* cena.

B – Mas então o ator mediará esse jogo entre a cena e aquele que vê?

C – Em parte sim. Trata-se de um jogo de *apresentação*, e o trabalho consiste em mediar a relação entre aquele que vê e *o que* precisa ser visto. Para mim, o aspecto formal que interessa está aí, nessa mediação. Uma dimensão relacional, se quiserem. Mas talvez possamos falar de instaurações provisórias, comunidades provisórias imaginadas em jogo.

A – Mas com isso não estamos já estetizando um pouco?

C – Por que você diz isso?

A – Porque me parece que caímos mais uma vez naquilo que você chamou de ideologia do teatro como encontro. Mesmo quando é de um desencontro que falamos.

C – Estamos sempre nesse limiar. A sacada de Brecht diante dos impasses do “teatro político” de Piscator foi reconhecer

que se o teatro trata de questões que não pode resolver, ele precisa, no entanto, resolver as questões que esse “não poder” suscita. E isso tem a ver com o teor do encontro. Em 1928 Piscator problematizava a distância que aumentava entre a cena e o público. A cena continuava a fazer a crônica de uma luta que se queria efetiva, enquanto o público tendia a tomá-la como notícia. O teatro se convertia então em um espaço de atualização cultural, quando antes se imaginava uma arena de combates ou o exercício de outras formas de convívio.

B – E onde estamos nisso?

C – Parece que passamos um tempo fazendo a crônica de um processo. Espetáculos produzidos por grupos de teatro, entre 1998 e 2007, para datar de maneira um tanto imprecisa, faziam uma espécie de crônica do desmanche. Desmanche entendido nos termos de Francisco de Oliveira: desregulamentação, flexibilização e globalização simultâneas, como marca de um processo de destituição de direitos definindo a fisionomia do capitalismo na periferia, entre a ideologia do país emergente e suas práticas de emergência. Se isso faz sentido, ali por volta de 2007 algo parece mudar. Nesse processo, durante um tempo, cena e público – ambos em formação – pareciam correr juntos, imaginando, juntos, o que poderia haver para além dos impasses. A partir dali um certo descompasso vai se evidenciando: a cena insiste na crônica do desmanche, enquanto o público parece aderir às saídas de emergência. Um lado e outro incapazes de juntar causa e feito. Penso, por exemplo, e para ficar no tamanho paulistano do problema, no caminho que leva de *O nome do sujeito* da Companhia do Latão

(1998) até a *Oresteia – o canto do bode* do grupo Folias (2007). Se vocês lembrarem, em 2007 o Paulo Arantes, comentando a experiência do teatro de grupo na cidade, esboçava uma comparação de limites, a saber, entre o destino da tradição crítica no Brasil e os riscos que corria a experiência então emergente dos grupos<sup>41</sup>. Ora, 1998 é o ano de criação do Movimento Arte contra Barbárie. Em 2009, depois de uma crise prolongada durante o ano anterior, deixa de existir o Movimento Redemoinho. Já havia um tempo, os próprios grupos buscavam suas saídas de emergências.

B – Se é assim, o céu caiu sobre o horizonte. O que fazer? Ou há outra pergunta a ser feita?

A – Certamente haverá. Mas com isso já estamos no coração do problema, pois tais perguntas revelam o sentido das alianças que a cena forja.

B – Você diz forja, mas ainda acho mais apropriado dizer imagina. Parte desse problema que ele descreve, me parece, tem a ver com isso: a cena imagina numa direção que a separação entre ela e o público sabota. Talvez a gente pudesse dizer que essa separação é o dispositivo a ser sabotado. Quero dizer, talvez aí esteja o cerne daquela prática mediadora sobre a qual falávamos.

A – Imaginar alianças.

B – Produzir contradispositivos.

C – Creio que esse é o ponto. Elaborar a cena como um contradispositivo.

---

41 Arantes, Paulo. “Em cena” (Entrevista a Beth Néspoli, *OESP*, 16/07/2007), in: *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*, São Paulo: Boitempo, 2014.

B – Fazer a crítica da separação propondo novas formas de relação.

A – E de novo o risco da estetização...

B – Eu gosto de um trecho do Rancière, quando falando dos filmes de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, ele dispõe dois significados de política na ficção:

a política como aquilo de que trata um filme [e evidentemente aqui poderia ser uma peça] – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justeza<sup>42</sup>.

C – Sim, estamos aqui num campo comum de discussão. Mas há diferenças. O material tem sido para nós uma espécie de resultante. O tema não é apenas um assunto, mas um tipo de operador que permite estabelecer relações – e que, sem dúvida, resulta de relações. Não foi assim que aconteceu, por exemplo, no trabalho com grupos de haitianos em São Paulo, do qual resultou o espetáculo *Cidade Vodou* (2016)?

---

42 Rancière, Jaques. “Conversa em torno da fogueira: Straub e alguns outros”, in: *As distâncias do cinema*; tradução de estela dos Santos Abreu; organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 121.

B – Sim. A aproximação se deu como consequência de uma instauração, que foi a ida a campo num bairro da cidade, com a finalidade de ver de perto aspectos da vida de imigrantes. A expectativa de contato com determinados grupos foi suplantada pelo inesperado do encontro com grupos de haitianos literalmente despejados na cidade pela ação do governo do Acre. Ainda naquele momento nosso interesse era compreender aspectos desse ciclo migratório chegando ao Brasil. Ainda ali, *olhávamos para os haitianos*.

A – Esse *olhar para* foi, sem dúvida, o movimento inicial de nossa aproximação. Aos poucos, no entanto, fomos entendendo que o encontro – e eis que não tenho outra palavra, e cedo – resultava uma espécie de maquinação, envolvendo uma multiplicidade de aspectos, alguns o antecedendo, outros dele emergindo. Ocupava-nos a elaboração do que chamávamos *máquinas relacionais*, uma maneira um tanto redundante de nomear esquemas e procedimentos de interação naquele trabalho de campo reservado aos atores do grupo, que traziam para o tempo de ensaio – nem sempre numa sala – o material. Ali já se configurava então essa figura mediadora.

C – Sim. Ficou evidente para nós que o ensaio era um espaço-tempo de negociação. O ator era o portador por excelência do material. O trabalho do dramaturgo-diretor, nesse caso, era o de reconhecimento. Tratava-se, portanto, de uma negociação acerca dos sentidos possíveis. Passamos um tempo tentando distinguir fato e ficção, quando numa conversa com Eleonora Fabião percebemos que, nos testemunhos coletados, *não interessava distinguir o que era fato ou ficção*, mas que o

exercício de narrar a própria trajetória, da parte daquelas pessoas em *situação de trânsito*, resultava um *trabalho de imaginação* com força de organização da experiência. Os atores compreendiam que na conversa instaurada em campo, do corpo-a-corpo com um outro que, no caso, era o haitiano, emergia um vínculo provisório que necessitava ser politizado. Mais do que a ideia abstrata de vínculo, era essa provisoriedade, essa precariedade do encontro o que precisava ser politizada.

A – No trabalho anterior, *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011), percebíamos isso de outra maneira. Lá, nosso campo era a vizinhança do grupo, de sua sede, mais precisamente a trajetória de trabalhadores, duas gerações de moradores daquela vizinhança, num confronto entre expectativas e realizações, quando uma certa euforia – no país – começava a baixar seu tom. A precariedade do vínculo era, de certo modo, nosso assunto.

B – Do vínculo estabelecido entre nós e essa vizinhança.

A – Sim.

B – Tematizar esse vínculo era uma maneira de nos implicarmos na cena. A questão, evidentemente, era não tratar isso “diretamente”, ou seja, nos projetando na cena, mas elaborar relações, maquinações que dessem forma ao encontro.

A – O que nos deu uma medida nova sobre o trabalho. Pois a questão não era tanto “incluir” o espectador na cena, por exemplo, mas reconhecer que *o lugar de onde se vê, no processo de criação, é móvel, transitivo*, ao menos quando consideramos o tipo de trabalho que temos feito, e que, portanto, se tratava de elaborar essa transitividade em jogo.

C – Vejam que, sendo vocês atores, logo reconheceram na própria presença essa instância de elaboração. Voltamos então à ideia desse ator como mediador.

A – Deixamos de nos perguntar sobre o trânsito do campo para o ensaio, e passamos a compreender o trabalho de campo como um momento do ensaio.

C – Ou, e talvez esse o ponto, percebemos que não se tratava mais de *ensaiar*. Que instância essa se produzia ali, quando o que imaginávamos ensaio era já acontecimento? Ou, se quisermos, *ensaio como forma, não como preparação*. Na verdade, isso que estamos chamando de trabalho de campo era já um aspecto decisivo de uma poética em movimento. Foi quando adotamos a ideia de Eleonora Fabião acerca dos *programas de ação* e com eles transformamos nossa relação com o outro – na produção desses encontros:

um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio.<sup>43</sup>

---

43 Fabião, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, in: Revista Sala Preta, volume 8, São Paulo,

A – Esse percurso faz do encontro com o público um segundo encontro, se quisermos, não necessariamente mais importante – nem menos – do que aquele que está na origem da cena. Esta, por sua vez, será sempre, a cada retomada, a elaboração daquele primeiro momento, segundo uma perspectiva forjada conforme o arranjo de um *jogo de cena* que não se repete.

B – E se treina para isso?

C – O aprendizado não seria, aqui, preparação. Não se trata de criar condições para algo, mas de se inscrever nas condições que há, afinal de contas, algo já está acontecendo.

A – Talvez agora fique mais fácil falar sobre a presença de “não-atores” nesse jogo, quando um vizinho do grupo passa a jogar com os atores, ou quando os artistas haitianos vêm para a cena. Digo isso porque, parece, o que se esboçava era precisamente essa questão: *quando se atua, o que se faz?* Eram *alianças de imaginação* o que se esboçavam ali, o que essas presenças na cena propunham. O trabalho consistia, agora eu vejo, em bancar isso: enunciar e viver tais alianças enquanto possibilidades.

C – Imaginação como força produtiva. Não é tempo de empatia, já que não se trata de colocar-se no lugar do outro, mas, antes, o tempo de uma interrogação: o que podemos ainda imaginar juntos?

(...)

## 2.

A leitura do texto que segue, quase a íntegra de *Cidade Fim*, primeira parte de *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*, talvez permita vislumbrar um pouco do que se esboçou até aqui quanto à elaboração da experiência do campo em gesto. De certo modo, elabora-se aí uma espécie de poética em movimento. Neste caso, temos a fala dos atores em jogo, como uma tentativa “fracassada” de coro. Em cena, os atores deslizavam por esses argumentos enquanto se via um filme-ficção – sem som, coberto pelo piano tocado ao vivo, em jogo com os atores. O argumento do filme partiu de testemunhos coletados, em que se desenhava a trajetória de duas gerações de trabalhadores moradores de cortiços na rua Treze de Maio, no bairro da Bela Vista em São Paulo – onde estava, então, a sede do grupo.

### **Cidade Fim (fragmento)**

Dramaturgia: *José Fernando Peixoto de Azevedo  
e Lucienne Guedes*

Se estivéssemos em outros tempos, talvez tivéssemos coragem de gritar. Mas a quem poderíamos endereçar o grito? Quem serão vocês, afinal? É preciso ver, é preciso falar, é preciso sair: Correr. Tentativa de afastar zumbidos. A vida nos convence gritando que é preciso agir. Você vem comigo? Eu preciso conseguir que você venha comigo. Se a revolução

começa como um passeio: Me leva para passear? Você quer ver comigo? Me leva para passear? Nossas mentiras e nossos medos são vizinhos pacíficos demais. Posso sair na rua e me apaixonar pelos que passam: DE PERNAS ABERTAS PROS FATOS, FEITO PALHACINHO ANIMANDO FESTAS – Mas a criança fugiu. A verdadeira cena é esta: eu corro atrás da criança que dá as costas para mim. E eu faço a cena, eu repito a cena. Se eu soubesse e eu sei. Se eu soubesse e eu sei. Eu sou sensato e razoável, não precisa me pedir para ser sensato e razoável. Eu não gosto do que não permanece. Eu tento olhar para trás e organizar as minhas atitudes. Eu tento isso comigo e com quem está à minha volta. Até um tempo atrás eu gostava de ouvir as pessoas, escutar tudo, SABER DE TUDO, EU ME INTERESSAVA, fosse lá um desabafo, fosse qualquer detalhe, qualquer abertura que fosse, MAS EU ESTOU PERDENDO A PACIÊNCIA, eu não quero mais ouvir ninguém. Eu sou aquele que não soube esquecer, aquele que há anos, na hora marcada, volta ali, na mesma estação, pronto para pegar o trem. E não há ninguém que me possa informar os novos horários. Mas então, como converter a espera em ação? Meu corpo, minha casa. Devo bater antes de entrar?\_Você mora aqui? Ha pretos morando aqui? Há nordestinos morando aqui? Há bichas morando aqui? Há putas morando aqui? Há putos morando aqui? Há filhos da puta morando aqui? Há mães morando aqui? Há assassinos morando aqui? Há maridos morando aqui? Há professores morando aqui? Há estudantes morando aqui? Há virgens morando aqui? Há operários morando aqui? Há mendigos morando aqui? Devo bater antes de entrar? Por que seria o

risco o que nos manteria aqui? O problema de entrar é depois não conseguir sair. Antes de ir eu preciso olhar para o meu passado. Lembrar porque eu escolhi estar aqui. Eu não quero entrar, quero gritar daqui, ser escutado daqui.

Sobre Ana, sei apenas dos silêncios. De olhos que olham sempre pra frente, e veem o tempo passar. Entre as cartas de Paulo para Ana havia esta: “Acho que ainda vai durar um tempo... Você chegou cedo demais na minha vida, mas de minha parte, é como se eu desde sempre te esperasse... Estou tentando aprender a esperar. Este trabalho na fábrica me faz às vezes me sentir tão pequeno. Sinto raiva, às vezes. Mas é como se adiasse a explosão. Como o tic tac de uma bomba, eu escuto o aviso de que algo, em breve, vai explodir...”

Eu vou fazer alguma coisa. OLHA BEM PRA MIM: olha bem que você está vendo os últimos momentos de alguém antes de fazer alguma coisa. Eu não habito este lugar. Você conhece a história de Pinóquio? Gosto desse boneco de pau olhando pra mim. GOSTO DESSE BONECO DE PAU ME OLHANDO NOS OLHOS. Gosto da honestidade de seu gesto, sem promessas. Eu peço, não me prometa nada. Tenho sempre uma história para contar de quando eu não precisava contar histórias. Quantos prólogos serão necessários para que algo aconteça? Eu não sei viver no meio, produzir os meios. Ou engasgo ou grito. A política ou uma história de amor? Eu lhes pergunto e sei que com isso já instauro a cena. Tem sido assim. Não quero negociar a próxima palavra. A minha felicidade é essa negociação constante: uma felicidade lisa, sem corte ou ruptura, uma felicidade macia, feito pele de puta nova. Mas então, sem

promessas, como tem de ser, eu cavo um buraco na carne, para ver se tem algo dentro, como criança abrindo um sapo para ver como o coração bate. E assim, aberto, porque tudo o que eu quero e preciso é me abrir para vida, eu danço. **ESTÁ NA HORA DE DANÇAR.** Está na hora de produzir uma briga entre vizinhos. Dançar a briga entre vizinhos. Trata-se de uma política, uma política arrancada aos fatos, ou, se quiserem, uma história de amor. Mas eu não fui honesto. Eu menti desde o início. E se agora eu confesso isto, não é por um surto de sinceridade. É porque esta é a única maneira de eu continuar assim, protegido, neste meu lugar, tão ansiosamente guardado. É arrancando de vocês esse riso morno no canto da boca, e com isso lhes revelar, como quem revela o segredo mais íntimo de cada um, essa cumplicidade entre nós. **EU APRENDI A SER MULTIDAO ANTES MESMO QUE APRENDESSE A ANDAR.** Eu nasci em 1976. Eu nasci em 1992. Eu nasci em 1980. Eu nasci em 1983. Como fazer dos motivos verdade? Eu sou aquele que guardou no branco do olho as intenções mais primeiras, e no entanto, agora, me perco, no mesmo branco, à procura de vestígios. Eu sou aquele que cortou os pulsos e não sangrou. Eu quis sofrer por isso, e não sofri. Eu quis chorar por isso, e não chorei. Eu quis morrer por isso, e não morri. Eu preciso fazer alguma coisa. Eu preciso de um impulso, qualquer que seja. Devo olhar não mais como aquele que sabe antes, mas como o outro, que estaria vendo tudo pela primeira vez. Mas eu queria fazer uma denúncia aqui. Eu quero denunciar essa política do erro, em que há sempre um erro, um que errou, em que haverá sempre um que traiu, um que sabotou, porque há sempre um que não

aprendeu a rezar. Nós não escolhemos estar aqui? ME MOSTRA SEUS DENTES, ME MOSTRA A LINGUA, ME MOSTRA O CEU DA BOCA, ME MOSTRA O QUE VOCE VÊ! Me pega pra você saber do que eu sou feito. Você vai gostar! Vai querer ficar comigo para sempre. O instante presente é a única eternidade possível? Quais são as histórias que ainda não sabemos ouvir? Que olhos são esses que nossos olhos ocultam? É um apelo esse que lançamos. E haverá quem escute antes que a rouquidão engula tudo o que ainda se quer pensamento? Você nos acompanha? É uma noiva que se aproxima: Você pode acompanhar o movimento de entrada da noiva? Pode assoviar junto a marcha nupcial? Quantos prólogos são necessários para que algo aconteça? É como se esperássemos sempre por esse instante depois do qual a vida se torna inteiramente outra. Mas não há, no tempo que é nosso, mais do que somos. Não há, nas esperas que vivemos, mais do que queremos. Não há, no tempo que virá, mais do que fizemos. Dizem que política tem a ver com esperança: Mas e se ela só começar ali, onde a esperança morreu? A política ou uma história de amor? E haverá o tempo em que não estará aí a alternativa? Coração na boca, cada palavra deveria soar um desafio ao medo; uma forma de por em movimento o corpo, porque mesmo numa rua de mão única há a opção de interromper o fluxo, há a opção de se fazer fluxo – estar ali era uma alternativa. Mas eu gosto da companhia das minhas dúvidas. Venho cuidando delas há anos. A elas eu acolhi, porque elas insistiam em estar ali, e eu fui deixando. Fui deixando ficar. E agora elas cresceram e ocupam lugares, dentro, fora. São meus fantasmas íntimos e não sei se saberia

viver sem elas. Elas ocupam muitos lugares de mim, mas os ombros são o lugar preferido, acho que porque dali têm uma boa vista. E foi assim que eu aprendi o verdadeiro significado do que seja dar de ombros. No ombro, elas também ficam mais perto do meu ouvido. O que é que conseguimos imaginar juntos? Com quantas vozes se faz um coro? Eu queria ser capaz de viver isso assim, sem recuos. Eu quero ser capaz de não recuar diante daquilo que me acena. Sem medo de perder, sem necessidade de ganhar. ESPREMER, APERTAR, AMASSAR para tirar suco. É só isso que eu faço, e eu não quero ser um espremedor de suco. É impossível, isso. É impossível para alguém passar a vida pressionando tudo e todos, e a si mesmo, e não se acostumar. Quem vai me ensinar a dizer sim? No meio da rua, esse espaço que deveria ser público, esse espaço onde um gesto meu deveria ser todo ele pensamento. Agora eu me deixo atravessar por essa paisagem; vou mastigar cada gomo de realidade. ME LEVA PRA PASSEAR? Eu quero ir. Depois desse gesto não tem mais volta. Meu coração é um quarto alugado. Mas o último inquilino trocou as chaves, e agora é caso de polícia, porque tudo que me resta é arrombar. Quero sair na rua e me apaixonar pelos que passam. Sem que essa contabilidade afetiva me custe. Trata-se de aceitar a loucura alheia? É disso que estamos falando? Eu descobri que amo o que me enlouquece, e que há muito amo o que fingi desprezar. Mas eu preciso continuar fazendo a cena: A imagem da felicidade está toda ela ligada à da salvação. Que encontro secreto é este marcado nesta hora entre aqueles que esperavam e estes que chegam? Percebe, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que

emudeceram? Todo este tempo, coração na boca: já não podemos nos prometer que, se um dia voltarmos a nos ver, será de novo uma primeira vez... Estávamos juntos porque assim tiraríamos partido da vida. Porque juntos, um do lado do outro, sabíamos de que lado estávamos. Mas já era tarde quando entendemos que não se tratava de promessa. Quando entendemos que vínculo se diz em muitos sentidos. (Há os que têm vínculos empregatícios. Há os que tem vínculos familiares, vínculos morais, vínculos afetivos. Mas aqui, onde o encontro era como uma clareira no asfalto... aqui, onde nossos corpos não substituem outros corpos, era de outra ordem o vínculo que imaginávamos: era mais que vínculo – poderíamos dizer: era uma aliança). Levamos tempo demais para entender que a cena era um apelo. Levamos tempo demais ensaiando aproximações, com medo das distâncias, e sequer percebemos a conversão do tempo e essa presença tão intimamente odiada do medo. Adiamos como quem desafia o acaso, como se a cada abrir de olhos pudéssemos reordenar os fatos. Com um ímpeto infantil de encurtar caminhos, desviando sempre: Mas não há desvio que não nos devolva àquilo que somos. Não se trata de falar como quem desenha labirintos, mas forjar, no choque das palavras, outros encontros: Com quantas vozes se faz um coro? Não há, no tempo que é nosso, mais do que somos. Não há, nas esperas que vivemos, mais do que queremos. Não há, no tempo que virá, mais do que fizemos. Mas aí está o que começa com a morte.