



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PAULO HENRIQUE CORREIA ALCÂNTARA

PARTISTE E SEUS DIÁLOGOS CRIATIVOS:

Construindo uma Dramaturgia da Partida

SALVADOR
2013

PAULO HENRIQUE CORREIA ALCÂNTARA

PARTISTE E SEUS DIÁLOGOS CRIATIVOS:

Construindo uma Dramaturgia da Partida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa Dra. Cleise Furtado Mendes

SALVADOR
2013

Escola de Teatro - UFBA

Alcântara, Paulo Henrique Correia.

Partiste e seus diálogos criativos: construindo uma dramaturgia da partida /
Paulo Henrique Correia Alcântara. - 2013.
232f. il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cleise Furtado Mendes.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2013.

1. Dramaturgia. 2. Criação (Literatura, artística, etc.). 3. Memórias
autobiográficas I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II.
Título.

CDD 792



PAULO HENRIQUE CORREIA ALCÂNTARA

“PARTISTE E SEUS DIÁLOGOS CRIATIVOS: CONSTRUINDO UMA
DRAMATURGIA DA PARTIDA”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em
Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 28 de novembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. CLEISE FURTADO MENDES (Orientadora)

Prof.^a. Dr.^a. VERA DANTAS DE SOUZA MOTTA (UNEB)

Prof.^a. Dr.^a. CASSIA DOLORES COSTA LOPES (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. HÉCTOR ANDRÉS BRIONES VÁSQUEZ (UFC)

Prof. Dr. LUIZ CÉSAR ALVES MARENZ (PPGAC/UFBA)

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Cleise Mendes, pela parceria, apoio e ensinamentos.

Aos professores Vera Motta e Luiz Marfuz, pelas contribuições dadas.

Aos professores Hebe Alves e Hector Briones.

Aos colegas, professores e funcionários do PPGAC

RESUMO

A tese “**PARTISTE E SEUS DIÁLOGOS CRIATIVOS**: Construindo uma Dramaturgia da Partida”, faz parte do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Apresenta o estudo do processo de criação da peça *Partiste*, escrita por Paulo Henrique Alcântara, que, em sua feitura, recorreu a diálogos com a memória, a poesia e o cinema. Tais elementos contribuíram para o aparecimento de uma obra memorialista, envolvida por um tema central: a partida. Seu surgimento, bem como a análise dos seus vetores criativos e dos componentes do texto, motiva a construção de outra peça sobre a mesma temática. No primeiro capítulo discute-se a memória como fonte para a criação de *Partiste* enquanto trama autobiográfica, cuja elaboração amparou-se no acesso a fotografias da família do próprio autor e da sua cidade natal. Roland Barthes, Gaston Bachelard, Gilles Deleuze e, sobretudo, Henri Bergson comparecem para o entendimento de memória. No segundo capítulo, há uma abordagem sobre como a poesia de Adélia Prado e o filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, nutriram a criação. Logo após, o terceiro capítulo apresenta as relações entre dramaturgia e memória a partir dos dramaturgos Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Mauro Rasi e o cineasta Giuseppe Tornatore que, em suas peças e roteiros, acionaram recordações como meio de criação. Por fim, o quarto capítulo, centrado na análise de *Partiste*, são complementados aspectos importantes de sua estrutura. Com o auxílio de Pierre Bourdieu, observa-se como a família aparece no enredo, além da força e importância da personagem da Mãe. O capítulo é acrescido de reflexões sobre o modo como o tema partida perpassa as cenas. Há, também, a apresentação da sinopse de outro texto de Alcântara pertencente ao que ele denomina de Dramaturgia da Partida, da qual faz parte *Partiste*.

Palavras-chave: Dramaturgia. Criação. Memória. Poesia. Cinema.

ABSTRACT

The thesis "**PARTISTE AND ITS CREATIVE DIALOGUES: Constructing a Dramaturgy of the Departure**", is part of the Graduate Program in Performing Arts of the Federal University of Bahia (UFBA). It presents the study of the process of creating of the piece *Partiste*, written by Paulo Henrique Alcântara, who, in his work, resorted to dialogue with memory, poetry and cinema. These elements contributed to the appearance of a memoirist work, involved by a central theme: the departure. Its emergence, as well as the analysis of their creative vectors and the text components, motivates the construction of another piece with the same subject. The first chapter discusses the memory as a source for creating *Partiste* as an autobiographical plot, whose elaboration was supported by the access to the photographs of the author's family and hometown. Roland Barthes, Gaston Bachelard, Gilles Deleuze and especially Henri Bergson attend to the understanding of memory. In the second chapter, there is an approach about how the poetry of Adelia Prado and the movie *Central do Brasil*, by Walter Salles, supported the creation. Afterward, the third chapter presents the relationship between theater and memory from texts by the playwrights Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Mauro Rasi and the filmmaker Giuseppe Tornatore, that, in their plays and screenplays, actuated memories as means of creation. Finally, in the fourth chapter, focused on the analysis of *Partiste*, important aspects of its structure are complemented. With the help of Pierre Bourdieu, it observes how the family appears in the plot and the strength and importance of the character of the Mother. This chapter is increased by reflections on how the theme of the departure goes through the scenes. There is also the presentation of the synopsis of another text by Alcântara belonging to what he calls Dramaturgy of the Departure, in which *Partiste* is included.

Keywords : Dramaturgy. Creation. Memory. Poetry. Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: DIÁLOGOS COM A MEMÓRIA	4
1.1 O ENREDO DE <i>PARTISTE</i>	4
1.2 MEMÓRIA E CRIAÇÃO	6
1.3 MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E DRAMATURGIA	12
1.4 BERGSON E A MEMÓRIA	18
1.5 MEMÓRIA, ANCESTRALIDADE E PERSONAGEM	22
CAPÍTULO 2: DIÁLOGOS COM A POESIA E O CINEMA	27
2.1 SOBRE A INTERTEXTUALIDADE	27
2.2 ENCONTRANDO ADÉLIA PRADO	29
2.2.1 ADÉLIA PRADO EM <i>PARTISTE</i>	37
2.3 <i>CENTRAL DO BRASIL</i> : UMA ANÁLISE FÍLMICA	46
2.3.1 <i>CENTRAL DO BRASIL E PARTISTE</i> : NARRATIVAS DA AUSÊNCIA	60

CAPÍTULO 3: DRAMATURGIA E MEMÓRIA	69
3.1 <i>LÁBIOS QUE BEIJEI E BOLERO</i> : PRENÚNCIOS DA MEMÓRIA.....	69
3.2 AS MEMÓRIAS DE ARTHUR MILLER E TENNESSEE WILLIAMS.....	78
3.3 A JORNADA AUTOBIOGRÁFICA DE EUGENE O'NEILL.....	83
3.4 A TRAVESSIA DE JULIANO E A <i>CERIMÔNIA DO ADEUS À PÉROLA</i>	92
3.5 MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO NO CINEMA.....	101
3.5.1 <i>CINEMA PARADISO</i> : A MEMÓRIA COMO CENAS DE UM FILME.....	104
CAPÍTULO 4: <i>PARTISTE</i>, UMA PEÇA SOBRE O IR EMBORA	107
4.1 DRAMATURGIA E FAMÍLIA.....	107
4.1.2 A FAMÍLIA EM <i>PARTISTE</i> : CASA, COMIDA E CARINHO.....	113
4.2 A MÃE: UM OLHAR SOBRE A PROTAGONISTA.....	118
4.2.1 NOSSA SENHORA DAS OITO.....	123
4.3 <i>PARTISTE</i> : UMA PEÇA SOBRE O IR EMBORA.....	128
4.4 <i>MEUS FANTASMAS CHEGAM PARA O CHÁ DAS CINCO</i>	137
CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS	144
<i>PARTISTE</i>	154
ANEXOS	190

INTRODUÇÃO

Em 2009, iniciei a elaboração da peça *Partiste* para ser encenada como montagem de graduação dos alunos do curso de Artes Cênicas da Faculdade Social da Bahia (FSBA). Durante o ano seguinte, em que ingressei como aluno do doutorado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, o texto foi finalizado, montado e estreou¹ no dia 18 de junho de 2010 no Teatro do Isba. A peça tem somado na minha trajetória como dramaturgo e do mesmo modo como aconteceu com as demais que assinei, essa também foi encenada por mim, permanecendo em cartaz até 2012 em temporadas por diversos teatros de Salvador. Em 2011 foi premiada como Melhor Texto no Prêmio Braskem de Teatro.

Como já havia acontecido em outros trabalhos de minha autoria, como *Lábios que Beijei e Bolero*, a memória volta a ser tematizada em *Partiste*. Contudo, esse aspecto mostra-se de maneira mais acentuada nessa obra. A história começou a ser escrita logo após a morte de meu pai, em 2009, e transportei para o texto situações e sentimentos envolvendo a mim e a minha família em torno do luto vivenciado pela perda. Para a peça, trouxe também lembranças da minha infância, histórias de antepassados de meus pais e dados da minha história pessoal. Lembranças se juntaram a imaginação e se entrelaçaram compondo os fios que teceram a trama sobre a família, a saudade e a partida. Ambientada na minha cidade natal, Livramento de Nossa Senhora, a peça, situada no início dos anos 1970, gira em torno de uma família que, concentrada em uma casa, vive às voltas com as situações cotidianas, suas alegrias, tristezas, como a sentida devido a partida de um filho, até que a morte do pai, chefe da casa, atinge a todos: a Mãe, uma velha tia, Ruzinha, e os irmãos Brás, Cecília e Dolores.

Após a escrita e encenação de *Partiste*, me lancei ao exame dos elementos que acionei para sua criação, para o estudo de dramaturgias memorialistas e para a análise do que considero dominante no texto, a partida. Com base nisso, venho desenvolvendo outra peça em que a memória é também um dos fios condutores de personagens que vão

¹ A peça estreou com Margarida Laporte (Mãe), Cecília (Karla Cajaíba), Dolores (Izabela Cortiso), Brás (Leonardo Freitas) e Ruzinha (Sue de Castro).

embora e reavaliam como as diversas despedidas de pessoas e lugares impactaram suas vidas. Portanto, ancorado em *Partiste*, busco, com a ajuda da releitura de outras dramaturgias memorialistas e de filmes autobiográficos, construir outra peça.

No primeiro capítulo desse trabalho, discuto a memória como fonte para a criação de *Partiste* enquanto peça autobiográfica. Para tanto, o acesso a fotografias da minha família e da minha cidade natal, Livramento de Nossa Senhora, no interior baiano, muito contribuiu para o fomento da memória e sua composição. Para compreensão do tema tratado, amparei-me nos teóricos Roland Barthes, Gaston Bachelard, Giles Deleuze e, sobretudo, Henri Bergson. Esse último, voltou-se para o tema entendendo que a vivência no presente é mediada e transformada pela memória de acontecimentos vividos no passado, uma vez que há uma extensão contínua do passado no presente.

Ao longo do segundo capítulo, trago uma investigação acerca dos processos de criação de *Partiste*. Examino quais os principais vetores criativos que, juntos, confluíram para o surgimento da obra. Cada um deles, Adélia Prado e o cinema, merecem abordagens específicas. A poesia de Adélia Prado aparece envolvendo, sobretudo, a personagem da Mãe, cuja voz soma-se a voz poética, maternal, caseira, arraigadamente religiosa e interiorana da poetisa mineira da cidade de Divinópolis. No tópico referente ao cinema, me debruço sobre o roteiro do filme *Central do Brasil*. Dirigido por Walter Salles, essa película, lançada em 1998, traz elementos que me ajudaram a compor *Partiste*. O filme mostra o encontro transformador de uma professora aposentada, Dora, com o menino Josué. Juntos, partem rumo ao interior do país para encontrar o pai do garoto. Em meio à estrada, eles se tornam amigos e, ao final, se separam quando Dora decide deixar o garoto e seguir sua vida.

O capítulo terceiro apresenta duas obras de minha autoria: *Lábios que beijei* e *Bolero*, anteriores a *Partiste*, que já continham elementos da memória, o que justifica a abordagem. Também são analisadas as relações entre dramaturgia e memória conforme os dramaturgos Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Mauro Rasi e de cineastas como Giuseppe Tornatore, que, em suas peças e roteiros, acionaram suas recordações como meio de criação. A infância, a juventude e a vida em família, por meio de convívios que variam entre felizes e tensos, o primeiro jeito de olhar a vida e o mundo, aparecem em obras que visitam o passado de artistas que resolveram recriar suas histórias pessoais para o palco e a tela.

Por fim, no quarto capítulo, centrado na análise da obra *Partiste*, são evidenciados aspectos importantes de seu conteúdo, elegendo pontos que me parecem essenciais para sua compreensão. Com o auxílio de Pierre Bourdieu, observo como a família aparece na peça. Em outro tópico, concentra-se a análise da casa como instância marcante ao longo das cenas. Os recantos dessa moradia são percorridos com a companhia de Gaston Bachelard por meio da sua obra *A Poética do Espaço*. Há também uma reflexão sobre a força e importância da personagem da Mãe, a protagonista. O exame da figura central é apresentado considerando como suporte um diálogo com diversos estudiosos do teatro.

O capítulo final é acrescido dos diversos exemplos de como o tema da partida atravessa *Partiste* e, ao final, há a apresentação do enredo de outra peça de minha autoria: *Meus fantasmas chegam para o chá das cinco*, pertencente ao que denomino de Dramaturgia da Partida; assim, o primeiro exemplar, *Partiste*, ao qual essa segunda peça está alinhada, aparece incluída na íntegra ao final. Dessa forma, aquela só vem a existir em decorrência dessa. A imersão em sua criação, em sua dramaturgia serve de impulso e estímulo decisivo para a segunda escrita envolvendo partida, retrospecto de vida, de história pessoal, conduzida pela memória de um homem.

CAPÍTULO 1

DIÁLOGOS COM A MEMÓRIA

No 31 de março de 2009 meu pai morre, aos 71 anos, na cidade de Livramento de Nossa Senhora, interior da Bahia. Em 2010, fui convocado para dirigir o último espetáculo de formatura dos alunos do curso de Artes Cênicas da Faculdade Social da Bahia (FSBA), onde ensinava e que foi extinto da Instituição. Já havia decidido que a montagem viria de um texto meu, quanto a isto estava convicto e motivado. A dor real da perda de meu pai era o impulso primeiro da construção do texto. Sabia que o sofrimento iria transparecer na obra, como uma necessidade profunda de criação. A dor de existir naqueles dias que se seguiam à morte de meu pai convivia com o desafio de dar os primeiros passos em uma nova peça, *Partiste*, e esta ecoava, inevitável e espontaneamente, os sons do luto.

Em *Partiste* os personagens tornavam-se extensão da minha família. No plano do imaginário cênico, eles sentiam a mesma desolação que eu. Criei estes seres que se tornaram cúmplices do que eu vivia e, ao depositar neles muito da minha saudade, encontrava aliados que me ajudavam a atravessar os dias durante os quais a perda calava tão fundo. A família de *Partiste* tornava-se um duplo de mim e um duplo da saudade que via brotar dos meus entes queridos.

Saliento que a peça, incluída no final, foi escrita autobiograficamente, como forma de consolo. Criei uma família no palco para que seus personagens vivendo de forma similar o meu luto e o da minha família, nos fizessem ver, da plateia, que não estávamos sós; ao assistirmos uma família no palco, vivendo situações tão pessoais e de meus parentes, teríamos aí, eu, minha mãe e meus irmãos, experiências comuns – na vida e na arte - que, uma vez compartilhadas por meio do rito cênico, nos ajudariam a seguir.

1.1 O ENREDO DE *PARTISTE*

Considerando que, nas próximas páginas deste trabalho, tratarei do processo de criação que envolve *Partiste*, acredito ser importante antecipar do que trata a peça, trazendo uma apresentação do seu enredo e dos seus principais componentes. Trata-se de uma obra erguida sobre as amorosas e, por vezes, tensas, sofridas tessituras que ligam os integrantes de uma mesma família. A peça pode ser traduzida como um canto de

saudade, sobre a ponte criada entre o afeto e a distância. Como sobreviver depois da partida daquele ser querido, com o qual se criou um elo advindo de anos de convivência, cuidados e cumplicidades? Assim é *Partiste*, uma dramaturgia sobre o ir embora, sobre a ausência de quem se ama, sobre os dilemas de quem parte e de quem assiste ao outro partir.

A ação se contextualiza na primeira metade dos anos 1970, na cidade de Livramento de Nossa Senhora, interior da Bahia, tendo como personagem central uma Mãe que trabalha com bordados e no texto tem as suas réplicas indicadas com o nome em maiúsculo, embora este nunca seja mencionado. Seu esposo é caminhoneiro e com eles moram os filhos Brás, Cecília e Dolores, além de uma tia chamada Ruzinha. Um dos fatos tratados na obra é a partida do primogênito Jairo que, ao viajar para São Paulo, parou de dar notícias à família, deixando a Mãe desconsolada e saudosa. Assim, ela continua zelando pelos filhos que ficaram, mas que também hão de ir embora um dia. Por conta disso, a senhora unta a forma do bolo com suas lágrimas e entre um pranto e outro, mexe o doce no tacho, passa um café e põe-se a lembrar do filho ausente, acreditando na possibilidade de seu regresso.

Mediante isso, pede para que a filha, Cecília, jovem professora, escreva diariamente tudo o que se passa na casa e na família, para que, ao retornar, Jairo possa ler e saber como foram os dias vividos por seus entes durante sua ausência. Ao longo da peça, a vida desta família sofre uma grande perda: a morte do pai, vítima de um acidente com o seu caminhão na estrada. O tempo vai urdindo os rumos do lar sem pai e sem o filho mais velho. Mas a casa ainda tem a Mãe, que tece os dias com a mesma fibra e delicadeza com que manipula as agulhas dos seus bordados.

Com o passar dos anos, os filhos deixam a pequena Livramento. Em pontos distantes, seguem suas vidas por caminhos nem sempre fáceis e felizes. Mesmo assim, eles escrevem para a Mãe e ela para eles, num círculo afetivo reforçado por palavras escritas, que amenizam a distância e não sufoca o bem-querer. Uma síntese dessa peça foi elaborada e apresentada no início da crítica escrita pela jornalista Eduarda Uzêda (2012), do Jornal *A Tarde*. O título é acertado, pois contém expressões que traduzem bem *Partiste*: “Afetos e perdas num espetáculo sobre relações familiares e as memórias de uma geração”. Em seu comentário, Uzêda fala em memória e também em poesia,

dois dos aspectos que, ao lado do cinema, estiveram juntos no processo de criação da peça e aparecem refletidos nela:

Com texto que comove e faz sorrir, o espetáculo *Partiste*, que voltou a cartaz no Teatro Sesi (Rio Vermelho), sábado e domingo, às 20 horas, também traduz a memória de uma geração. Geração idealista que, muitas vezes, abriu mão de afetos em busca de sonhos. Que conviveu com perdas, sem perder a esperança em dias melhores. E é justamente no equilíbrio entre emoção e humor, cotidiano e poesia, que reside o trunfo da dramaturgia de Paulo Henrique Alcântara, Prêmio Braskem de Teatro na categoria Melhor Texto de 2010. Além de autor, Paulo também assina a direção da peça. Na trama ambientada em 1970, é contada a história de uma família de Livramento de Nossa Senhora, cidadezinha do interior baiano. Neste núcleo, convivem a mãe, bordadeira; o pai, caminhoneiro; a tia, uma senhora doente e os filhos. (UZÊDA, 2012, p. 6, grifo nosso)

Uma vez revelado alguns dados da dramaturgia pautada, sigo enveredando pela análise dos componentes acionados ao longo de seu processo de criação. Nas próximas páginas, voltarei à peça, analisando outros de seus elementos.

1.2 MEMÓRIA E CRIAÇÃO

A memória integrou um dos componentes que ajudaram a deflagrar a escrita de *Partiste*. A dramaturgia que envolve essa história partiu da escuta de lembranças, da recriação de um passado pessoal, familiar e íntimo, em forma cênica. O ato de rememorar surgiu como instância propulsora da construção de diálogos e de cenas. No processo artístico examinado neste trabalho, houve um impulso criador nunca antes por mim experimentado. As personagens e suas falas emergiram, intencionalmente, da memória, a qual funcionou como acionadora da escrita, fazendo brotar uma peça que, em sua essência, trata de partida, sinônimo de ausência, saudade e perda. Assim, o ato inventivo emanou do artista que habita em mim e a memória que me constitui tornou-se, também, matéria de criação.

Nesse contexto de necessidade profunda de tratar do tema da morte, ausência e lacuna deixada por quem partiu, surge *Partiste*. Me abasteci do passado, de arquivos da memória, para alimentar processos criativos no presente. Segundo Décio de Almeida

Prado (2000), toda obra “é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal.” (PRADO, 2000, p.100). *Partiste* tem sua gênese, portanto, em uma experiência pessoal de luto e nasce da força de um verbo que ecoava e doía em mim: o verbo “partir”, assim como toda a rede de significados que ele encerra. Para Roland Barthes (1975) se a “criação, a escrita são partes da vida de um autor, como não esperar que sua arte reflita seu viver e, por vezes, a ela se recorra como instrumento para entender uma dor, para ajudar a vivê-la e compreendê-la.” (BARTHES, 1975, p.30)

Para externar, em forma de dramaturgia, esta temática urgente, me propus a criar, intencionalmente, uma obra autobiográfica, pois as circunstâncias de vida, naquele momento, envolvendo a morte de meu pai, impeliavam-me a uma escrita confessional, em forma de desabafo, que me fazia recorrer à memória como suporte de criação. Derrida (2002) enumera autores, como Proust e Virgínia Woolf, que pertencem a uma categoria que ele chama de animal autobiográfico. Estes autores fazem da escrita um permanente relato da própria existência. Explica Derrida:

[...] o animal autobiográfico seria essa espécie de homem ou de mulher que escolhe ou que não pode impedir de ceder, por caráter, à confiança autobiográfica. Aquele ou aquela que trabalha de bom grado com a autobiografia. E na história da literatura ou da filosofia, para sugerir de maneira sumária, há “animais autobiográficos”, mais autobiográficos que os outros, os animais de autobiografia. (DERRIDA, 2002, p.90)

O auto da autobiografia responde a uma revelação do eu, a uma confissão do que foi vivido. Torna-se a literatura também uma expressão de vivências íntimas, profundas do autor. Este migra suas experiências pessoais para o reduto de seus textos. Derrida fala da escrita autobiográfica que tangencia “a borda de uma subjetividade antropocêntrica que, autobiograficamente, se conta ou se deixa contar uma história, a história de sua vida” (DERRIDA, 2002, p. 60). Mais adiante, o filósofo francês diz que a escrita autobiográfica “produz um novo acontecimento afetando assim o acontecimento suposto primário, que ela presumidamente retém, traça, consigna, arquiva.” (DERRIDA, 2002, p. 80)

Proust, citado por Derrida (2002), ao escrever sua obra *Em busca do tempo perdido*, aborda a memória involuntária. Ele traz o exemplo de uma botina e da lembrança da avó suscitada pela visão deste objeto, que, tal qual o pequeno bolo que prova, a *madeleine*, o faz sentir a dor da ausência. Em sua obra *Proust e os signos*, Deleuze diz que a bota torna-se o signo de um tempo que se foi. Diante da bota, o personagem de Proust se comove, chora, uma vez que o objeto desperta uma memória involuntária que traz a lembrança da avó morta. A botina, “assim como a *madeleine*, provoca a intervenção da memória involuntária: uma sensação antiga tenta se superpor, se acoplar à sensação atual, e a estende sobre várias épocas ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2006, p.19).

Walter Benjamin também recorre a Proust (1994) e interpreta a memória envolta por imagens. Para ele, muitas das recordações, às quais nos lançamos, surgem como imagens visuais:

Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involuntaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos capturar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciamos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado. (BENJAMIM, 1994, p. 48-49)

A memória involuntária toma de assalto, impõe-se diante de um objeto, da menção de um nome. Mas foi também fazendo uso da memória voluntária, confessadamente autobiográfica que criei *Partiste*. Outros encenadores e dramaturgos já se voltaram para refletir sobre processos cênicos nos quais pousam dados autobiográficos. Lícia Sánchez (2010), em seu livro sobre *A Dramaturgia da Memória no teatro-dança*, explica como as histórias de vida de seus bailarinos literalmente ganham corpo no palco que acolhe expressões de uma autobiografia inscrita em movimentos dançantes. Ela expõe de que maneira seu trabalho com a memória é utilizado para construir suas coreografias, estabelecendo relações que ajudam a explicar o uso da memória voluntária na criação de *Partiste*:

O processo criativo ocorre por meio da memória via pensamento; memória que não é somente involuntária (segundo entendemos), e aqui estamos falando que existe um componente voluntário que, contudo, não anula o espontâneo. No momento em que o artista consente em direcionar um tema para a criação, aciona-se o desejo e a memória é sacudida. O que põe a memória em movimento é a intenção de “criar”, expressão do pensamento artístico vinculado a um estímulo. Assim, o que vem à tona no pensamento vem de forma “natural”, mas não é totalmente involuntário porque nela se insemia vontade de conceber. Não há, contudo, motivo para discordar de que a criatividade também pode vir pela memória involuntária [...]. Percebemos, no entanto, que, na Dramaturgia da Memória, especificamente, acionam-se os mecanismos da memória pela vontade. (SÁNCHEZ, 2010, p.92)

Outro exemplo da autobiografia acionada na cena contemporânea, pode ser encontrada na encenação performativa, como explica o encenador Antônio Araújo (2004):

O caráter autobiográfico, não-representacional e não-narrativo, de contraponto à ilusão, e baseado na intensificação da presença e do momento da ação, num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores – traços característicos da arte performática – vão orientar as sugeridas aproximações com o campo teatral. [...] O corpo em risco, colocado em situação-limite, que não representa mais personagens, mas utiliza sua autobiografia como material cênico, é outro ponto desse diálogo. (ARAÚJO, 2004, p.253)

Cada processo traz uma peculiaridade e seus desdobramentos próprios ao imprimir na cena, seja ela teatro-dança ou na performance, a autobiografia de seus criadores. Assim como aconteceu no processo de criação de Sánchez (2010), a dramaturgia de *Partiste* se originou de um desejo pessoal e voluntário de buscar na minha memória a matéria de onde nasceram as cenas, sem desconsiderar, contudo, que memórias involuntárias emergiram, ajudando a costurar as referências em meio ao tecido com o qual elaborei a peça. Sendo ela mais ou menos voluntária/involuntária, a memória tornou-se o instrumento criativo para compartilhar uma vivência recente de perda, para tratar de um tema que, ferida aberta, era tão latente a ponto de, naturalmente, ocupar o espaço da criação. Tornou-se imperativo a dor transformar-se em enredo e personagens que fossem uma extensão de mim. A esse respeito, escreveu Martin Esslin (1978), para quem o dramaturgo, ao falar de seus personagens, fala de si mesmo:

Um dramaturgo ao imaginar seus personagens e o diálogo que trocam, precisa, se ele realmente tem habilidade, penetrar nos sentimentos, nas reações, nos maneirismos individuais do modo de falar de cada personagem. Por outro lado, cada personagem que assim nasce da mente de seu criador, irá de algum modo corresponder e representar certos aspectos e elementos da experiência pessoal e da estrutura psicológica daquele dramaturgo. (ESSLIN, 1978, p.118)

Esslin (1978) trata da relação entre dramaturgo e suas criaturas, da dramaturgia que espelha o seu autor, emaranhado em seus personagens. Contudo, os personagens de *Partiste* não são apenas reflexos inconscientes e inevitáveis de mim mesmo. São, em boa medida, produto de um esforço consciente e intencional de torná-los porta vozes de um momento que vivia e sobre o qual precisava escrever.

Ecléa Bosi (1994), ao falar dos velhos, trata deste mesmo processo que experienciei enquanto dramaturgo ao adotar, conscientemente, a própria vida, a memória e o passado para criar. Uma vez definido sobre o que trataria a peça – uma mãe e seus filhos que, juntos, vivenciam o impacto da morte de um esposo/pai, levando-os a reconfigurar suas vidas -, enveredei pela memória assim como fazem os velhos abaixo analisados por Bosi. Semelhante ao que afirma a autora, durante o período da minha escrita, a memória, intencionalmente, preencheu os dias, deu sentido ao presente.

a memória é fuga, lazer, contemplação. Há, assim, uma oposição no ato de lembrar do velho e do adulto. (...) Bem outra seria a situação do velho, do homem que viveu sua vida. Ao lembrar o passado ele não está descansado, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida (BOSI, 1994, p.60. grifo nosso).

A memória ocupou o vazio deixado pela morte. Deixar-me conduzir por esta travessia, com a bagagem das reminiscências, aproximou-me desta faculdade humana, de forma similar a que, segundo Bosi (1994), fazem os velhos, como fazem também os artistas. Segundo Katia Canton (2011), em sua obra *Tempo e Memória*, “nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade” (CANTON, 2011, p. 21). A autora entende a memória, na sua relação com as obras artísticas, como um lugar de recriação, instância que

repensa a vida. Para ela a memória oferece “um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário.” (CANTON, 2011, p.22) Foi como um diário recriado em forma literária que Gabriel Garcia Márquez concebeu *Cem anos de solidão*. Em seu livro *Cheiro de Goiaba*, o escritor colombiano desejou dar um testemunho poético de sua infância, que, segundo ele:

[...] transcorreu numa casa grande, muito triste, com uma irmã que comia terra, uma avó que adivinhava o futuro e numerosos parentes de nomes iguais, que nunca fizeram muita distinção entre felicidade e demência. (MARQUÉZ, 1982, p.79)

A arte é íntima da memória, da vida, que a estas também convoca e apela para engendrar o processo criador. Para Evelina Hoisel (2006), a obra está permeada do autor e de suas vivências, constituindo-se a autobiografia um aspecto inerente à criação. “A escritura representa, assim, um pacto biográfico, ou autobiográfico, independente de explicitar os vínculos que afirmam a identidade entre autor-narrador-personagem” (HOISEL, 2006, p.11). As marcas da vida de um escritor, das suas histórias, da sua trajetória transparecem na sua obra, mas, por vezes, eles fazem questão de destacar a intencionalidade por traz de acontecimentos que migram e transparecem em suas realizações. Garcia Marques foi beber na fonte de suas memórias, assim como o escritor americano Paul Auster. Ele também incumbiu a sua criação literária de ser porta voz de uma experiência real de convívio com a morte, fazendo deste assunto matéria para o seu livro *A invenção da solidão*. Neste texto, assim como em *Partiste*, o autor trata da ausência de seu pai:

A notícia da morte de meu pai chegou faz três semanas. Era um domingo de manhã e eu estava na cozinha preparando o desjejum do meu filho pequeno. Antes mesmo de fazermos as malas e partirmos na viagem de três horas de carro até Nova Jersey, compreendi que eu teria de escrever sobre meu pai. Não tinha plano algum, nenhuma ideia mais precisa do que isso podia significar. Nem sequer consigo me lembrar de ter tomado uma decisão a respeito do assunto. Simplesmente estava ali, uma certeza, uma obrigação que começou a se impor a mim no instante em que recebi a notícia. Pensei: meu pai se foi. Se eu não agir depressa, sua vida inteira vai desaparecer junto com ele. (AUSTER, 1982, p.11)

Roland Barthes² (2011) reforça Paul Auster: “Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento na medida em que ele se anuncia como absoluto” (BARTHES, 2011, p. 110). Auster fez de seu livro veículo para processar a memória do pai e foi usando o exemplo da literatura que Bergson (apud LE GOFF, 1996), em seu pensamento filosófico, investigou que há por trás de uma memória:

[...] superficial, anônima, assimilável ao hábito, uma memória profunda, pessoal, ‘pura’, que não é analisável em termos de ‘coisas’, [...]. Esta teoria que realça os laços da memória com o espírito, senão com a alma, tem uma grande influência na literatura. (BERGSON apud LE GOFF, 1996, p.47)

Em concordância com Bergson (1996), Paulo Henriques Brito (2000), em seu artigo *Poesia e Memória*, reforça que, “para o poeta lírico, a memória individual é repertório de causas, explicações e justificativas que lhe permitem criar o seu mito pessoal de individualidade única e singular, a ser fluído pelo leitor” (BRITTO, 2000, p.125). Além da poesia, a dramaturgia também se faz reduto das experiências de seus criadores, entre os quais me incluo como exemplo daquele que recorreu às suas vivências para fazer brotar sua obra.

1.3 MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E DRAMATURGIA

A memória está na vida, da qual é parceira num eterno jogo de vai e vem. É composta de esquecimento e possui seus artifícios. Ela funciona como um acervo pessoal que a existência e o tempo sempre renovam. É também voluntariosa, provocadora, instigadora e imprevisível. Aparece quando é solicitada, mas também surge intempestivamente, e nos surpreende. A memória se faz por meio de seleção, por meio de edição. José Saramago (2009) fala da instabilidade relativa da memória, ou seja, da diversidade nas combinações dos seus registros. Para explicar, o escritor recorre à imagem do caleidoscópio:

Esse tubo maravilhoso que as crianças de hoje desconhecem, com os seus pedacinhos de vidro colorido e o seu jogo de espelhos,

² Em seu livro *Diário do luto*, Roland Barthes publicou os textos que escreveu diariamente, logo após a morte de sua mãe.

produzindo a cada movimento combinações de cores e de formas, variáveis até ao infinito. A nossa memória também procede assim, manipula as recordações, organiza-as, compõe-nas, recompõe-nas, e é, dessa maneira, em dois instantes seguidos, a mesma memória e a memória que passou a ser (TELLES, 2009, p.134).

A memória é patrimônio do indivíduo e também se constitui em sua relação com o meio social, pois sempre relaciona o pessoal e o individual com o mundo e com os outros. Ademais, ela se confunde e se entrelaça com o tempo, componente que a integra. A memória voa no tempo, o atravessa, fixa-se por alguns instantes em uma imagem, uma cena passada, mas sempre escapa, se afasta para depois retornar. É uma capacidade constante e flutuante do ser humano. Em sua relação com a memória, o tempo é descontínuo, salta, se fragmenta, interliga-se em temporalidades diversas. A memória cruza, corta e superpõe temporalidades. Entretanto, ela é tão constante quanto inconstante, não se fixa, sujeita a acréscimos, revisões e reparos. A memória também é audiovisual.

Se a memória se processa por imagens, a fotografia ocupa papel de destaque no ato de lembrar. Foi pensando nisso que, durante os momentos iniciais da escrita da peça, recorri a fotografias de minha família e me vi diante de mais um meio de criação. Olhar antigas fotos preenchia o vazio do luto. É como se a ausência do meu pai fosse, momentânea e provisoriamente, suprida por antigas fotos que traziam a visão de parentes que me consolavam por meio de seus sorrisos e olhares congelados nestas imagens. Roland Barthes (2011) fala da relação das fotos com o luto. Em seu diário do dia 15 de junho de 1978, ele registra: “Estranho: sofri muito e, no entanto – através do episódio das Fotos -, sensação de que o verdadeiro luto começa (também porque caiu o écran das falsas tarefas)” (BARTHES, 2011, p.144).

Ao me deparar com uma das fotos, me vi criança, ao lado de parentes (avós, tios, primos), todos em volta de uma mesa e cantando parabéns para alguém. Diante de fotos como esta, as ideias criativas entraram em ebulição e surgiu o inevitável desejo de revirar a própria memória e buscar outras fotos. Com estas em mãos, veio a leitura de imagens com todas as surpresas e ausências que processos desse tipo possibilitam. Ou seja, perante a foto, há sempre a incerteza ou imprecisão diante das informações ali contidas, por exemplo: de quem era aquele aniversário? Sei que era na casa dos meus avós maternos, Vô Zeca e Vó Tuninha, mas comemorávamos mais um ano de vida de

qual daqueles parentes? O ato de contemplar essas fotos, e levantar algumas perguntas, me instigou a pensar na possibilidade de construir um texto. Para Boris Kossoy (2001) o instante da realidade impresso na fotografia expressa um momento perpetuado:

O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. A vida, no entanto, continua e a fotografia segue preservando aquele fragmento congelado da realidade. Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo processo, somente a fotografia sobrevive. (...) Ela dá a noção precisa do microespaço e tempo representado, estimulando a mente à lembrança, a reconstituição, a imaginação. (KOSSOY, 2001, p. 155-156)

O autor, acima citado, aborda, curiosamente, dois termos muito caros ao processo de concepção de uma peça. Ele chama de personagens aqueles seres vivos, que ao serem captados se tornaram perenes e foram eternizados nas fotografias. Para Kossoy, as fotos se oferecem como lembrança e imaginação. Desse modo, personagens e imaginação são duas instâncias básicas em torno das quais *Partiste* nasceu. Kossoy chama de “personagem” todos os seres vivos captados e tornados perenes nas fotos. Já os “personagens” do meu álbum de família serviram de inspiração para os personagens enquanto entidades do drama, aqueles que se movem dentro da ação e impulsionam a história.

Assim, esse álbum fez emergir lembranças e também, como salienta Kossoy (2001), abriu brechas na imaginação criadora, suscitando uma peça a partir do ato de olhar velhas fotografias. “É que lembrar e criar nada mais são do que dois aspectos da mesma produção” (DELEUZE, 2006, p.139). Sobre as fotos, a memória recua no tempo, enquanto a imaginação avança, se move, rumo ao drama, em direção a *Partiste*, peça na qual a imaginação dialoga com a memória e convoca o que é rememoração em meio ao exercício da imaginação. Bachelard (1998) se voltou para refletir sobre como a memória e a imaginação se encontram na obra poética, sendo seu olhar precioso para valorizar, postas lado a lado, a importância destas duas instâncias:

Essas lembranças que vivem pela imagem, na virtude de imagem, tornam-se, em certas horas de nossa vida, a origem e a matéria de um devaneio bastante complexo. Quando esse devaneio da lembrança se

torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. (BACHELARD, 1998, p.20)

Cecília Almeida Salles (2001), em seu livro *Gesto Inacabado*, no qual investiga processos de criação artística, recorre a Jorge Luís Borges para também cruzar memória e imaginação. Salles ressalta que o autor argentino “especialmente preocupado com essa questão, acredita que o que se chama de invenção é o ato criador da memória” (SALLES, 2001, p.100). Outra criadora, Sônia Rangel (2009) afirma que em seu processo criativo, memória e imaginação aparecem fundidas e

[...] configuram uma espécie de “jardim” de onde as formas afloram. As formas não são trazidas no momento da observação imediata do mundo. Nunca me interessei, além do necessário, pelas aulas com modelo vivo, nas Escolas de Belas Artes que frequentei. Os meus modelos “realmente vivos” são os que a memória fundiu à imaginação, transfigurados e guardados em camadas de emoções, como filme ou cena, nas coxias do “teatro interior”, com seu roteiro de alusões e sensações. (RANGEL, 2009, p.100-101)

Das criações de Borges e Rangel emergem, então, cenas geradas pela memória e pela imaginação, fundem-se o lembrar de algo vivido com algo inventado, num permanente diálogo criativo que promove interação entre fato decorrido e invenção. Em meio a essa interseção, por se tratar de uma peça sobre partida, de quem foi separado daqueles que ama, inventei recorrendo também às fotos pessoais. As fotos somam-se ao inventário de nossas lembranças, elas capturam parte de um caleidoscópio de memória que nos habita. São às fotos que se recorre em instantes de saudade, retomando assim, momentos vividos, os quais guardamos em nosso ser profundo, momentos estes que são retomados por uma memória que não está fora, mas dentro de nós. As fotos me comoveram e me inspiraram a criar.

O texto foi nascendo de memórias que emergiram e saltaram de tempos remotos, também eternizados, além das fotos extraídas de um álbum de família, por meio de outras imagens, refletidas nas fotos da pequena cidade de Livramento, na qual se passa a peça. Além das fotos de um acervo doméstico, tirei fotografias da pequena cidade que me ajudaram a escolher pontos a serem mencionados no texto. Revisitei locais onde

passei minha infância e que fazem parte da minha geografia afetiva de Livramento. Assim como acontece com a personagem de *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum (2010) o “passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de época e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade.” (HATOUM, 2010, p.148) Para representar com maior nitidez a realidade que inspirou *Partiste*, fotografei ruas, becos, praças, casas e estabelecimentos comerciais de moradores muito conhecidos e respeitados como Seu Régi e Seu Lôxa, citados na peça. Ao me lançar no projeto de uma escrita autobiográfica, coloquei na peça a vivência de um luto recente que me levou ao encontro de um passado, da história da cidade. Evelina Hoisel (2006), ao falar sobre o estilo autobiográfico, afirma que:

[...] compromete-se com a realidade presente, a atualidade do escritor, mas relaciona-se com o passado, fazendo-o reaparecer no ato da elocução, de modo a reunir a elocução histórica – a narração dos acontecimentos passados – e o discurso, a enunciação ligada ao locutor que afirma o *eu*. (HOISEL, 2006, p.34)

O recurso das fotos, impregnadas pela história da cidade, foi um recurso importante para o surgimento da peça, constituindo-se em um dos percursos que levaram a sua criação. O ato de fotografar e olhar estas imagens, durante o processo de escrita, contribuiu para incorporar a cidade no texto, que o atravessa por meio de várias referências, como estas, expressas nas vozes dos personagens:

Ceci: Jairo, tem novidade aqui em casa! Dolores vai ser mãe. Ela tá esquisita, a mãe nervosa, Brás revoltado e eu preocupada. Ainda ontem fui ao Armarinho Riclan com ela comprar umas coisinhas pro enxoval do bebê.

[...]

Mãe: Ainda ontem eu passei lá na venda de seu Lôxa e ele me falou que viu, de longe, um moço igualzinho a Jairo, lá em Guanambi. Me disse que ainda chamou, mas ele não respondeu.

[...]

Dolores: Hoje, quando fui comprar pão lá na padaria de Seu Régi, ouvi dizer que os padres da casa paroquial tão querendo fechar o cinema. O que vai ser de mim, mãe?

[...]

Brás: Vai dormir, Dô. Vou no bar de Tonhe esfriar a cabeça. (ALCÂNTARA, 2010)

Na peça estão registrados, além de nomes de habitantes, de pontos comerciais, hábitos e costumes, como também o jeito de falar e expressões comuns à gente do lugar. As fotos foram o passaporte para uma memória voluntária e elas ajudaram a pontuar o tom da obra e a imprimir a ambiência das cenas. Desse modo, me faziam visualizar os lugares aos quais os personagens se referiam, dando um estímulo concreto, me permitindo apreender melhor a cidade e torná-la mais palpável ao ato da criação, esse fenômeno tão fugidivo quanto inconstante. Recorrer a essas fotos que eu mesmo tirei, como parte do meu processo de criação do texto, me levou a por na peça uma referência ao recurso fotográfico. Na cena 20, Cecília – que cumpre, mais uma vez, a missão que a Mãe lhe designou de relatar o diário da família para uma futura leitura do filho Jairo, ao regressar - diz que tirou fotos da cidade, revelou na Foto Guido e as deixará em meio ao diário:

Ceci: Tirei umas fotografias e revelei na Foto Guido. Vou deixar elas aqui no caderno pra você ver. Dá só uma olhada nas casinhas com cara de aconchego, parece que elas abraçam a gente, nos prendem como num colo de mãe. Um dia vou correr o mundo, eu sei, mas vou sentir saudade da nossa casa, do lombo assado de nossa mãe. Ai que me deu uma fome! (*Vai até a cozinha.*) E você, Jairo, sente saudade de quê? (ALCÂNTARA, 2010)

Partindo da memória, também acionada por fotografias, mesclada à invenção, própria a criação, por mais autobiográfica que esta seja, surgiu esta peça que dá voz a personagens que necessitam, urgentemente, falar de suas saudades, rememorar para preencher o que Drummond (1987) denominou, em um de seus poemas, de “a falta que ama”: “Entre areia, sol e grama o que se esquiva se dá, enquanto a falta que ama procura alguém que não há.” (DRUMMOND,1987,p.410) Esse alguém ausente pode estar nas fotografias e elas se constituem em veículos da memória. São detentoras de um passado atualizado em imagens antigas e por elas me deixei ser tocado, provocando as centelhas criadoras de uma escrita.

1.4 BERGSON E A MEMÓRIA

Situarei aqui o conceito da memória em Bergson, uma vez que o filósofo me serve de lastro principal para a reflexão da memória, realizada em um momento posterior a escrita de *Partiste*. Para isso, busco fontes teóricas sobre a memória e acrescento que ainda recorro a ela na escrita de uma nova peça. Mas, antes de me deter neste que é considerado o filósofo da memória, e por isto mesmo o principal escolhido para pavimentar este terreno que percorri para me ajudar a entender como e o que criei, convoquei outros estudiosos que me ajudam a refletir sobre o tema.

Assim, antes de Bergson, encontrei David Hume (2001) e a sua compreensão de que não é possível definir memória sem pensar em imaginação. Ele pondera, assim como Bachelard (1989), o homem como detentor do poder de dar livre curso à sua fantasia para inventar qualquer cena passada de aventuras, considerando a capacidade de imaginar. Para esse pensador, essa característica humana levanta questões sobre as ideias da memória, principalmente à medida que elas se tornam muito fracas e sem vigor. “É justamente nesse instante que surgem dificuldades em determinar se uma imagem provém da fantasia ou da memória, quando ela não se apresenta com as cores vivas que distinguem a segunda destas faculdades” (HUME, 2001, p. 121).

Para Hume (2001), a memória é definida como uma espécie de ideia que, ao reaparecer na mente, conserva um grau significativo de vivacidade primitiva, sendo algo intermediário entre impressão e memória. Nessa argumentação, memória e imaginação se confundem. A consideração do conceito de imaginação, portanto, figura como uma contribuição central de Hume. Ao nos depararmos com uma cena passada é como se a nossa memória medisse força com a nossa capacidade de imaginar. O que parece bastante sugestivo quando nos debruçamos sobre o entendimento do processo criativo com base em memórias individuais. Bergson (1999) não desconsidera o valor da imaginação e a relaciona com a memória utilizando o termo “encenar”, tão caro ao teatro.

Todo um passado de esforços armazenado no presente é ainda uma memória, mas uma memória profundamente diferente da primeira, sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A

bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. Dessas duas memórias, das quais uma *imagina* e a outra *repete*, a segunda pode substituir a primeira e frequentemente até dar a ilusão dela. (BERGSON, 1999, p.89. grifo nosso)

Bergson (1999) pensa o tempo vivido como duração, sendo este o ponto em torno do qual gira sua filosofia. A duração pode ser entendida como a memória que interliga passado ao presente. Para ele, nossa vivência no presente é mediada e transformada pela memória de acontecimentos vividos no passado, uma vez que há uma extensão contínua do passado no presente que, concomitantemente, já está sinalizando para o futuro.

[...] Nosso passado continua presente. Com efeito, que somos, que é nosso *caráter*, senão a condensação da história que vivemos desde nosso nascimento, antes dele até, já que trazemos conosco disposições pré-natais? É certo que pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive com nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos. Nosso passado, pois, manifesta-se-nos integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se torne representação. (BERGSON, 2010, p, 48)

Antecipo aqui a entrada em cena da personagem Mary Tyrone da peça *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill (1980), que apresentarei mais adiante, pois é dela uma fala que expressa a ideia acima de Bergson: “O passado é o presente, não é não?! É igualmente o futuro. Todos nós tentamos evadir-nos dele, mas a vida não o permite.” (O'NEILL, 1980, p.95)

Para Puente (2010), Bergson busca desdobrar sua crença filosófica fundamental “que associa o tempo real, a duração, ao tempo vivido pela minha consciência.” (PUENTE, 2010, p. 40) Conforme Bergson (1999) não se pode deter a duração, esta fluíção constante e ininterrupta do tempo vivido. Sérgio Castanho (2011) em artigo chamado *Memória, Presente e Futuro* traz o pensamento de Hobsbawm, que possui afinidades com a crença de Bergson:

É preciso dizer, como Hobsbawm, que o passado, o presente e o futuro constituem um *continuum*. Como diz com sua proverbial facilidade o historiador inglês, o que acabo de falar pertence ao passado e o que estou prestes a dizer pertence ao futuro, sendo o

presente um ponto qualquer de intersecção caracterizado pela fugacidade. (LOMBARDI, 2011, p.26)

Em consonância com Hobsbawm está Norbert Elias (1998), para quem “o futuro de hoje é o presente de amanhã, e o presente de hoje é o passado de amanhã” (ELIAS, 1998, p.62). Voltando a Bergson, sua contribuição reside na importância que ele atribui à interpretação do passado no presente. Para Jean-Louis Vieillard-Baron (2007) a concepção da memória em Bergson “tem isso de original, a saber, ela não implica intencionalidade. Memória designa o conjunto do passado, sua presença e sua eficácia no presente; mas ela não é a visada de alguma coisa no passado” (VIEILLARD-BARON, 2007, p.24).

Ao percorrer os labirintos da memória para uma composição dramática, procedi ao que Bergson identifica como “operação prática e consequentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente.” (BERGSON, 1999, p.84) Atualizamos o passado com o auxílio de elementos que ele chama de sensório-motores. Ou seja, ao ler um episódio passado, mais uma vez recorrendo ao exemplo de uma fotografia antiga, faço isso com o meu corpo. Dessa forma, toda a vivência é solicitada ao fazer esta atualização. Com essa conclusão bergsoniana, somos conduzidos ao complemento desta conceituação de memória que ajuda Gilles Deleuze (2005) a pensar o tempo no cinema.

Os argumentos apreendidos do pensamento bergsoniano parecem encontrar pertinente continuidade nas ideias deleuzeanas. Ou seja, o entendimento de que o passado é dado no presente norteia o livro *Imagem-Tempo* em que Deleuze (2005) analisa como os conceitos de Bergson (1999) no livro *Matéria e Memória* aparecem no cinema. Deleuze comenta diversos filmes e cineastas, como Visconti e Fellini que expressam nas narrativas cinematográficas a relação entre passado e presente.

Bergson ajuda a pensar a aproximação entre evocações da memória e a esfera do movimento criador. Ele salienta que, a fim de suscitar o passado por meio de imagem, é necessário ausentar-se do instante presente, é importante lançar-se ao sonho. Esse receituário de memória assemelha-se ao momento da criação, da necessária suspensão que se faz do real, rumo à abstração. O autor explica que é preciso deixar-se escapar do presente e “dar valor ao inútil” (BERGSON, 1999, p.90). Ele fala de um passado a ser remontado, reescrito, que, uma vez acionado, mostra-se, como no ato da criação, “escorregadio, sempre a ponto de nos escapar” (idem, p.90). Pelo terreno da memória, pisa-se como no terreno da escrita, lugar do volátil, em meio ao qual as palavras, por

vezes, escapam, num jogo de esconde-esconde entre as primeiras névoas nas quais se anunciam cenas, diálogos e personagens.

Para Bergson (1999) a memória provém de duas instâncias. A primeira seria espontânea, imprevisível, por ela somos surpreendidos em momentos inauditos. É a memória que nos chega, sem nenhum esforço, enquanto a outra já está há muito tempo instalada por meio de imagens recorrentes, que voltam pelo contínuo hábito de lembrar. Ele explica:

O passado parece efetivamente armazenar-se, conforme havíamos previsto, sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenhavam todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo. Dessas duas memórias, a primeira é verdadeiramente orientada no sentido da natureza; a segunda, entregue a si mesma, iria antes em sentido contrário. A primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar. (BERGSON, 1999, p.97)

A memória motora tem lugar cativo, fazendo-se recorrente graças a repetição. Não emerge como improvisado, mas como cena fixada, pois tantas vezes a ela retomamos. Nos acostumamos, pela repetição, a entrar em contato com essa segunda modalidade. Já “a lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data” (BERGSON, 1999, p.91). Próxima do sonho, vai e vem sem ser solicitada. Tão imprevisível quanto fugaz. A imagem-lembrança é diversa da lembrança-hábito, que se instalou definitivamente e sempre volta pelo costume que desenvolvemos de a ela sempre recorrer. A imagem-lembrança é incompleta, “fugitiva, verdadeiro fantasma que desaparece no momento preciso em que sua atividade motora gostaria de fixar-lhe a silhueta” (BERGSON, 2011, p. 95).

Para Bergson são duas memórias teoricamente independentes. A primeira guardaria, sob forma de imagens-lembranças, todos os fatos de nosso dia a dia, à medida que estes se sucedem. “Ela armazenaria o passado e nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (BERGSON, 1999, p.88). Entretanto, este arsenal, contido nas imagens-lembrança, uma vez acionado, aparece de forma distinta, configurando outra ação da memória, diversa

da que se instalou nas imagens-lembrança. Já a lembrança-hábito está definitivamente impregnada em nós, tal qual fotografia em álbum de retrato, resultando em criações.

1.5 MEMÓRIA, ANCESTRALIDADE E PERSONAGEM

O dramaturgo Dias Gomes relata o momento em que lhe ocorreu a ideia para escrever *O Pagador de Promessas*. Ele confessa ter encontrado em um acontecimento real, registrado na imprensa e na memória da sua família, os dados que o levaram a conceber a via crucis do personagem Zé do Burro rumo a sua trágica jornada. É Dias Gomes quem, em depoimento a escritora Edla van Steen, relata como esta sua peça surgiu:

Li uma notícia no jornal (...) que deu o estalo. A essa ideia associaram-se outras, vindas da minha infância. (...) Veio a imagem de minha mãe, me levando pela mão, garoto de doze anos, para assistir à missa em todas as igrejas da Bahia. (...) E veio também a lembrança de minha tia Cecília, carola de confessar e comungar todos os dias, botando uma pedrinha no sapato e andando do bairro do Canela até a Igreja da Piedade, uns cinco ou seis quilômetros, para pagar promessa. (STEEN, 2008, p. 99)

O autor foi encontrar na lembrança da devoção de uma tia um dos estímulos para criar seu personagem Zé do Burro, o qual, assim como ela, também não mede esforços para cumprir sua promessa. Tal qual Dias, fui tocado pela lembrança de não só uma, mas de várias tias, além de outros parentes, na foto da minha família, já mencionada. Aqueles seres, em volta de uma mesa festiva, magnetizaram meu olhar, detido na sua alegria. Assim como em Dias Gomes, aquelas tias da foto, também me levaram a criar *Partiste*, tornaram-se parte da peça como outros parentes, incluindo alguns que não conheci, mas cujas memórias herdei de relatos de pessoas da família.

Além dos seres com os quais convivi, tomei de empréstimo para a criação da peça as histórias destes parentes desconhecidos, citados anteriormente, mas dos quais cresci escutando relatos. Assim é que em *Partiste* a família, em torno da qual transita a história, conta com uma personagem retirada do passado da minha família, Ruzinha, uma tia da minha mãe, sobre a qual cresci ouvindo falar. Ao longo da peça, ela permanece, todo o tempo, sentada, ocupando um cômodo da casa. Ruzinha é a irmã

mais velha da Mãe e encontra-se esclerosada, cabendo a ela os cuidados que são exigidos por esta parenta enferma. Ruzinha é um destes seres pelos quais, conforme aborda Walter Benjamin, “somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes”. (BENJAMIN apud LEÃO, 2006, p.14). Outro teórico da memória, Michael Pollack (1992), curiosamente (pois aqui se trata de uma criação dramaturgica) adota o termo personagem ao falar desta memória herdada:

[...] a memória é constituída por pessoas, personagens. Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontrados no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa. (POLLACK, 1992, p.2, grifo nosso)

Ao recorrer à minha ancestralidade, da qual Ruzinha é um exemplo, para compor a galeria de personagens do texto, utilizei o dispositivo da memória como uma ferramenta intencionalmente acionada nesta dramaturgia. Os personagens de *Partiste* surgiram deste amálgama de parentes, ligados a uma genealogia que vai dos mais próximos – avós, tios, pai, mãe, irmãos – aos mais afastados pelo tempo, a exemplo de Ruzinha. Deles me lembrava e com eles convivi, durante o processo de criação, através de uma relação que Ecléa Bosi (1994) ajuda a elucidar:

Temos de um parente a imagem prescrita pela sociedade com seus respectivos papéis: o irmão, a mãe, o pai, com regras de desempenho que devem ser seguidas. E outra imagem mais espontânea e sensível, sempre em reconstrução. Não é raro que as duas concepções se confrontem e uma faça ver as deficiências da outra. A imagem social já fixada pode ser minada pela escavação de uma experiência pessoal mais rica e profunda. Os parentes se afastando e morrendo, as testemunhas desaparecendo, a imagem empalidece, as lacunas crescem. Em cada fase da vida vão se alterando de leve os traços do parente em nossa lembrança. (BOSI, 1994, p.425-426, grifo nosso)

Esta explicação de Bosi ajuda a entender como o quadro da memória emoldura a percepção dos parentes, frente aos quais não nos colocamos como representantes de um contexto social, mas como seres dos quais partilhamos a intimidade, com os quais tivemos uma “experiência pessoal mais rica e profunda”. É significativo também como

Bosi sublinha que a memória desta experiência não é fixa, ela se modifica, provocando os contornos com os quais as imagens dos parentes nos assaltam. Segundo Bergson (1999), estas “imagens passadas, propriamente ditas, conservam-se de maneira diferente” (BERGSON, 1999, p. 84). Temos dos parentes a memória muito pessoal, fruto do convívio no reduto doméstico, o que os torna a um só tempo íntimos mas também passíveis de serem lembrados de maneiras diversas, de acordo com os diferentes estágios de nossas vidas. Para Walter Benjamin (1994), que em seu ensaio *O narrador* aborda o valor da memória como condutora de narrativas, “a *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIM, 1994, p.211). Em seu livro *Tempo e Memória*, Katia Canton percebe que, neste ensaio, Benjamin trata de narrativas da memória que são retomadas e transformadas:

[...] em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. O que importa é algo que passa adiante, que é maior que as pequenas experiências individuais particulares, algo maior que a simples existência individual, algo que transcende a vida e a morte particulares e que pertence a uma memória viva e pulsante. (CANTON, 2011, p.27)

Em *Partiste* trouxe a referência constante a meus avós, transmiti suas histórias e estas aparecem no texto de forma diversa. Pude homenagear a memória do meu pai, saudando sua mãe, Dona Lelé, minha avó, a quem ele e eu éramos muito ligados. Dona Lelé é o nome dado a madrinha de Dolores, pessoa a quem a Mãe tem grande consideração. Por duas vezes, seu nome é trazido à cena, numa referência a dois dados da realidade que marcaram lembranças que tenho dela: em seu quintal havia uma limeira que dava doces e fartos frutos, além de uma roseira que era motivo de orgulho para ela.

Mãe: Brás, trouxe esta laranja do quintal de Dona Lelé. (*Arremessa a laranja para o filho, que a pega no ar.*) Ela mesma colheu e me ofertou. Coisa mais bonita as rosas dela! Ela quis me dar umas, mas eu recusei. Rosa bonita é no pé. Ela se queixou que Dolores nunca mais passou pra tomar bença. Falta de consideração com a madrinha. Eu fiquei pra morrer!! (ALCÂNTARA, 2010, p.22)

Já minha outra avó materna, Vó Tuninha, empresta seu nome para a mãe da personagem da Mãe, como se vê nesta fala: “Brás, se você não for, vou eu. Ou eu descubro o paradeiro de Jairo ou não sou filha de Tuninha de Zeca” (ALCÂNTARA,

2010, p.22). Vó Tuninha, assim como a Mãe, era uma dona de casa que se esmerava em diversos e saborosos tipos de comida. Suas vizinhas, Quinha e Dalva, tornaram-se vizinhas da Mãe, sendo constantemente mencionadas devido a uma forte relação de amizade que, assim como foi na vida de minha avó, é da personagem. As falas que seguem mostram a relação sólida e unida entre elas:

Mãe: Deixei na pia uns maxixes que Dalva de Pedrão me deu. Eu vou botar a carta no correio e já volto. (*Antes de sair, constatada como está o tempo lá fora.*) Ih, parece que vem chuva. Deixa eu correr. Se chover, fecha a janela do quarto de teus irmãos. (ALCÂNTARA, 2010, p.63)

Mãe: Vou passar um café fresquinho e preparar uns beijus pra nós. Tô com uma tapioca aí boazinha mesmo que minha cumade Quinha me deu.

Brás: Vizinha boa essa Quinha, não é, mãe?

Mãe: Minha cumade Quinha é pessoa maravilhosa, dessas vizinhas que pedindo um dente de alho pagam logo com uma réstia de cebola. Depois você leva uns beijus pra ela. (ALCÂNTARA, 2010, p.27)

Vó Tuninha também, da mesma forma que a Mãe, era casada com um caminhoneiro, meu avó Zeca. Ele também é mencionado na cena 2:

Mãe: Brás, dia 19 de junho faz um ano e três meses da última carta que teu irmão enviou de São Paulo e, até agora, nada de notícias.

Brás: A senhora guardou a data?

Mãe: De tanto reler a carta. E a data não tem como esquecer, 19 de março, dia de São José.

Brás: Aniversário de vô Zeca.

Mãe: Justo. (ALCÂNTARA, 2010, p.5)

Jung (2010) é quem ajuda a explicar a gênese da criação de *Partiste*, cujas personagens saltam do meu álbum de família e inspiram a criação dramatúrgica, na qual transitam criaturas retiradas da lembrança e reelaboradas por meio da literatura dramática. Em seu livro de memórias, Jung revela: "os seres tornaram-se para mim lembranças imperecíveis na medida em que seus nomes sempre estiveram inscritos no livro do meu destino: conhecê-los equivalia a um relembrar-me" (JUNG, 2010, p.20). Jung nos conta que a história de vida de uma pessoa é o resultado do seu caminhar, paralelo aos rastros daqueles que estiveram, de alguma maneira, ligados à sua

existência. A biografia de uma pessoa confunde-se com aqueles, de outras gerações, que compartilharam de sua trajetória. Nas entrelinhas das páginas que narram a vida de um indivíduo, emergem, imantados, seres que ajudam a compor o retrato de uma existência. Na acepção junguiana, os seres com os quais convivemos, mesmo pertencentes a outra geração, nos dizem quem somos, ocupam capítulos de uma história que delineia nosso auto retrato.

CAPITULO 2

DIÁLOGOS COM A POESIA E O CINEMA

O processo de construção de *Partiste* foi ao encontro do filme *Central do Brasil* e mirou na poesia de Adélia Prado, percebendo em ambos elementos para a elaboração dramaturgica. No contato com a poesia, a ênfase recaiu, sobretudo, na personagem da Mãe, estabelecendo entre essa e Adélia um grau de parentesco, aproximando-as por meio do cruzamento entre poesia e teatro. A criação poética e o filme permitiram diálogos intertextuais que contribuíram para delinear a peça. Mas antes de mergulhar na obra adeliana e fílmica, para melhor identificar onde e como estas se revelam em *Partiste*, cabe aqui uma contextualização da noção de intertextualidade.

2.1 SOBRE A INTERTEXTUALIDADE

O termo dialogismo foi trazido nos anos 1930 pelo filólogo russo Mikhail Bakhtin a partir de suas pesquisas sobre a narrativa, com ênfase na teoria do romance. Bakhtin compreende o diálogo como elemento básico do discurso, da comunicação, pois a relação dialógica estabelece-se entre dois pontos: o do emissor e o do receptor. A concepção dialógica da linguagem marca o pensamento de Bakhtin, para quem esta noção implicava em “uma abertura superior sobre o mundo, sobre o “texto” social” (COMPAGNON, 2006, p.111). Para ele, o dialogismo³ é inerente a todo discurso e se refere a necessária vinculação entre qualquer enunciado e os demais. Assim, um texto alude, de muitas maneiras a outro: reprodução, negação, paródia, contraposição, pastiche, eco, citação direta e paralelismo estrutural. Trata-se da orientação própria a qualquer discurso. “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1998, p.88).

³ Segundo Robert Stam: “O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação.” (STAM, 2010, p.226)

Debruçado sobre o romance, Bakhtin (1998) constatou que este, em maior ou menor grau, é um composto dialógico⁴. Ao examinar a produção de Dostoiévski, percebeu que a literatura do autor russo, criador de obras primas como *Crime e Castigo*, refletia não um escritor, mas também:

[...] Toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores: Raskólnicov, Míchken, Stavróguin [...]. Para o pensamento crítico-literário, a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas. Mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoiévskianos. (BAKHTIN, 1981, p.59)

Como derivado do termo dialogismo, cunhado por Bakhtin nos anos 1930, Julia Kristeva apresenta o termo intertexto ou intertextualidade na década de 1960. A referência vem de Bakhtin, para quem, num sentido amplo, os textos dialogam entre si. O conceito de Bakhtin é ampliado por Kristeva, situando o texto na tradição literária e cultural. A intertextualidade se baseia na compreensão de que um enunciado se relaciona com outro, com qualquer complexo de signos, seja uma colocação, uma música, um poema, um livro, uma peça, um filme. Para Kristeva “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud COMPAGNON, p.111). Se esse é o reflexo de outros textos, não há o texto original, que pode ser a expressão de tudo, mostrando-se impregnado pelo mundo, por tudo que está à nossa volta. “É o conjunto social considerado como um conjunto textual” (idem, p.111).

A intertextualidade é a própria condição da literatura e das artes em geral, estando todas as obras alinhavadas com os fios de outras, independentemente de seus criadores estarem ou não cientes desta costura. As obras surgem, assim, imbricadas, fruto do cruzamento entre outras referências remotas e também contemporâneas. A arte sempre se originou da e na própria arte. “Pode-se considerar, portanto, que intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza” (STAM, 2010, p.226).

⁴ Cleise Mendes explica: “Em seus estudos sobre a estilística do romance, Bakhtin vê como singularidade desse gênero o entrecruzamento de diferentes vozes sociais e históricas, tornando-o a expressão literária privilegiada do plurilinguismo, da heterogeneidade discursiva. Tecido pelo choque dos discursos, que representam distintas posições sócio-ideológicas das personagens e do próprio autor, o romance seria o gênero por excelência em que se manifesta o dialogismo constitutivo da linguagem.” (MENDES, 2011, p.9)

Portanto, a intertextualidade é esse processamento incessante que se dá com o fluxo entre textos, diálogo que promove novas escritas, capazes de gerar outras reelaborações. Uma escrita contagia a outra, que surge influenciada explícita ou sutilmente pelas leituras que marcaram, emocionaram e tornaram-se indelévels na memória de um dramaturgo, por exemplo. Referindo-se ao campo do teatro, Cleise Mendes (2009) cobra:

[...] sendo o discurso no drama constituído majoritariamente pela heterogeneidade enunciativa, pela diferença de pontos de vista expressos nas falas de personagens que expressam vozes sociais e históricas, é curioso que o conceito de dialogismo tenha pouca frequência, ainda hoje, no campo dos estudos de dramaturgia. (MENDES, 2009, p.9)

Mendes (2009) atribui uma possível razão para isso pelo fato deste termo ter sido firmado por Bakhtin a partir de suas reflexões sobre a teoria do romance. Além do romancista, o dramaturgo, no ato da leitura de um poema, da apreciação de um filme, já traz a gênese de sua futura criação, pois aquilo que lê, assiste pode, inconsciente ou intencionalmente, gerar uma peça, que trará em si significados que refletem outras searas por onde o autor transitou. Isso faz com que a peça seja sempre dialógica, marcada pela trama intertextual que, incessantemente, em meio ao ato criador, constitui o dramaturgo, que, impactado, tocado, recria em seu texto outras referências que tornam-se suas. É o que se vê na transposição feita da poesia de Adélia Prado para o colo da personagem da Mãe e nas experiências dos personagens de *Central do Brasil* aproveitadas no enredo. Assim como busquei a memória, a Adélia Prado e o cinema também recorri como dispositivo de criação de *Partiste*.

2.2 ENCONTRANDO ADÉLIA PRADO

Affonso Romano de Sant'Anna conta que, ao se deparar com os primeiros escritos de Adélia Prado, sentiu que emanava dos poemas “uma força estranha e o que escrevia escapulia do que eu conhecia em nossa poesia” (SANT' ANNA, 1987, p. 7). Respondendo ao encantamento de Sant'Anna, Adélia declarou que seu primeiro livro, *Bagagem*, “foi feito num entusiasmo de fundação e descoberta, emoções para mim inseparáveis da criação, ainda que nascidas, muitas vezes, do sofrimento.” (PRADO, 1991, p.24) Desta primeira “*Bagagem*” adeliana, saltam textos em meio aos quais convivem erotismo ao lado de forte conotação religiosa, temas colocados lado a lado ao

longo de toda sua obra, conforme os exemplos abaixo. O primeiro é *Trottoir*, do livro *Terra de Santa Cruz* (1986) e o segundo é *Mais potente que hormônios*, do livro *A duração do dia* (2010):

Trottoir

[...] O rei tem uma paixão – dizem à boca pequena –
regozijo-me imaginando sua voz,
sua mão desvencilhando da frente a pesada coroa:
‘Vem cá, há muito tempo não vejo uns olhos castanhos, tenho estado
em guerras...’
O rei desataviado,
com seu sexo eriçável mas contido,
pertinaz como eu em produzir com voz,
mão e olhos quase estáticos, um vinho,
um sumo roxo, acre, meio doce,
embriaguez de um passeio entre as estrelas. [...] (PRADO, 1986, p.15)

Mais potente que hormônios

Falei sem me dar conta
De que falava coisa teosófica:
Tudo que eu peço Deus me dá.
Desde sempre vivi na eternidade.
Poeta velho é como o Rei Davi,
Donzelas são escolhidas
Pra lhe aquecer os ossos.
Todas o querem, ainda que, incendiadas,
Só lhe restem palavras. (PRADO, 2010, p. 52)

Ao longo de seus outros poemas, Deus está presente como um dos seus principais interlocutores. É Deus a quem ela se dirige numa prece constante, revestida não de reverência, mas de camaradagem, voltando-se à entidade máxima do catolicismo como quem conversa com um amigo, um vizinho. Por vezes, dirige-lhe impropérios, por

vezes, saúda-o. Íntima do sagrado, reverencia a divindade enquanto arruma a cozinha. É Margarida Salomão quem explica esta interface entre religião e poesia em Adélia Prado:

Estamos diante de uma poesia religiosa, talvez a mais autêntica em língua portuguesa. Não se trata da imposição de um modelo institucional externo (a fé católica) sobre a feitura do texto: trata-se de uma magnífica tessitura recíproca da poesia e da religião. O divórcio com as poéticas contemporâneas é evidente: ao invés de carpir sobre a falta de solução, ou mesmo ao invés de propor alguma solução, tudo o que temos é dissolução mística. (SALOMÃO, 1986, p.7)

A religiosidade está presente também em *O Coração disparado*, com o qual conquistou o Prêmio Jabuti, um dos mais prestigiados entre os escritores nacionais. Além de ouvir, aqui, aqueles que a estudam, é a própria Adélia quem explica o espaço que a religião ocupa em sua criação:

A experiência religiosa é uma experiência poética. A poesia aponta para o mesmo lugar para onde a fé nos leva. São experiências de natureza comum. Tanto é verdade que a linguagem é a mesma. Os textos místicos são paradoxos, falam por metáforas, porque falam do indizível. A poesia é a mesma coisa, e por isso o absurdo da linguagem poética, sua falta de lógica racional, sua obediência única ao estatuto interno da expressão. (PRADO, 1987, P.46)

Em *O Pelicano*, mais uma vez os versos de Adélia apresentam sua paixão por Deus e pelas palavras, com as quais compõe seus poemas. Adélia revela, assim, ser tão devota deste Deus quanto da força dos vocábulos, da potência da linguagem, como podemos comprovar nestes versos do poema *Duas Horas Da Tarde No Brasil*: “Quem me chama é Deus? É Seu olho centrífugo o que me puxa? A vida tão curta e ainda não tenho estilo, palavras como astrolábio desviam-me de meus deveres” (PRADO, 1987, p.30). Além do fervor religioso expresso em seus versos, Adélia também escreve sobre o amor e o casamento, como nos versos abaixo, extraído do livro de poesia *A Faca no Peito*.

Matéria

Jonathan chegou.

E o meu amor por ele é tão demente

que me esqueci de Deus,
eu que diuturnamente rezo.
Mas não quero que Jonathan se demore.
[...] Ele me chama Agnes
e fala coisas irreproduzíveis:
‘Entendo que uma jarra pequena
com três rosas de plástico
possam inundar você de vida e morte.’
Você existe, Jonathan? (PRADO, 1988, p,41)

Estes temas não estão presentes só na sua poesia, mas também na sua prosa, como *Solte os cachorros* e *Cacos para um vitral*. Ela segue alternando o lançamento de livros de poemas, a exemplo de *Terra de Santa Cruz*, *O Pelicano*, *A Faca no Peito*, *Oráculos de Maio* e *A Duração do Dia*, com outros de prosa: *Os componentes da banda*, *O homem da mão seca*, *Manuscritos de Felipa*, *Filandras* e *Quero Minha Mãe*.

Sua obra já foi traduzida para outros países, chegou ao encontro das crianças em *Quando eu era pequena* e ganhou o palco pela voz de Fernanda Montenegro⁵, que, em 1987, encenou *Dona Doida: um interlúdio*, reunindo textos de Adélia, selecionados e dirigidos por Naum Alves de Souza. Os seus versos foram para a ribalta, enquanto seguiam sendo alvo de estudos, a exemplo do que fez o crítico Ivan Junqueira. Em *À Sombra de Orfeu* ele trata de:

[...] sua mestria em inserir textos do mais banal prosaísmo dentro dos contextos poemáticos, do talento com que manipula a autora o estilete do susto e do abrupto, da sibilina ironia com que expõe a vida ao ridículo ou da pertinência agílima com que se vale dos esquemas rítmicos. (JUNQUEIRA, 1984, p. 66)

Outros três assuntos atravessam toda a obra de Adélia: a morte, os pais e a saudade, o que justifica a identificação desta escrita com *Partiste*, que também contém, essencialmente, esta mesma tríade temática. Seguem exemplos de três poemas, *Resumo*,

⁵ Cabe aqui registrar uma curiosidade que perpassa e interliga, simbolicamente, a tese: Fernanda Montenegro interpreta Dora, em *Central do Brasil*, filme importante no processo criativo de *Partiste*, como já discutimos. Fernanda também interpretou no teatro a obra de Adélia Prado, outra referência para o surgimento da peça.

Moça na sua cama e Tanta saudade, retirados, respectivamente, dos livros *Bagagem, O Coração Disparado e Terra de Santa Cruz*. Cada poema corresponde a um destes três conteúdos, os mais recorrentes em Adélia Prado.

Resumo

Gerou os filhos, os netos,

Deu à casa o ar de sua graça

e vai morrer de câncer.

O modo como pousa a cabeça para um retrato

é o da que, afinal, aceitou ser dispensável.

Espera, sem uivos, a campa, a tampa, a inscrição:

1906-1970

SAUDADE DOS SEUS, LEONORA. (PRADO, 1986, p.23)

Moça na sua cama

Papai tosse, dando aviso de si,

vem examinar as tramelas, uma a uma.

A cumeeira da casa é de peroba do campo,

posso dormir sossegada. Mamãe vem me cobrir,

tomo a benção e fujo atrás dos homens,

me contendo por usura, fazendo render o bom.

[...] (PRADO, 1987, p.51)

Tanta saudade

[...] Ah! Minha saia xadrez com minha blusa de listras...

Faço um grande sucesso na janela

Fingindo que olho o tempo, ornada de tanajuras.

Papai tomou banho hoje,

Quer vestir sua camisa azul de anil,

Fio sintético transparente, um bolsinho só.
Quem me dera um só dia
Dos que vivi chorando em minha vida,
Quando éreis vivos, ó meu pai e minha mãe. (PRADO, 1986, p.31)

Os temas por ela tratados surgem, por vezes, como nos trechos acima, entrecruzados. Outro assunto presente na sua obra é o tempo, com sua força inexorável, sinal da efemeridade da vida, prova da precariedade do ser, como se pode sentir nestes versos do poema *Páscoa*, do livro *Bagagem*.

Velhice é um modo de sentir frio que me assalta e uma certa acidez. O modo de um cachorro enrodilhar-se quando a casa se apaga e as pessoas se deitam. Divido o dia em três partes: a primeira pra olhar retratos, a segunda pra olhar espelhos, a última e a maior delas, pra chorar. (PRADO, 1986, p.37, grifo nosso)

A poetisa que nos versos acima cultua seus retratos, reafirma sua ligação estreita com a memória em *O Pelicano*, livro de poemas lançado em 1987 e no qual o tema ocupa lugar acentuado. No livro, a produção poética de Adélia está fracionada ao longo de quatro partes: *Licor de Romãs*, *O Jardim das Oliveiras*, *O Pelicano* e *Colmeias*. Nos versos aí espalhados, ela também se lança num processo de decifração do ato poético, desvelando as ferramentas com as quais move a dinâmica de sua poesia. Em *Genesíaco*, por exemplo, admite: “Os vocativos são o princípio de toda poesia” (PRADO, 1987, p.13) e comprova a crença deste recurso no poema *Morte Morreu*: “Ó morte, onde está tua vitória? Êh tempo bom, diz meu pai. A mãe acalma-se, tomam-se as providências sensatas” (idem, p.17). Aqui, na esteira de seus vocativos, Adélia recorre mais uma vez às figuras do pai e da mãe, entidades sempre presentes em toda sua obra.

Ela conclama do passado as vozes paternas para se unirem à sua voz poética, como vemos em *As seis badaladas do entardecer*: “Papai já jantou faz tempo, Mamãe já morreu faz tempo, faz tempo que estou aqui fingindo fazer chalaça.” (idem, p. 16) A menção ao pai e à mãe se faz imprescindível, e voltar a eles parece condição mesma da escrita adeliânica. Ela relembra que foi assim desde o início, quando a sua descoberta da forma poética veio acompanhada, desde já, da invocação do pai, como vemos em *A Rosa Mística*:

[...] até que um dia escrevi: ´neste quarto meu pai morreu, aqui deu corda ao relógio e apoiou os cotovelos no que pensava ser uma janela e eram os beirais da morte´. Entendi que as palavras daquele modo agrupadas dispensavam as coisas sobre as quais versavam, meu próprio pai voltava, indestrutível. [...] (idem, p.18)

Neste mesmo poema, como em outros encontrados em *O Pelicano*, Adélia fala da descoberta da poesia e revela ter compreendido o quanto esta linguagem apreende e fixa o mundo. Ela confessa que, desde os seus versos inaugurais, a memória do pai é matéria poética:

[...] Havia uma ordem no mundo, de onde vinha? E por que contristava a alma sendo ela própria alegria e diversa da luz do dia, banhava-se em outra luz? Era forçoso garantir o mundo da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar. Então prossegui: ´neste quarto meu pai morreu...Podes fechar-te, ó noite, teu negrume não vela esta lembrança`. Foi o primeiro poema que escrevi. [...] (idem, p.18)

Em outra criação, justamente denominada *O Nascimento do Poema*, ela mais uma vez invoca o que vem a ser o fazer poético e este vem acompanhado da memória da mãe. É a partir da lembrança desta que Adélia reitera, em tom de louvação, o que é a poesia, tornada, para ela, em boa medida, instrumento de uma recordação perene:

Minha mãe morrendo, não faltou a meu choro este arco-íris: o luto irá bem com meus cabelos claros. Granito, lápide, crepe, são belas coisas ou palavras belas? Mármore, sol, lixívia. Entender me sequestra de palavra e coisa, arremessa-me ao coração da poesia. Por isso escrevo os poemas pra velar o que ameaça minha fraqueza mortal. (idem, p.29)

Estes versos revelam uma mãe rememorada constantemente na escrita de Adélia. A mãe é invocada em versos saudosos, os quais, muitas vezes, soam como orações, salmos poéticos, pode-se dizer. A presença marcante da família na criação de Adélia Prado fez Affonso Romano de Sant`Anna questionar:

Onde está a família do poeta brasileiro? Aliás, onde está a família dos escritores e artistas em geral? Onde está a mulher e onde está o marido? Existem? O que vemos são muitas noivas e noivos, amantes, muitas. Mas cadê a casa, amor, esposa, cadê esse mundo burguês que a maioria de nós coabita? De repente, me parece que Adélia é a primeira poetisa brasileira que tem marido e filhos, que

cuida da casa, tira poeira, traz legumes da horta e tem alucinações eróticas. [...] (SANT'ANNA, 1987, p.13)

Outra faceta recorrente nos versos de Adélia é o entendimento da dimensão da simultaneidade temporal, ou seja, a compreensão do presente e do passado interligados numa perene convivência, como pensava Bergson, e a escritora mineira o comprova. É o que podemos perceber nestes versos do poema *A Bela Adormecida*, nos quais os pais fazem parte de um tempo que ainda existe, numa coalescência do passado e do presente:

[...] e você vai ao pasto, se você olha o céu, aquelas frutinhas travosas, aquela estrelinha nova, sabe que nada mudou. O pai está vivo e tosse, a mãe pragueja sem raiva na cozinha. (idem, p.26)

Aqui, Adélia é bergsoniana, expondo seu sentimento poético de um passado que é, como pensava o filósofo. Um passado que não passa, que permanece. Assim, para Adélia e também para Bergson, “o pai está vivo” e “a mãe pragueja”. Ambos comparecem no poema conjugados no tempo presente. No mesmo poema, ela fala deste tempo concomitante, o tempo que a faz ter e sentir, ambigualmente, 50 e 18 anos: “Estou alegre e o motivo beira secretamente à humilhação, porque aos 50 anos não posso mais fazer curso de dança. [...] Sob juramento lhes digo: tenho 18 anos incompletos.” (idem, p. 26)

Adélia admite ser sua poética um caudaloso rio de memórias, oferta tentadora para que a dramaturgia de *Partiste* se banhasse nele. Em seus escritos, emergem instantâneos de seu tempo de menina, de moça e neste ato de recordar, ela suscita também a minha memória de leitor, que se identifica com as reminiscências da mulher criada no interior de Minas, às voltas com hábitos, costumes. Reminiscências que são minhas e de muitas pessoas, como a de uma conhecida da própria poetiza, cujo depoimento ela registrou no início do poema *Silabação*:

Na falha do dente mesma ou entre ela e a estrela vermelha sobre o rio cabem aviões e perguntas. Fazem tediosas sentenças sobre meu vestido e cabelos, enquanto eu faço um livro que, segundo comadre minha, ´deixa muitas recordações.`(idem,p.56)

Na última parte do livro *O Pelicano*, denominada *Colmeias*, Adélia preenche com apenas um poema, *A Criatura*, concentrando aí os temas centrais desta obra, com ênfase no impacto da memória, sumo para a criação da poeta, como se constata nestes versos: “Está meio chuvoso e é domingo, feito um domingo antigo, quando Ormírio chegou com Antônia, sua filha de criação e me deu um cacho de uvas.” (idem, p.73)

Adélia também encontrou no cotidiano a matéria prima de muitos de seus textos, e por meio deles fala da condição humana. Com sua linguagem toda própria, ela encontra no dia a dia o ridículo e o sublime. Deus, a morte e o amor (temas predominantes em *A faca no peito*) são assuntos tão frequentes quanto o prosaísmo de escrever sobre a mulher que sonhava inventar o ponto de cruz e o fermento. Ela explica: “Eu só tenho o cotidiano e meu sentimento dele. Não sei de alguém que tenha mais. O cotidiano em Divinópolis é igual ao de Hong Kong, só que vivido em português” (PRADO, 1988, P.40). Por ocasião de uma entrevista, a escritora volta a tocar na temática do cotidiano: “eu tenho absoluta convicção de que é atrás, através do cotidiano, que se revelam a metafísica e a beleza; já está na Criação, na nossa vida.” (PRADO *apud* REVISTA LÍNGUA PORTUGUESA, 2008, p. 52)

Se, por um lado a escrita adeliana é burilada em versos de forte conotação metafísica, ela também se debruça sobre o peitoril de uma janela e percebe o mundo à sua volta com olhos de mulher interiorana. Tanto na sua poesia como na sua prosa, os fatos mais prosaicos tornam-se matéria literária, bem como os dilemas da existência são contemplados por meio de temas mais subjetivados, como o amor, a morte, entre outras questões próprias a esta poética.

2.2.1 ADÉLIA PRADO EM *PARTISTE*

Ao longo de sua produção, Adélia descortina uma presença feminina marcante, cuja aparição se faz sentir em toda sua força por meio de poemas como *Grande Desejo*, do livro *Bagagem*, no qual se apresenta como “[...] mulher do povo, mãe de filhos, Adélia. Faço comida e como. Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro e atiro os restos. Quando dói, grito ai, quando é bom fico bruta, as sensibilidades sem governo” (PRADO, 1986, p.20). Versos como estes levaram Raquel Jardim a compor um acertado perfil da autora mineira:

Nela estão presentes um humor galhofeiro e um constante chamamento à vida. Ela não se impressiona muito com os pecados que

denuncia. Solta sobre eles os cachorros, acreditando que no Final dos Tempos, justiça se fará, e que seu povo em Divinópolis, este se salvará. Mineira às avessas, inverte Minas Gerais: seus mortos são estuantes de vida, seus parentes são tudo menos fotografia na parede, suas comadres não são velhas mineiras vestidas de preto-russo, são fêmeas do povo. (JARDIM, 1979, p.44)

Este breve retrato em três por quatro tirado por Jardim pode ser revelado em versos que trazem a sugestão de um ritmo todo próprio e uma musicalidade que conduziu as falas da Mãe, como abaixo, que também traz o relato de fatos corriqueiros, mas, assim como acontece em Adélia, faz ressaltar a poesia contida no cotidiano.

Mãe: Brás, trouxe esta laranja do quintal de Dona Lelé. (*Arremessa a laranja para o filho, que a pega no ar.*) Ela mesma colheu e me ofertou. Coisa mais bonita as rosas dela! Ela quis me dar umas, mas eu recusei. Rosa bonita é no pé. Ela se queixou que Dolores nunca mais passou pra tomar bença. Falta de consideração com a madrinha. Eu fiquei pra morrer!! (ALCÂNTARA, 2010, p. 4, grifo nosso)

Uma das frases da fala da Mãe – “Rosa bonita é no pé” - faz alusão direta a um dos versos do poema *A rua da vida feliz*, do livro *Oráculos de maio*: “ao sol do meio-dia ela fica suspensa, a fala de minha mãe sossega as borboletas: ‘flor bonita é no pé’ ” (PRADO, 2007, p. 39, grifo nosso). Tomei de empréstimo esta sentença da mãe de Adélia Prado e a transpus para a Mãe de *Partiste*. Estes dados simples da visão de mundo da Mãe, assim como o seu cotidiano, são perpassados pelos dados da escrita de Adélia Prado, na qual, como sinalizou Afonso Romano de Sant’Anna (1997),

[...] a verdade da sua experiência feminina é completada pela fidelidade à sua paisagem ambiental. Lá estão as comadres, as santas missões, as formigas pretas, o angu, as tanajuras, as pessoas na sombra com faca e laranja. (SANT’ ANNA, 1987, p. 7)

O que Sant’Anna decifra em Adélia, procurei captar e ajustar na Mãe, estabelecendo entre ambas algumas correlações, como indica o cotejo abaixo entre o texto em prosa do livro *Solte os cachorros* e as falas da peça, evidenciando-se em ambos a força da comida:

Tenho umas lembranças antigas de eu comendo farofa de jiló, hora e pouco depois de almoço, arrombando lata de leite em pó, do menino

que a mãe criava, lembro eu lembrando de pão com manteiga, a mãe fritando dois ovos só pra mim. Com a boca entendendo de tudo, capim, feijão cru, milho, talo de couve, a parte de dentro da casca das bananas e certas partes do frango de menor cartaz. [...] E com desculpa de juntar as panelas, pôr um restinho de molho na rapa do arroz e levar no fogo com um ovo e farinha, ir tratorando tudo, com mais uma colher de arroz, uma pimenta, um dente de alho rachado em quatro, uma virada de óleo, parecendo roubo. (PRADO, 1979, pgs 23-25)

Brás: Ainda tem ambrosia?

Mãe: Tem sim, filho. Come logo antes que Ruzinha acorde e peça pra ela. (*Brás vai até a cozinha.*) Brás, eu ralei requieijão, põe na ambrosia que fica bonzinho mesmo.

Ruzinha: Minha irmã, minha irmã.

Mãe: Não falei? É o que Ruzinha?! Vai dormir, moça.

Ruzinha: Tô com fome.

Mãe: Brás, pega o arroz doce e deixa a ambrosia pra eu dar pra Ruzinha. Ela gosta tanto, tadinha. (*Brás deixa de lado a ambrosia e se serve de arroz doce.*) (ALCÂNTARA, 2010, p.10)

Em outros livros de prosa surgem diversas referências a vizinhas e comadres, mulheres sempre prontas a se ajudarem umas às outras. Essa camaradagem feminina e interiorana é comum nos textos adelianos e não poderia estar de fora de *Partiste*, como comprovam os trechos abaixo, no qual estabeleço ligações, respectivamente, entre os livros *Os componentes da banda* e a peça.

A menina da Alvina está na porta querendo cinco ovos ‘ porque a mãe precisava pra fritar pra vó que chegou lá em casa’. “Sairá uma vara do tronco de Jessé e brotará uma flor de sua raiz”. De repente você pode oferecer cinco ovos com a mais plena generosidade e recitar, sem quê nem pra quê, a graça sacramental destas palavras: “Sairá uma vara do tronco de Jessé e brotará uma flor de sua raiz.” Deus não troça de nós. (PRADO, 1985, p.24, grifo nosso)

Mãe: [...]. Tá com fome?

Brás: Arrebentando!

Mãe: Vou passar um café fresquinho e preparar uns beijus pra nós. Tô com uma tapioca aí boazinha mesmo que minha cumade Quinha me deu.

Brás: Vizinha boa essa Quinha, não é, mãe?

Mãe: Minha cumade Quinha é pessoa maravilhosa, dessas vizinhas que pedindo um dente de alho pagam logo com uma réstia de cebola. Depois você leva uns beijus pra ela. (ALCÂNTARA, 2010, grifo nosso)

Com os versos e também com os textos em prosa nos quais ressaltam elementos tão simples nutri a Mãe, figura nuclear de *Partiste*. Alguns deles foram transplantados dos livros da poeta mineira e percorreram o *corpus* dramático que sustentou esta obra, a exemplo do seguinte trecho do livro *Solte os cachorros*: “Gosto da cesta sobre a mesa com mamões e bananas, gosto de lavar o filtro todo sábado, encher as talhas com água nova, gosto.” (PRADO, 1979, p.69, grifo nosso), adotado nesta fala da Mãe:

Brás: (*Tentando distrair a Mãe.*) E Ruzinha, tá como?

Mãe: Cada dia mais caduquinha, coitada. Agora deu pra me chamar qualquer hora do dia e da noite e pedir comida. É uma consumição! Mas é minha irmã, não é Brás? Que tuas irmãs não me ouçam, mas, quando a gente era moça, eu e Ruzinha vivia se pegando. (*Risos de mãe e filho.*) Agora vou rezar o rosário e dormir. Amanhã é sábado, dia de feira, dia de você lavar o filtro. (ALCÂNTARA, 2010, grifo nosso)

Os textos de Adélia, portanto, ajudaram a dar o tom da peça e da Mãe, a personagem a quem coube a missão de acolher os dizeres da escritora e torná-los seus, a ponto de ambas se confundirem. Em *Partiste*, a poética de Adélia Prado ecoa por entre os móveis da sala, os utensílios de cozinha, os vestígios do dia. Adélia se insinua como uma vizinha de porta que pode chegar a qualquer momento, como aquela velha conhecida com quem se desfia uma boa conversa. É na personagem da Mãe que a poeta mineira de Divinópolis reafirma sua presença, faz ecoar seu canto repleto, a um só tempo, de religiosidade e louvor aos acontecimentos simples da vida.

Havia mencionado o aspecto da religiosidade que tanto impregna a obra adeliana e agora trago aqui o exemplo desta característica em *Partiste*, com ênfase na Mãe. Em seus livros, Adélia dá voz a uma mulher da casa, da cozinha, mulher que traz entranhada consigo os ofícios da sua morada, onde faz o pão, passa um café e reza, num permanente trânsito entre os afazeres domésticos e as orações, como pode ser percebido neste fragmento do conto *Grupo de oração*, do livro *Filandas*.

Sabina avisou que talvez não chegue a tempo da reza, foi pra Roseiras. A Arlete achou uma trouxinha de maconha nos guardados do menino e desconfia que o Arno tem amante. Desconfia só? Pediu para rezarmos na intenção dela. Não posso me esquecer de incluir o pedido de bom resultado para os exames do Jerônimo e paciência para aquecer a Soninha que já envém para as festas de Nossa Senhora Aparecida. (PRADO, 2001, p.21, grifo nosso)

Esta voz nasce de uma mulher que consagrou sua existência a cultuar seu lar e seu Deus, uma entidade a quem ela sempre recorre, que o faz de cúmplice, de alento e a quem, por ser tão íntima, se permite dizer desaforos. Esta devoção adeliã serviu de revestimento essencial para compor a personagem da Mãe. Ao longo de *Partiste*, a fé, o culto aos santos, a visita à igreja e a prática dos rituais católicos conduzem a existência dessa personagem. Não se pode falar de Adélia Prado sem falar em religiosidade. Tal comunhão entre poesia e crença na obra da escritora mineira é tão sólida, tão indissociável na sua literatura, a amalgamar versos e catolicismo, que influenciou o traçado místico que ajudou a desenhar a Mãe, como expressam estes fragmentos de diálogo extraídos de *Partiste*:

Mãe: Vocês não tinham outro lugar pra brigar? (*A Mãe corre atrás das filhas com o cinto de Brás.*) Tinha que ser justo na frente da gruta? Na frente de Nossa Senhora de Lurdes? O que a santa vai pensar de mim? O que Dona Lelé, sua madrinha, vai dizer de mim, Dolores? (idem, p.7)

Mãe: (*Vai até o oratório, no qual tem uma imagem de Nossa Senhora do Livramento.*) Ô minha nossa Senhora do Livramento, rogo a vós, que tiveste um filho na cruz, traz o meu de volta. (idem, p.9)

Os trechos acima evidenciam a religião como marca importante da personagem. Ao longo do texto, diversos santos são mencionados como parte do seu rol de devoção: São José, Nossa Senhora de Lourdes, Santa Terezinha e Nossa Senhora do Livramento. Os santos são referência para todos os momentos, sejam os alegres ou os tristes. A Mãe recorre, pois servem de guia e de farol, como mostra a fala “eu fui rezar e pedir a Nossa Senhora do Livramento que trouxesse você de volta” (ALCÂNTARA, 2010, p.19). Em busca do paradeiro da Mãe, desesperada após o sumiço de uma das filhas, o público fica sabendo que ela “Tava muito agoniada e foi pra igreja” (idem, p.17), ou seja, a religião não é apenas característica, mas fio condutor do seu percurso, direcionando a rotina da personagem, como evidencia a seguinte fala: “Hoje de noite, você toma conta de sua tia pra mim, que eu vou rezar a novena na casa de Quinha”(idem, p.16).

Se a presença da religiosidade se faz tão intensa a ponto de impregnar a personagem da Mãe, a memória, que atravessa a criação de Adélia Prado, também serve de leito para a estruturação da peça. Enquanto obra erguida sob os impulsos da memória, *Partiste* alia-se naturalmente com a autora, pois, entre os seus temas dominantes, a memória se faz presente, como a memória da mãe, que a deixou órfã ainda criança, e que é sempre mencionada em seus versos. Segundo o professor Renato Dórea (2009),

A memória aparece como um dos temas recorrentes em *Bagagem*. Espaço protegido da família, da infância, da vida sempre acompanhada da morte. Tempo e espaço existenciais, aos quais o eu lírico se transporta, não sem deixar de manifestar um certo ressentimento, consciência de perda. Lugar e tempo identitários, de recomposição do ser, resgate dos fragmentos, compensação de perdas. (DÓREA, 2009, p. 88)

Margarida Salomão (1996), ao se debruçar sobre *Bagagem*, também percebe a forte presença da memória como condutora da escrita de Adélia Prado:

A meditação da finitude, digna da mais alta reflexão contemporânea, é o estável horizonte dessa poesia: finitude não apenas como cessação inexorável da experiência vivida. A uma e outra matéria contrapõe-se um imaterial substitutivo: a memória. De fato, a essa faculdade humana uma parte da obra (A Sarça ardente I e II) é especificamente dedicada. Mas, se nesse conjunto encara-se a memória expressamente como fator constitutivo, é em toda a obra que ela desempenha seu papel de provisão de fundamento/substância. [...] (SALOMÃO, 1986, p.10)

É a memória que, tanto em Adélia Prado como em *Partiste*, evidencia uma falta perene de quem partiu. A poetiza e os personagens da peça nunca perdem o elo com seus antepassados, ao mesmo tempo em que é muito presente, no caso da Mãe, a relação com o homem amado e os filhos. Adélia evoca, com tristeza, os seus mortos e sente sua existência conectada dialeticamente aos que partiram e aos que estão vivos ao seu redor. Os trechos abaixo, extraídos do poema *Morte Morreu*, do livro *O Pelicano*, e uma fala da personagem Brás, de *Partiste*, mostram um cotejo entre Adélia e *Partiste* pelo viés da lembrança de mortos queridos e a pulsação do tempo vivido no presente:

Quando o ano acizenta-se em agosto e chove sobre as árvores que mesmo antes das chuvas já reverdeceram, da mesma estação

levantam-se nossos mortos queridos e os passarinhos que ainda vão nascer. “Ó morte, onde está tua vitória?” Eh tempo bom, diz meu pai. A mãe acalma-se, tomam-se as providências sensatas. (PRADO, 1987, p.17)

Brás: [...] Mãe, outro dia sonhei com o pai, ele dirigindo o caminhão, mas o engraçado é que eu me vi menino no banco do carona, olhando admirado o pai dirigir aquele caminhãozão, “o carrão”, como eu costumava dizer (*Pausa*), até que o caminhão fez uma curva e o sonho acabou. Acordei com o olho cheio d’água. No natal, apareço por aí. Quando tiver um portador, manda avoador pra mim. Sua bença, Brás. (ALCÂNTARA, 2010, p.33)

O personagem Brás junta-se ao coro saudoso dos versos de Adélia Prado. Em seus livros, é perceptível um lamento que vem de uma orfandade que também é vivida em *Partiste*. É o que mostram os versos de *Orfandade*, poema extraído do livro *Bagagem*. Nele, morte e saudade de tempos de outrora são as marcas principais, assim como são também instâncias marcantes na peça:

Meu Deus, me dá cinco anos. Me dá um pé de fedegoso com formiga preta, me dá um Natal e sua véspera, o ressonar das pessoas no quartinho. Me dá a negrinha Fia pra eu brincar, me dá uma noite pra eu dormir com minha mãe. Me dá minha mãe, alegria sã e medo remediável, me dá a mão, me cura de ser grande, ó meu Deus, meu pai, meu pai. (PRADO, 1986, p.22)

A saudade de Adélia, por meio do canto perpassado de uma memória de infância, também tangencia *Partiste* de várias formas, seja como resultado da escrita, seja como mola propulsora do processo de criação, como mostra a leitura do poema *Expiatório*, encontrado no livro *A Duração do Dia*. O poema contribuiu para me despertar para a necessidade de um velho parente na casa onde se passa a peça, alguém como uma avó, uma velha tia. Lendo o poema me lembrei de Ruzinha, uma tia da minha mãe, já mencionada. Eis o poema que ajudou a suscitar a criação da personagem Ruzinha:

EXPIATÓRIO

Meus ancestrais levantaram-se das tumbas,

Tiram o dia pra me flagelar.

O que tinha apego a moedas,

A que morreu num parto de trigêmeos,

Tão pobre,
Mal coube no casebre seu caixão.
Minha mãe a minutos da morte me ordenou profética:
‘Vai calçar um trem,
Agora mesmo a casa enche de gente.’
Urge consolar os mortos,
Fazer por eles a oferenda da tarde
Para que voltem, espectros, às suas tumbas
E chegando a noite
Me permitam dormir. (PRADO, 2010, P.59)

Por ter, durante a escrita da peça, convivido com os versos de Adélia Prado, estes não só a atravessam, citados diretamente, como também influenciam a linguagem do texto tornando-o mais poético. A dramaturgia e a poesia possuem laços estreitos, percebidos em autores tão diversos como Shakespeare e Nelson Rodrigues (que se esmerou, destacadamente, ao espargir poesia nas vozes de Sônia, de *Valsa Número 6*, e das mulheres de *Dorotéia*). Em *Partiste*, na primeira cena, a Mãe pergunta para a filha, Cecília, qual livro ela está lendo. Ao dizer *Mar Morto* a Mãe, intrigada, questiona: “E mar morre?”, levando Cecília a responder: “É um jeito poético de dar um título, Mãe.” E foi justamente este jeito poético que envolveu *Partiste*, sobretudo nos diálogos em que as personagens, ao falarem de seus sentimentos, dão vazão a uma voz lírica.

Essa voz, acompanhada de recursos metafóricos, muitas vezes expressa perda e saudade, sentimentos tão sugestivos para a poesia. Em Elizabeth Bishop, por exemplo, eles compartilham a quinta estrofe de *Uma Arte*⁶, um dos seus poemas mais conhecidos: “Perdi duas cidades lindas. E um império que era meu, dois rios, e mais um continente. Tenho saudade deles. Mas não é nada sério” (BISHOP, 2012, p.363). Perda e saudade

⁶ Este belo poema de Bishop é apontado como antológico no conjunto da sua obra e merece ser colocado aqui na íntegra, em tradução de Paulo Henriques Britto: “A arte de perder não é nenhum mistério; tantas coisas contêm em si o acidente de perdê-las, que perder não é nada sério. / Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero, a chave perdida, a hora gasta bestamente. A arte de perder não é nenhum mistério./ Depois perca mais rápido, com mais critério: lugares, nomes, a escala subsequente da viagem não feita. Nada disso é sério./ Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero lembrar a perda de três casas excelentes. A arte de perder não é nenhum mistério./ Perdi duas cidades lindas. E um império que era meu, dois rios, e mais um continente. Tenho saudade deles. Mas não é nada sério./ Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo que eu amo) não muda nada. Pois é evidente que a arte de perder não chega a ser nenhum mistério por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério.” (BISHOP, 2012, p.363)

também inspiram o falar poético de Dolores. Ao falar da ausência de seu amado Juanito, o atirador de facas do circo que partiu, Dolores utiliza a metáfora das facas: “Mas a saudade do atirador de facas continua me ferindo. O tempo passa, mas a saudade não. Cada dia eu lembro de Juanito e as facas dele parecem cravar meu coração.” Se para Dolores a saudade é uma faca, para a Mãe é uma ladeira. Ela sente que, um ano após a morte do marido, todos estão menos tristes, mas

Mãe: [...] a saudade não passa nunca. Já fez um ano, mas como dói. Sabe, Dô, a saudade é como subir uma ladeira, uma ladeira bem íngreme, debaixo do sol quente. À medida que a gente sobe, a ladeira vai ficando menos íngreme, o sol menos quente, mas o topo da ladeira não chega nunca. Assim é a saudade, uma ladeira que não se para nunca de subir.

A Mãe também usa outra imagem poética para falar da saudade do filho Jairo: “Sem meu filho, fica faltando alguma coisa. A casa fica partida ao meio. É como o pires sem a xícara, o bule sem a alça. Um prato rachado, como meu coração, mas sem poder colar.” A casa, local que acolhe a Mãe e seus entes queridos, é um espaço tão importante para ela que também reflete a imensa ausência de um filho que foi embora. A casa é, também, alvo de uma saudade antecipada de Dolores. Em sua última cena, ela fala poeticamente do quanto já sente falta dos objetos dos quais, assim como as pessoas, irão afastar-se: Dolores projeta uma saudade que sente de um modo todo particular. O diálogo foi recortado da cena na qual ela lamenta para a irmã Ceci seu destino. Contra sua vontade, vai se casar grávida do namorado, mudando-se de Livramento. Dolores aborda uma saudade antecipada do que ela sabe estar para perder, saudade de pessoas e de coisas, objetos que adquirem uma dimensão afetiva e poética até então insuspeita, agora ressignificados no momento iminente da partida.

Dolores: Ceci, eu tô com medo.

Ceci: Medo de que Dô?

Dolores: Medo da vida, medo do que virá. Nem parece que eu tô casando, parece que eu tô morrendo.

Ceci: Que bobagem é essa?

Dolores: Diabo que fui besta de engravidar. Não tinha precisão de casar agora. Quando vi Brás lá no bar de Tonhe bebendo, me deu uma angústia. Senti uma saudade danada de tanta gente junta. Saudade de meu pai, de Jairo, até saudade dos móveis daqui de casa, saudade da cristaleira, da minha cama, do limoeiro do quintal. (ALCÂNTARA, 2010, grifo nosso)

A linguagem da peça, portanto, reflete meu convívio com Adélia Prado, cujo universo temático cabe tão bem em *Partiste* a ponto de seus versos serem ouvidos nos personagens. Estes, além da voz poética de Adélia Prado, são tocados por uma voz poética própria, a expressar suas saudades, este sentimento que parece combinar tão bem com a poesia e com o gênero dramático.

2.3 *CENTRAL DO BRASIL*: UMA ANÁLISE FÍLMICA

Durante os primeiros passos da construção de *Partiste*, enquanto recorria a Adélia Prado, também fui impelido a assistir, mais de uma vez, ao filme *Central do Brasil*, o qual já havia apreciado em várias outras ocasiões, tendo se tornado uma película que sempre revisitava. Enquanto caminhava por entre as páginas iniciais do texto, com este ainda começando a ganhar forma, sentia, em meio ao surgimento das personagens ainda sem muita nitidez, o perfume desta obra cinematográfica de Walter Salles. Atendi imediatamente a este chamado para reencontrar o filme. A peça em construção trazia algo do que tantas vi e muitas vezes me emocionou na narrativa de Salles, erguida a partir de um seu argumento, tornado roteiro pelas mãos de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein.

Ao rever a saga dos protagonistas Dora e Josué, nesta que tornou-se uma das realizações mais importantes do cinema nacional, percebi o quanto havia ali de elementos semelhantes ao que *Partiste* começara a se tornar, bem como aspectos que poderiam ser adotados ao longo do desenvolvimento da peça. Esta precisava tocar fundo na emoção, sentimento que acompanha, inevitavelmente, todo processo de partida, de perda, de luto.

Enquanto começava a escrever, fui ao encontro, mais uma vez, deste filme que tanto me havia comovido, assim como tocou fundo também o cineasta italiano Anthony Minguella. Responsável por filmes como *O Paciente Inglês*, ele comentou sobre *Central do Brasil*: “Esse pequeno filme brasileiro tocou mais corações do que praticamente qualquer outra película que eu conheça. Ele trouxe consigo uma voz autêntica para o cinema internacional.” (KEMP, 2011, p.518) Lembrava-me que esta comoção despertada em mim, em Minguella, e em tantos espectadores no Brasil e no mundo, em relação ao filme, tinha relação com personagens que se pareciam com *Partiste*.

Fui em busca desta obra cinematográfica para com ela estabelecer um diálogo com a peça que compunha e me deparei com um universo que me auxiliou direta e indiretamente. O filme traz consigo uma carga forte de emoção, a qual mais uma vez captei e, desta vez, de forma mais profunda, pois entendia e sentia o que os personagens vivenciavam como nunca antes. A emoção contida na obra de Walter Salles contribuiu para dar o tom emocional que intencionava imprimir às páginas de *Partiste*.

Em seu livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, Goliot-Lété e Vanoye localizam dois motivos que conduzem a análise de um filme. Em primeiro lugar, a análise processa o filme, ela o faz “mover-se”, ou faz pensar sobre sua rede de significados. Em segundo lugar, a análise volta-se para quem analisa, redefinindo seus primeiros impactos em relação ao que se assiste, o que o leva a repensar sobre a obra ou a reafirmar as sensações despertadas no contato inicial. “Impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas pode evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações).” (GOLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 2011, p.13) Estes autores me lembram que embarquei na *Central do Brasil* em busca de pistas para percorrer *Partiste*, uma vez que o filme sempre disse muito a respeito de quem sou. Busco aqui tangenciar o filme e a peça, pois ambos me traduzem e complementam num processo de criação.

Mas, que filme é este? Do que é feito? Quais suas marcas e que significados extrair dele? Quais as pistas que ele forneceu? Quais as cenas, as falas, o que, enfim, ajudou na elaboração da peça? Para responder a estas questões, surge aqui um espaço para interpretar a película a fim de melhor situar o diálogo criativo que se estabeleceu entre ela e *Partiste*. Sendo a obra de Salles tão impulsionadora e, em boa medida, tão definidora de aspectos cruciais desta minha criação, faz-se necessário entendê-la para melhor compreender o encontro destas duas dramaturgias, a cinematográfica e a teatral.

Em 1998, o Festival de Cinema de Berlim, um dos mais prestigiados do calendário de mostras competitivas internacionais de filmes, consagra *Central do Brasil* com o prêmio máximo, o Leão de Ouro. O sucesso do filme, mundo afora, contribuiu para o “retorno do cinema brasileiro ao cenário mundial após anos de estagnação. [...] Salles utiliza seu estilo favorito, o *road movie*, para explorar um país que ainda tentava se reerguer depois de anos de ditadura e turbulências.” (KEMP, 2011, p.518)

O filme, o terceiro da carreira de Walter Salles, com sua incursão pelo interior de um país e pelo mais íntimo de dois personagens largados à própria sorte, conquista Berlim, os Estados Unidos⁷ e, exibido em solo nacional, torna-se uma das produções mais marcantes da história do cinema brasileiro. O crítico Guido Bilharinho, em sua coletânea sobre o cinema brasileiro nos anos 1990, classifica o filme como ficção-documentária e explica o porquê: “Nele entrecruzam-se o drama pessoal dos protagonistas [...] e a amostragem da realidade física e social onde atuam. Assim, concomitantemente, acompanha-se o desenrolar e os desdobramentos de um e a emergência de outra.” (BILHARINHO, 2000, p.161)

O ponto de partida do filme é o encontro entre uma professora aposentada, Dora, vivida por Fernanda Montenegro, que não tem nada a perder, e um menino, Josué, interpretado por Vinícius Oliveira, que perde a mãe em uma cidade grande. Juntos eles empreendem uma travessia pelo interior do Brasil. Ele vai ao encontro de um pai que não conhecia, e termina por ficar perto de seus irmãos. Já a professora, sem saber, vai ao encontro de si mesma. O destino os aproxima na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, movimentada estação de trem carioca. Após este encontro Josué e Dora se unem cada vez mais, percorrendo juntos uma travessia que tem início no Rio de Janeiro e os leva, por fim, até a cidade de Bom Jesus do Norte. Eles saem fugidos de uma das maiores cidades do país e cruzam o interior do Brasil, terminando por encontrar suas origens e uma parte importante de si mesmos. É o próprio diretor do filme, Walter Salles, quem elabora uma feliz sinopse do seu filme, ao tempo em que funde a síntese da narrativa com o que lhe parece ser o aspecto mais importante da história:

Em *Central do Brasil* um garoto de nove anos parte à procura do pai que não chegou a conhecer. A viagem inverte o eixo de migração norte-sul e permite que o menino redefina a sua própria história. Ele é acompanhado na sua busca por uma mulher que se tornou insensível, cínica, mas que também busca a segunda chance que a libertará de sua existência mesquinha em uma pequeníssima odisseia: um garoto em busca do pai, uma mulher à procura dos seus sentimentos, um país à procura de suas raízes. Todos conhecem o significado da palavra perda, mas não abdicaram do direito de resistir, de mudar o curso das coisas. A procura do pai se confunde pouco a pouco com a procura de um outro Brasil. O Brasil de *Central do Brasil* é humanista e comovente, um país onde a fraternidade e a compaixão ainda são

⁷ Em 1999 o filme foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, perdendo para *A vida é bela*. E, feito inédito na carreira de uma atriz brasileira, Fernanda Montenegro foi indicada ao Oscar de melhor atriz. Raras vezes a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood reconhece com uma indicação a atuação de um ator ou atriz que não sejam americanos.

possíveis. Um país onde a indiferença e o cinismo não cabem mais.
(REVISTA, 1998, p.38-39)

Este argumento desenvolve-se em uma narrativa cinematográfica clássica, estruturada ao longo de três atos. No primeiro ato, conhecido como Apresentação, descortina-se o enredo, a história, “estabelecendo sobre quem e sobre o que ela é, e define o relacionamento entre os personagens e suas necessidades.” (FIELD, 1994, p.180) Esta parte inicial da narrativa aponta, de forma introdutória, o que o público necessita saber. Neste momento inicial são evidenciados os traços das personagens centrais, ao tempo em que são lançados os dados que constituem a trama e que determinarão seu desenvolvimento. Estes primeiros dados nos são revelados durante a exposição do filme. O termo exposição abrange o conjunto de informações necessárias, aquelas que impulsionarão a ação. Cabe ao roteirista encontrar um meio de elaborar a exposição, sem que esta impeça o fluir do filme. (FIELD, 1994) Inicialmente, vemos Dora, uma cansada e taciturna professora aposentada que, para aumentar os ganhos insuficientes com o que recebe de sua parca aposentadoria, vai todos os dias à estação ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro, onde redige cartas para os analfabetos que por lá passam.

Em frente a Dora desfila diariamente um bom número de homens e mulheres saudosos e ansiando por enviar uma carta. Muitos dos relatos são emocionados. Dora, contudo, fica incumbida de colocar as cartas no correio, mas o valor da postagem que ela recebe dos remetentes não tem o fim combinado. Ela faz uma triagem e não cumpre o acordo, deixando de colocar no correio algumas das missivas e, assim, fica com o dinheiro indevidamente, aumentando sua renda. De volta ao seu minúsculo e modesto apartamento, ela conta, todas as noites, com o auxílio da amiga e vizinha Irene (Marília Pêra), que a ajuda na triagem das cartas que vai ou não postar⁸.

É Irene quem convence Dora a enviar a carta de uma mulher que, acompanhada de seu filho, Josué, pagou para que a professora escrevesse ao marido que deixou em Bom Jesus do Norte. Enquanto Dora redigia esta carta ditada pela mãe de Josué, a câmera

⁸ Em relação às cartas no filme, Walter Salles explica: “Eu fiquei me perguntando o que aconteceria se uma carta não chegasse a seu destino, o que aconteceria se uma carta não cumprisse o seu papel de carta.” (REVISTA, p.9)

foca o pião que o garoto trazia consigo, o mesmo pião que, algumas cenas depois, torna-se o responsável pelo atropelamento da mãe. Ao atravessarem uma rua movimentada, o pião escapa das mãos do garoto e este vai em busca do brinquedo, deixando a mãe à sua espera no meio da rua, onde acaba sendo atropelada. O pião, que antes havia aparecido no encontro deles com Dora, agora ressurgue como o estopim desta morte e terá uma nova aparição, de forte conotação simbólica, no final do filme. O pião surge no primeiro ato cumprindo a função que alguns estudiosos do roteiro chamam de pista. É nesta fase da exposição que a pista aparece. David Howard e Edward Mabley definem este elemento do roteiro como:

Um artifício preparatório que ajuda a construir um roteiro bem estruturado. Pode ser uma fala num diálogo, um gesto de um personagem, um maneirismo, um acessório cênico, ou uma combinação disso tudo. À medida que a história se desenrola, a pista é plantada algumas vezes, o que a mantém viva na mente do espectador. Em geral, perto da resolução da história, quando as circunstâncias dos personagens e também o público já tiverem mudado, surge um *payoff*, aqui chamado de “recompensa”. Na recompensa, o gesto, o acessório cênico ou seja lá o que for adquirem novo significado. O momento em que a pista adquire novo significado graças à recompensa assemelha-se a uma metáfora poética. (HOWARD; MABLEY, 1999, p.118)

Além de o pião ser o causador da morte da mãe de Josué, ele precipita uma reaproximação do menino com Dora. Sozinho na cidade grande, Josué chora a morte da mãe e, abandonado na Central do Brasil, passa a dormir aí, sem paradeiro certo e sem ninguém que tome conta dele. O menino acaba recebendo abrigo na casa de Dora, mas é por pouco tempo. Ela logo leva o garoto para uma falsa instituição de adoção, acreditando estar vendendo-o para uma família estrangeira. Em troca da negociação que acabara de fazer com o destino do menino, ela compra uma televisão.

Mais uma vez é a amiga Irene quem intercede a favor de Josué. Ela convence Dora a resgatá-lo, certa de que a história de adoção encobre o tráfico de órgãos de crianças. Sentindo-se culpada, Dora retorna ao apartamento onde havia vendido Josué e, correndo grande risco e sob muitas ameaças, foge com ele. Só lhe resta sair o mais rápido possível do Rio de Janeiro rumo a um lugar distante, a salvo dos bandidos que certamente estariam em seu encalço. Seguindo um impulso, ela toma um ônibus e pega a estrada com Josué rumo à cidade de onde saíram.

Para escapar de um fim trágico, Dora empreende uma viagem de fuga, objetivando levar seu jovem parceiro de aventura ao lugar onde Josué teria abrigo e proteção da

família. O filme, neste estágio da narrativa, conclui a etapa de exposição, na qual, também, o roteirista e o diretor deixam claro para o público qual a forma utilizada para contar a história e conduzir as personagens. O crítico Paulo Emilio Sales Gomes nos ajuda a entender os vários enfoques narrativos no cinema. Ele explica que, se comparadas ao romance, determinadas características deste gênero valem também para o filme:

Seja a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular. Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão. Na realidade, um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo, o chamado “campo contra campo”, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro. (GOMES, 2000, p. 107)

De acordo com a explicação de Gomes, Walter Sales e seus roteiristas optam por uma narração objetiva de acontecimentos, que reúne Dora e Josué, enfocados, em grande parte, juntos. E a câmera entra com eles no ônibus que os conduz pela rota de fuga, sendo este o primeiro de uma série de meios de transporte que sublinham a mudança no rumo destes dois personagens. Cada veículo que tomam, seja ônibus, seja caminhão, os leva para um outro caminho da história, rumo a outro estágio da narrativa.

O ônibus em que entram no Rio de Janeiro marca o fim do primeiro ato e início do segundo, momento deflagrado por uma tensão (a fuga) que precipita a história, tirando os personagens de um estado de repouso e conforto rumo ao estágio de desenvolvimento, em que irão se confrontar com outros conflitos e novas tensões. Ao desafiar uma quadrilha para descumprir o perigoso acordo que havia feito com eles e salvar Josué, Dora aciona a virada que a levará a mudar radicalmente sua vida. Ela é obrigada a deixar sua cidade, seu apartamento, sua acomodada rotina de redatora de cartas para se aventurar, fugindo, pelo interior do Brasil. Enquanto exemplo de uma estrutura clássica de roteiro, o final do primeiro ato de *Central do Brasil* é motivado pelo arriscado e tenso resgate de Josué, constituindo aí, no filme, seu Ponto de Virada I. O Ponto de Virada pode ser definido como

[...] qualquer incidente, episódio ou evento que engancha na ação e a reverte noutra direção, do Ato I para o Ato II, do Ato II para o Ato III. Pode haver muitos Pontos de Virada. [...] Esses incidentes, episódios ou eventos – esses Pontos de Virada – mantêm a história no lugar, ancorando-a ao enredo. (FIELD, 1994, p.18-19)

O primeiro ponto de virada de *Central do Brasil* coloca Josué, um menino desamparado, e Dora, uma rabugenta e cansada aposentada, juntos na estrada. Esta improvável aliança foi tramada ao longo de toda a exposição, culminando na colisão de Dora com os bandidos que dariam um destino trágico a Josué. Tornada alvo de criminosos, ela escapa da capital rumo ao interior do país, sem suspeitar que esta rota a levaria a um encontro profundo consigo mesma.

Mas esta faceta de Dora só se mostrará em toda sua força no final do filme. Antes disto, ela ainda terá que atravessar, ao lado do menino, todo o segundo ato, cuja estrutura compreende o que os teóricos do roteiro chamam de confronto, momento da história marcado por uma sucessão de conflitos crescentes. O primeiro desses conflitos já está instalado na relação entre Dora e Josué. Inicialmente, ele se mostra arredo e impertinente com a sua parceira de fuga, enquanto ela planeja saltar no meio do caminho e deixar o garoto seguir sozinho rumo à cidade onde sua mãe nasceu, ao encontro do seu pai. No ônibus, Dora está impaciente, tendo deixado para trás um mundo que, mesmo inóspito, ela conhecia, integrada que estava ao caos e à solidão cotidianos. Como muitos que transitam e tentam sobreviver na Central do Brasil, ela fazia das pequenas migalhas recolhidas daqueles que lhe ditavam as cartas complemento tanto para suas despesas como para sua solidão de aposentada e sem família. Após a reviravolta experimentada com a aparição do pequeno Josué em sua vida, ela envereda da capital para o interior, rumo a um calvário que significará, a um só tempo, tormento e reinvenção.

Neste primeiro ônibus em que Dora se encontra, ela conta a Josué sobre o pai, um maquinista de trem que a abandonara ainda criança e sozinha com a mãe. Quando esta morreu, ela tinha a mesma idade de Josué e, de maneira irônica, menospreza a figura paterna, lembrando sarcasticamente do apelido de “Pimbão”, como ele era conhecido nas rodas boêmias, durante as quais sua faceta festiva se diferenciava do pai austero que a menina Dora conhecia em casa. Ao relatar tudo isto para Josué, ela não demonstra nem sofrimento, nem saudade. Embriagada, após beber meia garrafa de vinho barato, ela fala deste pai como quem menciona um estranho. Um pai que, ainda que com ele

tenha convivido, ela desconhecia, como Josué também ignorava o seu. Neste momento do roteiro, seus autores, sutilmente, aproximam, por uma linha tênue, a amarga Dora do inocente Josué. E o vinho é o combustível que os liga, mais uma vez, quando o garoto, tarde da noite e ainda dentro do ônibus, se embebeca com o que restou da garrafa que Dora bebia. Os passageiros ficam em polvorosa após Josué experimentar e se exceder na mesma bebida que fez Dora saltar para o passado e lembrar do pai que lhe negou afeto e proteção.

Eles ainda haveriam de permanecer ligados, ainda que contra a vontade de Dora. Enquanto Josué dormia no ônibus, ela coloca uma quantia de dinheiro na sua mochila e combina com o motorista para deixar o menino na cidade de Bom Jesus do Norte. Ela salta em uma rodoviária e, enquanto aguarda um outro ônibus numa lanchonete, é surpreendida por Josué. Além de não seguir viagem, unindo-se novamente a ela, Josué esquece no ônibus, que já havia partido, a mochila com o dinheiro que ainda lhes restava. Eles teriam que seguir, mais uma vez, companheiros indesejados de uma longa viagem.

Dora não queria continuar seu caminho incerto ao lado de um menino que, até então, nada lhe despertava, enquanto ele também não queria prosseguir ao lado de uma mulher que, pela segunda vez, tentou se livrar dele, lembrando que, ainda no Rio de Janeiro, ela lhe deu abrigo e depois o vendeu para uma quadrilha. Sem dinheiro, sem ajuda, eles se encontram em meio a uma encruzilhada e só lhes resta um ao outro. Para Ivana Bentes “isso cria a possibilidade de relações fraternas, nem com o pai nem com a mãe, mas com o companheiro de viagem, o amante da estrada...cria uma espécie de companheirismo, comunidade.” (REVISTA, 1998, p.21-22) Entretanto, Dora e Josué irão percorrer um longo caminho entre a rejeição e o companheirismo. Os criadores de *Central do Brasil* complicam a vida de seus personagens e não se mostram dispostos a isentá-los de seus quinhões de sofrimento até a redenção final.

O caminho dos protagonistas seguirá repleto de surpresas, imprevistos e quedas. Acontecimentos inesperados, assim como pessoas, surgem, e uma delas é o caminhoneiro César. Este homem, solteiro e evangélico, lhes dá uma carona em seu caminhão e, atencioso, convida Dora e Josué para uma refeição. Por alguns instantes podemos vislumbrar na boleia o esboço de uma família: Dora, César e o pequeno Josué. Após um pedido de Dora, César deixa que o menino conduza o volante do carro. Por

alguns momentos, Dora e Josué encontram acolhida. Um homem os conduz e bem que ele deveria adotá-los, poderia pensar Dora. César, literalmente, dá colo ao menino, quando deixa que ele, a pedido de Dora, segure no volante de seu caminhão. No banco do carona, Dora olha, e a cena deve parecer-lhe familiar. Poderia ser aquele desconhecido, que se mostra um homem maduro e forte, desbravador de estradas, alguém que os acolheria de maneira tanto paternal quanto romântica?

Dora pensou que sim e se deixou levar, seduzida pela figura máscula e gentil do caminhoneiro César. Enquanto comiam num restaurante de beira de estrada, ela vai até o banheiro, pede emprestado um batom e volta sequiosa de César. Mas, ao retornar para a mesa, ela o vê partir no caminhão. Em uma das cenas mais tocantes do filme, Dora lamenta ter deixado escapar este homem que parecia assentar como uma luva aos seus sonhos românticos. Destas páginas do roteiro salta para a tela uma Dora humanizada que sofre a dor de uma rejeição. Ela vê, frágil e impotente, César partir. A câmera fecha sobre ela e ouvimos os lamentos vindos desta personagem que, distante do Rio de Janeiro, onde se mostrara seca e sem qualquer vaidade na sua rotina árida, revela-se frustrada e solitária, após passar um batom para investir no homem que a encantara. Resta a Dora lamentar, impotente, diante desta perda.

Em meio ao grande conflito externo da personagem, em seu embate com um mundo desconhecido, repleto de estradas que se abrem à sua fuga, Dora deixa à mostra seu conflito interno, revelando-se suscetível e fragilizada, após a tentativa vã de encontrar abrigo nos braços de César. Dora aventura-se pelo interior de um Brasil novo para ela, enquanto é dado ao público flagrar a personagem em um instante de intimidade, o que também nos leva a vê-la não apenas nas paisagens recônditas de um país, mas no encontro ou reencontro de sua sensibilidade, experienciando o início de um processo de mudança. É o próprio diretor Walter Salles quem explica a estrada no processo de ressensibilização de Dora:

A estrada traz consigo a possibilidade da descoberta, do confronto com o desconhecido. Acho que o verdadeiro arco psicológico dos personagens se opera a partir do confronto com o desconhecido. O deslocamento permite o confronto que desestabiliza e traz a possibilidade de uma reação diferente da que a personagem tinha no início. (REVISTA, 1998, p.10)

O caminhoneiro César não quis que Dora seguisse o caminho com ele, mas o que fica desta recusa doída é a imagem da protagonista que começa a percorrer uma curva

dramática da qual sairá modificada. A partida de César deflagra a retomada da incursão de Dora e Josué até Bom Jesus do Norte. Eles entram na carroceria de um caminhão que transporta romeiros e avançam rumo à segunda parte do segundo ato deste filme. A trajetória dos dois ainda vai se complicar até o final: Josué bate em duas casas à procura do pai, mas os endereços estão errados; Dora havia solicitado que a amiga Irene vendesse todos os seus móveis e depositasse o dinheiro em uma agência, mas Irene faz o depósito na cidade errada e, mais uma vez, eles ficam sem dinheiro; Dora e Josué brigam e ela extravasa seu descontentamento com a árdua travessia; Dora, em meio aos rituais da procissão de Nossa Senhora das Candeias, em Cruzeiro do Nordeste, no interior de Pernambuco, desfalece fatigada. Esta cena coloca a personagem, vinda de um contexto urbano, envolta por uma multidão de fiéis em procissão, entoando cânticos e rezando, enquanto fazem promessas e clamam num intenso fervor religioso, numa noite quente e mística.

Dora é tragada por esses rituais, imersa na faceta de um Brasil pobre e devoto, tomado de profunda religiosidade. Todo este espetáculo de fé é novo para ela e tudo lhe parece maior do que ela pode entender. Dora é lançada neste grande culto e, num misto de cansaço e transe místico, ela desmaia, e só a reencontramos no dia seguinte, numa calçada. Ela adormece no colo de Josué. O menino ampara a mulher tão só quanto ele, compondo uma imagem que remete à *Pietà* invertida. É este garoto franzino quem acolhe uma senhora fatigada e assustada diante de uma terra estrangeira aos seus olhos. Dora, despertada no colo do menino que soube lhe dar amparo, se percebe também menina e tão próxima daquele garoto que busca um pai. Josué a tomou em seu colo e soube ter, ele, uma simples criança, uma atitude de pai, o pai que Dora também não teve. Esta cena é decisiva para acionar uma mudança na voltagem emocional da personagem. Mais uma vez, o crítico Guido Bilharinho aparece para explicar como se opera esta transição na personagem de Fernanda Montenegro:

A problemática de ambas as personagens caminha, pois, paralela e solidariamente, mas possui natureza e conotação diversa. Se para o menino representa o encontro do futuro em sua interseção com o passado, para a professora aposentada não é apenas a fuga ao gangsterismo que a persegue, porque essa fuga é decorrência de sua paulatina humanização provocada pelos fatores que cercam a origem e o desenvolvimento de sua vinculação ao menino. Enquanto inserta na engrenagem da árdua luta pela sobrevivência em meio à insuficiente aposentadoria, sua postura e atuação caracterizam-se por acentuados egoísmo, insensibilidade, desonestidade e exploração da ingenuidade e confiança alheia. Submetida, porém, ao choque da constrangedora

realidade do outro, ao qual laços emocionais sutis já a ligam, renasce-lhe e encorpam-se-lhe as fibras da convivência solidária. (BILHARINHO, 2000, p.161)

Este novo delineamento na personagem pode ser confirmado na postura adquirida por ela quando, sem dinheiro, Josué a convence a escrever cartas para os que passam pela feira. Em outra cidade assistimos a uma Dora que parece ter se refeito de tantos sustos ou que parece já transparecer as mudanças que se operam em seu ser. A mulher impaciente e entediada que escrevia as cartas ditadas na Central do Brasil mostra-se mais solícita diante do povo de Bom Jesus do Norte. Antes, ela redigia as cartas de quem estava na capital e queria mandar notícias para quem estava no interior. Agora, ela redige as notícias de quem está no interior e se corresponde com quem partiu para a capital. Altera-se a rota das cartas, numa mesma inversão pela qual Dora passou, deslocada do seu lugar de quem escrevia de uma agitada estação ferroviária do Rio de Janeiro, e agora de uma feira do interior do Nordeste.

O mundo de Dora sofreu uma reviravolta e, desde que tomou a estrada, muitas dificuldades apareceram no meio do caminho, mas, após retomar a função de redatora de cartas, ela experimenta com Josué um momento de trégua. Com o dinheiro ganho, o menino a presenteia com um vestido azul, comprado na feira e seguem para uma agência dos correios, onde uma atitude de Dora revela algo de novo na personagem: ela opta por enviar todas as cartas que havia ficado encarregada de mandar. Josué ainda propõe que nem todas as cartas sejam postadas, mas ela se recusa. Diferente do que havia feito no passado, Dora dá às cartas o destino que lhe foi confiado pelos seus remetentes. Esta mudança de postura da personagem sublinha definitivamente a mudança na personagem, cuja questão central para o diretor Walter Salles é o seu

[...] processo de ressensibilização. Isso é o que me interessa nessa viagem ao Nordeste, e o que vem junto com essa ressensibilização é a questão do cinismo ao qual a personagem teve que se entregar para fechar as contas do mês. À medida em que ela arbitrariamente escolhe as cartas que serão e as que não serão mandadas, ela se entrega a uma prática que transcende a questão do jeitinho, uma prática que ela não acha, em nenhum momento, amoral ou imoral. Ela já incorporou aquilo. De certa forma, o confronto com o garoto, cria a possibilidade da ressensibilização da personagem. Isso é o ponto mais interessante do filme. (REVISTA, 1998, p.17)

Dora se redescobre na estrada, pronta a rever sua vida e suas escolhas. *Central do Brasil* é um *road-movie*, percorrido por dois personagens centrais neste trajeto de encontros e transformações. Contudo, essas mudanças internas, sobretudo em Dora, só

se processam após todo o caminho percorrido, e este se mostrará repleto de percalços e surpresas, até o público se deparar com uma personagem diversa, humanizada e transformada por questões ligadas à sua história de vida. Syd Field traduz este rito de passagem:

É o que Joseph Campbell descreve como “ritual de iniciação”, em que o “herói” da história, o personagem principal, é colocado numa situação na qual deve ultrapassar uma série de obstáculos no caminho para alcançar sua “humanidade”, ou o sentido de iluminação espiritual. É uma jornada tanto física quanto espiritual, porque é no caminho que o Herói passa por sua transformação simbólica da morte e da ressurreição; ele tem que jogar fora todos os aspectos velhos de sua vida e mover-se para outro nível, um degrau acima, que é o “nascimento” de seu novo eu. É uma jornada de aceitação; o herói tem de aceitar o seu destino, qualquer que seja ele, seja ele a vida ou a morte. (FIELD, 2004, p. 53)

E a jornada de Dora a leva ao encontro de uma mulher mais afável, mais gentil, mais doce e que encaminha Josué ao destino que se propuseram. Eles se dirigem ao final do filme, quando ela levará o menino ao encontro de suas origens e, por fim, ao encontro dela mesma. Eles, por fim, chegam à casa do pai de Josué, mas ele não está lá, apenas os seus dois irmãos por parte de pai. O pai havia ido para o Rio de Janeiro em busca da mulher. Neste terceiro e último ato do filme assistimos ao clímax da obra, momento emocionante em que cabe a Dora, a única letrada entre eles, ler a carta que o pai havia deixado, caso a mãe de Josué retornasse. Os irmãos se unem, Josué encontra acolhida neste lar e, agora, a sua jornada com Dora se cumpriu, pois ela, finalmente, o conduziu ao encontro de suas origens.

Nesta terça parte do filme, um objeto é retomado para enfatizar simbolicamente que o ciclo de Josué no filme se cumprira. O pião, causador da morte da mãe do garoto, reaparece na oficina em que os irmãos de Josué trabalham e lá ele ganha um novo pião. Se antes este brinquedo tinha a função de pista, agora ele aparece como recompensa. Neste caso, o pião, que marcou um fim, uma morte, agora acentua uma nova vida para Josué, um recomeço. Ele ganha de presente um novo pião, mas também uma nova casa e conhece seus irmãos.

Também o ciclo de Dora se fecha na narrativa. Ela, que havia se aproximado de tal forma de Josué, a ponto de manifestar sua intenção de adotar o menino, compreende que ele deve ficar com os irmãos. Ela precisa seguir sua vida, voltar para a estrada e encontrar o seu rumo. A Dora que entrou no ônibus em direção a Bom Jesus do Norte

volta modificada em outro ônibus que a leva rumo a um destino desconhecido. Dora está transformada; sua trajetória de ressensibilização, como queria Walter Salles, se cumpriu. A mudança de Dora ganha uma tradução no vestido com que parte da pequena cidade. Ela veste o vestido novo com que Josué a presenteara. Trata-se de um vestido azul, cor que até então ela não havia usado no filme, em que a víamos com um figurino em tons de terra.

Este vestido age como uma metáfora visual no filme de Salles, pois veste uma Dora que se anuncia diferente. A ligação entre a mudança no perfil da personagem e os componentes estéticos do filme são também examinados por Marcos Strecker no livro *Na estrada: o cinema de Walter Salles*, no qual analisa a obra do cineasta. Segundo Strecker

No início, há poucas cores. A representação monocromática marca tanto o apartamento quanto a roupa da personagem Dora (Fernanda Montenegro), numa faixa estreita de cinzas e marrons. Tudo passa a ser uma questão de ressensibilização. As cores começam a brotar a partir do momento em que ela percebe que o mundo é mais amplo. As opções gramaticais e de direção de arte servem para contar essa história de alguém que recupera a visão, que começa a perceber o outro. No início, o céu não aparece. O Rio de Janeiro é um espaço claustrofóbico. O apartamento de Dora tem o corredor longo, desenhado como se fosse um vagão de trem. A curva do trem parece um prolongamento do próprio prédio onde ela vai recuperar o menino. A partir do momento em que ela encontra o garoto e inicia uma trajetória para dentro do país real, as lentes vão pouco a pouco se abrindo, a distância focal vai se ampliando e a profundidade de campo começa a configurar uma outra percepção do mundo. (STRECKER, 2010, p.74-75)

Walter Salles reafirma a análise de Strecker, no que diz respeito à adoção do termo ressensibilização, como reflexo da nova capacidade de alteridade⁹ experienciada por Dora:

Central do Brasil é um filme sobre uma possível redenção, sobre a possibilidade. O filme aponta, na verdade, para a possibilidade da descoberta do afeto. (...) O filme é sobre a possibilidade da descoberta do outro, daquele que é diferente de você e que para quem você nem olha. Dora não mandava as cartas porque era incapaz de olhar o personagem que estava na frente dela. No final do filme ela percebe

⁹ Antonio Sidekum, em artigo denominado *Alteridade e Subjetividade*, elabora uma interpretação deste conceito: “Tratar de alteridade quer dizer, antes de tudo, incluir a ética numa nova perspectiva filosófica. A relação para com o outro se realiza na forma da bondade que se chama justiça e responsabilidade infinita para com outro e se concretiza historicamente numa experiência de transcendência, solidariedade e responsabilidade pelo outro. A alteridade é uma experiência de interpelação ética. Esta experiência se manifesta pelo rosto do outro.” (SIDEKUM, 2011, p.92)

que não pode deixar de mandar as cartas. Essa reviravolta ética que funciona em paralelo à ressensibilização dela é que mais me interessava desde o princípio. (...) Muito mais essa questão pequena que se opera no campo pessoal, na questão do afeto. Essa é que me parece a questão interessante. É para ela que o filme deriva. (REVISTA, 1998, p.20/22)

E Dora se abre para um novo jeito de olhar o mundo, um jeito mais humano, mais sensível. Uma Dora que se comove e chora enquanto escreve uma carta para Josué. Pela primeira vez e somente nesta cena, que é escolhida como epílogo do filme, ela escreve uma carta na qual é a remetente, carta em que redige sobre seus sentimentos, se confessa e abre o coração para Josué. O ônibus segue e nele Dora escreve esta carta, na qual diz como se sente ao se perceber com saudade do pai. A memória de Dora a faz reencontrar um pai amoroso que a deixou apitar o trem que ele conduzia quando ela ainda era menina. A saga de Josué, em busca de um pai desconhecido, preparou o terreno para que Dora reencontrasse no passado um pai que ela um dia amou.

É importante lembrar que, no primeiro ônibus que a levou embora do Rio de Janeiro, Dora falou do pai em tom de desprezo. Já no ônibus que a leva para longe de Bom Jesus do Norte, ela se mostra em toda sua amorosidade, ao falar de um pai que ela havia esquecido que um dia amou. Ao lado de uma Dora adulta e transformada assistimos, nesta cena, a uma Dora menina. Seu último pedido é para que Josué não a esqueça; para isso pede que ele guarde o retrato que tiraram juntos na feira. Nele, estão juntos ao lado da imagem do Padre Cícero. Dora pede que Josué guarde consigo este dispositivo da memória, registro da cumplicidade que se estabeleceu entre eles.

Juntos se lançaram numa travessia por dentro de um país. Em meio ao desafio de uma busca por um pai, eles foram da rejeição mútua à aceitação amorosa. Dora e Josué fizeram uma peregrinação a partir de suas perdas. A perda da segurança dela, a perda da mãe dele. A saída da cidade grande representou a fuga e esta se reverteu em encontro. Josué se ligou às suas origens e Dora se reconectou com as suas, com uma mulher mais humana e mais sensível. É esta mulher que segue pela estrada num ônibus em movimento, ao som da música *Preciso me encontrar*, de Candeias, interpretado por Cartola. É a derradeira imagem de um filme sobre a busca e o reencontro de suas origens, de um país e de si mesmo.

2.3.1 *CENTRAL DO BRASIL E PARTISTE*: NARRATIVAS DA AUSÊNCIA

Uma vez exposta a rede de significados que envolve *Central do Brasil*, é possível extrair os componentes do filme que dialogam com *Partiste*. Marcos Strecker identifica, no percurso de Dora e Josué, uma volta às origens, uma retomada do passado que também está na origem da criação da peça. Vejamos, inicialmente, o que aponta Strecker:

Os personagens fogem de um futuro irrealizável e se voltam a um passado desconhecido. A falta de raízes e a crise de identidade são os fios que compõem o tecido virtuoso de um novo recomeço. É na ética, na estatura moral e na inocência – original ou redescoberta – que está a saída. [...] Como outros filmes de Walter, *Central do Brasil* traz personagens demarcando sua geografia pessoal. A viagem deles exprime o abandono do espaço urbano degenerado, uma fuga para o interior, para o campo. Ao deixar o Brasil industrializado, fracassado pela violência e pelo afeto desaparecido, os personagens tentam retornar ao passado mítico do interior e do Nordeste. O longa inverte, assim, o sentido da viagem dos retirantes em direção a uma nova condição social – jamais cumprida. É um retorno às origens, à procura das raízes, em busca da inocência perdida. (STRECKER, 2010, p. 71/73)

Dora e Josué cruzam a estrada à procura de um pai, a procura de um sentido para suas vidas. Aproximo aqui o percurso das criaturas de Walter Salles com o início do percurso da escrita de *Partiste*, que começa por uma viagem, por um retorno às minhas origens. Ao assistir ao filme diversas vezes enquanto começava a escrever o texto, vi no trajeto dos personagens pelo interior do país em busca deste pai muito do meu percurso como autor para escrever a peça. Também voltei a Livramento no ano de 2009, em dois momentos: o primeiro, em março, para enterrar meu pai, e depois em setembro, na primavera, para me enfronhar melhor na cidade, fotografá-la (como já foi dito) para sentir e absorver melhor o lugar que seria o cenário da peça. Meu pai e meus ancestrais eram desta cidade e, portanto, a cidade era eles, o lugar os refletia, possuía suas histórias, demarcava suas existências. A cidade também era parte de mim, e muito do que sou e vivi estaria na peça, que envolveria a mim e aos meus.

Quando via Josué ao encontro de um pai,¹⁰ quando via Dora na estrada se redescobrimo, também reencontrando a memória de um afeto que ela já não tinha pelo pai, me via neles. Voltei a Livramento para melhor absorver uma cidade na qual vivem

¹⁰ “A falta do pai é uma questão interessante tanto no *Terra* quanto no *Central*...É porque faltam os pais mesmo.” (SALLES, 2008, p.21) Este é um depoimento do diretor Walter Salles. Quando menciona *Terra*, ele se refere ao filme *Terra Estrangeira*.

personagens que perdem o pai. Me vi em Dora e Josué como o autor que viajava para sua cidade natal, para nela abastecer minha trama, que entrelaçava minha vida, minha autobiografia. Portanto, eu viajava para melhor me perceber naquele lugar. Era o deslocamento provocando um reencontro, gerando sentidos para uma nova escrita. E, enquanto esta se desenvolvia, retirei de *Central do Brasil* a inspiração para um importante componente de *Partiste*: a presença das cartas.

Na peça, as cartas surgem como parte da narrativa. Elas engendram elos de afetividade entre a saudade da personagem da Mãe e o mundo externo e desconhecido no qual o filho ausente se encontra. Ao longo do texto, assim como acontece no roteiro de *Central do Brasil*, as cartas surgem em momentos diversos, nas primeiras cenas, no meio da história e no final. No início, a Mãe pede que um dos filhos, Brás, a ouça, mais uma vez, lendo a carta mais recente de Jairo, carta que ela sempre relê, retornando a ela, insistentemente, como consolo, como alento para a falta que o filho faz. Esta primeira carta também tem a função dramática de introduzir Jairo, de mostrar onde vive, como vive, como se comporta. Por esta carta é apresentado o personagem, cuja medida de importância está na incidência com que sua ausência se faz presente na memória dos parentes e na expectativa da sua volta. De São Paulo, Jairo relata sua vida e faz desta carta, enviada há muito tempo, o bálsamo que acalenta a tristeza da Mãe:

São Paulo, 19 de março de 1970. Mãe, com a graça de Deus, vou aprendendo a labutar com São Paulo. Cidade comprida, gente muita. Ninguém me olha e eu vejo uma multidão. O pessoal da pensão é educado, mas não me dá trela. Já assuntei que o que bem tem em São Paulo é um povo que não é de São Paulo. Só não me acostumo com o tempero da comida da pensão, muito diferente da sua. Não repare a mancha de manteiga no papel de carta. Escrevo pra senhora no balcão da padaria de um espanhol muito distinto, Seu Manolo. Ele me serve uma média com pão todo dia. Agora deixa eu ir, mãe, que preciso correr atrás do meu. Preciso também de um sapato novo, um guarda-chuva e um emprego certo. Reza pra mim, mãe. Abrace todos e manda um beijo pra minha madinha Quinha. A bença, mãe. Jairo. (ALCÂNTARA, 2010)

Esta é a carta mais recente de Jairo que, depois de enviá-la, se calou, nunca mais deu notícias, para aflição da Mãe, que a ela sempre recorre. A Mãe também recorre a Cecília para que a filha redija uma carta para Jairo. Esta cena foi inspirada diretamente de *Central do Brasil*, em cujas cenas Dora é paga para escrever cartas. Ela atende a pessoas que encontram nela o meio pelo qual suas notícias chegam ao parente querido e distante. Em *Partiste*, a Mãe também escreve pelas mãos da filha Cecília. Nesta cena, ao

ditar a carta, a Mãe também cumpre uma função no drama. Pela voz da Mãe, o texto sublinha o perfil das personagens que estão na casa, em Livramento. Esta carta reforça quem são e como estão naquele momento em que a peça flui:

Mãe: Ceci, faz uma caridade pra sua mãe. Eu quero ditar uma carta pra Jairo.

Ceci: Mas mãe, meu livro tá tão bom!

Mãe: É coisa rápida. *(Abre uma gaveta, pega o papel de carta, uma caneta e um envelope. Entrega tudo para Cecília. Mãe e filha estão sentadas, cada uma em um lado da mesa.)* *(Empenhadíssima)* Escreve aí. *(Ditando a carta.)* “Jairo, meu filho, já tem dois anos que você não manda notícias, menino. Quanta ingratidão! Ultimamente, não tenho andado muito bem do fígado.”

Ceci: Já tomou seu remédio?

Mãe: *(Impaciente)* Já. Continua, Ceci. *(Voltando a ditar.)* “Outro dia, ouvi no rádio que bom é evitar doce, mas quem disse que eu passo sem? Teu pai segue com o caminhão pelas estradas, Dolores segue namorando Nobral e agora incutiuiu com o circo.”

[...] (ALCÂNTARA, 2010)

Esta carta ditada, junto com tantas outras que também surgem no filme, se constituem em narrativas da ausência, em elos feitos de escrita que aproximam, em condições diversas de tempo e espaço, os seres queridos que se encontram afastados. E a carta também serve como motivo para instalar uma peripécia na peça. Em dado momento, uma carta chega, a Mãe alegra-se, emociona-se. Jairo, finalmente, envia notícias. A casa está em polvorosa. O filho parece não ter esquecido os que ficaram em Livramento. Ele envia breves notícias, que a todos entusiasma. A Mãe é tomada, ao mesmo tempo, de contentamento e tristeza, pois Jairo, distante, desconhece a morte do pai. O desenho desta cena mostra a gangorra de sentimentos que atravessam os pontos extremos do diálogo abaixo:

(Dolores inicia a leitura da carta.)

Dolores: “São Paulo, 31 de maio de 1973. Mãe, fiquei de escrever, mas fui adiando e, quando dei por mim...”

(A Mãe, por fim, toma a carta de Dolores e lê.)

Mãe: “... o tempo voou. Tenho sentido muita falta da senhora, do pai. *(Pausa)* Diz a ele que eu mando um abraço bem apertado. Mãe, não se preocupa, estou num emprego bom, não tenho passado aperto. A vida em São Paulo é só trabalho, mas vou vivendo como Deus quer. Lembranças a todos aí em Livramento, saudações a minha madrinha Quinha. Sua bença. Do filho que nunca esquece a senhora, Jairo.”

Ceci: Mãe...

Mãe: Me deixa sozinha, filha.

Brás: Mãe...

Ceci: Deixa ela quieta, Brás. Vem.

(Cecília e Brás saem.)

Brás: *(Vendo que Dolores não sai de perto da Mãe.)* Vem, Dô.
(Dolores ainda insiste em ficar perto da Mãe.)

Brás: Vem, Dô.

(Antes de sair, Dolores pousa o envelope da carta aos pés da Mãe, que fica só. Em seguida, a Mãe coloca a carta de Jairo no oratório, junto a Nossa Senhora do Livramento, e sai de cena.)

(ALCÂNTARA, 2010.)

Contudo, algumas cenas adiante, a carta recebida nesta cena revela-se falsa. A mãe descobre a farsa, dá-se uma reviravolta. Mãe e filhos confrontam-se numa ebulição de sentimentos. Brás e Cecília, ainda que bem intencionados, mentem, alimentam na Mãe falsas esperanças. A descoberta desta carta falsa é o estopim para confissões, para que a revelação de medos venha à tona e para que a Mãe exponha, mais uma vez, sua sabedoria, atravessando mais uma cena na qual o seu arco de sentimentos vai de um extremo a outro. No caso deste momento da peça, a Mãe vai da ira à complacência, mostrando-se indignada para, ao fim, ensinar sobre o quão profundamente conhece os seus filhos:

Mãe: *(Aflita)* Brás! Cecília!

(Os irmãos aparecem.)

Mãe: *(Irônica)* Cecília, diz pra teu irmão que novidade é essa que Jairo tem pra me contar.

Brás: Jairo?

Ceci: Que novidade, mãe? Eu não sei...

Mãe: *(Ríspida)* Sabe sim, você sabe muito bem do que eu estou falando. Eu agora fiquei curiosa. *(Relendo a carta.)* “Mãe, como a senhora tem passado? Tenho uma novidade, acho que a senhora vai gostar.”

Ceci: Mãe... *(Ceci e Brás se olham apreensivos.)*

Mãe: *(Furiosa)* Vamos, Cecília, eu tô esperando. Continua a carta: “Tenho uma novidade, acho que a senhora vai gostar...” *(A Mãe pega o papel de carta, uma caneta e senta-se à mesa. Ceci também senta e, hesitante, tenta continuar a carta.)*

Ceci: *(Aturdida)* Acho que a senhora vai gostar de saber que...que

Brás: *(Num rompante.)* EU TÔ VIVO! Ele tá escrevendo porque TÁ VIVO! Mesmo que isso não seja verdade!

Ceci: *(Em tom de repreensão.)* Brás.

Brás: Mesmo que isso não seja verdade, como aquela última carta que chegou não era de verdade. Porque é disso que a senhora tem medo, não é mãe? Que Jairo não esteja mais vivo. Aquela carta falsa era pra dar um alento pra senhora e dizer que Jairo tá bem e tá VIVO! Fui eu que tive a idéia daquela carta e pedi pra Cecília escrever. *(Num lamento.)* Não era pra senhora saber, não era. Mas agora vai ficar como antes, a senhora vai continuar esperando as cartas de Jairo, as cartas de verdade, não as de mentira como esta. *(Pega a falsa carta inacabada sobre a mesa, amassa e joga no chão.)*

Ceci: Desculpa, mãe. Continua tendo esperança, eu agora sei que a esperança é melhor que a mentira.

(Pausa. Os irmãos vão saindo mas a Mãe os chama.)

Mãe: Brás, Ceci, acabei de fazer um cuscuz de coco, deixa esfriar e depois eu chamo vocês. (*Pausa*) Eu bem que desconfiei que aquela carta não era de Jairo.

Ceci: Por quê?

Mãe: Uma mãe conhece seu filho.

Ceci: Eu sei porque a senhora desconfiou. Por causa da linguagem. Foi a linguagem que me traiu. Relendo a carta eu vi que era Cecília escrevendo por Jairo.

Mãe: Foi por isso também, Ceci. Jairo nunca ia escrever “SAUDAÇÕES pra minha MADRINHA Quinha”. É o povo de teus romances que fala bonito assim, menina. Mas tem outra razão. (*Pega um de seus bordados e mostra para os filhos.*) A qualidade de um bordado bem feito se conhece pelo avesso. Assim também é com os filhos: uma mãe conhece pelo avesso. (ALCÂNTARA, 2010)

Se uma carta falsa foi revelada nesta cena, outras cartas, tão verdadeiras quanto pungentes na expressão de seus sentimentos, servem de gancho para finalizar a peça. As cartas são tão evidenciadas na estrutura dramática de *Partiste*, permeando e irrigando diversas situações, que se impuseram como recurso inexorável para encerrar a peça. Mais uma vez, a inspiração vem de *Central do Brasil*, quando Dora, partindo no ônibus que a leva para longe de Josué, escreve uma carta para o garoto, na qual fala da sua saudade do pai, relembrando com doçura momentos da sua infância. Na cena final do filme, Dora chora ao lembrar de um pai que ela repudiara, mas sua travessia para dentro de si mesma fez com que ela o recordasse com ternura. Dora parte deixando Josué junto às suas origens, morando com os irmãos. Ela vai embora reencontrando-se consigo mesma e reavendo a capacidade de sentir saudade de seu pai.

A lembrança de quando eram crianças também surge nas cartas dos três filhos. Em pontos distantes, eles escrevem para falar de si, da vida, da morte, de suas memórias, dos novos caminhos trilhados, das mudanças que aconteceram com eles e daquilo que nunca muda, dos sentimentos que permanecem inalterados, conectando todos à Mãe, à casa, a um passado comum, como podemos constatar aqui.

(Com Ruzinha já fora de cena, a Mãe está sentada na cadeira que, antes, era ocupada pela irmã. Ela usa o xale de Ruzinha. Abre um envelope e lê uma sequência de cartas dos filhos. Estes aparecem em cena, “dizendo a carta”).

Dolores: Mãe, eu fiquei muito sentida com a morte de Ruzinha, mas não deu pra ir ao enterro. Estou indo pra Salvador. Meu casamento acabou. Nobral fez de novo comigo o que ele não tinha o direito de fazer. Brás ainda me alertou, mas eu não ouvi. Agora sim, vou poder ver muitos filmes em Salvador. No Natal, vou aí ver a senhora. Quando tiver um portador manda umas mangas. Não tem mangas

melhor que as de Livramento. Depois escrevo dando meu endereço. Sua bença, Dolores.

Brás: Mãe, eu fiquei muito triste com a morte de Ruzinha, mas, infelizmente, não deu pra ir a Livramento. Tenho trabalhado muito. Outro dia, sonhei com o pai, ele dirigindo o caminhão, mas o engraçado é que eu me vi menino no banco do carona, olhando admirado o pai dirigir aquele caminhãozão, “o carrão”, como eu costumava dizer (*Pausa*), até que o caminhão fez uma curva e o sonho acabou. Acordei com o olho cheio d’água. No Natal, apareço por aí. Quando tiver um portador, manda uma ambrosia pra mim. Sua bença, Brás.

Ceci: Mãe, eu lamento a morte de Ruzinha, mas, infelizmente, não deu pra comparecer. Soube que *Senhora*, de José de Alencar, vai virar novela. Deixei o livro aí. Manda pelo correio pra mim. Vou reler e te contar tudo. Mãe, uma vez a senhora disse a Brás que o mundo é muito maior que Livramento e é mesmo, mas não tem lugar melhor, no mundo, do que esse aí, ao seu lado. Quando tiver um portador, manda um avoador pra mim.

(Os filhos já não são mais vistos. A Mãe guarda a carta. Sobre ela resta apenas uma luzinha, que vai se apagando até o black final.)
(ALCÂNTARA, 2010, p.38-39).

Esta sequência final de *Partiste* conecta-se com a cena final de *Central do Brasil*. Os personagens das duas obras expõem seus sentimentos por meio da escrita das cartas (Dora para Josué, no filme, e os filhos para a Mãe, na peça), e os dois formatos de dramaturgia – o teatral e o fílmico – geram produtos que dialogam. Ainda na derradeira cena de *Central do Brasil*, dentro do ônibus que a leva embora, Dora escreve para Josué uma carta de despedida e pede para que ele nunca a esqueça, recorrendo a uma foto que tiraram juntos. O diretor enquadra Dora e Josué olhando a foto em um monóculo. Eles recorrem a este dispositivo no momento em que se desenrola a cerimônia do adeus. Walter Salles fala sobre esta cena:

Eu acho que quando permanece uma possibilidade de memória, valeu a pena. A existência da foto indica que a viagem valeu a pena e isso é um pouco a bagagem afetiva que fica com cada um dos personagens e permite que eles avancem. [...] A questão da imagem não é decorativa, como é muitas vezes pra gente. Constitui-se numa memória, numa necessidade intrínseca quase que de sobrevivência. Uma forma de resistir é lembrar a pessoa que se foi. (REVISTA, p.23-24)

Também em uma das cenas de *Partiste*, a personagem Dolores fala da saudade que sente pelo amado que partiu. Em seguida, inspirado no filme, Dolores também olha um monóculo, lembrando-se do seu amor distante. Tanto a referida cena de *Central do*

Brasil como a cena abaixo, extraída da peça, tratam de fotografia, memória e afeto, componentes de uma narrativa fílmica absorvidos em uma narrativa teatral.

Brás: Você ainda não esqueceu o atirador de facas? Faz tanto tempo que o circo passou por aqui.

Dolores: Mas a saudade do atirador de facas continua me ferindo. O tempo passa, mas a saudade não. Cada dia eu lembro de Juanito e as facas dele parecem cravar meu coração. Nobral me ajuda a fingir pra mim mesma que eu esqueci Juanito. Droga de vida! Por que você tinha que ter ido atrás de mim naquele dia?

Brás: Eu não fiz isso por você, eu fiz pela mãe e pelo pai.

Dolores: A escolha foi minha.

Brás: Você só tinha dezessete anos.

Dolores: Mas era doída pelo atirador de facas.

Brás: Quem tem dezessete anos não tem juízo.

Dolores: Vai dizer isso pro meu coração, Brás.

Brás: Vai dormir, Dô. Vou no bar de Tonhe esfriar a cabeça.

(Brás sai, Dolores fica sozinha. Tira do bolso um monóculo com o retrato de Juanito e o contempla saudosa. Tempo. Sai.)
(ALCÂNTARA, 2010, p.31)

Nesta cena, a personagem vive a dor de uma perda, de uma partida, tema que está no cerne da peça e do filme, como observa o crítico Carlos Alberto Mattos, em debate com Walter Salles: “Você pontua o filme com uma série de separações, de perdas provisórias, todas muito acentuadas pela trilha sonora e pela imagem, que enfatiza os espaços da separação.” (REVISTA, p.24) Ao falar em perdas, o crítico sublinha o aspecto essencial que permeia *Central do Brasil* e que também é o elemento dominante a perpassar *Partiste*. No caso destas duas obras, as perdas são o tema substancial porque foram a razão do seu surgimento, tanto para mim, como para Salles, que confessa:

Algumas questões no filme me dizem diretamente respeito e tocam, portanto, na ordem afetiva, como a questão da perda da mãe. Eu vivi isso pessoalmente e, de uma certa forma, passei pelo tema no *Terra Estrangeira*. Mas sinto que agora, pela primeira vez, consegui aprofundar essa questão da perda pessoal e tratá-la de uma forma mais visceral do que eu tinha conseguido fazer no *Terra*. (REVISTA, p.25)

Ao revelar a origem de seu filme, Salles explica a nascente de uma realização que expressa o anseio do diretor. E a fonte que gerou *Central do Brasil* foi a mesma que irrigou *Partiste*. Encontrei no filme elementos que me impulsionaram a escrever a peça, pois as duas obras foram motivadas pela mesma razão e resultaram em narrativas sobre a ausência.

Enquanto, por um lado, *Partiste* é tocada por aspectos de *Central do Brasil*, por outro a estrutura da peça recebe influências da narrativa clássica, realista, muito adotadas no cinema, a exemplo do filme de Salles. Neste modelo, os personagens se deslocam no mundo e também interiormente, movidos por tensões e tentativas de resolver os conflitos. Ao fim de suas travessias, precisam terminar a trama modificados. Tanto do ponto de vista narrativo, como do pessoal, eles devem se encontrar, no fim, longe de onde estavam e transformados emocionalmente. É o que acontece, como já foi exposto, com Dora, assim como com os personagens de *Partiste*.

No modelo narrativo clássico, os roteiristas percorrem o mesmo arco já desenhado por Aristóteles na *Poética*: exposição, ação crescente, clímax, ação decrescente, resolução. Na exposição, os personagens e a trama por onde se movem são apresentados. Em *Partiste* corresponde da cena 1 a cena 12. Na ação crescente ou complicação, as crises eclodem e atingem a temperatura máxima. Na peça este estágio inicia na cena 13, quando a família se junta para prantear o pai e vai até a cena 26, em que Cecília, a única dos filhos a permanecer em casa, parte. A partida de Cecília também pode ser vista como clímax ao lado da cena 25 em que a Mãe, após brigar com Brás, ouve do filho que o melhor é ir embora da cidade. Após o clímax, a peça entra em ritmo decrescente, com a última pessoa a partir, Ruzinha, fechando um ciclo que se fecha com a Mãe sozinha, após assistir a última das pessoas que conviveu com ela partir definitivamente. Só resta a conclusão, que mostra para o público, por meio de cartas, onde estão e como estão os filhos longe da Mãe.

Ana Maria Bahiana (2012) considera em seu livro *Como ver um filme* que um roteirista “pode seguir este arco ao pé da letra, criar variações sobre ele ou até, deliberadamente, ignorá-lo, para obter reações e resultados diversos. Mas eu ousaria dizer que 95% dos filmes que vemos obedecem essencialmente a essa estrutura” (BAHIANA, 2012, p. 53), detectada há mais de três mil anos. Este traçado aristotélico permite situar filmes e peças em três atos e, por meio deles, assiste-se, no cinema, a *Central do Brasil* e no teatro a *Partiste*.

No fim do primeiro ato surge o primeiro obstáculo. Bahiana enumera os possíveis e entre eles, a perda, no caso, do pai, que complica a vida dos personagens de *Partiste*: “um oponente, um rival, uma perda, um desafio, enfim, uma mudança no *status quo* descrito na exposição.” (BAHIANA, 2012, p.53) No segundo ato a vida dos

personagens se complica ainda mais: A Mãe entra em choque com Brás, exigindo que ele vá embora à procura do irmão; Dolores apanha do namorado e Brás briga com ela tentando afastá-la do sujeito; Brás começa a beber demais, deixando a todos preocupados; Dolores parte; A mãe briga com os filhos ao descobrir que a carta de Jairo, recentemente recebida, foi forjada por eles; Brás descobre a traição da namorada. Preocupada com o filho bebendo a Mãe briga com ele; Brás decide ir embora, pois não aguenta ver a amada sem ele. Neste estágio “o problema essencial da trama se revela. Há um grande impasse, um dilema, algo que exige decisões drásticas, sacrifícios, mudança de rumo.” (BAHIANA, 2012, p.54) O segundo ato se completa quando Brás e Cecília vão embora, finalizando o dilema na peça entre ficar e partir.

Ao final, Mãe e filhos se transformam, opera-se uma mudança em suas vidas. É o que vemos no terceiro ato, que na peça esta mais identificado a um epílogo, pois já bem perto do fim, tudo se encaminha em duas cenas finais. A Mãe envelhece, tanto que assume o xale e a cadeira onde Ruzinha sentava. Brás sai da cidade, atitude antes impensada por ele, Cecília resolve que também chegou sua vez de deixar a casa e Dolores escreve dizendo que abandonou o marido e se mudou para Salvador. Tanto Dora mostra ao público sua transformação, escrevendo uma carta para Josué, já distante dele, como os personagens de *Partiste* escrevem uma carta para a Mãe, afastados dela e mudados pela ação da vida, do tempo.

CAPÍTULO 3

DRAMATURGIA E MEMÓRIA

Existem peças nas quais a memória, além de mola propulsora do autor, passa a ser também um dos principais fios condutores dos personagens. Nestas peças, os personagens se movem pela memória que acionam, é ela que move o enredo. Não é apenas o dramaturgo que lembra e se projeta nos personagens, mas estes também rememoram e em consequência as cenas são sustentadas por suas lembranças. É o que se vê em autores como Arthur Miller, em *A Morte do Caixeiro Viajante* e *Depois da Queda*, Tennessee Williams, por meio de *O Zoológico de Vidro*, Eugene O'Neill em *Longa jornada noite adentro* e o brasileiro Mauro Rasi, em *Trilogia do Lar e Pérola*.

Antes de percorrer os textos destes criadores, abro espaço para trazer do meu histórico de dramaturgo duas obras nas quais a memória já era um tema que contribuía para conduzir a minha criação. A presença da memória em *Partiste* dá sequência a existência deste mesmo elemento em duas peças anteriores de minha autoria: *Lábios que Beije* e *Bolero*. Faz-se necessário trazê-las aqui, pois nelas o aspecto memorialista compõe de diferentes e acentuadas formas o contexto dramático com que foram estruturadas. Além disso, uma vez que convoquei a memória para com ela dialogar criativamente na construção de *Partiste*, o que se ressalta aqui é a evidência da memória como um dos atributos das primeiras peças.

3.1 LÁBIOS QUE BEIJEI E BOLERO: PRENÚNCIOS DA MEMÓRIA

A memória interliga *Lábios que beije* e *Bolero* a *Partiste*, conectadas por estes temas transversais que as perpassam em diferentes momentos e com diferentes tonalidades. Assim, como pensou Cecília Almeida Salles (2001), cuja reflexão tomo aqui de empréstimo, “a criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que são as obras. Umas completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também contradizem-nas” (SALLES, 2001, p.39).

A evidência da memória nas duas peças já foi notada por Cleise Mendes (2011) em um ensaio sobre a dramaturgia brasileira na Bahia, no qual também contempla minha

produção. Na citação abaixo, ela começa falando de *Lábios que Beije* e o alinha a *Bolero*, pelo que ambos trazem como recordação:

A habilidade do diálogo, com as desprezíveis ninharias que aos poucos, muito sutilmente, iam tecendo de modo preciso o cotidiano de um casal de meia idade, para o qual a vida tornou-se, sobretudo, um exercício de recordação. [...] Seu segundo texto, *Bolero*, encenado em 2001, também sob a direção do autor, é outra evocação de um tempo não vivido pelo jovem dramaturgo, mas presente na herança mítica de sua geração, na qual se misturam a música e o cinema dos anos 1950, velhas novelas de rádio e os folhetins de Nelson Rodrigues. (MENDES, 2011, p.114)

Lábios que Beije e *Bolero* estão interligadas desse modo, podendo-se afirmar que a segunda peça é consequência da primeira. *Lábios que Beije* põe em cena um casal idoso, Plínio e Ofélia, tendo como cenário um antigo apartamento. Eles atravessam a vida no que esta tem de mais corriqueira e também de mais delicada, entre o espanto provocado pelas páginas policiais que Plínio tanto lê e a comoção despertada quando assistem a velhos filmes na TV, como é o caso de *Casablanca*. No prefácio do livro que reúne estas duas peças já falava de passado, ao mencionar que

[...] a imagem de Nilda e Wilson enternecidos ao som de *Moon River* e dançando *Blue Moon* é para não se esquecer jamais. Com eles fica a lição de amor ao teatro, de muito profissionalismo e de coragem em remexer o passado. O passado de Plínio, de Ofélia e deles também. Coragem de falar de morte, de interpretar existências prosaicas, vestidas de pijama, cheias de saudade e frustração (ALCÂNTARA, 2004, p.9)

O passado, a que me refiro, torna-se, em determinado momento de *Lábios que Beije*, a mola propulsora da peça, que vai se desdobrando ao longo de quadros nos quais o convívio deste velho casal mostra uma existência opaca, preenchida pela constância rançosa de velhos hábitos, manias arraigadas, às quais eles se apegam como indícios de que determinadas coisas não mudaram e não podem mudar, porque eles não o permitem. Assim é que os horários dos remédios da hipocondríaca Ofélia tornam-se pequenos rituais sagrados e domésticos, seguidos de exigências rígidas que o servo Plínio deve seguir à risca.

Além disso, Ofélia e Plínio nunca são vistos fora do apartamento, refúgio de um mundo cada vez mais violento e incompreensível para eles, mundo que Plínio reporta

para a esposa por meio das leituras diárias de inúmeros jornais que se acumulam em grandes quantidades, transbordando pela casa e resvalando pelo cenário a dentro. Plínio mergulha nas notícias, vigiando um mundo que muito mudou e do qual hoje ele é um mero observador atônito. Ofélia, por sua vez, monitora os vizinhos, controla o que fazem no dia a dia e os acontecimentos de suas vidas tornam-se matéria prima para conversas com o marido.¹¹

Mas eis que, já próximo ao fim desta sucessão de pequenas cenas em volta de um mundo pequeno burguês restrito aos limites de um velho apartamento, Plínio e Ofélia recebem a visita do passado, que toma de assalto aquele previsível cotidiano e subverte, no ato de lembrar, a rotina previsível. Eles passam não mais a girar em torno de um presente automatizado pela repetição diária, mas saltam do instante previsível e reencontram o passado.

O presente abre espaço para o passado, o tempo se distende, e eles deixam, momentaneamente, de se fixar no agora e retornam às lembranças que, na peça, surgem para o velho casal como uma novidade. O rememorar, este recurso tão comum, aparece dando um tom de magia ao casal, até então atento e obcecado pelos acontecimentos tão trágicos quanto banais, provenientes dos jornais e das escadarias do prédio. Quando viajam no tempo, Plínio e Ofélia revestem a cena de outra cor, tornando-a mais lírica, porquanto mais nostálgica.

E a nostalgia lança sobre os dois personagens, sobretudo Ofélia, uma doçura tristonha, ressaltando nela uma complacência, uma vulnerabilidade que até então não se manifestara. Tocada pelas recordações, ela, docemente melancólica, pede ao marido: “Plínio, Plínio...deixa esse passado quieto” (ALCÂNTARA, 2004, p.46). Mas o passado não cessa e ele vem pela memória que insiste em reter o que já partiu de suas vidas. Neste olhar para trás, as personagens adquirem outro contorno e o tom da peça recebe um enquadramento mais delicado. Vê-se dois velhos tocados pelas recordações de outrora, enternecidos pela lembrança da juventude, com seus ímpetos e arroubos típicos.

¹¹ Cleise Mendes, mais uma vez comenta *Lábios que beijei*, na relação que se estabelece entre estes personagens e seu autor: “Além dos méritos próprios do texto, o que muito emocionou e surpreendeu boa parte do público foi a possibilidade de um autor tão jovem imaginar e construir o universo de personagens – supostamente – tão distantes de sua experiência concreta de vida. Mas é isso exatamente o que faz um dramaturgo: sua capacidade de sentir “simpatia” (no sentido dramaturgico do texto) com os diferentes seres que sua imaginação engendra, compartilhando suas emoções.” (MENDES, 2010, p.114)

Assisti-se a um Plínio e a uma Ofélia de outros tempos, vistos, concomitantemente, velhos e moços. Não há nenhuma mágica, nenhum efeito de cena. Apenas o simples ato de voltar no tempo faz emergir, aos olhos do público, o jovem casal que eles foram um dia. A juventude reaparece, se materializa no instante da lembrança, no jogo permanente de coalescência - termo adotado por Bergson - entre presente e passado. Esta dimensão do tempo foi evidenciada pela crítica à peça feita por Sérgio Maggio.

Envelhecer na sociedade moderna é um processo cruel. Nessa ótica, a degradação física e mental ofusca uma história pessoal, conquistada, ao longo de uma vida, por um emaranhado de experiências. Agora, o tempo é implacável e finito. E o que poderia ser um momento de reflexão e amadurecimento ganha uma dimensão amarga e insuportável. Lábios Que Beije toca com sensibilidade e humor nessa visão assustadora e coloca a plateia diante da realidade sem tintas, transformando-se numa metáfora sobre vida e morte. O dramaturgo e diretor Paulo Henrique Alcântara utiliza o humor como fio condutor e elege o tempo como a alegoria essencial do espetáculo. Ofélia e Plínio estão unidos pelos anos, mas são reféns dos dias que faltam para a chegada da morte. Essa relação é vista, majoritariamente, pela repetição no tempo presente, evitando um caminho óbvio: a superestimação do passado. Nesses momentos, Ofélia e Plínio travam uma guerrilha. As limitações físicas que chegaram com a velhice transformam-se em munição para dilacerar ressentimentos do passado. Esse embate convive com a contradição compartilhada pela cumplicidade dos anos e vem à tona através de diálogos que entrelaçam personagens onipresentes (os vizinhos). A música de um apartamento vizinho marca a mudança do tempo e divide o espetáculo em pequenos blocos. Os dias acabam quando o som não faz referências às suas vidas (jazz, ópera e rock). Mas remetem-nos ao passado através de canções românticas que revelam um amor embaçado pelo tempo (MAGGIO, 1998, p.3).

Maggio refere-se, em sua crítica, à música, pois esta, juntamente com o cinema, desempenha um papel importante nas memórias de Plínio e Ofélia. A música chega pela janela do apartamento do casal, vinda do apartamento de um jovem artista plástico, seu vizinho. Ao tocar *Moon River* e *Blue Moon*, este vizinho dá a senha para que os velhos abram a porta que os leva de volta a tempos passados, em que estas músicas constituíram a trilha sonora do começo romântico da história de amor que viveram. Desse modo, os dois velhos se dão conta, sutilmente, que ainda estão a viver uma história de amor, sendo esta constatação a razão de ser da peça, seu principal enunciado. Mas Plínio e Ofélia processam suas memórias de modo diverso. Ao ouvirem *Blue Moon*, eles lembram do instante em que se conheceram e divergem quanto ao detalhe da cor do vestido que ela usava, como mostra a cena a seguir:

PLÍNIO- [...] Ah! Quanta recordação essa música me traz. (Plínio aproxima-se da janela para ouvir melhor a música.) Lembra, Ofélia? Era *Blue Moon* que tocava quando eu te convidei para dançar pela primeira vez na festa de casamento do seu primo...Como era mesmo o nome dele?...Jarbas. É isso: Jarbas. Foi lá que a gente se conheceu.

OFÉLIA- Na festa de casamento de meu primo Jarbas? Não, Plínio. A gente se conheceu na festa de formatura do seu primo Roque.

PLÍNIO- Não foi na festa de casamento de Jarbas?

OFÉLIA- (Convicta) Não. Foi na festa de formatura de Roque.

PLÍNIO- Tem certeza?

OFÉLIA- Absoluta.

PLÍNIO- Então foi lá que eu te convidei para dançar pela primeira vez, quando a orquestra atacou de *Blue Moon*.

OFÉLIA- E não era *Blue Moon* que estava tocando. Era *Moon River*.

PLÍNIO- Não era *Blue Moon*?

OFÉLIA- (Irritada) Não. Era *Moon River*, lá, rá, lá, rá, lá...

PLÍNIO- Tem certeza?

OFÉLIA- Absoluta.

PLÍNIO- Engraçado, eu sempre lembrei de *Blue Moon* como a primeira música que nós dançamos. Modéstia à parte, eu era um bom pé de valsa. (Ao som de *Blue Moon*, Plínio dá alguns passos.) Eu sabia conduzir uma mulher como poucos. Nós começamos a dançar e não paramos mais. Você assim, pequenininha, era uma beleza para dançar. (Dirige-se para Ofélia, chamando-a para dançar.) Leve e linda naquele vestido azul.

OFÉLIA- (Prestes a entrar na dança, estaca, indignada.) Eu não vestia azul. Eu estava de rosa.

PLÍNIO- (Surpreso) Não era azul?

OFÉLIA- (Incisiva) Não. Era rosa.

PLÍNIO- Tem certeza?

OFÉLIA- Absoluta.

PLÍNIO- (Desolado) Eu podia jurar que nós nos conhecemos na festa de casamento de seu primo Jarbas, que você usava um vestido azul e que eu te convidei para dançar *Blue Moon*.

(Permanecem algum tempo em silêncio, enquanto *Blue Moon* continua a ser ouvida.) (ALCÂNTARA, 2004, p. 43-45).

Nesta cena, Plínio é traído pela memória, que surge com cores mais vivas em Ofélia. Além das lembranças desencontradas da primeira dança, do primeiro encontro, eles se

recordam do namoro no cinema, dos passeios numa charmosa e provinciana Salvador, a lua de mel, enfim, mosaicos importantes do começo de uma convivência que ainda perdura. A memória do casal traz consigo a memória da Salvador de outrora, bem como a memória do cinema hollywoodiano dos anos 1940 e 1950. Em *Partiste* viria a contemplar a memória da cidade de Livramento e a personagem Dolores mostrou-se sucessora da paixão de Ofélia pela sétima arte. Além da memória de uma cidade, há a memória que os personagens trazem de si, de seus percursos, dos filmes vistos e rememorados, tendo eu elegido, como componentes da memória deste casal, alguns dos títulos de que mais gosto. Os filmes ocuparam espaço importante na rotina amorosa de Plínio e Ofélia, como comprova este trecho da peça, no qual listam películas, astros e estrelas.

PLÍNIO- Lembra do ciúme que você tinha de Bette Davis? Quando eu te falava daqueles olhos dela, você só faltava me bater.

OFÉLIA- Eu? Com ciúmes de Bette Davis? Até parece. Você sim é que ficava passado quando eu te arrastava pra ver os filmes de Gregory Peck. Aquilo sim é que era homem. Só *A Princesa e o Plebeu* eu assisti umas oito vezes. Ele e Audrey Hepburn formavam um casal tão bonito! Ai, como eu queria ter nascido com a cara de Audrey Hepburn.

PLÍNIO- Pois, pra mim, nunca houve uma mulher como Ava.

OFÉLIA- (Enciumada) Como Gilda, Plínio. “Nunca houve uma mulher como Gilda.”

(ALCÂNTARA, 2004, p. 48-49).

Com base nesta cena, fundada sobre a relação entre cinema e memória, o crítico teatral Marcos Uzel analisa a peça, sobre a qual também destaca o aspecto da recordação:

Nela, os personagens estão casados há quatro décadas e vivem ao sabor das recordações. Pelas frestas de uma memória já um tanto desbotada pelo tempo, surgem na peça lembranças dos filmes hollywoodianos que o casal Plínio e Ofélia assistiu na juventude, quando um prometeu ao outro um romance para a vida inteira. A promessa não foi cumprida. Os lábios não se beijam mais e o cotidiano tornou-se repetitivo. Ela deixou para trás o ciúme que sentia ao vê-lo suspirar pela estrela Bette Davis e ele não se incomoda mais com a beleza do ator Gregory Peck. Mas o amor ainda se manifesta em pequenos gestos. Plínio se preocupa com o horário do remédio da esposa. E Ofélia não deixa de fazer o bolo de chocolate que o marido adora (UZEL, 2010, p.84).

Nesta cena à qual Uzel se refere, a memória desencadeia uma sucessão de acontecimentos marcantes nos primórdios da história do casal. Seduzido pelos fios da memória que começa a puxar com Ofélia, Plínio vai em busca de antigas fotos e as traz para a sala de estar, que se torna palco de muitas lembranças suscitadas pelas imagens de um antigo carnaval, entre outras reminiscências. É curioso que esta cena, na qual as personagens despertam lembranças com a ajuda das fotografias, parece ser o prenúncio de um dos vetores do processo criativo de *Partiste*, no qual, como fizeram estes personagens, recorri às imagens fotográficas para lembrar e criar.

Esta cena, que mostra o idoso casal olhando e comentando as fotos foi a escolhida para estampar a capa do livro que contém tanto *Lábios Que Beije* quanto *Bolero*. Na capa, Plínio e Ofélia são vistos diante das fotos e suas expressões mostram surpresa e encantamento, envoltos pelo passado. É diante das fotos que eles se reencontram depois de tanto tempo, pois, ao longo da peça, eles, que ocupam o mesmo teto há tantos anos, mostram-se afastados, ainda que convivendo juntos. Mesmo espacialmente, cada um habita o seu canto da casa. Estão juntos, porém isolados em seus hábitos particulares, ilhados no cotidiano de cada um. É o ato de lembrar que os reaproxima, que resgata Plínio das inúmeras notícias de um mundo caótico e retira Ofélia, temporariamente, do envolvimento com as histórias particulares de seus vizinhos. Em outros momentos em que o casal se aproxima, eles sugerem, indiretamente, o medo da morte, da partida definitiva. No diálogo abaixo eles receiam tocar claramente no tema e revelam seus medos diante do que denominam de "ela":

OFÉLIA- Plínio, será que ela está pra chegar?

PLÍNIO- Ela é tão imprevisível.

OFÉLIA- Se ela ao menos mandasse avisar.

PLÍNIO- Você sabe que ela adora fazer surpresa.

OFÉLIA- Então o jeito é esperar.

PLÍNIO- Quando ela tiver que aparecer, ela aparece (ALCÂNTARA, 2004, p.45).

É quando acionam suas memórias e se unem no medo do momento em que a morte os leve embora que os personagens ganham outros contornos. O cotidiano dos jornais e das picuinhas parece torná-los pequenos e ridículos, mas, no enfrentamento de seus

medos e no contato com suas lembranças eles se desvelam. Plínio revela um jovem outrora destemido e impetuosamente apaixonado, como se vê nesta fala:

PLÍNIO- Eu lembro que no bondinho você segurava a minha mão com tanta força. (Remexe nas fotos.) Olha essa aqui. Eu tocando violão. Você era dura na queda. Tava difícil te conquistar. Mas eu não desisti e parti pro ataque. Fui bater na sua rua com meu violão e cantei: “Lábios que eu beijei, mãos que eu afaguei, numa noite de luar assim...” (Esquece a letra e continua cantarolando, tentando lembrar, até que Ofélia intervém.) (ALCÂNTARA, 2004, p. 47).

Já Ofélia deixa transparecer uma mulher doce, sonhadora, uma incurável fã dos astros e estrelas de Hollywood, mas que soube se entregar ao príncipe de carne e osso que a seduzia na sala de cinema e a levava para tomar sorvete na Sorveteria Cubana, como podemos ver nesta passagem da peça:

PLÍNIO- Deixa isso pra lá, Ofélia e vem ver essas fotos. Olha essa. Você tá um estouro aqui. Se não me falha a memória, esse seu maiô era todo vermelho, não era?

OFÉLIA- (Doce) Era.

PLÍNIO- Você ficava linda de maiô.

OFÉLIA- (Vendo a foto.) É...Até que eu não era de se jogar fora. Ai, Plínio, não sei pra que você inventa de mexer nessas fotos.

PLÍNIO- E essa? Nós dois na Sorveteria Cubana.

OFÉLIA- Eu era louca por “Adão e Eva na jangada”. Meu sorvete predileto na Cubana.

PLÍNIO- Tempo bom aquele...Você adorava ver vitrine na Rua Chile (ALCÂNTARA, 2004, p. 47).

Este universo que povoou a juventude de Plínio e Ofélia serviu para contextualizar o ambiente por onde circulam os personagens de *Bolero*: quatro jovens enamorados em plenos anos cinquenta, embalados pelas músicas de bolero e muita sedução. Plínio e Ofélia poderiam ter vivido na mesma época em que se passa *Bolero*. A peça, com suas referências de tempo e lugar, aproxima-se do ambiente que circunda *Lábios que beijei*. O elo entre as duas peças também foi utilizado para compor a capa do livro que reúne os dois textos. Nela, Plínio e Ofélia estão vendo fotos com imagens dos casais de *Bolero*. A ligação imagética entre as duas obras tem o objetivo de mostrar o quanto *Bolero*, em

seu contexto sócio-histórico-cultural, remete a uma época que é lembrada em *Lábios que Beije*:

A volta no tempo pelas fotos que Plínio e Ofélia remexem terminaram por lançar-me mais uma vez ao passado, a tempos de dançar juntinhos, de ir ao cinema ver os mais recentes filmes de Brando e de Marilyn, revivendo as delícias dos anos dourados, ao sabor de muita passionalidade, muito amor desmedido. *Bolero* foi gestada no verão de 98, ao som de Nat King Cole e Dalva de Oliveira. Alfredo, Dorinha, Ercília e Nélio me chamaram para dançar e eu não tive como declinar deste convite. De olho no palco e com a cabeça no cinema, estes personagens foram *partners* intensos, exigindo atenção e muitos cuidados. (ALCÂNTARA, 2004, p.10)

Assim como acontece em *Lábios que beije*, em que a lembrança da juventude enamorada de Plínio e Ofélia passa pelo cinema, os personagens de *Bolero* também fazem menção à sétima arte. São diversas as cenas em que eles citam filmes e atores. A cena crucial para a virada da trama acontece em frente a um cinema, no qual também vemos, em outro momento, o casal Ercília e Alfredo, numa sessão de Alfred Hitchcock. Sobre a relação entre as duas obras, tive oportunidade de discorrer no prefácio do livro que reúne ambas as peças:

As duas peças se completam, como sequências de um filme, afinal foi nos anos cinquenta, em que Alfredo (um Humphrey Bogart latino e safado) e Dorinha (todas as Divas numa só) se envolveram, que Plínio e Ofélia também namoraram, entre uma sessão e outra, beijos com gosto de drops e dois prá lá, dois pra cá. Vai ver Ofélia aparecia na casa de Ercília para tomar banho de piscina e falar mal da vida alheia, enquanto Plínio saía com Alfredo e Nélio para paquerar. [...] Agora, Dorinha, Alfredo, Ercília e Nélio juntam-se a Plínio e Ofélia em uma só publicação, ajudando-me a responder ao diretor Márcio Meirelles, que, após assistir *Bolero*, indagou: “Onde vão parar suas memórias?” (ALCÂNTARA, 2004, p.10).

Na ocasião não pude responder a Meirelles, pois não supunha que outra parte das minhas memórias continuaria a povoar minhas criações, como acontece em *Partiste* e da embrionária *Meus fantasmas chegam para o chá das cinco*. Mas, a força da memória sentimental em *Lábios que Beije* e a memória social em *Bolero*, com a força dos anos cinquenta e todo seu contexto cultural, já prenunciavam minha criação interessada em aliar uma escrita com recuos no tempo, extraindo do passado o substrato dos textos.

3.2 AS MEMÓRIAS DE ARTHUR MILLER E TENNESSEE WILLIAMS

Em busca de melhor refletir sobre a dramaturgia de *Partiste*, peça ancorada na memória, ao tempo em que construo outra peça relacionada ao tema da partida, encontrei em alguns dramaturgos a inspiração para, além de poder refletir melhor sobre *Partiste*, poder escrever um segundo texto também memorialista no qual a memória dos personagens pudesse interferir na narrativa, como fizeram Arthur Miller, Tennessee Williams e Mauro Rasi. Sábato Magaldi explica como os fluxos da memória impactam na estrutura das peças destes autores:

A memória permite maior liberdade nas associações e nas tônicas dos diferentes quadros, sem que seja necessário observar a convenção segundo a qual uma cena surgiria forçosamente de outra. A visão deformante da memória explica a importância maior dada a certos pormenores, em detrimento de outros, que ficam despercebidos. (MAGALDI, 2001, p.355)

O Zoológico de Vidro é um exemplo de como o recurso da memória define a estrutura desta peça. Tennessee Williams, que já perguntou: “que é minha profissão senão viver e por todo esse viver em contos e peças?” (WILLIAMS, 1976, p.35), busca, em sua casa, inspiração para criar esta que, segundo o biógrafo do dramaturgo, Signi Falk (1966), é uma peça “autobiográfica, uma sequência de sete cenas, lembranças vivas do filho que finalmente escapa a uma mãe absorvente e a uma irmã extremamente frágil, que ele poderia abandonar, mas nunca esquecer” (FALK, 1966, p.68-69). Na peça, Tom, o narrador, conta para o público como eram os dias morando com a sua mãe, Amanda, e a irmã, Laura. Insatisfeito com a vida em família e em busca de realização pessoal, ele sai de casa para depois convidar o público a, junto com ele, retornar a ela pelo caminho da memória. A narração inicial de Tom tem a dupla função de enquadrar socialmente a peça (ano 1930, a classe média americana enfrentando dificuldades econômicas) e de apresentar o que se segue como um *flash-back*, um mergulho da personagem em suas lembranças de uma vida cinzenta e pobre. A trama se desenvolve na memória de Tom que se define como o “contrário de um mágico. Ele lhes dá uma ilusão com aparência de realidade. Eu lhes dou a verdade sob o disfarce agradável da ilusão. Para começar posso fazer o tempo voltar atrás” (WILLIAMS, 2011, p.3).

E neste recuo temporal se desenrola a peça, cujo conflito, aparentemente, instala-se

na relação familiar, contrapondo-se à obsessão de Amanda Wingfield em planejar o destino dos filhos, resistindo a encarar a pobreza e o desencanto do ambiente em que vivem, e a incapacidade de Tom e Laura, entregues às suas próprias fantasias, para realizarem o desejo materno. Pouco a pouco o autor demonstra que o conflito essencial reside no choque entre a realidade concreta, limitante, opressora e o mundo interior dos personagens, tão delicado e frágil quanto os bichinhos de vidro que Laura tanto admira e coleciona. Confrontam-se aí as circunstâncias externas de um cotidiano pobre e sem horizontes com uma vida interior cheia de sonhos cada vez mais distantes da realização.

Laura, tímida e retraída, traz em si muito daqueles seres que parecem estar pedindo desculpas por existirem, com uma inabilidade para a vida que chega a ser comovente. Ela resiste em abandonar a redoma imaginária que construiu para se proteger do mundo. Amanda, a mãe, sobretudo, é uma personagem caracterizada com extrema riqueza, um ser dualizado, oscilando entre a negação de um presente medíocre e a memória de um passado cheio de encanto. Ela parece querer proustianamente recuperar o tempo perdido, projetando para os filhos um futuro promissor, tentando para isso maquiagem o seu mundo já decadente. Este seu esforço mostra-se comovente, particularmente, na cena em que recebe para jantar um colega de Tom, Jim O'Connor, apostando que este venha a se interessar por Laura. Tom se refere a este “cavalheiro de visita” como um símbolo “daquilo que tarda tanto a chegar e por que ansiamos sempre” (WILLIAMS, 2011, p.35.). Nesta peça de memória a tentativa de se evadir de um mundo limitado e cinzento faz com que a lente do tempo empreste um melancólico colorido às lembranças, fazendo Tom lembrar-se, em suas andanças pelo mundo, do zoológico de vidro da irmã:

Ás vezes estou andando por uma rua, à noite, numa cidade desconhecida...Passo pela vitrina de uma loja de perfumes. A vitrina está cheia de pedacinhos de vidro colorido, garrafas pequenas, transparentes, de cores delicadas, fragmentos de um arco-íris destruído...(WILLIAMS, 2011, p. 55).

Tom, sobre quem recai a responsabilidade de ser forte e substituir a figura do pai, que abandonou a casa, tenta a duras penas conciliar a realidade de um emprego humilhante com suas aspirações poéticas e seu espírito aventureiro: “o homem é, por instinto, um amante, um lutador, e nenhum desses instintos pode ser satisfeito nos limites de uma

sapataria!” (WILLIAMS, 2011, p.15). O talento poético faz Tom sentir-se acuado neste trabalho. Para fugir deste conflito busca evadir-se na bebida e nas salas de cinema. Ao ser descoberto escrevendo poemas nas caixas de sapato perde o emprego e ganha o motivo que precisava para deixar a casa e sair pelo mundo em busca de seus ideais. Tennessee Williams é a voz por trás de Tom, sombra autobiográfica em que se projeta o autor, no que concorda Sábato Magaldi (2001, p.354):

Tom se descreve por meio da narrativa na primeira pessoa e das cenas de que participa com a família. Lembrar que Tennessee Williams pinta nele, ao menos em parte, um auto-retrato (sic), vale para situar-lhe um pouco mais a natureza.

Além de Magaldi, o biógrafo do dramaturgo, Signi Falk, confirma que o perfil de Tom indica semelhanças com seu criador: “A fábrica de sapatos, a poesia, a vida de aventuras, o relacionamento muito profundo com a irmã, são ecos das próprias experiências de Williams. Estes toques autobiográficos talvez expliquem sua identificação com esse personagem” (FALK, 1966, p.72-73.) Falk buscou, também, outras fontes por meio das quais pudesse aliar vida e criação na trajetória de Tennessee Williams. O biógrafo localizou no prefácio do dramaturgo, em *Five Young American Poets*, a informação sobre a sua demissão da fábrica de sapatos: “durante os anos em que fui empregado da fábrica de calçados, tinha o hábito de esconder-me no banheiro dos homens e fazer rimas. Quando descoberto, despediram-me” (WILLIAMS apud FALK, 1966, p.72-73).

Contemporâneo de Tennessee Williams, Arthur Miller cria um texto que mostra o outro lado do sonho americano, a desilusão com a certeza do trabalho como garantia do sucesso. Em *A morte do caixeiro-viajante*, Willy Loman, o caixeiro-viajante comunicativo e dedicado, outrora bem sucedido e influente, após trinta anos trabalhando está sem dinheiro e dignidade. Loman perde seu lugar no mundo do trabalho e sente-se fracassar como chefe de família. Enquanto se sente perdido, tentando sustentar, em vão, com base em seus velhos moldes, o mundo de certezas que se dissolve à sua volta, Willy recorre ao passado, contraponto de um presente incerto:

LINDA- O que foi, querido?

WILLY- Mas é uma coisa notável...

LINDA- O que, meu bem?

WILLY- Eu estava pensando no Chevrolet...(Pequena pausa.) Mil novecentos e vinte e oito...quando eu tinha aquele Chevroletzinho

vermelho...(Pára.) Não é engraçado? Eu podia jurar que hoje eu estava guiando o Chevrolet.

LINDA- Não tem nada demais. Alguma coisa fez você se lembrar dele.

WILLY- É formidável...Você se lembra daquele tempo? Como Biff cuidava daquele carro? O homem da agência nem acreditou que o carro já tinha rodado mais de cem mil quilômetros! (*Balança a cabeça.*) Heh! (MILLER, 1983, p.270-271).

Sobre as bases do tempo presente se erguem paredes transparentes pelas quais se projetam a memória de Loman, que a todo tempo parece querer lembrar a si mesmo que um dia tudo foi diferente e lá atrás podem estar os motivos de seus fracassos. Peter Szondi também chama a atenção para a convivência de passado e presente de mãos dadas, compondo no mesmo grau de importância a viga mestra sobre a qual Miller ergue sua carpintaria dramática. O personagem se volta “ao passado lembrado que não mais o abandona, [...] a reminiscência se efetua sem que se tenha mencionado algo a respeito, isto é, realiza-se completamente no âmbito formal da obra.” (SZONDI, 2003, p. 172-73).

Em outra peça, *Depois da Queda*, Arthur Miller, após o reconhecimento definitivo como dramaturgo com o sucesso de *A morte do caixeiro viajante*, faz do palco um confessionário no qual seu protagonista, Quentin, relata ao público sua culpa por não ter conseguido salvar do suicídio sua ex-amante, Maggie, uma cantora de sucesso extremamente problemática. Miller, anos antes de escrever este texto, além da notoriedade conquistada com seu teatro, ocupou páginas dos jornais em que aparecia ao lado de sua mulher, ninguém menos do que uma das maiores musas já surgidas nas telas do cinema, Marilyn Monroe.

Segundo Magaldi (2001, p.369), *Depois da Queda* é “um texto com evidentes elementos autobiográficos.” (MAGALDI, 2001, p.369) A personagem Maggie veste algumas das mais notórias características que marcaram a figura de Marilyn Monroe: a busca por se livrar dos tormentos de uma infância desassistida pela ausência dos pais, a imagem de estrela construída sobre o binômio sexualidade e ingenuidade, a autodestruição, a insegurança, os atrasos constantes aos ensaios e o vício nos tranquilizantes e estimulantes.

Depois da Queda “é o exame que Quentin faz de seu passado, a tentativa de encontrar-lhe um sentido” (WEALES, 1969, p.108). A peça mostra o personagem, um advogado muito conceituado, revendo seu relacionamento com Maggie, logo depois de

saber que ela havia se matado. Quentin já estava separado de Maggie, após uma união que causou furor na imprensa sensacionalista interessada em devassar a intimidade de um casal que parecia improvável, formado por Quentin/Miller, um profissional respeitado, discreto, avesso à exposição e Maggie/Marilyn, uma cantora sensual, mais jovem, que vivia aparecendo nos tabloides. Warde Marx, biógrafo da atriz Maria Della Costa, a intérprete da primeira montagem de *Depois da Queda* no Brasil, em 1964, dirigida por Flávio Rangel, comenta sobre a presença do mito Marilyn Monroe na peça:

Em temporada de estudos nos Estados Unidos, o diretor assistiu a ensaios de *Depois da Queda*, de Arthur Miller. Adquiriu os direitos(o Brasil foi o segundo país do mundo a produzir a peça) já pensando em Maria para o papel principal – ninguém menos que Marilyn Monroe. O texto, um profundo mergulho na alma de um homem de nosso tempo, um desnudamento como não se vê todos os dias, uma catártica viagem ao interior do Eu, acabou tendo, mesmo para o grande público, o sabor de revelações ao estilo “tabloides britânicos”; é preciso lembrar que o texto foi escrito por um dos ex-maridos de Marilyn e que a estrela suicidara-se havia pouco mais de dois anos (julho de 1962) (MARX, 2004, p.129).

Também em *Depois da Queda* a personagem Maggie suicida-se, o que faz com que Quentin traga à tona “dramaticamente o passado por meio de *flash-backs* que se associam em liberdade. Os fragmentos dispersos no tempo, aparentemente soltos, sucedem-se no correr do espetáculo, para formar uma imponente arquitetura” (MAGALDI, 2001, p.373.) Logo no começo da peça, Quentin diz: “Sinto-me amaldiçoado” (MILLER, 1969, p.6) e segue fazendo um balanço de suas decepções – “Socialismo uma vez, depois amor; foi-se uma esperança final que sempre salvou antes do fim.” (MILLER, 1969, p.46). Ele revive sua história de amor, acerta contas com seu passado e procura livrar-se da culpa por não ter evitado que Maggie se matasse.

Quentin alterna-se entre o diálogo com Maggie, com os que conviveram com eles e o depoimento ao público, tornado seu cúmplice e confessor neste rito de memória que “encerra o indivíduo na sua própria subjetividade, isola-o e suspende a situação dialógica” (ROSENFELD, 1985, p.88). Arthur Miller e Tennessee Williams fizeram, em determinado momento de suas carreiras, uso da memória individual, adotada como um procedimento de escrita. Ao partir de uma memória individual, não deixa de reforçar uma memória coletiva, como afirma Maurice Halbwachs (1990, p.47): “a

memória individual pode ser vista como uma perspectiva para a memória coletiva, memória do grupo.” No caso de Miller, sua personagem Maggie é a síntese da imagem pública de Marilyn Monroe vista também sob a ótica de quem conviveu com ela no plano particular. Em sua autobiografia, Arthur Miller reflete sobre *Depois da Queda* e assume a presença de Marilyn Monroe na peça:

[...] Se Maggie era em alguma medida um reflexo de Marilyn, que tinha muitas dimensões, a agonia da personagem era um tributo a ela.[...] Olhando para trás, eu percebia que ao desligar o personagem ficcional de qualquer pessoa real, estava fechando os olhos ao óbvio (MILLER, 1989, p.492).

Ao comentar *Depois da Queda*, o ensaísta Gerald Weales diz que esta é a “auto-análise (sic), excessivamente longa, de um personagem cuja biografia se assemelha de tal modo a do autor que a maioria dos críticos a considera a *Long Day’s Journey into the Night* de Miller” (WEALES, 1969, p.99). Weales se refere à peça do dramaturgo norte-americano Eugene O’Neill, traduzida no Brasil como *Longa Jornada Noite Adentro*, criação assumidamente autobiográfica do autor, que será aqui comentada logo a seguir.

3.3 A JORNADA AUTOBIOGRÁFICA DE EUGENE O’NEILL

Ao analisar *Partiste* me deparei com esta peça autobiográfica de O’Neill, responsável por uma criação tão marcadamente confessional. Por se tratar de uma peça com estas características e que, além disso, retrata a família do próprio O’Neill, dedico aqui um espaço maior para abordá-la, pois, ao lançar luz sobre seus diálogos, temáticas e personagens, espero melhor continuar a iluminar, neste capítulo, a percepção da minha própria peça memorialista.

Engrossando a fileira dos grandes dramaturgos do século XX, da qual fazem parte Arthur Miller e Tennessee Williams, já abordados aqui, encontra-se Eugene O’Neill. Suas obras¹² são marcadas pelo realismo de acentuados contornos psicológicos,

¹² Criador de uma galeria de personagens angustiados, postos à margem pela sociedade americana, O’Neill é uma influência na dramaturgia de autores americanos contemporâneos, como Tony Kushner e David Mamet. Em *Anna Christie* (1922), que mostra uma mulher tentando encobrir sua vida passada como prostituta, O’Neill se mostra com mais domínio da carpintaria teatral, trazendo para seus diálogos não só o jeito de falar do povo americano, como a expressão dos hábitos e costumes da sua gente. Os

apontadas pelos especialistas como importantes no desenvolvimento do teatro americano no século passado. *Longa Jornada Noite Adentro*, apontada como sua obra máxima, foi finalizada em 1941. O'Neill ordenou que a peça só fosse encenada após sua morte, o que realmente aconteceu. A história só chega aos palcos em 1956, três anos após o falecimento do autor. Ao responder sobre as razões de manter a peça inédita, O'Neill afirmou que um dos personagens, seu irmão mais velho, ainda estava vivo, testemunha das muitas mazelas dos O'Neill postas no texto. Na dedicatória que escreveu para sua esposa, Carlota, O'Neill confessa o traço autobiográfico da obra:

Minha querida, entrego-lhe os originais desta obra de velho sofrimento, escrita com lágrimas e sangue. Dom este que parece tristemente inadequado num dia em que só se deveria comemorar a felicidade. Mas você compreenderá. Quero que seja ele uma homenagem ao seu amor, o que permitiu finalmente afrontar os meus mortos e escrever este drama...escrivê-lo com profunda piedade, compreensão e perdão para os quatro angustiados Tyrone (O'NEILL, 1980, p.3).

Para compor o perfil destes “quatro angustiados Tyrone”, O'Neill comete inconfiáveis e com elas reveste o desenho de seus personagens: a religiosidade extremada e quase fanática da mãe, o fracasso artístico do pai, seu alcoolismo, o alcoolismo do irmão e a tentativa de suicídio do próprio O'Neill, tudo refletido na peça. “O autor por assim dizer se ultrapassa, humanamente, e transforma-se em história de si mesmo.” (MAGALDI, 2001, p.266) Ele realmente foi filho de um ator, o qual acompanhou pelas coxias dos teatros por onde se apresentava por todo Estados Unidos. Poeta e jornalista, chegou a trabalhar como marinheiro e usou estes dados nos traços do personagem em quem aparece identificado: Edmund, sobre quem o pai comenta: “Edmund está fazendo progressos como jornalista. Julguei que ele tivesse, por fim, encontrado o emprego sonhado.”(O'NEILL, 1980, p.37). No mesmo diálogo o irmão comenta, complementando os dados autobiográficos que O'Neill empresta para Edmund: “Edmund é muito esperto e só faz o que quer, e manda às favas todo o resto! Acaso tive alguma coisa que ver com as loucuras que andou praticando nesses últimos

traumas causados pela primeira guerra mundial são mostrados em *Estranho interlúdio*, de 1928, peça que traz os personagens em um emaranhado fluxo de consciência e *O luto cai bem em Electra*, de 1931, em que o autor se propõe a transpor a estrutura da tragédia grega para uma família do sul dos Estados Unidos. O autor criou seus dois trabalhos mais significativos e duradouros após o Prêmio Nobel de 1936: *The Iceman cometh* (1939) e a autobiográfica *Longa jornada noite adentro*, escrita em 1946.

anos, correndo mundo como marujo, e tudo mais?!” (O’NEILL, 1980, p.36/37).

Cansado de suas andanças, doente e, após desistir de frequentar uma universidade, O’Neill volta para a casa de veraneio dos pais em 1910, a fim de tratar de uma tuberculose. Nesta época se dedica a leitura da obra de Henrik Ibsen e de August Strindberg, este último o que, assumidamente, mais o influenciou. O’Neill admite que, ao ler as peças do autor sueco, teve “a visão do que poderia ser o drama moderno. Se há algum elemento de valor duradouro na minha obra, isso se deve ao impulso original que veio dele” (O’NEILL apud WILLIAMS, 2011, p.155).

Estes dramaturgos e demais escritores da predileção de O’Neill são o motivo de um debate entre os personagens de James Tyrone, o pai, e o filho Edmund (O’Neill). Ibsen e outros autores constam da biblioteca de Edmund, o que fornece munição para que James Tyrone atire sua hostilidade mais uma vez em direção ao filho: “Mas de onde vem esse seu gosto literário? Essa sua maldita biblioteca!...(Aponta para a pequena estante de livros no fundo.) Voltaire, Rousseau, Shopenhauer, Nietzsche, Ibsen! Ateus, loucos, imbecis!” (O’NEILL, 1980, p.152).

Esta discordância do pai em relação ao filho, Edmund, é mais um exemplo dos conflituados diálogos desta peça, na qual O’Neill se volta para um reexame das tensas relações que viveu com sua família. O que se assiste é a um drama angustiante que avança de um dia para dentro de uma noite dos desesperados. “Parece que O’Neill, depois das inúmeras aventuras que o levaram a escrever peças de inspiração tão múltipla, buscou esse encontro consigo mesmo, o descerrar da própria máscara” (MAGALDI, 2001, p.264). Antes de abrir diante do público este inventário dos tormentos da sua família, desde 1929 o autor já voltara suas lentes para o seu passado, por meio de peças como *The Iceman Cometh (O geleiro chegou)* e *A moon for the misbegotten (Uma lua para o bastardo)*. Mas é em *Longa Jornada Noite Adentro*, que o autor faz mais uma viagem de volta ao tempo, confrontando seu fantasmas, que é conhecida como a última, a mais dolorida e definitiva das suas obras de cunho autobiográfico.

Por se tratar de um criador, é possível deduzir que esta peça, mesmo em se tratando de uma autobiografia dramática, traz elementos inventivos que são próprios da dramaturgia. Contudo, os perfis das personagens são, em sua essência, decalcados dos membros da família do autor, a saber: quando jovem, O’Neill enfrentou a tuberculose e o medo de se transformar em alcoólatra como o irmão e o pai. Sua mãe, Ella Quinlan,

era dependente de morfina e o pai, James O'Neill, após alcançar algum prestígio no teatro (foi um ator reconhecido por uma antológica interpretação em *Otelo*, de Shakespeare, na qual foi o personagem-título), não se arriscou para além de peças de sucesso comercial. Ao trazer dados da sua biografia¹³ para a cena, o autor consegue também realizar uma obra atemporal e universal, cujos méritos, a pretexto de exorcizar as suas feridas, atingem a dimensão de um drama familiar com fortes componentes de tensão e emoção. A peça mostra a “introdução do jovem O'Neill a uma visão trágica da vida pela desilusão com sua família. A família é o microcosmo pelo qual o artista olha pela primeira vez abertamente o macrocosmo” (GASSNER, 1965, p. 111). Com esta visão concorda Robert Brustein, para quem “O'Neill criou uma peça pessoal que diz respeito às condições de toda a humanidade; um drama de família burguesa com implicações universais” (BRUSTEIN, 1967, p.379).

A dor de existir dá a tônica de uma casa assombrada por demônios internos e fantasmas do passado, hóspedes indesejados de uma casa de veraneio, durante o verão de 1912. O clima solar do lado de fora não condiz com a mistura de dor e ressentimentos dos personagens que, incessantemente, se atacam mutuamente. Curiosamente, um nevoeiro paira próximo à propriedade, no qual é possível ver um símbolo da grossa camada de tensão que sobrevoa os Tyrone.

Poder-se dizer que esta também é uma peça sobre a culpa, motivo pelo qual James Tyrone acusa a esposa Mary no terceiro ato: “Quando você está com todo esse fel na alma, procura lançar a culpa sobre todo mundo, menos sobre si mesma” (O'NEILL, 1980, p.122). Ao longo de toda a peça a palavra culpa é repetida insistentemente pelos personagens. Em cena, eles são apenas cinco, um casal, seus dois filhos e uma empregada. A mãe, Mary Tyrone, é uma mulher debilitada, cujo marido¹⁴, James Tyrone, vive assombrado pela ideia de ficar pobre, o que o torna maníaco por

¹³ O autor indica que, no cenário da peça, há muitos livros em duas estantes. A do pai, traz obras de história, Shakespeare, Dumas e Victor Hugo. Já a estante de Edmund exibe Zola, Ibsen, Strindberg¹³, os preferidos de Eugene O'Neill, autores que James O'Neill – como James Tyrone, o personagem – não admirava.

¹⁴ Os biógrafos de Eugene O'Neill revelam que seu pai, James O'Neill, filho de pobres imigrantes irlandeses, passou bom tempo atuando em *O conde de monte cristo*, viajando muito e enriquecendo. A mãe, Ella Quinlan, era de família rica, muito frágil e extremamente religiosa. Precisou enfrentar a família abastada e tradicional para se casar com um ator. James, muito apaixonado, precisou sacrificar a carreira, investindo em um teatro mais comercial, a fim de assegurar o alto padrão de vida da esposa. Desde o nascimento de Eugene O'Neill, Ella, tornou-se dependente de morfina, receitada por um médico para lhe diminuir as dores. A droga, escondida do marido, foi utilizada como sedativo para a tensão e a constante infelicidade de Ella.

economizar dinheiro a qualquer custo, levando-o a tornar um inferno a vida em família¹⁵. O primogênito, James Jr, mostrou-se um ator sem talento e vive à deriva, sem nenhuma perspectiva. Já o irmão mais novo, Edmund, é aquele que O'Neill escolhe para se projetar, sendo retratado como poeta frágil e tuberculoso. John Gassner atesta a veracidade deste retrato:

O irmão caçula é o próprio Eugene O'Neill, futuro dramaturgo do destino, que observa sua sombra descendo sobre ele e sua família antes de começar a postulá-la como a condição humana universal. [...] Ele era o autor-quando-jovem, refinando sua sensibilidade trágica na caldeira da situação da família. [...] Sua peça era uma longa viagem de descobertas e reconhecimentos dentro de um breve período de tempo, em que ele colocou, apertou e comprimiu um mundo de experiências. Também para o espectador, era uma longa jornada. Levava-o à noite escura e doméstica da alma de O'Neill (GASSNER, 1965, p. 303).

Os nomes dados aos personagens desta família que vem do teatro vinculam sem cerimônia a relação destes com os parentes do autor. O pai é batizado de James Tyrone (como James O'Neill). O personagem Edmund¹⁶ corresponde a Eugene O'Neill e é o mesmo nome do seu irmão falecido, Edmund. Já Eugene é o nome dado ao filho morto a quem a mãe faz menção durante a peça. Para o dramaturgo americano Tony Kushner, esta peça

trata de atores de teatro, é um manifesto teatral bem como uma lápide tumular ou uma ressurreição ou o drama familiar definitivo ou a denúncia de um mercado ou um drama decisivo sobre a vida imigrante americana.” (KUSHNER, 2004, p. 8)

O teatro, que Kushner localiza como um dos eixos desta peça, aparece como motivo das queixas de Mary e do seu filho Jamie em relação a Tyrone. Mary repudia os bastidores do teatro, para onde Tyrone queria conduzir Jamie, fazendo dele um ator¹⁷. A

¹⁵ Edmund protesta contra a casa praticamente no escuro e aproveita para tocar no assunto das bebedeiras do pai: “Uma única lâmpada! É o cúmulo. Não seja tão sovina! Já lhe provei em algarismos que, se você deixar acesa uma lâmpada durante a noite inteira, não lhe custará mais do que um gole de uísque!” (O'NEILL, 1980, p. 143).

¹⁶ Assim como seu alter ego na peça, Eugene O'Neill vagou pela América do Sul, onde contraiu febre amarela e teve uma vida boêmia.

¹⁷ O biógrafo Raimundo Magalhães Junior investigou o envolvimento da família de Eugene O'Neil na carreira do seu pai: “Em dificuldades, tendo perdido cerca de 40 mil dólares em duas firmas de que era acionista e que se tinham declarado em falência, seu pai só via um meio para sair-se das dificuldades: voltar ao teatro, representando nos teatros de variedades, a versão condensada de *O Conde de Monte Cristo*. Para baratear o espetáculo, James O'Neill resolveu empregar como atores os dois filhos, Jimmy e

fala abaixo aponta o teatro ocupando o montante de ressentimentos da família:

MARY: Nunca me senti bem no ambiente do teatro. Nem mesmo quando o Sr. Tyrone insistia para que eu o acompanhasse, nos seus giros teatrais. Pouco me dava com o pessoal da companhia ou com qualquer pessoa vinculada à cena. Não que tenha prevenção contra os atores. Sempre foram gentis comigo e eu com eles. Mas ao lado deles nunca me senti à vontade (O'NEILL, 1980, p.143).

Mary também não se mostra à vontade nem em casa, nem consigo mesma, até que mais uma dose de morfina a faça sentir-se melhor com o torpor provocado pela substância que se torna uma capa protetora que a livra, momentaneamente, de suas dores existenciais. Ao longo da peça, ela vai entrando em um processo autodestrutivo que se acirra à medida que as cenas se desenrolam. A jornada dos personagens começa logo cedo, no café da manhã, quando não se percebe ainda os sintomas de uma mulher já bem debilitada pelo uso constante da morfina, usada como desculpa para minimizar as dores provocadas por uma artrite. À mesa do café, ela ainda é a típica mãe, afável com todos aqueles que se revelam, nas horas seguintes, adversários.

No primeiro ato o “ringue” é gradativamente armado na sala de estar. Aos poucos, os conflitos se acirram e James Tyrone traduz em sua fala o ambiente que domina as cenas: “Está uma atmosfera tão carregada e tão lúgubre que poderia ser cortada à faca” (O'NEILL, 1980, p.72). É a sua esposa que funciona, dramaturgicamente, como o fogo que vai aquecendo a temperatura da peça. No decorrer das cenas, a memória de Mary vem à tona, num misto de lembrança e fantasia. Entorpecida, esta mãe de família tão fragilizada deixa à mostra dúvidas quanto a sua sanidade. Mary evoca sua inclinação para a clausura religiosa e monta o tribunal furioso em que culpa o marido pelos médicos medíocres que contratou para cuidarem da sua saúde. Mary Tyrone lamenta a pureza e a inocência perdidas. Acreditando numa visão fatalista da vida, ela diz: “Nenhum de nós pode remediar as coisas que a vida nos faz! Estão feitas antes mesmo que a gente se aperceba” (O'NEILL, 1980, p.67).

A peça de O'Neill guarda semelhanças com *Partiste* no que se refere a sua feitura autobiográfica, a presença da família e a importância adquirida pela personagem da mãe

Eugene. As representações eram dadas duas vezes ao dia. [...] Durante essa excursão, Eugene O'Neill tentou suicidar-se e sua mãe teve uma das mais violentas crises de morfinomia” (JÚNIOR, 1970, p.17-18).

nos dois textos. Mas, diferentemente de *Partiste*, que transita entre a comédia de costumes e o drama, *Longa Jornada Noite Adentro* revela as relações ferozes e destrutivas no lar do autor, quando ainda era um jovem aspirante a dramaturgo. Na peça de O'Neill o tema da partida também aparece em uma cena em que a mãe teme separar-se do filho. Como em outros tantos momentos da peça, vê-se aqui acusações, sentimentos confessos, verdades ditas e mais uma menção à palavra culpa, a partir de uma situação envolvendo o receio da mãe de que o marido a afaste do filho, deixando-a receosa de que este parta novamente, desta vez para um sanatório. Indicada pelo autor nas rubricas, a palavra angústia nesta cena, como em toda a peça, domina o sentimento dos personagens:

MARY (*atordoada como se tal possibilidade nunca lhe tivesse ocorrido*) Ir para um sanatório? (*Com violência*) Não! Não o consentirei! Como se atreve o Dr. Hardy a aconselhar semelhante coisa sem me consultar? Como se atreve o seu pai a permiti-lo? É meu filho. Que ele se ocupe de Jamie (*Com crescente exasperação e angústia*) Sei por que James quer mandá-lo para um sanatório. Para afastá-lo de mim. Sempre arranjou meios de fazer com que eu os largasse. Foi isso que causou a morte de Eugene! E é sobretudo de você que tem ciúmes. Sabe que eu o quero mais do que a qualquer um porque...

EDMUND (*angustiado*) Oh! Será que você não pode parar de dizer absurdos, mamãe? Deixe de jogar sempre a culpa de tudo sobre ele! E por que se opõe tanto assim a que eu me afaste agora? Tenho partido tantas outras vezes. (O'NEILL, 1980, p.132, grifos nossos).

Por intermédio de Mary eclodem os conflitos, neste acerto de contas familiar que faz de todos, a um só tempo, vítimas e algozes. Antes da sentença final, os personagens dedilham um rosário de culpas, arrependimentos e frustrações. Para Eric Bentley, antes mesmo da estreia de *Longa Jornada Noite Adentro*, O'Neill já era “um dos escritores mais dotados entre os que tentaram fazer a tragédia em trajes modernos” (BENTLEY, 1991, p.95). Raymond Williams situa a obra de O'Neill no mesmo terreno, que ele renomeia como tragédia privada. Para Williams o que emerge desta jornada são personagens confrontados com

um fantasma que lutará por tocar a vida em algum ponto, mas que, na dor que isso causa, reconhece a irrealidade como a realidade maior. Essas são as personagens da *Longa jornada noite adentro*. É a versão de O'Neill sobre si mesmo e sobre a sua própria família, e é fácil sentir a intensidade desse sentimento.” (WILLIAMS, 2011, p.156-157).

Os fantasmas do passado, mencionados por Williams, não cessam de atravessar as conversas dos Tyrones. Sobretudo, as que envolvem Mary, para quem, como os demais membros da família, a memória mostra-se corrosiva. Durante a jornada que atravessam naquele dia, os personagens se referem às mazelas causadas uns contra os outros no passado. É aí que todo o mal foi feito, ou seja, os acontecimentos mais decisivos de suas vidas ficaram no passado e insistem em respingar no presente. À semelhança do que fez Ibsen em *Os Espectros*¹⁸, é o passado que explica os acontecimentos vividos no presente. Nesta peça tudo acontece em torno de esclarecer a história da protagonista, Sra. Alving, em volta de quem gira toda a ação que “nada mais é que ocasião para revelar ao público o passado íntimo e privado da personagem principal, largamente conhecido por ela mesma” (ROSENFELD, 1985, p.87). Assim como acontece nesta peça de Ibsen, o passado que se instala na casa dos Tyrone é o tema central do texto de O’Neill. O passado é como um personagem, por meio do qual chegam os relatos que elucidam os tantos conflitos presentes na família. Robert Brustein junta-se a Anatol Rosenfeld para também ajudar a explicar como a peça de O’Neill, tal qual a de Ibsen, é uma longa jornada passado adentro:

O’Neill retorna ao ano de 1912; mas à medida que a peça se desenrola, ele transporta-nos ainda mais longe no passado. Implicadas nos infortúnios da casa estão não só as duas gerações de Tyrones, mas também uma geração anterior; a tentativa de suicídio de Edmund, antes da ação começar, está ligada ao suicídio do pai de Tyrone, e a tuberculose de Edmund é a doença de que morreu o pai de Mary. As gerações fundem-se, e assim o tempo. O’Neill, o artista explorador, busca no passado a origem da culpa e recriminação; mas as suas personagens buscam felicidade e sonhos. Todos os quatro Tyrones compartilham de uma intensa aversão ao presente e à sua mórbida, inevitável realidade. Todos procuram consolo dos choques da vida em recordações nostálgicas, que eles alcançam por vários caminhos. (BRUSTEIN, 1967, p.381-382)

A casa dos Tyrone se transforma em um tribunal que julga os crimes que eles

¹⁸ Tereza Menezes, autora de *Ibsen e novo sujeito da modernidade*, apresenta um estudo da personagem Sra. Alvin, protagonista de *Os Espectros*, que bem poderia se aplicar a Mary Tyrone, de *Longa jornada noite adentro*. “Dos erros do passado sempre chega a *nêmesis*, a justiça distributiva que obriga o indivíduo a enfrentar e expiar a culpa. Os personagens reiteram sempre que não escapamos incólumes de nada que fizemos contra a nossa natureza ou a outrem. *Os Espectros* é a peça de Ibsen em que o passado é o ator principal. A Sra. Alvin não consegue escapar da *nêmesis*, do retorno vingativo dos erros cometidos contra si mesma no passado. Ela não seguiu seu próprio desejo de abandonar um casamento que lhe era odioso e mentiu sobre tudo isso para o filho, no intuito de preservá-lo. O marido morreu, mas ela não terá a paz almejada. Os espectros de todas as degenerescências passadas daquele homem voltam para atormentá-la e despojá-la de tudo que pensou controlar” (MENEZES, 2006, p.61).

cometeram. Cada personagem traz uma frustração. A de Mary foi ter desistido de uma vida como freira, da qual abriu mão para se casar com James Tyrone, com quem só foi feliz por pouco tempo. Ao revirar constantemente suas histórias, Mary gera protestos do marido: “Pelo amor de Deus, não revolva o que há tanto tempo está esquecido. Se o começo da tarde já remonta tão longe no passado...à noite, onde estará?” (O’NEILL, 1980, p.94).

A peça trabalha sobre a unidade de tempo, espaço e ação. Tudo acontece entre o começo da manhã e a meia noite, mas o tempo psicológico é incomensurável, porque esse longo e atormentado dia corresponde ao retrospecto de uma vida inteira. A primeira cena tem início num dia ensolarado, com a matriarca “sorrindo afetuosamente”, e termina à meia-noite, com todos exaustos de tanta tortura e desnudamento. Os personagens estão no fim de suas forças, cansados de armar armadilhas de tortura psicológica uns para os outros, armadilhas estas nas quais também caem, pois, no fogo cruzado de acusação e culpa, ninguém sai ileso e nem inteiramente inocentado.

Todos os personagens percorrem uma *via crucis* dentro da noite que avança. Ninguém escapa de revelações difíceis e de uma sucessão de conflitos. Edmund, que já havia enfrentado anteriormente o seu pai, em uma cena em que este, em meio a um jogo de cartas, confia ao filho os motivos da sua derrocada nos palcos, tem um dos mais fortes embates da peça com seu irmão, James. O choque com James, no início insinuado, mostra-se devastador. James rejeita Edmund e procura destruí-lo psicologicamente por ter sido sempre mais protegido e aquele que busca seu lugar no mundo, enquanto ele se perde na bebida. James é o mais vulnerável sob sua capa agressiva. Ele não espera mais nada e também não esconde nada mais, preferindo à sinceridade que fere a ilusão na qual seus pais tentam se agarrar. O irmão de O’Neill que serviu de molde para o personagem morre aos 45 anos, em decorrência do vício em álcool. Já Eugene O’Neill, trilha uma carreira de sucesso no teatro, seguindo os passos do pai e, diferentemente deste, conhece um sucesso ascendente que o leva a ser um dos poucos dramaturgos a conquistar, em 1936, pelo conjunto de suas peças, o prêmio Nobel de literatura.

3.4 A TRAVESSIA DE JULIANO E A *CERIMÔNIA DO ADEUS À PEROLA*

Em 2007, quando era professor do curso de artes cênicas da Faculdade Social da Bahia, participei do projeto de extensão *Quartas Cênicas*, que consistia em leituras dramáticas realizadas no Teatro do Isba, dirigidas pelos professores de teatro da instituição e interpretadas pelos alunos, com a presença de um ator ou atriz profissional, especialmente convidado. Neste ano, sugeri, para que eu mesmo pudesse dirigir, a leitura da peça *A Cerimônia do Adeus*¹⁹, de Mauro Rasi. Além de estar familiarizado com o texto, havia lido outras três peças de Rasi: *A Estrela do Lar*, *Viagem a Forli* e *Pérola*. As duas primeiras, juntamente com *A Cerimônia do Adeus*, integram uma publicação que as reúne em um mesmo volume sob o título de *Trilogia do Lar*. Barbara Heliadora, no início da apresentação do livro, refere-se às três peças como “trilogia autobiográfica de Mauro Rasi” (RASI, 1993, p.7).

Pérola também estava publicada, separadamente, e é posterior ao lançamento da *Trilogia*. Todas elas foram encenadas e tive oportunidade de assistir à montagem de *Pérola*. É esta ligação com a obra de Rasi que me levou a dirigir uma leitura dramática de *A Cerimônia do Adeus* e o motivo que me leva a abordá-la, aqui, ligando-a com o tema memória. Não hesitei diante da oportunidade de levar para o palco, ainda que em forma de leitura dramática, o universo rasiiano. Existem aspectos desta dramaturgia que me chamavam atenção e que viriam a ecoar em *Partiste*: a força da personagem da mãe, Aspásia, o adeus que Juliano dá, partindo de casa em busca de novos horizontes, para anos depois rever a sua trajetória.

Nas três peças da *Trilogia do Lar*, Mauro Rasi tem como alter ego o personagem Juliano, um adolescente da cidade de Bauru, no interior paulista, durante os anos 1960. Na dedicatória que escreveu no livro em que foi publicado *Pérola*, Rasi (1995, p.7) confirma: “Aos meus pais e aos meus alter egos: Marcos Frota, Daniel Dantas, Paulo Betti e, naturalmente, Emilio de Mello, o mais constante²⁰” (RASI, 1995, p.7). Juliano, nas três peças, realiza uma travessia que o faz ir da adolescência, momento de conflito

¹⁹ A leitura dramática de *A Cerimônia do Adeus* aconteceu no dia 12 de setembro de 2007, no Teatro do Isba. O elenco contava com a participação de alunos do curso, do ator e professor Celso Jr, no papel de Sartre, e teve como atriz convidada, Joana Schnitman, dando voz a Simone de Beauvoir.

²⁰ O ator Marcos Frota interpretou Juliano em *A Cerimônia do Adeus*. Paulo Betti interpretou Juliano Jovem em *Viagem a Forli*. Emílio de Mello interpretou Juliano em *A Estrela do Lar*, Juliano Velho em *Viagem a Forli* e Emílio em *Pérola*. Daniel Dantas interpretou Celso na peça *O Baile de Máscara*, personagem baseado no dramaturgo.

com a família, até sua saída de casa e viagem para a Europa em busca de libertar-se do jugo dos pais e das estreitas possibilidades que a pequena cidade de Bauru oferecia. Tanto em *A Cerimônia do Adeus* como em *A Estrela do Lar*, a família do autor aparece revivida na casa em que Rasi viveu até a adolescência. Nestas duas peças da trilogia, tanto Juliano, o filho, como a sua mãe, Aspásia, aparecem.

A Cerimônia do Adeus e *A Estrela do Lar* giram em torno de uma família de classe média em que a mãe, uma dona de casa, vive às voltas com o filho que sonha em ser dramaturgo e mostra-se revoltado com o que ele considera a pequenez dos horizontes que a vida interiorana oferece. Juliano, em *A Cerimônia do Adeus*, passa grande parte de seu tempo dividido entre a escola, os ensaios de sua peça com os amigos e o seu quarto, onde, entre os muitos livros, cultivava um apreço especial pela obra de Sartre e Simone de Beauvoir.

Rasi coloca em cena personagens representando os dois intelectuais franceses, imagens corporificadas dos livros. Não se trata de uma fantasia de Juliano, imaginando estar diante dos próprios escritores, mas de um artifício cênico que faz os atores que os interpretam serem os livros em movimento, exteriorização das obras de Sartre e Beauvoir. Em *A Cerimônia do Adeus*, Aspásia não gosta das leituras do filho e, em uma das cenas, queima os livros do garoto. Rasi relatou, em uma das suas crônicas, que a cena foi inspirada em um episódio real. Reproduzo o que disse o autor para, logo abaixo, transcrever o episódio por ele dramatizado. Na peça, Aspásia, com a ajuda da irmã, Brunilde, vasculha, para terror de Sartre e Beauvoir, o quarto do filho em busca de livros “impróprios” que ela pretende queimar:

[...] A birra que tinha com Simone de Beauvoir. [...] Devorei todos os seus livros. Talvez por isso mamãe a considerasse culpada por eu estar me desviando do rebanho. Ouvia-a queixar-se: “É essa vagabunda francesa que está separando o meu filho de mim”. Simone de Beauvoir tornou-se um problema pessoal para ela. Desdenhava: “*O segundo sexo?* Que que isso? Boa coisa não deve ser.” [...] Nossas posições eram cada vez mais irreconciliáveis. [...] E quem era a culpada de tudo isso? A vagabunda francesa que estava pondo minhocas na minha cabeça. Lembrei-me do dia que voltei do colégio e encontrei *A convidada*, *Os mandarins*, *Treblinka*, ardendo no quintal. Ela tinha feito uma fogueira e estava queimando os livros. Diante do meu rosto horrorizado ela explicou: “É pro seu bem” (RASI, 2003, p. 78-79).

BRUNILDE: (Cont.) Nossa, esse quarto está precisando é de uma boa faxina. (Aspásia pega uns livros e leva-os pra cozinha)

(Brunilde vem atrás dela, carregando alguns)

BRUNILDE: Que é isso, Chinês?

ASPÁSIA: Sei lá. Mas traz aqui, depressa, que eu estou queimando tudo aqui na cozinha.

[...]

BRUNILDE: (*Grita*) Aqui, Aspásia! Achei um chamado...(Põe os óculos para ler)...O Vermelho e o Negro.

ASPÁSIA: Traz também. (*Volta à cozinha*) Não achei foi a vagabunda francesa. Ele deve ter levado ela com ele pra escola.

[...]

BRUNILDE: (*Grita*) Achei, Aspásia. Não é esse aqui? (*Põe os óculos*) “Simone de...”

ASPÁSIA- (*Aparecendo na porta da cozinha, com uma garrafa de álcool na mão*) Traz aqui que eu tô com o álcool.

(*Brunilde arrasta Simone pelo pescoço. Juliano chega da escola, com Francisco. Entra falando*)

JULIANO- Não teve aula. (*Dando conta do que está acontecendo*)... Pára! Que estão fazendo?

SIMONE- Ela já queimou Calígula, Salambô, Madame Bovary...

SARTRE- ...Miguel Strogoff!

JULIANO- (*Pegando do chão horrorizado*)...Meu Júlio Verne! (RASI, 1993, p.181-183)

Os embates entre Aspásia e Juliano não ficam apenas em *A Cerimônia do Adeus*. Em *A Estrela do Lar*, mãe e filho - agora com a presença do pai de Juliano, Hermes, ausente de *A Cerimônia do Adeus* - enfrentam-se e Simone de Beauvoir volta a aparecer em meio ao conflito familiar:

ASPÁZIA- Um filho dizer isso prum pai!...nem um cão!

HERMES- Ele tem razão, Aspázia. Tudo que eu toco vira barro. Sou um fracassado, um merda.

ASPÁZIA-Viu? Tá satisfeito, agora?

JULIANO-Mas eu só disse que ele não entende de teatro moderno...

HERMES- (*Magoadíssimo*) Seu pai não entende de nada. Seu pai é um incompetente! Um asno! Um burro, um quadrúpede!

JULIANO- (*Arrependido, senta-se ao lado do pai*) Paizinho...(Hermes levanta-se. Não quer conversa)

HERMES- (*Levantando*) Sai. Sai. Vamos embora, Aspázia. (*Sai do quarto*)

JULIANO- O seu problema é ela.

ASPÁZIA- Sabia que ia acabar sobrando pro meu lado.

JULIANO- (*Grita para o pai, que desce, abatidíssimo, para a sala*)
Por que o senhor não se casou com uma Simone de Beauvoir?

ASPÁZIA- Vou voar eu na tua cara. (RASI, 1993, p.89).

Não satisfeito em retomar o personagem Juliano em *A Estrela do Lar*, Rasi o convoca duplamente em *Viagem a Forli*. Na peça, Juliano desdobra-se em dois tempos: Juliano Velho, ainda adolescente, e Juliano Jovem, em torno dos cinquenta anos. Vê-se o personagem duplicado em diálogo consigo mesmo, enquanto transita pela Europa na companhia de um casal de velhos professores, Vitória e Alberto. Ao longo do trajeto de carro pelas cidades europeias, os professores e Juliano Jovem falam sobre a vida, a política e o passado. Juliano Jovem relembra episódios de sua adolescência, contando com a interferência, por vezes indesejada, de Juliano Velho, que atua como passageiro indesejado da viagem, reflexo de quem Juliano Jovem foi tempos atrás. Em *Viagem a Forli*, Rasi depara-se consigo mesmo, numa teatralização de si no tempo presente e por meio do jovem que foi. Na cena abaixo, os personagens revelam-se como facetas de um mesmo homem modificado pela ação do tempo. Na peça o Juliano Jovem (o mais maduro) é identificado como Juliano J e o Juliano Velho (que vem a ser o Juliano da juventude) é identificado como Juliano V:

Juliano V.-“Feliz”?

Juliano J. – Sim.

Juliano V.- Posso saber por quê?

Juliano J. – Simplesmente estou me sentindo bem. Muito bem, aliás.

Juliano V. – Pelo visto você desistiu.

Juliano J. – De quê?

Juliano V. – De mudar o mundo.

Juliano J. – E para mudar o mundo a gente tem que sofrer? (RASI, 1993, p.257-258).

Se em *A Cerimônia do Adeus* Juliano volta para Bauru, a fim de rever a família, em *Viagem a Forli* ele retorna ao passado para reencontrar a si mesmo. Referindo-se a *Viagem a Forli*, Barbara Heliadora comenta: “com alguma frequência, no texto, o leitor terá a noção de Rasi ser invadido por uma tal riqueza de lembranças, todas ainda tão

vivas em sua memória, que não há como deixar de falar delas.” (RASI, 1993, p.14). Heliadora considera esta trilogia “um grande documento de autobiografia imaginativa”, contudo, critica Rasi por *Viagem a Forli*, ressaltando o descompasso entre a força da memória coletiva dos personagens Vitória e Alberto, deixando a peça confusa quando comparada com “a força que têm as lembranças do que ele realmente viveu.” (HELIODORA, 1993, p.14).

Em *Pérola*, Rasi também volta a Bauru, mas para o enterro da mãe. Em termos de composição de cena, tal qual *Viagem a Forli*, presente e passado convivem em *Pérola*, intermediados pela voz narrativa de Emílio. É ele quem solicita imagens passadas, decidindo o momento de trazê-las e alterná-las com depoimentos para a plateia. Em *Pérola*, Emílio funciona como Tom, de *O Zoológico de Vidro*, aquele que narra o passado em família. Emílio bem que poderia se chamar Juliano, o filho que, de volta do velório, reinstala, em sua memória, o convívio com os pais. O crítico Macksen Luiz também percebe os vestígios do personagem Juliano em Emílio:

O narrador, que antes se chamava Juliano, agora ganha o nome de Emílio e conduz o espectador pelos seus afetos. Este *alter ego* de Mauro Rasi tem o humor de quem olha para aquele mundo com o sorriso triste da separação, mas ao mesmo tempo com a melancolia do passado. (LUIZ, 1995, p.12).

A *Cerimônia do Adeus* termina com o personagem do jovem Juliano partindo, após chegar da capital e reaparecer em casa para uma visita, enquanto *Pérola* começa com Juliano/Emílio retornando ao lar para enterrar a mãe. Emílio é o narrador que traz a nostalgia como fio condutor de cenas do passado em volta da euforia vivida pela família em torno de uma piscina construída nos fundos da casa. O dramaturgo também era cronista e em um destes seus relatos admitiu que, na década de 1990, o seu universo familiar chegou aos palcos: “Perdi meu pai e minha mãe. Mas eles ganharam o teatro. Foi nessa década que consegui, finalmente, meu grande diálogo com o público.” (RASI, 2003, p. 14). Rasi é mais um exemplo do quanto as dramaturgias memorialistas se voltam para as reminiscências dos autores, tendo a perda como dado importante das peças. Segundo Luiz Humberto Martins Arantes, Rasi traz em suas peças

[...] um toque nostálgico de uma época em que também houve conflito, mas que tempos depois é visto por um outro ângulo, mais distanciado, portanto, em alguns momentos, também visto pela perspectiva da perda. (ARANTES, 2010, p.143-144)

Rasi perde Pérola, a mãe, e a reencontra em *Pérola*, a peça na qual é personagem-título. Rasi a homenageia colocando-a em cena, dando-lhe contornos sutilmente diferentes do que Aspásia, a mãe da *Trilogia do Lar*. Assim como *Partiste* surge após a morte de meu pai, *Pérola* foi escrita logo depois que a mãe de Rasi morreu. Escrevendo sobre *Pérola*, Arantes contribui para melhor explicar a semelhança entre *Partiste* e *Pérola*:

O grande elogio à memória dessa Bauru que ficou no tempo foi reservado a uma peça que Rasi só viria a escrever na década de 1990: *Pérola*. Voltada para o ambiente familiar, privado e, principalmente, à memória da mãe.” (ARANTES, 2010, p.144)

Em *Pérola* Emílio/Rasi volta para Bauru, para o enterro da mãe, lembrando de episódios que estavam na *Trilogia do Lar*. Aspásia e Pérola, Juliano e Emílio são nomes, em essência, dos mesmos personagens, criados por um autor que voltou para a casa de sua adolescência a fim de fazer dela o cenário de suas criações. É o próprio Rasi quem localiza o surgimento de *Pérola* com base no sentimento, nas sensações e nas cenas reais que envolveram a morte de sua mãe.

A peça *Pérola* foi escrita num atimozinho: a gente estava voltando do enterro dela, e ela sempre foi uma pessoa muito coquete, adorava festa, coquetel, muito campari. [...] Mas eu voltei do enterro e fui com minha irmã limpar os vestígios mais contundentes da presença dela. (RASI apud MASSAD, 1997, p.83-83).

Este relato de Rasi ganhou, simultaneamente, espaço melancólico e cômico na peça, por meio da cena em que Emílio e a irmã relembram Pérola, cuja presença se interpõe, fundindo o presente - com as recordações da mãe morta - e o passado, materializado pela sua figura:

[...] EMÍLIO – [...] Quando voltamos do enterro da minha mãe, Elisa abriu a geladeira..(ELISA ABRE A GELADEIRA E COMEÇA A SOLUÇAR, OLHANDO PARA O INTERIOR DO CONGELADOR) Que foi?

ELISA – (PEGA A GARRAFA PELA METADE) A vodca da mamãe!

EMÍLIO – Quem perde uma mãe normal lembra-se dela quando vê o seu casaquinho, a sua pantufa, o seu missal...Mas no nosso caso...

ELISA – (COMOVIDA) O pegador de azeitonas da mamãe!...

(ABRAÇAM-SE E CHORAM JUNTOS, SEGURANDO A GARRAFA DE VODCA E O PEGADOR DE AZEITONAS. A VELHA GEME)

PÉROLA – Emílio, vê se a sua avó não quer um pedacinho de frango (RASI, 1995, p.108).

Antes de se tornar, após sua morte, em personagem-título de uma obra de seu filho, Pérola já havia servido de inspiração para a criação de Aspásia, a mãe com quem o jovem Juliano/Rasi briga em *A Estrela do Lar*, se despede em *A Cerimônia do Adeus*, recorda em *Viagem a Forlì* e reencontra na memória em *Pérola*. Estes dados do conjunto desta obra explicam meu interesse por aspectos que já se encontravam no teatro de Rasi, a ponto de me levar a dirigir a leitura dramática de um de seus textos, e estariam presentes em *Partiste*, obra que, assim como *a Trilogia do Lar* e *Pérola* trata da partida.

Na primeira página de *Pérola*, Mauro Rasi, ao escrever a primeira rubrica para Emílio, já fala em partir: “Emílio acende uma vela. Está vestido como quem está chegando – ou partindo” (RASI, 1995, p.13). Logo em seguida, o personagem dá as boas vindas ao público e o situa neste réquiem memorialista e dramático que é a peça: “Mamãe morreu. Seu enterro foi ontem. Esta é a primeira manhã sem ela” (RASI, 1995, p.13). Emílio faz em *Pérola* o que Rasi fez na *Trilogia do Lar*: contou para o público histórias da sua família que já eram conhecidas de seus amigos, entre eles o também dramaturgo Miguel Falabella, para quem Rasi:

[...] Revisitou seu mundo e trouxe de lá tesouros que conhecíamos das histórias. Foi generosamente abrindo seus baús e adornando o cotidiano de milhares de leitores e frequentadores de teatro. Trouxe sua pérola tão bem cultivada e a expôs com que poesia! (FALABELLA, 2003, p.253)

São *A Cerimônia do Adeus* e *Pérola* as peças do teatro de Rasi que mais se afinam com *Partiste*. *A Cerimônia do Adeus* mostra os últimos dias do filho Juliano antes de partir de casa e ir embora para se tornar um dramaturgo conhecido. Nesta peça, assim como em *A Estrela do Lar*, a mãe representa papel importante, vista como a rainha do lar, responsável pela casa que serve de cenário único das duas peças. Elementos como a vida no interior, a presença destacada da mãe, um personagem que parte, despedida, fluxos do tempo, vidas separadas, a mãe que assiste ao filho ir embora, o filho que volta para chorar a partida definitiva da mãe, a rotina de uma família centrada em uma casa e

a memória do dramaturgo projetada neste contexto aproximam *A Cerimônia do Adeus* e *Pérola de Partiste*.

Besma Massad que escreveu sobre a obra de Rasi em *Mauro Rasi: a vida na magia do teatro*, percebe em *Pérola* uma peça homenagem, tributo cênico a uma figura marcante tanto na vida como no teatro do dramaturgo. Segundo Massad (1997), a tendência proustiana do autor revela-se em buscar na sua vida, em suas memórias, dados para compor seus textos, os quais, ao chegar ao palco, são recriados pela imaginação:

Com sua estética pessoal consegue, tal qual o jovem Marcel Proust, evocar fatos e cenas que recria com muita imaginação. [...] Muito mais do que mimese, ou uma cópia da vida, Rasi faz uma paródia da vida. [...] Sonho e realidade. Imaginação e realidade. Ficção e realidade. Muito mais o verossímil que a verdade. [...] A memória consciente e inconsciente é a sua fonte maior (MASSAD, 1997, p.23).

Em uma das cenas de *Pérola*, a personagem-título questiona a veracidade de um episódio narrado pelo filho, Emílio, ao público, ao que ele retruca: “Mãe, não sou eu que estou contando esta história? A memória é minha, posso fazer com ela o que quiser” (RASI, 1995, p.119). No prefácio da edição de *Pérola*, Rasi, assim como fez seu personagem, Emílio, alerta que “isto não é uma biografia. É a transfiguração de uma realidade [...] trabalho com a memória afetiva” (RASI, 1995, p.6). O escritor José Castello ajuda Rasi a explicar aos seus leitores que a sua família não foi posta em cena apenas e estritamente com base em dados da realidade. Rasi não fez um teatro documentário, pois “essa não é uma memória de fatos e sim de sonhos, memória imaginária” (CASTELLO apud RASI, 1995, p.6).

A dramaturgia de Rasi foi alvo de diferentes críticos que trataram do componente criativo da memória e a sua relação com o dado da invenção. Eles fazem questão de ressaltar que a imaginação do dramaturgo opera ao lado da memória, tendo a capacidade de, na definição de Macksen Luiz (1995, p.12), saber “extrair do real a sua substância ficcional”. Em Rasi, como no meu processo criativo, a memória fornece o contexto da obra, torna-se a sugestão de um invólucro no qual o autor encontra elementos para o texto. Transportado pela memória o dramaturgo embarca, mas ele segue imaginando, inventando e alcança o campo da dramaturgia, indo além da memória, chegando com a

arte até onde a memória não alcança. Maria Helena Kuhner sintetiza *Pérola*, resultado do encontro entre lembrança e ficção:

[...] crônica da morte de uma mãe, de um tempo e de um pequeno mundo interiorano, com a memória transfigurada pela imaginação. A vida de uma família do interior de São Paulo – a mãe, onipresente, sonhadora, alegre, por vezes, agitada e confusa – o mundo pequeno, em que uma garagem é símbolo de status e uma piscina a fantasia de ser a Ester Williams do lugar, são vistos com ternura, com a tristeza da distância e com humor diante de seus pequenos ridículos e acontecimentos corriqueiros (KÜHNER apud ARANTES, 2010, p.144).

Também Sábato Magaldi, ao colocar Mauro Rasi no panorama que traçou do teatro brasileiro, além de considerar *Pérola* uma peça alinhada a *Trilogia do Lar*, com a qual pode formar uma tetralogia, frisa a capacidade que o teatro tem de partir da memória e não estacionar nela, pois o drama para existir solicita que o dramaturgo vá além. Se para Kuhner, Rasi lidou com a memória transfigurada pela imaginação, Magaldi, concordando, considera que o dramaturgo foi responsável por

dramatizar a memória na trilogia formada por *A Estrela do lar*, *A cerimônia do adeus* e *Viagem a Forli*. O mergulho autobiográfico deu consistência a essa “educação sentimental” do autor, à qual acaba de acrescentar-se, formando uma tetralogia, a peça *Pérola*, deflagrada pela morte de sua mãe (MAGALDI, 1997, p. 322).

Heliadora corrobora Kuhner, Magaldi e reforça a importância da criação que não se fixa só à memória. Ela diz que no teatro de Rasi “suas lembranças, mesmo que sempre suas, são transformadas – pelos anti-realistas (sic) caminhos da imaginação – em testemunhos mais amplos de diferentes épocas e faixas etárias” (HELIODORA, 1993, p.8-9). Na tetralogia do lar de Rasi, como em *Partiste* e nos demais exemplos das dramaturgias memorialistas já analisadas neste capítulo, os autores se alternam entre assumir mais suas memórias, como fez Eugene O’Neil ao mostrar seus pais e irmão, e dissimulá-las, como fez Arthur Miller, levando seu casamento com Marilyn Monroe para o palco. Seja explicitando, seja confessando sutilmente, em todos os dramaturgos o passado é uma fotografia que, para ser emoldurada pelo drama, precisa estar enquadrada pelas lentes da invenção, da imaginação criadora.

3.5 MEMÓRIA E AUTOFICÇÃO NO CINEMA

O cinema também tem levado ao público histórias baseadas na vida de seus diretores, sobretudo do período da infância e da juventude. Considerando que já houve uma abordagem do filme *Central do Brasil*, observo como determinados filmes já trataram do tema da memória sob a perspectiva dos cineastas. O cinema aparece aqui por meio de produções que recorreram à memória como dispositivo para suas narrativas, fruto de roteiros que eram autobiografias dos cineastas. Tais filmes também estão sendo importantes para o desenvolvimento da peça *Meus fantasmas chegam para o chá das cinco*, a segunda a fazer parte do que denomino Dramaturgia da Partida e que gira em torno do passado de um homem que, assim como fizeram Federico Fellini, Woody Allen, Edgar Navarro e Giuseppe Tornatore, volta-se para suas origens.

Estes cineastas colocam a ficção em diálogo com a realidade de experiências vividas por eles em *A Era do Rádio*, de Woody Allen, *Amarcord*, - que vem a ser “eu me lembro” no dialeto falado na cidade italiana de Rimini, onde Federico Fellini, diretor do filme, nasceu -, *Eu me Lembro*, de Edgard Navarro e *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore. Nestes trabalhos, os diretores adotam como ponto de partida um mesmo impulso criador: o desejo de revisitar suas infâncias e adolescências, buscando nelas a inspiração e as histórias que permeiam tais obras.

Seja em Nova York, Rimini, Salvador ou Giancaldo, cada um destes cenários abrigou vivências de outrora que os cineastas desejaram compartilhar com o público. Em determinado momento de suas vidas, os criadores atenderam ao desejo de olhar para trás e recompor, no caleidoscópio do tempo, o início de suas trajetórias. Entre os filmes, muita coisa em comum, como por exemplo: a presença marcante da família, parte integrante da formação individual desses artistas, e a presença da escola, retratada ou lembrada como espaço de repressão, local em que o aprendizado vinha sempre acompanhado de posturas autoritárias. A escola aparece em todos os filmes mencionados, rememorada pelos cineastas.

Deleuze, em seu livro *A imagem-tempo*, no qual mostra como as teorias da memória de Bergson podem ser entendidas segundo o cinema, comenta sobre a força da memória

em *Amarcord*, referindo-se a uma cena em que o personagem, um menino, está em companhia dos colegas:

Uma das mais belas imagens de *Amarcord* mostra um grupo de escolares, o tímido, o engraçadinho, o sonhador, o bom aluno etc., que se encontram em frente do grande hotel ao término da temporada; e, enquanto os cristais de neve caem, cada um por si e no entanto todos juntos, eles esboçam ora um passo de dança desajeitado, ora uma imitação de instrumento de música, indo um em linha reta, outro traçando círculos, um terceiro girando sobre si mesmo... Há nesta imagem uma ciência da distância exatamente medida a separá-los uns dos outros, e, no entanto, uma ciência da ordenação que os reúne. Eles mergulham numa profundidade que não é mais da memória, mas a de uma coexistência na qual nos tornamos seus contemporâneos, assim como eles se tornam contemporâneos de todas as “temporadas” passadas e por vir. Os dois aspectos, o presente que passa e que vai para a morte, o passado que se conserva e retém o germe da vida, não param de interferir, de coincidir (DELEUZE, 2005, p.114).

O passado, seja em meio aos colegas de escola ou no convívio familiar, continua a interferir na vida dos cineastas aqui destacados. Woody Allen, em *A Era do Rádio*, refaz a casa de sua infância e, por entre os seus cômodos, pousa uma câmera que conduz o público a uma viagem no tempo, tornando-o testemunha da importância do rádio na formação de um menino judeu, morador do bairro do Brooklin, na cidade de Nova York. O crítico inglês Julian Fox, um dos biógrafos de Allen, aponta *A Era do Rádio* como o *Amarcord* do cineasta americano, cotejando também outras duas de suas obras com o acervo felliniano, do qual Allen é admirador confesso. Para Fox, “*Memórias* evoca *8 e 1/2*, enquanto *Simplesmente Alice* transporta a *Julieta dos Espíritos*, personificada por Giulietta Masina, para a pele de Mia Farrow” (FOX apud BARBOSA, 2002).

Já Edgard Navarro, por meio do seu confessional *Eu me lembro*, também abre, na sala de exibição, seu álbum de família e convida o público a conhecer a trajetória de um menino baiano que perde a mãe quando criança, torna-se um adolescente em crise com o pai, descobre o amor, as drogas, vindo a ser um cineasta que faz de si mesmo e da sua própria rota o tema principal de um de seus filmes mais importantes. A viagem no tempo que Fellini realiza à sua Rimini natal, que Woody Allen também fez de volta à sua infância e o “*Amarcord*” de Edgard Navarro e Tornatore levantam questionamentos sobre a interface memória/invenção. Até onde vai a memória autobiográfica destes

cineastas? Onde começa a ficção? Para fomentar a discussão, recorro ao termo autoficção, no qual os referidos filmes podem ser inseridos.

A autoficção é uma reinvenção, um gênero híbrido (e controverso), que se aproxima, de forma sinonímica, do romance autobiográfico ou autobiografia ficcional, pois se move entre ficção e o espaço ambíguo da narrativa autobiográfica, possibilitando o esfacelamento do eu em vários sujeitos enunciativos. A autoficção é a própria ficção de acontecimentos reais, ou seja, é um ato subversivo da escrita introspectiva e de suas “fabulações de si”. [...] Na autoficção se busca resgatar e recompor os resquícios do vivido, dos fatos verdadeiros, da memória do próprio sujeito, recompor afinal uma nova percepção de si mesmo, do sujeito fragmentado, através da imagem criada do outro eu fictício. [...] A autoficção é sempre uma representação, um recontar da própria vida que é uma construção narrativa, uma história contada pelo sujeito a partir da própria rememoração: vida e sujeito como “seres de papel”, construídos nos atos da escrita e leitura. Além disso, a autoficção não depende de ser retrato da realidade, mas sim a forma articuladora de eventos reais, eventos armazenados na memória e representados no texto por meio dos artifícios da escrita (CURY & LEÃO, 2011, p.154).

Neste sentido, entendo que Federico Fellini, assim como os outros cineastas, transformou o seu *Amarcord* em uma escrita cinematográfica que pode ser pensada com a ajuda do conceito de autoficção. Neste filme, o também criador de *Noites de Cabiria* exhibe o cotidiano de sua pacata cidade natal, mostrada pelo ângulo onírico que marcou a sua produção. É o próprio cineasta que problematiza a relação entre memória, autobiografia e ficção, abordando-os segundo o ponto de vista muito livre e particular do artista.

A lembrança pode ser real ou inventada, como é o caso da maioria das minhas lembranças. A memória, ao contrário, é completamente diferente: nós entramos em uma dimensão entre o paranormal, o espiritual e alguma coisa que vivemos desde sempre. A memória nem tem necessidade de se exprimir através das lembranças. É um composto misterioso, quase indefinível, mas que nos liga a alguma coisa que, às vezes, nós mesmos nos lembramos de tê-las vivido: os acontecimentos, as sensações que não sabemos definir, mas que confusamente sabemos que existiram. (FELLINI, 1995, p.24).

Neste jogo criativo que mescla memórias e invenção, também se lançou o colega italiano de Fellini, Giuseppe Tornatore, cuja película, provavelmente, seja a que mais, entre os filmes citados, tem me influenciado na construção dramatúrgica de *Meus fantasmas chegam para o chá das cinco*. Por isso, abro aqui um espaço para refletir, detidamente, sobre *Cinema Paradiso*.

3.5.1 CINEMA PARADISO: A MEMÓRIA COMO CENAS DE UM FILME

Cinema Paradiso chegou às telas de todo o mundo no início dos anos 1990, emocionando plateias capturadas pela força da sua narrativa. O filme apresenta a retomada do passado de um homem, Salvatore, após saber da morte de um velho conhecido, Alfredo, morador da mesma cidade de onde ele havia partido há trinta anos. Vê-se este homem lembrando momentos de sua vida ainda criança - quando era chamado de Totó - e jovem. Iluminado pelo reflexo de raios que anunciam uma tempestade, Salvatore aciona de seu quarto, em Roma, cenas de sua vida na pequenina cidade de Giancaldo. A sua memória vem à tona embalada pela belíssima trilha sonora de Enio Morricone.

Ao seu lado, dorme uma mulher e, dentro dele, ressoam ecos de um passado trazido à tona pela reverberação do impacto da morte do velho e cego Alfredo (papel do consagrado ator francês Philippe Noiret), pessoa influente que deixara marcas indeléveis na vida de Salvatore. Enquanto flui o desenrolar da história de vida deste personagem, percebe-se que o filme trata de memória pessoal entrecruzada pela memória do cinema. Vida e arte se mesclam para falar da formação do protagonista, sob a égide da sétima arte.

Sem conseguir dormir, Salvatore, no presente, reaparece ao longo da narrativa, pontuada por *flashbacks* que são a expressão de sua memória. Ele salta no passado e dele traz as cenas de um filme pessoal. Ele busca no longínquo do tempo vestígios de acontecimentos e pessoas que habitaram sua existência. Tornando famoso cineasta, ele reedita sua trajetória, elegendo momentos da sua vida a serem rememorados, enquanto outros permanecem esquecidos. Pelas lentes da memória de Salvatore surgem momentos marcantes da sua vida. Ele se transporta à sua infância como coroinha da igreja, cujo padre tinha a tarefa de assistir aos filmes do cinema Paradiso para detectar cenas com teor erótico, que poderiam ferir os bons costumes da provinciana localidade, nos idos do período pós-guerra (Segunda Guerra Mundial). Ao pároco cabia interditar os beijos de Greta Garbo, Clark Gable ou John Wayne, deixando frustrados os espectadores.

Salvatore (cujo nome lembra o do diretor, Tornatore), desde criança, tinha encantamento pela cabine de projeção do velho cinema, de onde acompanhava Alfredo

exibindo os filmes, até que um dia o antigo projetor se incendeia, destruindo também a sala de exibição, consumida em meio às chamas. Ironicamente, Alfredo, a quem cabia a função de movimentar o projetor, fazendo com que o público visse os filmes, é vitimado tragicamente, perdendo a visão. Eis que Salvatore assume a função, antes delegada a Alfredo, e passa a manipular o projetor, quando o local é reinaugurado. Os filmes voltam a ser exibidos, enquanto a vida real segue seu curso sem roteiro determinado, sem diretor.

Salvatore cresce, entra para o exército, vive uma intensa paixão por Elena, conquistada com dificuldade, e tem no cinema sua principal fonte de aprendizado. O tempo passa, as musas da tela mudam: Greta Garbo perde seu posto para Brigitte Bardot. Entre comédias prosaicas e a consistência da poética das imagens de um Luchino Visconti, o cinema evolui e a vida dos espectadores do novo cinema Paradiso também. Trânsito da vida, dos filmes, da memória de Salvatore. “A memória tem que transitar. Se não há espaço de memória – parte da história – não há como o sujeito se inscrever nela”, explica Eni Orlandi (ORLANDI, 2002, p. 62).

Cinema Paradiso é um misto de crônica de uma cidade do interior, retomada da trajetória da vida de um indivíduo e painel da história do cinema. A memória faz cruzar “a história e a intimidade, [...] em crônicas muito originais e prenes de contingência, crônicas do indivíduo na família, na escola, no trabalho, no bairro ou na cidade, [...] onde empenharam, não sem contradições, aquilo que eles são” (FILHO, 1988, p.99). Ao longo do filme, as passagens da vida pessoal de Salvatore são descortinadas junto com cenas exibidas no cinema da cidade, cenas que vão da comicidade ao melodrama e registram a força e o encantamento dos filmes, por meio de um mosaico cinematográfico.

Enquanto sonha assistindo a essas cenas, o jovem Salvatore aprende a amar e experimenta a dor de se ver separado de sua amada Elena, de quem perde o contato. O velho e cego Alfredo adverte, a este respeito, o jovem e inexperiente amigo: “A vida não é como você viu no cinema. A vida é mais difícil.” (CINEMA PARADISO, 1988) Estes e outros ensinamentos fizeram de Alfredo um pai que Salvatore não teve, pois o seu havia sido morto na guerra. Em uma das cenas mais pungentes da obra, prestes a partir no trem que o levaria definitivamente para a cidade grande, Alfredo pede ao jovem que não volte, que não olhe para trás e, sussurrando, por último, aconselha: “faça

com amor tudo aquilo a que se dispuser a fazer na vida” (CINEMA PARADISO, 1988). Esta cena da partida de Salvatore é uma das mais pungentes do filme, como costumam ser as cenas, tanto no teatro como no cinema, em que o personagem vai embora.

E é por amor que Salvatore retorna, trinta anos depois, à sua cidade natal para enterrar o velho amigo, rever seus antigos moradores, já combalidos pelo peso da idade, e reencontrar a si mesmo. Henrique Figueiredo Carneiro faz uma leitura do significado contido na volta de Salvatore às suas origens e aos velhos habitantes da sua memória. Carneiro percebe que, em seu retorno, Salvatore

[...] atualiza suas lembranças e as coloca cada uma em um lugar devido, em um processo doloroso, porém digno de uma retificação subjetiva. Passeiam por sua memória figuras significativas que jogaram na sua infância e adolescência um papel fundamental. O padre, o proprietário do cinema Paradiso, a esposa de Alfredo, a figura alegórica que se dizia dono da praça, e outras tantas que marcaram sua vida, durante o tempo que permaneceu em sua cidade. Entretanto, todos eram desenterrados e dados um destino como se tratara de uma exumação exitosa de cadáveres vivos. Um basta a qualquer referência melancólica. Não havia em nenhum desses objetos algo que sombreasse seu destino a ponto de impedir sua caminhada (CARNEIRO, 2005, p.2).

Com seus conterrâneos, Salvatore assiste à implosão do velho cinema Paradiso, ao mesmo tempo em que reconstrói seu passado, no qual o garoto que foi outrora descobria a vida guiado pelas cenas e emoções dos filmes. A mãe de Salvatore, como faz a Mãe de *Partiste* em relação ao quarto de Jairo, conservou intacto o seu quarto, mas ele já não é mais o mesmo. Resta-lhe o passado como um filme que traz consigo, cabendo editá-lo de maneira distinta e exibindo, pelo filtro da memória, velhas cenas do cinema de sua existência.

CAPÍTULO 4

PARTISTE, UMA PEÇA SOBRE O IR EMBORA

Esse capítulo concentra alguns temas relevantes na dramaturgia de *Partiste* e um deles situa um grande número de outras peças: a família, instância que se tornou a base em torno da qual, muitos textos se constituíram ao longo da história do teatro. Antes de contemplar este aspecto em *Partiste*, examino, inicialmente, como ele se faz presente em outras dramaturgias.

4.1 DRAMATURGIA E FAMÍLIA

Em um texto chamado *O espírito de família*, o sociólogo Pierre Bourdieu (1996) se lança a uma reflexão sobre os significados contidos no termo família, que tanto contemplam a representação de uma conjuntura que pretende manter a sociedade organizada, assim como revela a instância de afeto e cumplicidade genuínos entre pessoas ligadas por laços de sangue ou não. Bourdieu segue lançando luz sobre o tema e mostra que o discurso que a família faz sobre si a mostra como lugar de confiança e de doação em contraposição ao mundo externo. Nesse discurso a família é revestida pelo sentimento que os gregos definem como *philia*, cujo significado o autor supracitado esclarece que, ao contrário de palavra que se traduz frequentemente por amizade, amor, apego, laços de sangue, “designa de fato a recusa do espírito calculista; o lugar onde se suspende o interesse no sentido estrito do termo, isto é, a procura de equivalências nas trocas” (BOURDIEU, 1996, p.124).

É movida por um sentimento desinteressado de *philia* que Antígona, personagem da peça homônima de Sófocles, incorre em sua *hybris* (desmedida), elemento que marca a personagem trágica e a arrasta para a tragédia. Ela luta pela dignidade da sua família, voltando-se contra o poderoso Creonte para defender o seu irmão Polinice, impedido pelas leis de ter um enterro digno.

Assim, desde a Grécia antiga, onde Sófocles escreveu suas tragédias, até a contemporaneidade, os autores encontram na família elemento de sustentação de suas histórias. É na família que boa parte das tramas está baseada, podendo nela ser

encontrados personagens que agem em meio a conflitos com outros a quem são ligados por graus de parentesco. Partindo dos tragediógrafos, passando pelo classicismo de Racine, as tragédias de Shakespeare, nas criações de Nelson Rodrigues, Oduvaldo Vianna Filho e também nos exemplos das dramaturgias audiovisuais, a família se constitui no lastro de muitas peças.

O cinema também encontra no teatro um bom número de obras centradas em conflitos na família, despertando nos cineastas interesse por estas tramas que, ao fazerem da família um ringue, oferecem alta carga de dramaticidade. A grande maioria das peças de Tennessee Williams, por exemplo, foi transposta para o cinema e nelas é comum encontrarmos seus personagens atormentados, solitários, infelizes, encurralados dentro da própria família, em boa medida responsável por suas fragilidades, como bem mostram *Gata em Teto de Zinco Quente* e *O Zoológico de Vidro*.

Na televisão proliferam seriados que colocam a família no centro dos acontecimentos, partindo de seus membros os grandes conflitos que movem as tramas. Exemplos não faltam: *Brothers and Sisters*, *Família Soprano*, *Downton Abbey*, *Revenge*. A TV parece ter especial interesse em tramas nas quais o vilão se camufla dentro de casa até o momento em que os interesses contrários se explicitam. No início dos anos 1980 o seriado americano *Dallas* mostrava a disputa pelo poder dentro de uma família do Texas, nos Estados Unidos, na qual o irmão mais velho, JR, fazia de tudo para se manter no poder, ainda que à custa de prejudicar o irmão e outros integrantes da sua família. Vale notar que estes seriados se tornam detentores de grande índice de audiência, sendo retransmitidos, muitas vezes, com igual êxito, pela TV brasileira. Estaria na família, constantemente mostrada pelos autores não em harmonia, mas em luta constante, o motivo de tanto interesse? A audiência parece comprovar que sim.

Seja no cinema, na TV ou no teatro, a família posta em conflito sempre despertou interesse, seja pela ótica dos roteiristas, seja pela pena afiada de um Sófocles. Foi observando *Édipo Rei*, deste dramaturgo - o mais mencionado por Aristóteles na *Poética*, na qual adota esta obra clássica do autor como modelo ideal de tragédia - que Freud teve a inspiração para conceber o *complexo de Édipo*, um dos conceitos mais conhecidos da psicanálise, por meio do qual Freud localiza neste personagem um exemplo na dramaturgia que ajuda a explicar uma de suas teorias psicanalíticas que

aborda o indivíduo na sua relação com a mãe. É a própria mãe de Édipo, Jocasta, quem fornece pistas, em seu diálogo com o filho, para ilustrar a teoria de Freud:

Jocasta: Agora, vamos: esquece tudo isso e acalma teu coração!

Édipo: Não deveria eu temer ainda dormir com minha mãe?

Jocasta: Que tem a temer um homem, fraco juguete da sorte, que do próprio futuro nada sabe? Melhor é ir vivendo a vida...Não tenhas medo da cama de tua mãe: quantas vezes em sonho um homem dorme com a mãe! É bem mais fácil a vida para quem dessas coisas não cogita (SÓFOCLES, 1976, p.59-60).

Discípulo de Sófocles, Jean Racine retoma o modelo dramaturgico de seu mestre e, dentro da linhagem do classicismo, no século XVII, também cria uma personagem que põe em risco a “ordem social”, pois sua *Fedra* também é esculpida em torno de personagens de um núcleo familiar, sendo este elo de pertencimento o fator que desencadeia as suas desditas. Mais uma vez, em *Fedra*²¹ é a família e os laços indevidos e interditos entre os seus membros que fazem mover esta tragédia publicada em 1677. Para fugir da tentação, Fedra sempre buscou afastar-se do amado, seu enteado Hipólito, rejeitando-o do seu convívio e da família, como se vê no texto abaixo em que Fedra confessa sua paixão.

Eu o evitava sempre, em toda parte, mas pra minha miséria, eu o encontrava sempre nas feições do pai. Contra mim mesma enfim me revoltei e arranjei coragem para persegui-lo. Para banir o inimigo que eu idolatrava fantasiei o ódio de uma madrasta injusta; E com gritos constantes exigi seu exílio, arrancando-o do peito e dos braços do pai. (RACINE, 1986, p.28)

Este triângulo amoroso no qual Fedra se instala possui vértices que emanam de dentro da sua família (seu marido e o filho dele), tornando o dilema da personagem ainda mais acentuado e irresistível, seja para Racine, seja para Gilberto Braga ou Sílvio de Abreu em suas telenovelas. O dilema da personagem de Racine também foi utilizado por Abreu na trama central de sua telenovela *Rainha da Sucata*, de 1990. Nela, a

²¹ Aficionado pela cultura grega, Racine parte da tragédia *Hipólito*, escrita por Eurípedes em 428 a.C, para criar sua obra. Em Eurípedes, o principal condutor da ação é Hipólito, mas, nas mãos do autor francês, uma Fedra inflamada por uma paixão proibida é colocada no centro da cena. Fedra, senhora de Teseu, como bom personagem trágico que é, vê-se as voltas com uma paixão desmedida por seu enteado Hipólito.

personagem Laurinha Figuerôa apaixonou-se pelo enteado Edu, fruto de um casamento anterior de seu marido, Betinho²². Se *Fedra* foi a inspiração para o teledramaturgo escrever sua novela, *Édipo Rei* serviu de fonte na qual Dias Gomes, também autor de teatro, se baseou para construir a sua telenovela *Mandala*, buscando na sina trágica da família de Édipo material para fazer girar sua trama ao longo de seis meses no ar.

O teatro atravessa diversas eras e ocupa outros espaços, mas tendo a família como núcleo recorrente de suas histórias, como *Hamlet*,²³ de Shakespeare, escrita no início do século XVII. Juntando-se a Édipo, Medéia e Fedra, que entram em rota de colisão com os membros da sua família, Hamlet também está no centro de mais uma tragédia familiar. Mais uma vez a família é posta na mesa, onde o “príncipe da Dinamarca” saboreia o prato frio da sua vingança. Já os colegas de ofício de Shakespeare, entre o final do século XVIII e início do século XIX, seguem encontrando na família o apoio para seus dramas realistas. É o que já nos indicam os nomes das peças, que denunciam, por meio de seus personagens-título, figuras que tomam pra si a responsabilidade pela condução de histórias em torno da família, como por exemplo: *O Pai*, de August Strindberg e *Tio Vânia* e *As Três Irmãs*, de Anton Tchekov.

No terreno da dramaturgia brasileira é possível encontrar em Nelson Rodrigues uma representação de família que expressa, segundo Dandra Prado (2009), o outro lado da visão idealista que se tem desta instituição, que, assim como outras, apresenta:

[...] Aspectos positivos, enquanto núcleo afetivo, de apoio e solidariedade. Mas apresenta, ao lado destes, aspectos negativos, como a imposição normativa através de leis, usos e costumes, que implicam formas e finalidades rígidas. Torna-se, muitas vezes, elemento de coação social, geradora de conflitos e ambiguidades. (PRADO, 2009, p. 13)

²² No final de *Rainha da Sucata* Laurinha Figuerôa também se mata, como Fedra.

²³ Uma breve sinopse desta que é considerada a tragédia da dúvida e do engano mostra que ela não é possível ser resumida sem que haja referências aos principais nomes do álbum de família do protagonista: A peça começa nos arredores do castelo de Elsinore, quando Hamlet é intimado pelo fantasma do pai, que o incita a vingar-se do homem que o matou. O fantasma anuncia que o assassino é Cláudio, tio de Hamlet, irmão do pai morto. Cláudio assumiu o trono após matar o pai do príncipe e casar com Gertrudes, mãe de Hamlet. Entre hesitações e reflexões existenciais, o protagonista recorre a estratégias de vingança que culminam num sanguinário acerto de contas final.

Em peças como *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues (1981), esta repressão geradora de conflitos tão cara ao drama pode ser vista por meio da relação de pais e filhos que confrontam-se em meio a segredos que vêm à tona, transformando as cenas numa arena marcada por ódios e também por amores proibidos. Nessa peça, a família repeliu os filhos de casa, todavia eles regressam para cumprir sua sina. Voltam para “esta casa indigna” (RODRIGUES, 1981, p.33), como diz o personagem Guilherme em seu embate com o pai, Jonas. Já em *Senhora dos Afogados* o autor trata, basicamente, da mesma temática de *Álbum de Família*: o *pathos* das relações familiares, o mito do incesto e a fatalidade da vida humana. Em *Anjo Negro*, Rodrigues mostra o acirrado relacionamento entre Ismael, que sempre rejeitou a sua cor negra, e Virgínia, mulher branca e bela. O exame do enredo de *Anjo Negro* nos faz perceber suas semelhanças com *Álbum de Família*, como já identificou Sábato Magaldi (2004, p.22):

Não é apenas por ser a segunda peça ‘desagradável’ que *Anjo Negro* tem parentesco perceptível com *Álbum de Família*, texto inaugural do novo filão: insistindo no seu procedimento muito peculiar de ver situações e personagens sob vários ângulos, Nelson Rodrigues faz que as semelhanças saltem além das aparências. Em *Álbum de Família*, havia o envolvimento amoroso de Senhorinha com os filhos homens e o ódio pela única filha. Virgínia, a protagonista de *Anjo Negro*, confessa igual sentimento pela filha Ana Maria, mas assassina um a um os três filhos homens, ainda crianças.

Nessas peças, os personagens estão envolvidos numa teia dramaturgicamente de complexas relações que se assemelham com outras famílias trágicas da dramaturgia universal já citadas aqui, conforme percebe Iris Vasconcelos (2005):

Se em *Anjo Negro*, Virgínia representa uma Medéia rodrigueana, em *Senhora dos Afogados*, um dos dramas rodrigueanos que enfatizam a ambivalência do lugar destinado à esposa e à prostituta, podem ser identificadas várias representações míticas – Electra, Orestes, Édipo, Fedra. (VASCONCELOS, 2005, p. 108)

Surgido entre o final dos anos 1960 e 1970, quando Nelson Rodrigues já havia se consolidado como autor emblemático da dramaturgia brasileira, Oduvaldo Vianna Filho trouxe a família para seus dramas e comédias, os quais formatou tanto para a linguagem do teatro como para a do audiovisual. Dramaturgo que viria a ter seu nome definitivamente consagrado com a peça *Rasga Coração*, escreve uma peça em 1970

cujo título denuncia o tema: *Nossa vida em família*. Essa obra teve duas versões, a primeira de 1970, batizada de *Em família*, reescrita em 1972 com o nome de *Nossa vida em família*.

Além de ocupar o mesmo campo temático de *Partiste*, *Nossa vida em família* traz outro ponto de aproximação com meu texto. Assim como *Partiste* foi, em boa medida, influenciada pelo filme *Central do Brasil*, como já foi dito, a peça de Vianinha (nome pelo qual também era chamado) foi inspirada no filme americano *A cruz dos anos*, dirigido, em 1936, por Leo Mc Carey. Esse dado consta da pesquisa feita por Carmelinda Guimarães para o livro *O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. É Guimarães (1984) quem sintetiza a obra, chamando atenção para o tema da família e o significado da peça no conjunto da obra do dramaturgo:

[...] um casal de velhos sem recursos econômicos, forçado a viver separado para morar em casa de dois filhos e finalmente um deles é colocado num asilo de velhos, depois de constatados problemas no relacionamento familiar. [...] A peça entrosa na grande estória da família média brasileira, que Vianninha conta em toda sua obra, mostrando o lugar marginalizado a que o velho não produtivo é relegado na sociedade de competição. (GUIMARÃES, 1984, p.89)

A família como eixo em torno do qual gravitam os personagens é recorrente em Vianninha, não só nos seus dramas como em suas comédias, tanto as teatrais, como as televisivas²⁴. Uma delas é *Bilbao Via Copacabana*, escrita para o teatro, na qual o autor trouxe lembranças de sua vida em família, acionando o mesmo motor dramático que fez gerar *Partiste*. A análise de Guimarães faz o encontro entre as duas peças ficar mais claro:

O mais agradável é o seu clima de tarde despreocupada de família média de Copacabana, revelando uma intimidade gostosa com o universo tranquilo do lar, do aconchego. Como o autor se propõe, uma comédia despreocupada, mostrando um lado gostoso da vida, reminiscência do lar de Vianninha, com um sabor de “caso” contado por Dona Deuscélia, sua mãe. (GUIMARÃES, 1984, p.92)

²⁴ O seriado *A Grande Família*, escrito por Vianninha e Armando Costa em 1973 para a TV Globo, ganhou nova versão há mais de dez anos e continua sendo exibido.

4.1.2 A FAMÍLIA EM *PARTISTE*: CASA, COMIDA E CARINHO

A presença feminina e materna se reflete na comédia de Vianinha, como também está em *Partiste*. Bourdieu explica o protagonismo ocupado pela mulher na família, em que é a principal responsável pelas relações de trocas afetivas, demonstrativas de atenções mútuas, registradas, por exemplo, em fotografias e cartas. O papel da mulher no contexto familiar é também personificado pela personagem da Mãe, presença decisiva na família que se assiste emoldurada por *Partiste*. Conforme Bourdieu (1996), para entender como a família deixa de ser uma ficção nominal e se torna grupo real, com seus integrantes ligados por vínculos de afeto, é necessário:

[...] levar em conta todo o trabalho simbólico e prático que tende a transformar a obrigação de amar em disposição amorosa e a dotar cada um dos membros da família de um “espírito de família” gerador de devotamentos, de generosidade, de solidariedade (ele se expressa tanto nas inúmeras trocas comuns e continuadas da vida cotidiana, troca de dádivas, de serviços, de ajuda, de visitas, de atenções, de gentilezas etc., quanto nas trocas extraordinárias e solenes das festas familiares – frequentemente sancionadas e eternizadas por fotografias que consagram a integração da família reunida). (BOURDIEU,1996,p.130)

Para Bourdieu (1996), é no dar e receber carinho e atenção que a família se constitui como reserva de afeto. E quando este pacto de amor, que deve ser correspondido, se quebra, gera tensão, atrito, ajudando a aumentar a temperatura do drama. Em *Partiste* há uma cena entre a Mãe e Dolores, na qual a Mãe cobra da filha sua atitude ingrata, que não levou em consideração o pacto familiar estabelecido sobre as bases que constituem o “espírito de família” do qual fala Bourdieu. Quando reencontra Dolores, após ser resgatada pelo irmão de uma tentativa de fuga com o circo, a Mãe expõe a dor de constatar que a filha tentou sair de casa sem ao menos se despedir. Na mesma fala, a Mãe educa, dando como exemplo a si própria, em sua capacidade de dedicar aos pais o amor que recebera deles:

AMOR, Dolores, esta palavra sem poeira, sentimento que o tempo não deixou acabar por minha irmã. Meus pais morreram e eu amava muito eles. E é por eles também que eu cuido bem de Ruzinha. E sei que ela

faria o mesmo por mim. Eu fui rezar e pedir a Nossa Senhora do Livramento que trouxesse você de volta. Não porque eu não queira que você, um dia, parta daqui, mas porque o meu coração de mãe me diz que não chegou a hora ainda. (*Dura*) Mas se, ainda assim, você quiser partir, a escolha é sua. A porta da rua é serventia da casa. Eu só acho que uma mãe e um pai - que se privaram da metade do prato pra te alimentar - têm o direito de se despedir de uma filha. (ALCÂNTARA, 2010, p.149)

Coube à Mãe o papel de proceder a uma educação sentimental, mostrando para a filha, a partir do exemplo próprio, que os filhos devem atenção aos pais, devem reciprocidade com o carinho, com a atenção que estes devotam à prole. A Mãe exige respeito para com o afeto do outro, consideração com quem se está vinculado na família, o que gera responsabilidade e compromisso. É em homenagem aos pais, em reconhecimento ao que eles fizeram por ela que a Mãe cuida da irmã, Ruzinha. E é em nome do que ela e o marido fizeram por Dolores que a Mãe cobra o descuido da filha.

E esta cobrança gera conflito, coloca os membros da família em campos opostos. Tanto em *Partiste* como em outras peças que trazem personagens pertencentes a uma mesma família, o dramaturgo trabalha num terreno fértil a partir do momento em que pais e filhos ou irmãos brigam entre si. Entretanto, tanto nas famílias televisivas como nas teatrais não há apenas o conflito entre seus membros, mas também a busca de reconciliação, de esperar que o filho desgarrado retorne. Isto também fornece material para o drama. É o que acontece em *Partiste*, quando a Mãe vai buscar, por meio das cartas, fazer contato com o filho mais velho, Jairo, na tentativa de manter a família unida.

Como ressaltado por Bourdieu (1996), é destacado, neste sentido, o papel das mulheres, “encarregadas de manter as relações (com sua própria família, mas também, com frequência, com a de seu cônjuge), por meio de visitas, mas também de correspondência (especialmente, por meio das trocas rituais de cartões de festas) e de comunicações telefônicas” (BOURDIEU,1996,p.130). E é exigindo esta correspondência que a Mãe espera e cobra cartas do filho Jairo. Ao longo da peça, como já foi tratado no capítulo 2, no tópico referente a *Central do Brasil*, a Mãe recorre às cartas como recurso constante para manter o elo que a liga ao filho Jairo, desde que partiu.

Enquanto as cartas pontuam constantemente *Partiste*, na busca da mãe em manter os laços familiares, outro aspecto é recorrente na peça, funcionando como elo de união

entre a mãe e seus filhos, a exemplo do que fala Bourdieu (1996) sobre as relações de troca que acontecem na família. Trata-se do elemento comida, que aparece como um dos mais constantes elos de ligação entre os personagens. É através do que prepara na cozinha que a Mãe também expressa seu afeto pelo marido e pelos filhos, cabendo-lhe as constantes ofertas dos doces e salgados que eles mais apreciam, como mostram os exemplos abaixo:

Mãe: Brás, eu ralei requeijão, põe na ambrosia que fica bonzinho mesmo.

Ruzinha: Minha irmã, minha irmã.

Mãe: Não falei? É o que Ruzinha?! Vai dormir, moça.

Ruzinha: Tô com fome.

Mãe: Brás, pega o arroz doce e deixa a ambrosia pra eu dar pra Ruzinha. Ela gosta tanto, tadinha. (*Brás deixa de lado a ambrosia e se serve de arroz doce.*) (ALCÂNTARA, 2010, p.144)

Mãe: Eta que enfezou. Teu pai já tá dormindo? (*Vai para a cozinha.*)

Dolores: Jantou e foi deitar. Disse que tava morto.

Mãe: Ele comeu o doce de jaca que eu fiz pra ele?

Dolores: Comeu com gosto.

(*A mãe reage com orgulho.*) (ALCÂNTARA, 2010, p.145)

A mãe se orgulha ao saber que seu marido e seus filhos gostam do que ela prepara, mas estes também utilizam os alimentos como maneira de demonstrar carinho. No fragmento abaixo Brás oferece uma laranja, após um momento em que a Mãe se entristece ao falar da ausência de Jairo.

Mãe: São Paulo é terra que filho chora e mãe não vê. E se enganarem meu filho? Lá só tem gente desconhecida, não é como aqui, em Livramento, que todo mundo se conhece.

Brás: Mãe, escuta uma coisa: Jairo sempre foi bom de bola, sempre foi artilheiro, vai saber também passar a perna nos adversários de lá. Eu não, eu sou perna de pau. Me deixa quieto no meu campo que em São Paulo eu não vou saber jogar. Sossega, mãe, Jairo volta logo. Prova a laranja.

Mãe: Tá doce?

Brás: Docinha.

Mãe: Hum! Tá mesmo, ducinha.

(p.141)

No trecho seguinte, Cecília leva para a Mãe o almoço que preparou, pois esta resolveu passar o dia na rodoviária esperando por Jairo, que, segundo o sonho que tivera, voltaria naquele dia.

Ceci: (*Apressada*) Brás, o almoço já ta pronto. Quando quiser é só comer: andu, couve com ovo e arroz soltinho.

Brás: Tava sentindo o cheiro bom daqui. (*Irônico*) Milagre, você que fez?

Ceci: Fiz e trate de achar bom.

[...]

Ceci: Deixa eu ir que minha mãe deve tá com fome. Tá lá plantada na rodoviária, coitada.

Brás: Fazendo?

Ceci: Esperando Jairo. Disse que sonhou a noite toda com Jairo chegando hoje de viagem. (ALCÂNTARA, 2010, p.154. Grifo nosso)

Se houver o entendimento das vizinhas da Mãe, Dalva e Quinha, esta também sua comadre, como extensão da família, é possível identificar que a alegria em doar o que sai da cozinha estende-se também às estas amigas, as quais, pelo carinho e consideração com que são tratadas no texto, são tão irmãs da Mãe quanto Ruzinha. Elas também usufruem do talento culinário da personagem, como revelam os diálogos abaixo encontrados em duas cenas em sequência:

Mãe: Deixem de fuxico as duas e venham comer! (*As irmãs retornam à mesa. O clima é de alvoroço.*)

Brás: Esta canjica tá boa demais!

Ceci: Vou repetir.

Mãe: Mais tarde vou levar um pedacinho pra minha cumade Quinha.

Brás: Se sobrar. (ALCÂNTARA, 2010, p.159)

Brás: Eta que aquela mala ficou pesada.

Mãe: E meu coração mais leve. Eu ia morrer de saudade de você longe de mim. Tá com fome?

Brás: Arrebentando!

Mãe: Vou passar um café fresquinho e preparar uns beijus pra nós. Tô com uma tapioca aí boazinha mesmo que minha cumade Quinha me deu.

Brás: Vizinha boa essa Quinha, não é, mãe?

Mãe: Minha cumade Quinha é pessoa maravilhosa, dessas vizinhas que pedindo um dente de alho pagam logo com uma réstia de cebola. Depois você leva uns beijus pra ela. (ALCÂNTARA, 2010, p.161)

A presença da comida no texto é tão acentuada, contribuindo para expressar o afeto que liga os integrantes desta família, que aparece também, em destaque, na cena final. Em cada uma das cartas que os três filhos escrevem há um pedido, nas últimas linhas, para que a Mãe envie algo que cada um gosta de comer. Os filhos estão conectados à Mãe também pela comida, aquela preferida que ela sempre fez para agradá-los. Longe da Mãe, indicam, ao pedir determinado alimento, que estão atentos a ela, buscando manter os laços que os une.

Dolores pede manga, Brás pede avoador, Cecília pede ambrosia. Sabem que a comida é afeto, é um dos meios que a Mãe desenvolveu para lhes devotar amor. E eles pedem que este amor, por meio do alimento, continue a chegar até eles, mesmo vindo de tão longe, pois, enquanto a Mãe permanece em Livramento, eles partiram, estão espalhados pelo mundo, mas podem voltar à casa, encurtar a distância ao provar mais uma vez o avoador, a manga, a ambrosia. Alimentos que, agora que estão longe, não atendem somente ao paladar, mas à alma, afagam a saudade do coração, pois trazem consigo um pouco da memória da casa que sempre os abrigou. E a casa também é um forte componente que agrega esta família.

Pierre Bourdieu (1996) explica que a definição preponderante de família reside “em uma palavra que se liga a outras, como casa, lar e que se traduz por um conjunto de indivíduos aparentados [...] vivendo sob um mesmo teto” (BOURDIEU, 1996, p.124). A casa de *Partiste* está partida ao meio, imagem esta que é expressa em uma das falas da personagem da Mãe: “Sem meu filho, fica faltando alguma coisa. A casa fica partida ao meio. É como um pires sem a xícara, um bule sem a alça, um prato rachado ao meio, como meu coração, mas sem poder colar.” (ALCÂNTARA, p. 15, 2010) Esta casa, inclinada para o lado da saudade, atravessada pelo tempo e sua força inexorável, é a casa arquitetada em *Partiste*.

A casa é o espaço da intimidade, do convívio profundo entre os que a habitam, campo de aproximação e tensão entre os membros da família, reduto de segredos só compartilhados por quem nela reside. Para Bachelard (1989) “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa.” (BACHELARD, 1989, p.40)

A casa de *Partiste* também abriga o choro pela morte do pai, também convida ao lamento, conclama que se sinta a ausência. A casa guarda os retratos, dos quais quem

partiu sorri da moldura para quem olha com olhos de saudade. A casa é este cosmos ao qual se refere Bachelard (1989), casa preenchida de significados, casa-abrigo, casa-sentimento que se impôs como localidade imprescindível de *Partiste*, cuja dramaturgia encontra plena ressonância nesta colocação do autor: “E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los.” (BACHELARD, 1989, p.47)

Partiste concentra toda sua ação nessa casa impregnada de sentimento. As cenas desenrolam-se, exclusivamente, entre a materialidade da casa, este lugar, no entender de Bachelard, que é “um corpo de imagens” (BACHELARD, 1989, p.66), um corpo poderoso e sugestivo de imagens que envolvem texto. Num dos momentos chave da peça, Cecília sente e inclui a casa no relato sobre a morte do pai. “Na madrugada que se seguiu ao enterro, choveu muito em Livramento, a chuva parecia que ia derrubar as telhas.” (ALCÂNTARA, 2010, p.)

A peça se projeta sobre uma casa que se mostra como ninho, como ambiente de aconchego, com o qual a figura da Mãe se confunde, pois é ela que domina o lugar. Esta Mãe é um personagem que se destaca nas cenas, que transita por todos os espaços da casa: sala, quartos, cozinha, quintal, porta da rua. A mãe impera sempre atenta e zelosa. Ela sempre está onde os filhos estão, sempre impõe sua presença, ora amorosa, ora enérgica. Bachelard fala em “revelar a alma da casa” (BACHELARD, 2005, p.66). E esta alma, em *Partiste*, está personificada na personagem da Mãe. Ela e casa confundem-se.

4.2 A MÃE: UM OLHAR SOBRE A PROTAGONISTA

Tomando como ponto de partida a definição de Ryngaert, que observa a personagem como “construção voluntária de um autor, soma de discursos reunidos em torno de uma mesma identidade útil à ficção” (RYNGAERT, 1996, p. 128), esta Mãe foi criada a partir de várias facetas ou discursos: Mãe coragem, Rainha do lar, irmã caridosa, esposa dedicada, viúva desconsolada, amiga de todas as horas, católica fervorosa, aquela que ama, ri e faz chorar. Ressaltando estes aspectos, ela circula por quase todas as cenas. Dona de uma linguagem própria, é responsável pelos momentos de maior tensão e emoção ao longo do texto. Dedicar um tópico a uma personagem tão importante no contexto da peça é falar da obra em si, pois personagem e texto se entrelaçam, como afirma Cleise Mendes (1995), neste trecho em que rende homenagens à importância desta figura para a dramaturgia:

[...] Necessitamos desse Outro providencial, a personagem, imaginária e simultaneamente real pela força da revelação poética, entregue a si mesma, como nós, por um autor invisível. Através dela alcançamos momentaneamente a situação ideal que perseguimos, tudo saber e tudo viver, refletir e dançar, agir e compreender o sentido das ações no instante mesmo em que se realizam. (...) A adesão voluntária ao *pathos* da personagem, a sintonia amorosa com suas palavras e ações, o compartilhar atento desse trajeto ridículo ou perigoso é o espaço do drama; seu jogo e segredo milenar, um presente de gregos que nos põe diante não de uma resposta, mas de uma máscara, uma Esfinge de decifração infinita, uma análise interminável. (MENDES, 1995, p.76)

Mendes alerta que são intermináveis as possibilidades de interpretação de uma personagem, cujo estudo pode exigir leituras inúmeras, e infindáveis possibilidades de abordagem. Antes de me voltar para esta “decifração”, cabe aqui explicar o porquê da personagem da Mãe aparecer grafado com a primeira letra em maiúsculo, além da ausência de um nome próprio. Esta opção se justifica por uma intenção de dar a esta Mãe contornos simbólicos ou, como poderíamos dizer, arquetípicos. A personagem foi se delineando com as tintas que constituem o ser materno, segundo seu comportamento clássico. Suas características principais, assim como suas nuances mais sutis, a configuram como alguém passível de imediata identificação pelo público. Contudo, a Mãe não está situada dentro da categoria personagem-tipo, entendido como a entidade do drama destituída de complexidade, estofa psicológico e de capacidade de mudar, ao longo do desenrolar da história. O personagem-tipo é um ser incólume; sua existência no drama não pode ser vista em profundidade. Trata-se de uma presença plana, carente de nuances. Sobre ela, o público não pode avançar além dos limites que lhe são impostos pelo autor, que só permite ao espectador um contato com esta personagem por meio das linhas horizontais, nunca verticais, que a cruzam.

A Mãe foi sendo concebida como a presença que traz em si um pouco de todas as mães, sendo seu comportamento, pensamentos, sentimentos e posturas frente aos filhos capazes de torná-la representativa de todas as mães, sem, contudo, deixar de ser única em sua tridimensionalidade dramática, mostrando-se como uma personagem, segundo Forster (apud BRAIT, 2010), redonda²⁵.

²⁵ Segundo Forster, as personagens, flagradas no sistema que é a obra, podem ser classificadas em planas e redondas. As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao

A primeira cena de *Partiste* traz informações que contribuem para introduzir o público no universo em torno do qual transitarão as personagens, sobretudo a Mãe. Dados importantes acerca do perfil desta personagem são apresentados, dando a largada para situar quem ela é e como se comporta, enquanto agente deste drama. Assim, a primeira cena revela Cecília “lendo atentamente o romance *Mar Morto*, de Jorge Amado.” Ao abrir as cortinas, a personagem Cecília, uma das filhas, é flagrada em um de seus hábitos mais frequentes, o qual será recorrente ao longo de toda a trama. Cecília é leitora ávida, consumidora de obras literárias, jovem professora primária e, quando está em casa, boa parte de seu tempo é destinado aos livros. Sua relação com a literatura é tão intensa que, em uma das cenas, referindo-se aos namoros dos seus filhos, a Mãe menciona que Cecília “segue namorando os livros”.

Na cena inicial, Cecília, absorvida na leitura do romance, provoca a Mãe ao dizer: “ainda lendo, filha?” Uma vez constatada que a filha está bem e segura, a Mãe lança suas primeiras falas em busca de saber o paradeiro dos demais filhos, Dolores e Brás. Assim que retorna, a Mãe, imediatamente, quer saber onde e como estão todos. Não só seus dois outros filhos, mas também Ruzinha, sua irmã bem idosa, a solicitar constantes cuidados. Em relação a Ruzinha, a Mãe comporta-se como se esta fosse uma quarta filha, cuidando dela com zelo e constante atenção. No pequeno trecho abaixo, que abre a cena 1, percebe-se a Mãe em uma das suas acepções mais clássicas: aquela que, a todo momento, tem sua atenção voltada para os seus rebentos.

Mãe: (*Um tanto triste.*) Ainda lendo, filha?! Cadê seu irmão?

Cecília: (*Sem tirar os olhos do livro.*) Jogando sinuca.

Mãe: E tua irmã?

Cecília: No cinema.

Mãe: Tua tia tá sossegada?

Cecília: Nem piou. (ALCÂNTARA, 2010, p.1.grifo nosso)

leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em tipo e caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. [...] As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (BRAIT, 2010, p. 40-41)

Em outro momento da história, na cena 8, quando retorna da papelaria, a Mãe, ao chegar em casa, procura saber o paradeiro de todos, evidenciando sua constante atenção para com os seus afetos. Segue esta sequência, que reforça o comportamento mencionado na cena acima.

(A Mãe volta eufórica para casa. Traz algo envolto em um bonito papel de presente. Cecília está na cozinha.)

Mãe: Ceci, corre aqui!

Ceci: *(Da cozinha.)* Tô cortando o maxixe, mãe. A senhora não pediu?

Mãe: Avia, moça. Deixa que eu termino o almoço depois.

Ceci: *(Aparecendo na sala.)* Que agonia é essa?

Mãe: Cadê Dolores?

Ceci: Foi na venda de Seu Lôxa comprar sal.

Mãe: E Brás?

Ceci: Tá chupando cana no quintal.

(ALCÂNTARA, 2010, p.15, grifo nosso)

Nas duas cenas, o comportamento da Mãe evidencia uma preocupação constante pelo rumo dos seus, o que pode ser explicitado, em boa medida, pela necessidade de se assegurar da presença de todos. A Mãe já tem um filho longe dela, situado em um lugar distante. O sofrimento provocado por esta incerteza a faz, a todo tempo, querer confirmar a presença dos que ama, como quem lança sobre eles uma rede de proteção e os vê envolvidos pela confirmação de que, diferentemente do filho Jairo, eles não partiram. Esta postura da Mãe oferece uma marca à personagem e sua constante preocupação torna-se um padrão que é reiterado ao longo das cenas, remetendo a uma conduta semelhante da personagem Romana, a mãe da peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Romana é “uma autêntica mãe, como as generosas figuras do teatro de Brecht. A aspereza do trabalho não lhe tira o encanto essencial de viver, que se estende à função de companheira do marido e à de protetora da prole.” (GONÇALVES, 2005, p.15) O cuidado com a família aproxima Romana da Mãe de *Partiste*. Assim como a segunda, que, ao chegar em casa, sempre indaga sobre o paradeiro dos filhos, Romana – para quem “a mãe devia cuidá dos filhos desde a hora deles enxergá o mundo, até a hora deles dizê adeus” (GUARNIERI, 2005, p. 33) -, ao ver marido e filho saindo de casa sempre repete uma mesma abordagem que aparece mais de uma vez no texto, revelando-a preocupada e atenta com a segurança dos seus, como atestam estes dois

trechos, o primeiro num diálogo com o filho e o segundo com o marido, ambos capturados do terceiro ato da obra de Guarnieri:

Romana: Tá com o endereço no bolso?

Tião: Que endereço?

Romana: O daqui. Se te acontecê alguma coisa a gente sabe logo!

Tião: Que é isso, mãe!

Romana: Tu tá com o endereço ou não?

Tião: Tou sim, tá na carteira.

Romana: Então, vai com Deus!

Tião: Eu volto logo! (*Sai.*)

(GUARNIERI, 2005, p. 78)

Romana: Tá com o endereço no bolso?

Otávio: Que endereço?

Romana: O daqui. Se te acontecê alguma coisa a gente sabe logo!

Otávio: Que é isso, Romana!

Romana: Tu tá com o endereço ou não?

Otávio: Tou sim, tá na carteira.

Romana: Então, vai com Deus!

Otávio: Eu volto logo! (*Sai.*)

(Idem, p. 81)

Este contorno superprotetor que aproxima Romana da Mãe, na sua relação com os filhos, chama a atenção para uma característica da personagem que só é possível se revelar mediante a sua interação com os outros. Ryngaert (1996), por meio do diálogo com Anne Ubersfeld e Richard Monod, chama a atenção para a análise da personagem pensada como parte de um todo, em que os seres do drama se relacionam, e é nesta troca que seus caracteres se ressaltam.

Com razão, Anne Ubersfeld recusa toda análise individual, em proveito de uma reflexão sobre o *sistema* das personagens numa determinada peça. O levantamento dos traços pertinentes para cada personagem torna-se assim indispensáveis, já que permite reconhecer oposições e semelhanças. O fato de a personagem ser rei só tem

realmente sentido se a considerarmos em relação às outras, que não são reis. Richard Monod, por sua vez, fala de *constelações* de personagens, do microcosmo estruturado no qual elas são totalmente interdependentes. (RYNGAERT, 1996, p.133)

O que os analistas propõem é pensar a personagem como parte de um *sistema* que dialoga todo o tempo, captando os sinais emitidos por estas figuras dramáticas em função de como elas se comportam no contato com o outro a quem estão ligadas. Assim, a Mãe pode portar a legenda de controladora, de apegada, pois assim se comporta, gravitando em meio à *constelação* composta por seus filhos. São estes que a fazem ser assim, ou seja, a razão de ser desta mãe são os seus filhos, assim como a razão de ser de um personagem são os demais personagens. No jogo dramático, é o outro que fornece os pincéis que fazem o personagem ser desenhado. Cleise Mendes (1995) reforça o sentido desta coexistência, desta alteridade presente no jogo da personagem:

As personagens dramáticas se fundem exclusivamente na relação ativa e dialógica, na troca; sua condição de existência é a de ser o outro de uma outra personagem. Liberta de um centro narrativo, a obra dramática sobrevive regida por um tu mediador. (MENDES, 1995, p.59)

Neste sentido, e partindo do pressuposto de pensar a personagem da Mãe por meio de sua relação com os demais personagens, pode-se dizer que, em boa medida, pela sua interação com os filhos, são eles que a constituem e que dão sentido à sua presença neste drama.

4.2.1 NOSSA SENHORA DAS OITO

A Mãe revela, ao longo da peça, uma devoção extrema - como já foi visto no segundo capítulo - a outra forma de culto, não de caráter religioso, como o que a faz orar na igreja aos pés de Nossa Senhora do Livramento, ou mesmo para a réplica da imagem desta santa que ela tem em sua casa. A mãe também é devota fervorosa das novelas. Os folhetins televisivos são mencionados em vários momentos, destacando de maneira acentuada um vínculo forte entre a Mãe e as aventuras e desventuras dos heróis, heroínas e vilões das tramas que tanto prendem a atenção dos brasileiros. Com a protagonista, não é diferente. A

primeira fala da personagem já denota o apego que se estabelece entre as telenovelas e o seu dia a dia:

Mãe: Tava na casa de minha cumade Quinha acompanhando o final de *Irmãos Coragem*. Mataram Potira e Gerônimo, Ceci. Os dois morreram de mãos dadas! Me deu uma pena de Sinhana. João Coragem quebrou o diamante no meio da praça. Diamante maldito! Mas pelo menos ele ficou com Lara. Quinha chorava de dá gosto! (*Num suspiro.*) Vou sentir falta de *Irmãos Coragem*... Mas pra semana começa outra novela e assim a vida segue, não é Ceci? Êta que tá incutida com esse livro. Não cansa? Nem tchun pra mãe! (ALCÂNTARA, 2010, p.1)

Esta fala salta da Mãe logo que ela põe os pés em cena, estabelecendo um primeiro diálogo com a filha Ceci, que se encontra na sala lendo. Ela conta para a filha, emocionada, que acabara de assistir ao último capítulo da telenovela *Irmãos Coragem*, de autoria de Janete Clair²⁶. Desde já, o público é informado da época em que se desenrola a peça, os anos 1970, uma vez que esta telenovela foi exibida entre 1970 e 1971.

Com *Irmãos Coragem* e com as demais telenovelas mencionadas, há uma relação de envolvimento profundo por parte da Mãe, que se apega intensamente às tramas e às peripécias das personagens. Em relação a *Irmãos Coragem*, ela demonstra sentimentos extremos, como a compaixão pelo destino trágico do casal de namorados Potira e Gerônimo, e a revolta pela disputa desenfreada por um diamante valioso, que deflagrou os principais acontecimentos da obra. A Mãe também se entenece com o final feliz do mocinho e da mocinha da história, João Coragem e Lara, bem como confessa que irá sentir falta da novela. Neste sentido, a chegada da Mãe em cena traz a informação de um primeiro elo que se partiu, de uma primeira relação que se rompeu, algo que será retomado ao longo das páginas, dando a tônica desta dramaturgia. Quando a Mãe diz “vou sentir falta de *Irmãos Coragem*”, ela expressa pela primeira vez a “falta” de algo, da relação de apego que se estabeleceu com a novela, ao longo de meses de exibição.

Irmãos Coragem tornou-se um clássico da teledramaturgia, tendo seus capítulos atingido uma grande audiência, capturada por uma narrativa que se aproximava do gênero de faroeste. Pesquisas sobre o impacto da novela revelaram que, pela primeira vez, o público masculino havia confessado seu interesse na trama que mostrava um herói garimpeiro, João Coragem, rivalizando com um poderoso coronel da região. Montado em seu cavalo, João

²⁶ A autora foi alvo de uma biografia do jornalista Arthur Xexéo chamada *Nossa Senhora das Oito*.

desafiava a tirania de seu inimigo, por cuja filha, Lara, se apaixonara, apontando para um forte recurso folhetinesco, no qual o casal de namorados precisa enfrentar a oposição da família. Além de tiros e perseguições mostrados em uma trama repleta de brigas, o futebol também aparecia como um dos dados de atração, através do personagem Duda, irmão de João Coragem e jogador de um time carioca.

A ligação da Mãe com a criação de Janete Clair foi tamanha que marcou o seu filho Brás. Em uma das cenas da peça, eles vivem um embate deflagrado por um conflito de vontades. A Mãe insiste para que Brás viaje até São Paulo em busca do irmão mais velho, Jairo, que nunca mais deu notícias, deixando a Mãe numa espera aflita por notícias que a tranquilizem quanto ao paradeiro do primogênito desgarrado. Enquanto a Mãe insiste para que Brás parta, ele reluta, incapaz de deixar a tranquilidade e a segurança de Livramento para se aventurar à procura deste irmão, cujo rumo é incerto.

Mãe: *(De volta, com o agasalho do marido.)* Brás, não me contraria, sua mala tá pronta e a passagem comprada.

Brás: Eu não vou!

Mãe: Vai sim!

Brás: Se São Paulo trouxe Jairo, devorou meu irmão e sumiu com ele, pode acontecer a mesma coisa comigo.

Mãe: Larga mão de ser besta! Eu não criei filho homem pra ser covarde.

Brás: Então a senhora me desculpe, mas me criou errado. Essa história de *Irmãos Coragem* é muito bonita na novela que a senhora não perdia por nada, mas a vida real é diferente. (ALCÂNTARA, 2010, p.26)

É neste diálogo que a memória de *Irmãos Coragem* vem à tona. Inconformada com a relutância de Brás em colaborar com ela, juntando-se ao seu plano em busca do filho ausente, a Mãe insinua que ele é covarde. Brás, ofendido, recorre à novela que a Mãe “não perdia por nada”, na qual a coragem era uma marca dos filhos de Sinhana. Foi preciso que Brás trouxesse à baila a novela para tentar fazer a Mãe entender que “a vida real é diferente”, e nela o destemor que os personagens apresentam nem sempre dá bons resultados, preferindo Brás a segurança “covarde” de permanecer em Livramento à “coragem” de se lançar até São Paulo à procura do irmão.

A cena acentua a presença forte da telenovela no contexto da peça, servindo não só para compor o quadro de referências dos quais me cerquei para retratar a personagem, mas também para fornecer elementos que sirvam de alimento aos diálogos. Em suas

falas, os personagens, sobretudo a Mãe, recorrem às novelas para traduzir seus sentimentos, suas intenções, como se vê nesta mesma cena de tensão entre ela e o filho, Brás. Protestando contra a covardia deste, recusando-se a ajudá-la, a Mãe recorre à imagem de coragem de outra mãe, a Mãe Sinhana, a mãe dos irmãos Coragem.

Mãe: Diabo de menino besta! Larga mão de ser medroso!

Brás: (*Ofendido*) Posso ser medroso, mas tenho juízo. Posso também não ser o filho ideal, mas uma coisa eu não sou: um filho desnaturado. Nem adianta a senhora dizer que vai fazer e acontecer que de Livramento a senhora não sai. Se preciso for, eu lhe amarro.

Mãe: Faz-se besta! Você não me conhece.

Brás: Sua teimosia eu conheço sim senhora. Mãe teimosa.

Mãe: Mãe Coragem também. Que nem Sinhana da novela.
(ALCÂNTARA, 2010, p.27, grifo nosso)

A personagem se utiliza, simbolicamente, de uma referência à personagem de Janete Clair, com a qual se identifica, reconhecendo semelhanças. Assim, a referência a *Irmãos Coragem*, que havia surgido na primeira cena da peça, ressurgiu na cena 17, sublinhando para o público que o gosto pelas telenovelas é marca registrada no conjunto de características que compõem a Mãe, mas também recurso recorrente da dramaturgia de *Partiste*. A peça se utiliza de referências folhetinescas para ajudar a mover cenas e seus diálogos, seja por alusão às tramas, seja recorrendo às passagens e personagens da telenovela para traduzir os sentimentos das personagens.

Enquanto a Mãe desfila seu fascínio pelas telenovelas, sobretudo as de Janete Clair, Ceci refere-se em suas cenas aos livros que está lendo. Há, assim, dois universos perpassando os acontecimentos de *Partiste*. De um lado, os exemplos do gênero televisivo e, de outro, a literatura, que vem à tona trazida pela filha, às voltas com seu vasto acervo literário. Cabe a Cecília a última fala da peça, e nesta há a junção destas duas paixões que mobilizam Mãe e filha. Ao aparecer em cena pela última vez, dando voz a uma carta escrita para a Mãe, Cecília, finalmente, faz a junção entre literatura e telenovela. Mas é no relato de sua carta que Cecília elabora a síntese do seu grande interesse ao longo da peça, agora em conexão com um dos grandes interesses da sua mãe.

Ceci: Mãe, eu lamento a morte de Ruzinha, mas, infelizmente, não deu pra comparecer. Soube que *Senhora*, de José de Alencar, vai virar novela. Deixei o livro aí. Manda pelo correio pra mim. Vou reler e te contar tudo. Mãe, uma vez a senhora disse a Brás que o mundo é muito maior que Livramento e é mesmo, mas não tem lugar melhor, no mundo, do que esse aí, ao seu lado. Quando tiver um portador,

manda uma ambrosia pra mim. Arma o presépio de natal bem bonito que no Natal aparece. Sua bença, Ceci. (ALCÂNTARA, 2010, p.39)

Cecília está distante de Livramento, já não mora mais com a Mãe, mas, ao revelar que o romance *Senhora*, de um de seus autores preferidos, José de Alencar, iria ser transformado em telenovela, firma um vínculo que é mantido entre as duas, um canal de aproximação. Cecília pede que a Mãe procure o livro que deixou em Livramento, envie para ela pelo correio, e assim ela poderá “reler e te contar tudo”. O livro adaptado permite que a Mãe conheça o que José de Alencar escreveu, com todos os acontecimentos envolvendo a protagonista Aurélia Camargo, que ganhou feições televisivas através da atriz Norma Blum, intérprete da personagem central da novela adaptada por Gilberto Braga. A novela será assistida pela Mãe, retomando-se na última fala da peça uma marca que acompanha.

Antes de Cecília trazer de volta a telenovela, em sua última fala, a Mãe sublinha para o público sua paixão, fazendo menção a outra novela, *Carinhoso*. Em seu texto derradeiro, a Mãe comenta com Ruzinha sobre esta trama, assim como havia comentado com Cecília sobre *Irmãos Coragem* na primeira página do texto, na cena que abre a peça. Portanto, a novela está desde o início até o fim do percurso desta personagem, como mostram os exemplos retirados do começo e final da peça.

Mãe: Tava na casa de minha cumade Quinha acompanhando o final de *Irmãos Coragem*. Mataram Potira e Gerônimo, Ceci. Os dois morreram de mãos dadas! Me deu uma pena de Sinhana. João Coragem quebrou o diamante no meio da praça. Diamante maldito! Mas pelo menos ele ficou com Lara. Quinha chorava de dá gosto! (*Num suspiro.*) Vou sentir falta de *Irmãos Coragem*... (ALCÂNTARA, 2010, p.1)

Mãe: Já vou Ruzinha. (*A Mãe vai até a cozinha e prepara uma xícara de chá para Ruzinha.*) Daqui a pouco te trago pra assistir *Carinhoso*. A novela tá boa, Ruzinha. Nesta novela Simone tá namorando outro moço. Ceci me corrigiu, disse que o nome dela é Regina Duarte, mas pra mim ela é Simone, de *Selva de Pedra*. Simone de Cristiano. (*Aproxima-se de Ruzinha trazendo a xícara de chá, e constata a morte da irmã.*) Minha irmã! (ALCÂNTARA, 2010, p.38)

Nesta última fala, a Mãe se refere pela terceira vez a novela *Selva de Pedra*, de Janete Clair, o exemplar televisivo mais importante do texto, haja visto o número de vezes que é mencionado, em momentos diferentes e para personagens diversos. A mãe comenta sobre

Selva de Pedra para a filha Dolores, inicialmente, para Cecília e, por fim, para Ruzinha. Além da menção a novela, vista na citação acima, encontram-se no texto dois momentos em que as filhas ouvem da Mãe o que se passava na trama das oito.

No primeiro, ela comenta com Dolores sobre a mocinha, Simone, e com a vilã da história, Fernanda: “Dolores, assunta só, tava vendo *Selva de Pedra* na casa de Quinha. Fernanda prendeu Simone num lugar horrível, uma cabana. Fernanda não vale nada, aquela peste” (ALCÂNTARA, 2010, p. 16). Mais adiante, a Mãe atualiza outra filha, Cecília, quanto aos desdobramentos da ficção de Janete Clair: “E hoje, em *Selva de Pedra*, é o julgamento de Cristiano. Janete Clair tinha que fazer o julgamento de Cristiano justo no dia da novena? Santa da Pensão leu na revista que Simone vai aparecer de cadeira de rodas” (ALCÂNTARA, 2010, p. 25). As referências a *Selva de Pedra*, ao longo dos diálogos de *Partiste*, incorporam uma ficção à outra, numa mescla entre folhetim televisivo e teatro. Enquanto o núcleo familiar de Livramento atravessa a sua existência, a novela cruza o dia a dia pelos relatos da Mãe.

Além de constituir oportunidade de se falar das tramas, a novela serve de exemplo para que a Mãe defenda seus argumentos junto às filhas. Em uma das cenas, ela pede a Cecília que relate em um diário tudo que se passa na casa, a fim de que, um dia, em seu regresso, o filho Jairo possa ter conhecimento dos dias vividos pela família, em sua ausência. Para reforçar o seu intento, a Mãe busca convencer Cecília, argumentando: “Não tem novela todo dia? Então, aqui em casa também tem vida acontecendo, todo dia” (ALCÂNTARA, 2010, p.19). Enquanto nesta fala a Mãe tenta convencer Cecília a escrever um diário, em outra cena ela protesta com a filha Dolores, inconformada pela frequência com que a filha vai ao cinema. Mais uma vez, a novela é apontada como exemplo: “Se tem novela todo dia, pra que cinema? E novela é de graça. Essa história de, todo final de semana, você enfurnar em cinema, não tá lhe fazendo bem. Tá muito aluada, muito sonhadora” (ALCÂNTARA, 2010, p.20).

4. 3 *PARTISTE*: UMA PEÇA SOBRE O IR EMBORA

A Mãe segue confirmando sua importância na peça em função do quanto ela, mais do que qualquer outro personagem, vivencia o sentido da partida. É como se a Mãe encerrasse em

torno de si o significado e o entendimento profundos da partida, de diversas formas de partir, seja a definitiva, expressa pela morte (do marido, da irmã Ruzinha), seja a de quem sabe o paradeiro do filho Jairo.

Ao longo das cenas, o verbo “partir” é conjugado em diversos tempos pela Mãe, evidenciando a estreita relação que a personagem tem com a expressão que dá sentido à obra em questão. Há o exemplo em duas cenas. Em uma delas, a filha Dolores faz uma tentativa frustrada de fugir com o circo sem comunicar nada a ninguém, deixando a Mãe desesperada. Ela diz para a filha:

Eu fui rezar e pedir a Nossa Senhora do Livramento que trouxesse você de volta. Não porque eu não queira que você, um dia, parta daqui, mas porque o meu coração de mãe me diz que não chegou a hora ainda. (*Dura*) Mas se, ainda assim, você quiser partir, a escolha é sua. A porta da rua é serventia da casa. Eu só acho que uma mãe e um pai - que se privaram da metade do prato pra te alimentar - têm o direito de se despedir de uma filha. (ALCÂNTARA, 2010, p.19, grifo nosso)

Algumas cenas adiante a Mãe volta a ter outro diálogo com a mesma filha, Dolores. Desta vez, a filha comenta com a Mãe sobre um sonho que havia tido com o pai, morto há um ano. Trata-se de outra passagem em que o verbo partir volta a ser mencionado pela protagonista, que também traduz em imagens, o significado da saudade.

Dolores: Sonhei que era noite de São João, o pai chegava de viagem e encontrava a rua deserta. Um silêncio, aquele frio de junho. Já aflito, ele viu que tinha uma fogueira em frente daqui de casa, em frente de todas as casas, mas nenhuma delas estava acesa. Então, ele acendeu a nossa, os vizinhos foram saindo e cada um acendeu a sua. Por último, todos nós aparecemos e a fogueira mais bonita da rua, a de fogo mais alto, era a nossa. O pai, então...

Mãe: Entrou de volta no caminhão e partiu.

Dolores: Como a senhora sabe?

Mãe: Porque isso não é sonho, é realidade.

Dolores: Mas, antes de partir, ele viu que, aqui em casa, a gente já conseguia sorrir, menos tristes.

Mãe: Menos tristes, mas a saudade não passa nunca. Já fez um ano, mas como dói. Sabe, Dô, a saudade é como subir uma ladeira, uma ladeira bem íngreme, debaixo do sol quente. À medida que a gente sobe, a ladeira vai ficando menos íngreme, o sol menos quente, mas o topo da ladeira não chega nunca. Assim é a saudade, uma ladeira que não se para nunca de subir. (ALCÂNTARA, 2010, p.25)]

Partiste anuncia, conforme o título, a partida como marca temática que identifica a obra. Ao longo das suas 28 cenas, os personagens falam em partir, do medo deste momento e, em dado instante, finalmente, partem. As peças abordadas anteriormente, no terceiro capítulo, analisadas em sua relação com a memória e a família, também tratam da partida em alguma medida, afinal, ir embora, deixar um lugar, uma família, alguém que se ama, constitui-se uma ação que traz em si um momento-limite para o personagem, que vive, neste momento, mais um conflito, por vezes envolvendo consequências decisivas para o rumo dos acontecimentos.

Em *Partiste*, “partir” atua como situação que encadeia as cenas, dispostas no formato próprio ao desenvolvimento da intriga no teatro realista-naturalista, com os acontecimentos situados de forma a se interligar, de maneira causal. Assim, a morte do pai, expressão de uma partida definitiva, irreversível, é uma linha divisória importante. Antes de sua morte, mostrada a partir da cena 13, bem próximo à metade das cenas que ainda faltam para ser percorridas, é a partida do filho Jairo que domina o tema das cenas. A demora de Jairo em voltar para casa, a ausência de notícias suas, deixando a Mãe e os irmãos sem informação sobre seu paradeiro, impactam no conteúdo da peça, nas ações e na relação de conflito que se estabelece entre as personagens.

Na cena 2, a Mãe fala da sua aflição por não saber do paradeiro do filho e já insinua que ele viaje ao encontro de Jairo. Brás deixa claro que não deseja sair de Livramento, pois lá é o seu lugar, seu porto seguro e ele não almeja a cidade grande, como se constata no diálogo:

Mãe: [...] Brás, tava aqui pensando... você bem que podia me ajudar.

Brás: Como?

Mãe: Você podia ir até São Paulo, fuçar tudo lá e encontrar Jairo.

Brás: Eu, metido em São Paulo? Que nada, meu pai disse que aquilo lá engole um. Jairo é esperto, mãe, vai ganhar dinheiro por lá, porque em São Paulo se ganha dinheiro e, daqui a pouco, ele volta.

Mãe: São Paulo é terra que filho chora e mãe não vê. E se enganarem meu filho? Lá só tem gente desconhecida, não é como aqui, em Livramento, que todo mundo se conhece.

Brás: Mãe, escuta uma coisa: Jairo sempre foi bom de bola, sempre foi artilheiro, vai saber também passar a perna nos adversários de lá. Eu não, eu sou perna de pau. Me deixa quieto no meu campo que em São Paulo eu não vou saber jogar. Sossega, mãe, Jairo volta logo (ALCÂNTARA, 2010, p.161).

A Mãe não se conforma, ela não desiste de convencer Brás a partir em busca do irmão. Brás comporta-se, em termos de perfil e linha de condução de personagem, como o contraponto a Jairo. Ele é o filho integrado ao lugar em que vive, fixado às suas raízes: “O meu mundo é esse aqui de Livramento e ele já me basta” (ALCÂNTARA, 2010, p.175). Tem um namoro sério com Zorilda, quer se casar com ela, está bem ajustado ao modesto emprego que tem como funcionário da prefeitura. Ele é o personagem que não quer partir.

Brás é o filho solícito, companheiro da Mãe, sempre pronto a conversar com ela, escutar suas queixas. De temperamento sereno, não briga com as irmãs por motivos tolos. Ele cede ao desejo da Mãe de sempre ouvir a carta mais recente de Jairo e está sempre pronto a ajudá-la. Ao saber que a Mãe, após sonhar com o retorno de Jairo, estava desde o raiar do dia na rodoviária esperando seu retorno, se prontifica a ir buscar a Mãe, livrando-a de tal sacrifício: “Besteira, minha mãe tá doida? Eu vou lá buscar ela” (ALCÂNTARA, 2010, p.175).

Entretanto, não foi preciso Brás trazer a Mãe de volta, mas é ele quem evita a fuga da irmã, Dolores. Brás assume a responsabilidade de cuidar da casa, da Mãe e das irmãs, enquanto o pai trabalha rodando seu caminhão pelas estradas, como indica esta sua fala em que argumenta, para Dolores, o porquê de não tê-la deixado partir:

Brás: Com que cara eu ia falar pra meu pai da sua fuga? Toda vez, antes de partir com o caminhão, ele pede pra...*(Olhando para Ceci, tentando se lembrar da maneira correta de dizer)* pra... EU tomar conta de vocês (ALCÂNTARA, 2010, p.143).

Essa fala acontece em meio à cena 10, na qual eclode o principal foco de tensão do primeiro ato. Dolores havia planejado deixar a casa dos pais e fugir com o circo, para ficar junto com Juanito, o atirador de facas, mas é impedida por Brás. Ao regressar, a família entra em choque com Dolores. Se Brás se recusa a partir, Dolores expõe os motivos que a fizeram tentar ir embora, referindo-se a tia doente, Ruzinha, e a Livramento: “Eu queria me ver livre desta velha caduca, desta cidade atrasada” (ALCÂNTARA, 2010, p.174).

Dolores é a personagem que mais parte. Primeiro, tenta fugir e é resgatada na estrada. Depois, casa com Nobral e se muda para outra cidade e, por último, no fim da peça,

anuncia que estava se separando e partindo para Salvador. Antes da sua tentativa de fuga, ela havia admitido para a Mãe o quanto estava disposta a sair da cidade, o que deixa esta aflita, que alega a ausência de Jairo como um motivo a mais para o sofrimento que iria lhe causar a partida de Dolores:

Dolores: Se os padres fecharem meu cinema, eu sumo daqui. Vou pra Salvador, porque lá tem muito mais cinema.

Mãe: (*Com firmeza, dolorosa.*) Escuta uma coisa, Dolores, você acha pouco o que eu tenho passado com o sumiço de Jairo? Já perdi um filho, solto nesse mundo, e você me diz que vai debandar atrás de cinema? Você não tem pena de mim? (ALCÂNTARA, 2010, p,168).

Enquanto Dolores demonstra um temperamento forte, sonha em ampliar seus horizontes e é namoradeira, sua irmã, Cecília, é delineada na peça de maneira oposta. Professora, caseira, discreta, volta e meia entra em atrito com Dolores, mas algo as une: a paixão por dois universos criativos. Dolores tem adoração pelo cinema e Cecília vive às voltas com a literatura²⁷. No início da peça, o primeiro livro do acervo de Cecília a ser mencionado é *Mar Morto*, de Jorge Amado. E o fragmento do livro que, a pedidos da Mãe, Cecília lê, traz um relato de partida, pois trata da dor de Lívia e do seu desconsolo com a morte de Guma, personagens da história:

Cecília: “Lívia olha as águas. Tem os olhos secos de lágrimas. Chorou muito na primeira hora, logo que soube. Mas as suas lágrimas secaram, ela não pensa em nada, não vê nada, nada ouve. É como se estivessem falando muito longe dela, num assunto de muito pouco interesse. Olha a vela que passeia entre as ondas. Está como tonta, mal recorda o que aconteceu. Quer é ver Guma pela última vez, ver o seu corpo, olhar para os seus olhos, beijar os seus lábios...” (ALCÂNTARA, 2010, p.)

Guma parte, morre, num prenúncio de outras mortes que farão parte da família de *Partiste*. Não se pode falar da peça sem tratar deste tema básico e sua relação com

²⁷Coloquei nas duas personagens a adoração pelos filmes e pelos livros, duas de minhas paixões. Todos os livros e autores citados por Cecília estão entre os meus preferidos e fizeram parte da minha formação, assim como formam Cecília e seu gosto literário. Da minha biblioteca, retirei os meus livros e os emprestei a Cecília: *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, *Senhora*, de José de Alencar, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, *O amante de Lady Chatterlay*, de D.H.Lawrence.

partir. Na cena 13, Cecília registra a morte do pai e a sua voz é a minha voz, expondo imagens, sensações, sentimentos da partida de meu pai.

Ceci: (*Afasta-se da Mãe, dos irmãos e escreve no diário.*) Jairo, nosso pai se foi nas curvas de uma estrada. Na madrugada que se seguiu ao enterro, choveu muito em Livramento, a chuva parecia que ia derrubar as telhas. Major não latiu, parecendo sentir a partida do pai (ALCÂNTARA, 2010, p,180, grifo nosso).

A fala acima, seguida imediatamente da fala da Mãe, abaixo, são exemplos de como a memória está ao lado do ficcional na peça. A morte de meu pai, a chuva torrencial sobre os telhados, o acolhimento dos vizinhos e seus pratos de comida são partes do relato de um acontecimento verídico. Fiz do diário de Cecília o diário do meu luto, expressei-o na fala acima, para imediatamente voltar à ficção, quando a Mãe conta uma história sobre o marido morto.

Mãe Depois de terminado o carro, ia pra São Paulo. Se Jairo não escrevia mais, ele resolveu ir atrás. Foi bater na pensão, mas Jairo não estava mais lá. O pai de vocês, então, de tanto eu reler aquela última carta, atinou num detalhe. Jairo sempre tomava café no bar de seu Manolo, em frente à pensão. Seu Manolo não sabia do paradeiro de Jairo, mas disse ao pai de vocês sobre um emprego que Jairo tinha arrumado perto da Praça da Sé. Ele sempre ia a Praça da Sé esperar Jairo passar, mas Jairo nunca passou (ALCÂNTARA, 2010, p,180).

Estas falas são parte de uma cena em que Mãe e filhos, juntos, choram a morte do pai. É a cena que justifica a peça, é a sua razão de ser. O texto nasce do desejo de, a partir dessa cena, mostrar a dor dos que ficam, assistindo a partida de quem se ama. Outros escritores já produziram textos autobiográficos sobre suas experiências com a morte. Um deles foi Roland Barthes, já abordado no capítulo 1. O autor fala que, logo depois da morte da mãe, fez do hábito de olhar as fotos em que ela aparece uma rotina que atravessou o seu luto. Em *Diários do Luto*, Barthes também expõe um diário profundamente íntimo, no qual aborda como a morte da mãe modificou seu dia a dia. Ele trata de suas estratégias de sobrevivência, sobre como encarar esta perda definitiva. Para o autor, “a literatura se origina dessas verdades” (BARTHES, 2011, p.23). As experiências de Barthes se parecem com a minha - como se parece, em boa medida com as vivências de quem sofre a morte de alguém - e estão refletidas nos personagens de *Partiste*.

O diário aborda a morte segundo Barthes e a sua necessidade de falar dela em forma de texto. A minha necessidade de expressar o meu sentimento com a morte vem em forma de dramaturgia. Em *Partiste* a morte do pai promove uma virada significativa no texto, instala-se neste momento uma sequencia de cenas nas quais as vidas dos personagens são modificadas em virtude dessa morte. Em um dos momentos de seu diário Barthes (2011, p.18) admite: “Sua morte mudou-me, já não desejo o que desejava”. Assim também acontece com os personagens da peça, que são impelidos a outro caminho na rota de suas existências. A morte do pai traz à tona novas facetas de alguns e precipita novos rumos para outros. Brás refugia-se na bebida e encontra no Bar de Tonhe um espaço para afogar sua dor, como revela o seguinte instante da peça, retirado da cena 22:

Dolores: Mãe, Brás tá até agora no bar de Tonhe. Já passei lá e disse pra ele parar de beber. Não quero ser levada pro altar por um irmão bêbado.

Ceci: A senhora abre o olho! Brás tá bebendo demais.

Dolores: Segunda passada ele amanheceu ruim, nem aguentou ir pra prefeitura.

Mãe: Brás agora deu pra isso.

Ceci: Depois que o pai morreu a coisa piorou (ALCÂNTARA, 2010, p.32).

O diálogo acima busca dar conta de um filho muito fragilizado com a morte do pai. Brás torna-se alvo da preocupação da Mãe e das irmãs. Ele passa a revelar um comportamento até então não anunciado na peça. Com a morte do pai, o único filho homem abandona-se a si mesmo, mostra-se o mais vulnerável, o que ainda reluta em desvencilhar-se dos dolorosos estágios iniciais do luto.

Em outra cena, Brás foi o porta voz de um sentimento meu do luto. Na fala que se segue coloquei na voz desse personagem a força com que a memória de meu pai, com sua imagem, suas atitudes, nossos momentos juntos, enfim, todo um conjunto de nosso convívio, se instalou forte e frequentemente em mim:

Brás: Eu chego a sentir a presença dele do tanto que ele não sai do meu pensamento. Eu agora não sou só eu. Sou eu mais ele, eu carregando ele dentro de mim, a senhora entende? É como se eu tivesse me transformado em pai de meu pai, pois agora sou eu que levo ele aqui dentro, nas minhas lembranças. Isso me entristece e me fortalece. Eu fecho os olhos e vejo ele direitinho, chego a ouvir ele me chamando. Enquanto eu não esquecer ele, meu pai vive, mãe.

(*Batendo na mesa.*) A MORTE NÃO EXISTE! (ALCÂNTARA, 2010, p.15)

O meu sentimento do luto torna-se o de Brás, que encara a perda do pai como um constante ritual de lembranças. Barthes conta em seu diário que a simples menção a “pó de arroz” ouvido de uma vendedora o fez retornar no tempo: “Minha primeira infância inteira volta a mim. Mamãe. A caixa de pó de arroz. Tudo está ali, presente. Estou lá” (BARTHES, 2011, p.5). Brás, na cena da qual foi retirada a fala acima, senta-se com a Mãe para falar do pai. Para mim, como para Brás, foi preciso sentar na mesa da cozinha e lembrar do pai morto. Foi preciso fazer, a partir do sentimento deixado pela morte, narrativas sobre a memória do morto. Constance, personagem de *Vida e Morte do Rei João*, de Shakespeare, na cena em que sofre pela morte de seu filho, comenta: “O luto me faz lembrar de seus traços mais belos, então eu tenho motivos para apreciar a dor” (SHAKESPEARE, 1985, p.47). Também no livro *A memória de uma amizade eterna*, a autora Gail Caldwell fala também da necessidade de falar e lembrar dos mortos:

Sei que nós nunca superamos as maiores perdas; nós as absorvemos, e elas nos fazem criaturas diferentes, geralmente mais gentis. Às vezes, eu acho que a dor é que produz a solução. O luto e a memória criam as suas próprias narrativas (CALDWELL, 2011, p.170).

Contudo, a vida se move e a peça passa a se desenvolver por meio de cenas nas quais os personagens passam a conviver com a perda, com a saudade, como expressa este diálogo em que Mãe e filhos resolvem, um ano após a morte do pai, comemorar o São João, reacendendo a fogueira, a vida:

Brás: Tava vendo o pessoal aí na rua armando as fogueiras, este ano bem que a gente podia acender a nossa.

Ceci: Verdade, o pai gostava de uma fogueira. De onde estiver, ia gostar de ver a nossa acesa novamente. (*Pausa. Todos olham para a cadeira vazia do pai, na cabeceira da mesa. Uma luz incide sobre ela.*)

Dolores: O pai ia ficar contente.

Mãe: (*Resolvida*) Então, vamos acender a fogueira este ano!
(ALCÂNTARA, 2010, p.183)

Os personagens, em diferentes graus, enfrentam a morte, começam a lidar com a perda definitiva e comemoram a data. A festa é uma pausa, pois outras perdas e partidas

virão. No segundo ato, os conflitos se intensificam, as personagens tomam decisões e adotam posturas em consequência da morte do pai. A consciência dessa ausência precipita acontecimentos e dá início a uma sequência de embates e de adeus. Na cena 18 a Mãe e Brás entram em atrito, pois ela insiste para que o rapaz parta para São Paulo e ele reluta. Não obstante, Brás se vê obrigado a mudar de ideia. No fim, ele e a Mãe enfrentam outro embate, desta vez, causado pelo abuso de álcool, o que muito a preocupa. Após esta cena, Brás decide ir embora, pois seu envolvimento com a bebida aumenta após a morte do pai e se intensifica desde que terminara o namoro com Zorilda. A rubrica evidencia o verbo partir nesta penúltima cena em que Brás aparece: “*(A Mãe abraça Brás. Ele vai saindo mas a Mãe não consegue desgrudar dele. Ela segura o filho, até que este sai. Na porta, ela o observa partir.)*” (ALCÂNTARA, 2010, p.)

Antes de Brás ir embora, foi a vez de Dolores. Ela casa-se com Nobral e vai morar em outra cidade. No segundo ato, ela resolve casar com o namorado que a agredia e, durante uma briga com Brás, preocupado em defender a irmã do agressor, ela explica os motivos de querer ficar com ele. Além de estar grávida, Dolores quer ajudar a família, evitando que, com a morte do pai, esta fique desamparada: “Brás, Nobral passou no concurso do Banco do Brasil, ele vai ajeitar a minha vida e eu a nossa aqui em casa. Se você faz alguma coisa com ele, ele acaba tudo comigo. E eu, como é que fico?” (ALCÂNTARA, 2010, p.189) O marido oferece a Dolores uma segurança, uma proteção para ela e a família, o que a faz deixar sua casa e Livramento. No diário de Cecília o verbo partir também aparece para informar que Dolores não convive mais com a família: “Jairo, Dolores não mora mais aqui. Casou com Nobral e partiu de Livramento” (ALCÂNTARA, 2010, p.).

Depois que Dolores e Brás vão embora, é a vez de Cecília. Mas, antes de partir, ela entrega o diário para a Mãe. Os dias na casa seguirão sem a presença e a escrita de Cecília, portanto o diário está concluído. Assim como nas despedidas dos seus irmãos, o verbo partir acompanha o momento em que Ceci vai embora e anuncia novas escritas:

(Ceci entrega para a Mãe o diário, que está aberto na última página, na qual ela escreveu o trecho abaixo. Ela, prestes a partir, se dirige em direção à porta da rua, mas se detém quando a Mãe começa a ler.)

Mãe: *(Lendo em voz alta.)* “Jairo, chegou minha vez de partir. O

mundo veio a mim por tantos livros, por tantos autores, mas, agora, é o meu momento de ver o mundo de perto...”

Mãe e Ceci: (*Ceci e a Mãe falam ao mesmo tempo.*) “...E começar a escrever um novo capítulo da minha própria história” (ALCÂNTARA, 2010, p.).

Entretanto, antes de Cecília sair de casa, ela recebe mais uma missão que a Mãe só podia pedir a filha letrada: “Ceci, assunta bem o mundo e escreve uma carta me contando como ele é” (ALCÂNTARA, 2010, p.). Após a despedida de Ceci, a última a ir embora é Ruzinha. Depois que todos os filhos deixam a casa, chega o momento em que a última “filha” da protagonista se vai. A “filha” que mais exigia cuidados da Mãe, morre. A última cena da peça, a 28, que pode ser considerada como o epílogo, indica a ação do tempo agindo sobre a personagem, assumindo o posto que era de Ruzinha, ou seja, a Mãe envelhece: “(*Com Ruzinha já fora de cena, a Mãe está sentada na cadeira que, antes, era ocupada pela irmã. Ela usa o xale de Ruzinha.*)” (ALCÂNTARA, 2010, p.). A Mãe conclui a sua presença no texto lendo as cartas dos filhos Brás, Cecília e Dolores, que, diferentemente de Jairo, escrevem para ela. A Mãe domina a última rubrica do texto, (*Os filhos já não são mais vistos. A Mãe guarda a carta. Sobre ela resta apenas uma luzinha, que vai se apagando até o black final.*) (ALCÂNTARA, 2010, p.), para voltar a reacender a sua luz de personagem na peça *Meus fantasmas chegam para o chá das cinco*, cuja sinopse apresento, em seguida, no último tópico deste trabalho.

4.4 MEUS FANTASMAS CHEGAM PARA O CHÁ DAS CINCO

Como citado antes, *Partiste* é uma peça sobre “o ir embora”. O mesmo se pode falar de *Meus fantasmas chegam para o chá das cinco*, segundo texto que estou construindo como parte do que denomino de Dramaturgia da Partida. Esta segunda peça, cuja sinopse apresento, também é permeada por um constante aceno de adeus. Em diversos momentos desta criação, seus personagens se referem à partida do outro. Tudo gira em torno do personagem central, Roberto, um velho jornalista que passa boa parte de seu tempo na biblioteca de casa, onde tem a companhia do jovem Emílio, seu assistente, que, entre outras tarefas, cumpre a função de ler para Roberto, cuja visão já não permite que ele cultue o hábito que o acompanhou durante toda a vida. Também auxiliado por sua empregada Vilma, Roberto vive uma existência mais recolhida, após uma vida de muitas viagens. Aficionado pela literatura e pelo cinema, ele se prepara, como diz, para

receber “a visita de uma velha senhora”,²⁸ Rebeca, uma “mulher inesquecível” com quem viveu uma história de amor no passado.

A expectativa pela chegada de Rebeca e os momentos que passa com ela revivendo os dias que atravessaram juntos alternam-se, ao longo do texto, com outros *flashbacks*, nos quais o protagonista recorda a juventude em Livramento, sua cidade natal, o mesmo cenário de *Partiste*. Destas reminiscências juvenis fazem parte os seus pais, além de Tia Dulce e do seu professor, figura também marcante para ele, responsável por sua formação literária, indicando-lhe livros. Estes personagens, integrantes da história de Roberto, o acompanham no tempo presente, na condição de “fantasmas.”

Roberto atravessa a peça, portanto, transitando entre presente e passado, graças aos diálogos travados com seus fantasmas - figuras que, devido a um sortilégio, apenas ele é testemunha. Nesta viagem rumo ao passado, o protagonista relembra os últimos dias em que passou em sua cidade antes de partir para a cidade grande, incentivado pelo amigo professor, a fim de estudar. Roberto lembra o quanto a Mãe não queria sua viagem para estudar na capital. Sua viagem não é vista, a princípio, com bons olhos por sua Mãe, pois ela deverá conviver com a distância do filho único, após sofrer com o sumiço do marido, um caminhoneiro que a abandonou após conhecer outra mulher. Mãe e filho precisam seguir sozinhos, lidando a ausência masculina. A personagem da Mãe, nesta peça, é retomada da personagem da Mãe de *Partiste*. Se, por um lado, ela passa a viver sozinha com o filho, por outro, uma de suas irmãs, tia de Roberto ou Beto, como era chamado pelos parentes e o professor, está sempre presente. É Tia Dulce, que volta e meia aparece para visitar a irmã e o sobrinho. Viúva há muitos anos, Dulce, desde então, só veste preto, mantendo-se fiel às cores do seu luto. É ela quem cuida da irmã mais velha, amparando-a desde que esta ficou esclerosada.

Em *Meus fantasmas chegam para o chá das cinco*, a cidade de Livramento vive sob a ameaça constante de um vento terrível que, de tempos em tempos, espalha medo nos moradores, deixando um rastro de destruição após sua passagem. Além de devastar a cidade, o vento leva consigo alguns moradores, como a noiva do professor. Ao espalhar destruição e carregar consigo alguns habitantes, o vento traz o medo para a cidade,

²⁸ *A visita de uma velha senhora* é o título da peça do dramaturgo Friedrich Durrenmat. Conta a história de uma velha dama que volta para a sua cidade a fim de se vingar de todos aqueles que a expulsaram deste lugar no passado. Ganhou uma versão para o cinema com Ingrid Bergman no papel-título.

tornando-se uma ameaça perene. De tão marcante, este vento tornou-se uma sombra na vida de Roberto.

Em momentos diversos da peça, Roberto, ao longo de sua trajetória, sente a presença do vento, o que o remete ao vento de Livramento, com toda sua força avassaladora. Sua chegada era incerta e sempre temida, deixando os habitantes inquietos quanto à visita indesejável e imprevisível desta força da natureza. O vento torna-se uma ameaça mítica, deixando, após sua passagem, um leque de histórias reais e imaginárias. A sua força paira sobre toda a cidade, exercendo um misto de temor e fascínio.

O vento levou a amada do professor e também o pai de Roberto, no instante em que este retornava para Livramento, após muitos anos afastados, vivendo com sua amante. Antes de reencontrar a mulher e o filho, o pai encontra, no seu retorno, o vento traiçoeiro. É ele quem lhe dá as boas vindas e o manda embora mais uma vez. O pai não completa o seu regresso, vítima da tocaia do vento, e a Mãe não reencontra o marido. Roberto só fica sabendo que o pai voltou, mas, recepcionado pelo vento, foi lançado para a morte, quando, na condição de fantasma, ele relata seu triste fim ao filho.

Após sair de Livramento, Roberto completa seus estudos e torna-se jornalista, atuando como correspondente em diversos países. Pela Itália, viaja com Rebeca, o grande amor de sua vida. Lá se separaram e ele teve romances passageiros com outras mulheres, como a francesa Paola e a estrela de cinema italiana Monica Vitti, musa do cineasta Antonioni. Verdade ou invenção? Paira a dúvida no ar. Até onde vão a imaginação e a memória do personagem? Circulando pelo mundo a fora, Roberto envia reportagens para a imprensa brasileira, presenciando de perto diversos acontecimentos marcantes. Leitor voraz, cinéfilo apaixonado, após carimbar no passaporte muitas idas e vindas pelo mundo, Roberto volta para o Brasil, onde passa, já velho, boa parte do tempo na biblioteca de sua casa, dedicado a recordar.

Navegando entre passado e presente continuamente, o personagem conversa com seus fantasmas, que o ajudam a acertar as contas com o passado. Dentre eles, o Professor, o Pai, a Mãe e Tia Dulce, que se alternam para o chá das cinco. Eles conversam com Roberto e, ao ouvirem o badalar emitido pelo sino da igreja, o mesmo da igreja de Nossa Senhora do Livramento, preparam-se para partir.

Os fantasmas trazem consigo uma atmosfera onírica, enquanto que, no plano do real, o jovem Emílio e a empregada Vilma são as companhias de Roberto. Vilma já trabalha

para ele há muitos anos, enquanto Emílio começou a fazer parte da sua rotina desde que Roberto ficou impossibilitado de ler. Vilma é o seu braço direito, enquanto Emílio tornou-se os seus olhos, relendo para Roberto os livros que este deseja. Entre Emílio e Roberto existe uma relação de pupilo e mestre, semelhante à que um dia o jovem Roberto manteve com o seu Professor. O filme *Cinema Paradiso* mostra aqui o exemplo da sua influência, uma vez que narra a história de um velho cineasta, Salvatore, que se lança em um *flashback* da sua vida em uma pequena cidade na qual, quando jovem, estabeleceu uma forte ligação de amizade com Alfredo, o velho projetista do cinema.

Emílio e Vilma também são testemunhas do reencontro entre Roberto e Rebeca. Roberto recebe em sua casa, após muitos anos, a mulher com quem embarcou para a Itália anos atrás. Lá, eles percorreram diversas cidades e se separaram. Ficou a marca de um relacionamento intenso, desfeito após uma briga motivada por ciúmes, depois da qual Rebeca retornou ao Brasil. Agora, já velhos, eles voltam a se ver. Junto com eles, o público também volta no tempo, mais precisamente aos cenários desta história tão intensa quanto curta: um navio, as estradas italianas que percorreram de carro e um quarto de hotel. Entre estes lugares do passado e o tempo presente, alternam-se as cenas entre Roberto e Rebeca.

De acordo com as rubricas do texto, quando a narrativa estiver assentada no tempo presente, Rebeca deve ser vista ainda jovem. Foi assim que Roberto a conheceu e é assim que ele a vê, atualmente, olhando nela refletida a jovem mulher que um dia ele conheceu e amou. Metáfora do sentimento imperecível, Rebeca espelha a beleza e a juventude, características indeléveis aos olhos cansados de Roberto, que vê diante de si a mesma mulher cuja memória a fisionomia não desfez, permanecendo intacta no tempo presente, em que ele a tem mais uma vez por perto.

Rebeca, rejuvenescida aos olhos de Roberto, revela-se ao final como a mais nova integrante dos seres que marcaram sua vida e que, agora, materializam-se como figuras espectrais, passando a ser uma das suas visitas constantes para o chá das cinco. Em anexo encontra-se a peça em construção. As cenas, inconclusas, ainda seguem uma sequência que não é definitiva, sujeita a ajustes, revisões e avanços. Após a conclusão, há uma cópia de *Partiste*.

CONCLUSÃO

A peça *Partiste* surge em um contexto de despedida, tendo sido escrita para ser interpretada por um elenco de alunos-atores, concluintes de um curso de teatro, o qual foi extinto em 2010, ano em que a peça chegou aos palcos. O rito de passagem foi vivido com uma peça sobre o ir embora, o adeus, o afastamento de quem se ama. Peça sobre a morte. O tema já estava em outras realizações minhas. Em *Lábios que Beije*, os personagens Plínio e Ofélia, vividos pelos atores Wilson Mello e Nilda Spencer, temem a chegada da morte. Em *Bolero* a personagem Dorinha, interpretada pela atriz Laila Garin, se mata por amor. A morte em *Partiste*, no entanto, é o acontecimento decisivo da peça, cuja história se adensa e se transforma com a morte do pai.

A história em torno de uma família que vive este luto é gerada a partir do acontecimento real da morte de meu pai. Após uma queda, ele morre aos 71 anos e juntos caímos, eu, minha mãe e meus irmãos. Ainda é preciso levantar e seguir vivendo. O luto fragiliza, mas a criação e seu poder transformador colaboram no processo de superação.

Após a cerimônia do adeus, como tinha a missão de escrever uma peça, me deixei ser tomado por um processo de criação na primeira pessoa, a mesma forma de tratamento com que foram escritos os capítulos deste trabalho. Após vivenciar o luto, veio à tona o passado com cenas da minha infância, as histórias ouvidas em família, sobre meus avós e demais antepassados, assim como os relatos de episódios sobre moradores de Livramento.

A memória surge para dialogar comigo, trazendo um passado que mora ao lado. O passado não passa, não foi, o passado é. O passado é assunto de muitos dramaturgos que também acionaram acontecimentos em suas vidas para construir peças autobiográficas, como Arthur Miller. Ele também fez de uma queda, um abalo, após a morte da mulher que amou, o motivo da peça *Depois da Queda*. Assim como no texto de Miller, as cenas e os personagens de *Partiste* refletem a minha subjetividade diante do acontecimento que é a morte; suas falas são a expressão do que eu sentia sobre a saudade, sobre perder alguém. E Elizabeth Bishop já disse que a arte de perder não é nenhum mistério.

Outra poetiza, Adélia Prado sabe muito bem disso, pois faz da memória da perda de seus pais tema de muitos de seus poemas, os quais trazem a marca de uma linguagem ao mesmo tempo rebuscada e coloquial. Desse modo, ela tornou-se vizinha da Mãe, uma vizinhança que fez dos seus versos parte da linguagem da personagem. Fluente e repleto de imagens de casa, comida, santos e acontecimentos cotidianos vividos no quintal e na cozinha, os versos de Adélia são um chamamento ao palco.

Assim percebeu a atriz Fernanda Montenegro, intérprete dos poemas da escritora no teatro. Fernanda deu voz a poetiza mineira e também a personagem Dora, uma redatora de cartas do filme *Central do Brasil*. A realização do diretor Walter Salles me emociona ao falar de um menino que perde a mãe e se une a Dora em uma viagem que a faz sentir saudades do pai. O filme, por meio das cartas e da emoção de Dora, assim como a poesia de Adélia Prado, soma-se ao acervo de minhas vivências culturais, íntimas e, portanto, contribui para o surgimento de *Partiste*.

Assim sendo, a peça emerge do convívio entre o fato recordado e a imaginação, essa, por sua vez, também feita de memória. É da interseção entre imaginar e lembrar, instâncias que se interceptam que os personagens de Eugene O'Neill cumprem suas jornadas e os personagens de Mauro Rasi percorrem suas travessias. Ao lado da análise de *Partiste* recorro a peças e filmes resultantes do diálogo entre memória e imaginação. As histórias, a exemplo da peça *O Zoológico de Vidro*, de Tennessee Williams e o filme *Amarcord*, de Federico Fellini, fazem com que os criadores recriem seu lar ao voltar para suas cidades de origem, sejam Rimini, Giancaldo ou Livramento.

Muitas das peças e filmes memorialistas aqui contemplados, como *Longa Jornada Noite a Dentro*, de O'Neill, e *A Era do Rádio*, de Woody Allen, são situados em meio ao ambiente familiar, para onde vão as memórias corrosivas de O'Neill e as memórias engraçadas de Allen. Os criadores americanos revisitam suas famílias e saltam no passado, como o personagem da minha peça *Meus Fantasmas Chegam Para o Chá das Cinco*, em construção. Nela, o protagonista Roberto remexe seu baú pessoal, revira suas memórias, faz um inventário de suas perdas, contabiliza as vezes em que partiu ou viu alguém partir. Roberto também nasceu em Livramento e a sua Mãe também aparece escrita em maiúsculo, nesta história que perfila-se a *Partiste* ao extrair dela o componente dramático da partida, aspecto que atravessa a primeira peça, cujo estudo dos temas e reflexões sobre seus diálogos criativos preparam o surgimento de uma

segunda. Juntas, estão reunidas sob o que denomino de Dramaturgia da Partida, logo, também envolve perda e saudade, sendo que a partida implica em ação, mostra o personagem que parte, que entra em conflito com quem não o deixa partir. Em *Partiste* e na peça em construção que ela provoca, a memória, feita de idas e vindas, ajuda a disparar o texto, mas a criação e a invenção vão além. Vão criar mundos próprios, inventar vidas e cenas na literatura, no cinema e no teatro.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Paulo Henrique. **Partiste**. Inédito. Salvador. 2010. 38pgs.

ALCÂNTARA, Paulo Henrique. **Lábios que beijei / Bolero**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004. (Coleção Dramaturgia da Bahia)

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Processamentos da memória: Apontamentos sobre Domingos de Oliveira, Naum Alves de Souza e Mauro Rasi na dramaturgia brasileira pós-década de 1970. In: GOMES, André Luiz. (Organização) **Leio o Teatro: Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo. Martin Claret, 2003

AUSTER, Paul. **O inventor da solidão**. São Paulo: Editora Best Seller, 1982.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** (a Teoria do Romance). São Paulo: HUCITEC/Editora da UNESP, 1998.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBOSA, Neusa. **Woody Allen**. São Paulo: Editora Papagaio, 2002.

BARTHES, Roland. **Diário do Luto**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

_____. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2011

- BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Uberaba: Instituto Triangulino de cultura, 2000.
- BISHOP, Elizabeth. **Poemas Escolhidos**: seleção, tradução e textos introdutórios Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 2010.
- BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, v. 1, p. 124-131.
- BRUSTEIN, Robert. **O teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.
- CADERNOS DO GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. n.14, dez. 2005. Salvador: UFBA/ PPGAC, 2005.
- CALDWELL, GAIL. **A memória de uma amizade eterna**. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas Para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANTON, Kátia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARNEIRO, Henrique Figueiredo. **Cinema Paradiso. Revista Mal-Estar e Subjetividade**. Fortaleza, v.5, n.1. março, 2005.
- CASTANHO, Sérgio. Memória, Presente e Futuro. In: LOMBARDI, José Claudinei et.all (Orgs.) **História, Memória e Educação**. Campinas: Editora Alínea, 2011.
- CINEMAIS: REVISTA DE CINEMA E OUTRAS QUESTÕES AUDIOVISUAIS. Rio de janeiro. n 9 jan./fev. 1998

- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CURY, Maria Zilda Ferreira; LEÃO, Jaqueline Oliveira. A escrita autoficcional do Diário do Sedutor, de Soren Kierkegaard. In: ALMEIDA, Jorge Miranda de; LIMA Fransmar Costa (Orgs.) **Subjetividade, filosofia e cultura.** São Paulo: LiberArs, 2011
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.
- _____. **A Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** São Paulo: UNESP, 2002.
- DÓREA, Renato. **UFBA Vestibular 2010 – Estudo de obras literárias.** Salvador: Vento Leste, 2009.
- DRUMMOND, Carlos de Andrade. **Nova Reunião – 19 livros de poesia: Volume 1.** Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1987
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama.** Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1978.
- FALABELLA, Miguel. Posfácio. In: RASI, Mauro. **Eu, minhas tias, meus gatos e meu cachorro: crônicas.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- FALK, Signi. **Tennessee Williams.** Rio de Janeiro: Editora Lido, 1966.
- FELLINI, Federico. **Eu sou um grande mentiroso: Entrevista a Damien Pettigrew.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FERGUSON, Francis. **Evolução e Sentido do Teatro.** Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1964.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2004
- FILHO, José Moura Gonçalves. Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto ... [et al.]. **O Olhar.** São Paulo: Editora Schwarcz, 1988.
- FONSECA, Juarez. **Ora bolas: o humor de Mário Quintana.** Porto Alegre: L&PM, 2013.

- GASSNER, John. **Rumos do teatro moderno**. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1965.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne & VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 2011.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem no cinema. In: CÂNDIDO, Antônio et all. **A personagem de ficção**: São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GONÇALVES, Delmiro. Prefácio. In: GUARNIERI, Gianfranceso. **Eles não usam Black-Tie**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005.
- GUARNIERI, Gianfranceso **Eles não usam Black-Tie**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2005.
- GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência**: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Editores, 1984.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HELIODORA, Barbara. Apresentação. In: RASI, Mauro. **Trilogia do Lar**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- HOISEL, Evelina. **Grande Sertão Veredas**: uma escritura biográfica. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e Prática do Roteiro** (um guia para escritores de cinema e televisão). São Paulo: Globo, 1999.
- HUME, David. **Tratado da Natureza Humana**. São Paulo: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- JATOBÁ, Vinícius. Os quatro dramaturgos do sonho da América. In: **Biblioteca Entre Livros**:. São Paulo: Duetto, 2007. Nº 9.
- JARDIM, Raquel. Adélia, anjo ou fera? In: PRADO, Adélia. **Solte os cachorros**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979

- JUNG, C.G. **Memórias, sonhos e reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- JÚNIOR, Raimundo de Magalhães. O'Neill, o renovador do teatro americano. In: O'NEILL, Eugene. **Electra Enlutada**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.
- JUNQUEIRA, Ivan. **À Sombra de Orfeu: ensaios**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984
- KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KUHNER, Maria Helena. Catálogo da dramaturgia brasileira. Disponível em: <http://www.kuhner.com.br>. Acesso em: 23 de outubro de 2013. In: ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Processamentos da memória**: Apontamentos sobre Domingos de Oliveira, Naum Alves de Souza e Mauro Rasi na dramaturgia brasileira pós-década de 1970. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- KUSHNER, Tony. O gênio do nevoeiro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 de fevereiro de 2004. Suplemento Mais!
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena**: o moderno teatro na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2006.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre. L&PM, 2010
- LUIZ, Macksen. Uma verdadeira Pérola. In: RASI, Mauro. **Pérola**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997.
- _____. **Nelson Rodrigues, dramaturgia e encenação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- MAGGIO, Sérgio. Metáfora do tempo. **Jornal Correio da Bahia**. Salvador, Caderno Folha, dez. 1998
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Cheiro de Goiaba**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MARX, Warde. **Maria Della Costa**: seu teatro, sua vida. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004

MASSAD, Besma. **Mauro Rasi**: a vida na magia do teatro. Bauru, SP: EDUSC, 1997.

MASSAUD, Moisés & PAES, José Paulo. **Pequeno Dicionário de Literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1981.

MENDES, Cleise Furtado. Diálogo e performatividade no drama. **Tabuleiro de Letras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens**. Salvador: Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Departamento de Ciências Humanas – (DCH) n. 03. dez 2011.

_____. **Dramaturgia Brasileira Na Bahia**. Boca de Cena: Revista de Artes Cênicas do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia. Nº 1. Julho-Dezembro/ 2010

_____. **As Estratégias do Drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MENEZES, Tereza. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MILLER, Arthur. **A Morte do Caixeiro-Viajante**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Depois da Queda**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1969

_____. **Arthur Miller**: uma vida. Rio de Janeiro. Editora Guanabara, 1989.

O'NEILL, Eugene. **Longa Jornada Noite Adentro**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **Electra Enlutada**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

PRADO, Adélia. **Solte os cachorros**. RJ: Nova Fronteira, 1979

_____. **Os componentes da banda**. RJ: Editora Guanabara, 1985

- _____. **Bagagem**. RJ: Editora Guanabara, 1986a.
- _____. **Terra de Santa Cruz**. RJ: Editora Guanabara, 1986b
- _____. **O coração disparado**. RJ: Editora Guanabara, 1987a
- _____. **Cacos para um vitral**: RJ: Editora Guanabara, 1987b
- _____. **O Pelicano**. RJ: Editora Guanabara, 1987c
- _____. **A faca no peito**. RJ: Rocco, 1988
- _____. **Poesia reunida**. São Paulo: Editora Siciliano, 1991.
- _____. **Manuscritos de Felipa**. São Paulo: Siciliano, 1999
- _____. **O Homem da mão seca**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. **Filandras**. RJ: Record, 2001
- _____. **Oráculos de maio**. RJ: Record, 2007
- _____. **A duração do dia**. RJ: Record, 2010
- _____. **Quando eu era pequena**. RJ: Record, 2011
- PRADO, Dandra. **O que é família**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no teatro. In: CÂNDIDO, Antônio et all. **A personagem de ficção**: São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PUENTE, Fernando Rey. **O Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RACINE, Jean. **Fedra**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1986.
- RANGEL, Sônia. **Olha Desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.
- RASI, Mauro. **Pérola**. Rio de Janeiro. Editora Record, 1995.
- _____. **Trilogia do Lar**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

_____. **Eu, minhas tias, meus gatos e meu cachorro: crônicas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Revista Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 9 janeiro / fevereiro 1998.

REVISTA LINGUA PORTUGUESA. São Paulo: Editora Segmento. Número 38, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2001
SANT`ANNA, Affonso Romano de. Adélia: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. **O coração disparado**. RJ: Editora Guanabara, 1987.

SALOMÃO, Margarida. Prefácio. In: PRADO, Adélia. **Bagagem**. RJ: Editora Guanabara, 1986

SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A Dramaturgia da Memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010

SHAKESPEARE, William. **Vida e Morte do Rei João**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1980.

SIDEKUM, Antonio. Alteridade e Subjetividade. In: ALMEIDA, Jorge Miranda de & LIMA, Fransmar Costa. **Subjetividade, Filosofia e Cultura**. São Paulo: Editora LiberArs, 2011.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Abril Cultural, 1976

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. SP: Papyrus, 2010.

STEEN, Edla van. **Viver & Escrever 1**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

STRECKER, Marcos. **Na estrada**: o cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TELLES, Lygia Fagundes. **Invenção e Memória**. São Paulo; Companhia das Letras, 2009.

UZÊDA, Eduarda. Afetos e perdas num espetáculo sobre relações familiares e as memórias de uma geração. *A Tarde*, Salvador, Caderno 2, p. 6, 17 set. 2012.

UZEL, Marcos. **A Noite do Teatro Baiano**. Salvador: PP555 Edições, 2010.

VASCONCELOS, Iris Helena Guedes. Do universal ao nacional: aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues. In: AQUINO, Ricardo Bigi ; MALUF, Sheila Diab (orgs). **Dramaturgia em cena**. Maceió: Edufal, Salvador: Edufba, 2005.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson**. Petrópolis: Vozes, 2007.

WEALES, Gerald. Arthur Miller. In: DOWNER, Alan S (org.) **O Teatro Norte-Americano De Hoje**. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

WILLIAMS, Tennessee. **Memórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976

_____. **O Zoológico de Vidro**. São Paulo: É Realizações Editora, 2011

WILLIAMS, Raymond: **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A ERA DO RÁDIO (Radio Days). Direção Woody Allen. Estados Unidos. 1987

AMARCORD. Direção Federico Fellini. Itália. 1973

CENTRAL DO BRASIL. Direção Walter Salles Júnior. Brasil. 1998.

CINEMA PARADISO. Direção Giuseppe Tornatore. Itália. 1988

EU ME LEMBRO. Direção Edgard Navarro. Brasil. 2005

PARTISTE

De Paulo Henrique Alcântara

À memória de meu pai

Personagens:

A Mãe

Os filhos: Brás, Ceci (Cecília) e Dolores

Ruzinha

Os irmãos Brás, Ceci e Dolores são jovens.

Ruzinha, já bem idosa, é irmã da Mãe. Ruzinha permanece, todo o tempo, sentada, de costas para o público, ocupando, de maneira discreta, um canto do cenário.

Época: Entre os anos 1971 e 1973.

A ação se passa na cidade de Livramento de Nossa Senhora, na Bahia.

Cena 1

(O ano é 1971. A luz revela Ceci na sala lendo atentamente o romance Mar Morto, de Jorge Amado. A Mãe entra em passos lentos, vinda da rua.)

Mãe: *(Um tanto triste.)* Ainda lendo, filha?! Cadê seu irmão?

Ceci: *(Sem retirar os olhos do livro.)* Jogando sinuca.

Mãe: E tua irmã?

Ceci: No cinema.

Mãe: Tua tia tá sossegada?

Ceci: Nem piou.

Mãe: Tava na casa de minha cumade Quinha acompanhando o final de *Irmãos Coragem*. Mataram Potira e Gerônimo, Ceci. Os dois morreram de mãos dadas! Me deu uma pena de Sinhana. João Coragem quebrou o diamante no meio da praça. Diamante maldito! Mas pelo menos ele ficou com Lara. Quinha chorava de dá gosto! *(Num suspiro.)* Vou sentir falta de *Irmãos Coragem*... Mas pra semana começa outra novela e assim a vida segue, não é Ceci? Eta que tá incutida com esse livro. Não cansa? Nem tchun pra mãe!

Ceci: Desculpa, mãe, mas o livro tá muito bom.

Mãe: *(Vai até a cristaleira servir um doce.)* Eu sei, você nem comeu a janta. Fiz um

arroz de forno com galinha desfiada bonzinho mesmo e você nem provou. Quer um docinho de leite?

Ceci: *(Sempre absorta na leitura.)* Mais tarde.

Mãe: Teu pai é que gosta. Vou guardar pra ele, quando voltar da estrada com o caminhão ele se delicia.

Ceci: Já não era pra ele ter voltado?

Mãe: *(Pouco convincente.)* Carga extra. *(Vai sentar perto da filha enquanto come o doce.)* Ficou lindo o forro desse livro!

Ceci: Mãe, já falei pra senhora não forrar meus livros. Eu gosto de ver a capa.

Mãe: Deixa, Ceci. Se a gente não embelezar a vida, que graça a vida tem?! Quem escreveu esse?

Ceci: Jorge Amado. Dele, também, vou ler *Capitães da Areia*. Edilma ficou de me emprestar. A biblioteca do pai dela tá cada vez maior.

Mãe: Doutor Edilson Pontes é um homem muito culto. Também, pudera, médico. Mas você também é moça culta, Ceci. Também, pudera, professora. É de vera! Ainda ontem você era uma menininha aqui na sala lendo *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, e agora lê Jorge Amado.

Ceci: *(Empolgada)* O pai ficou de passar na livraria Civilização Brasileira, em Salvador, e trazer outros livros pra mim.

Mãe: Coitado de teu pai. Mês passado ele só ficou em casa dez dias, os outros foi rodando com o caminhão. *(Pausa, a Mãe inquieta-se.)* Mas Dolores até uma hora dessas no cinema. Amanhã ela tem aula no João Vilas-Boas. Estudar que é bom, nada. Ela tem que terminar o científico. É um tal de repetir de ano e Dolores não avança. Final de semana ela vai ficar estudando. Nada de cinema na casa paroquial.

Ceci: Tô pra ver Dolores ficar sem ir ao cinema.

Mãe: Quer saber? Eu vou dormir, que amanhã tenho uma encomenda de bordado pra terminar. E você não fica apurando muito as vistas com esse...como é mesmo o nome do livro?

Ceci: *Mar Morto*.

Mãe: *Mar Morto?* *(Intrigada)* E mar morre?

Ceci: É um jeito poético de dar um título, mãe.

Mãe: Ah, poesia. Mas não fica até tarde navegando nesse mar, filha. *(Outro tom.)* Ceci, já faz mais de ano da última carta que Jairo enviou de São Paulo e, até agora, nada de notícias de meu filho.

Ceci: Daqui a pouco chega outra carta, mãe. Vai descansar.

Mãe: Boa noite, Ceci.

Ceci: Boa noite. Bença, mãe.

Mãe: Deus te abençoe, filha. *(Saudosa)* Deus te abençoe, Jairo. Ceci, lê um trecho desse livro pra mim.

Cecília: *(Lê em voz alta um trecho de Mar Morto, de Jorge Amado.)* “Lívia olha as águas. Tem os olhos secos de lágrimas. Chorou muito na primeira hora, logo que soube. Mas as suas lágrimas secaram, ela não pensa em nada, não vê nada, nada ouve. É como se estivessem falando muito longe dela, num assunto de muito pouco interesse. Olha a vela que passeia entre as ondas. Está como tonta, mal recorda o que aconteceu. Quer é ver Guma pela última vez, ver o seu corpo, olhar para os seus olhos, beijar os seus lábios...”

(Depois de breve momento de atenção, enquanto Ceci lê, a Mãe cochila. Mas não demora muito, ela desperta e se retira. Ceci segue lendo embevecida o seu livro.)

Cena 2

(Outro dia. Ceci, mais uma vez, é vista na sala lendo. A Mãe entra, trazendo uma laranja. Latidos de um cão vindos do quintal. Chega Brás.)

Mãe: Brás, trouxe esta laranja do quintal de Dona Lelé. *(Arremessa a laranja para o filho, que a pega no ar.)* Ela mesma colheu e me ofertou. Coisa mais bonita as rosas dela! Ela quis me dar umas, mas eu recusei. Rosa bonita é no pé. Ela se queixou que Dolores nunca mais passou pra tomar bença. Falta de consideração com a madrinha. Eu fiquei pra morrer!! *(A Mãe retoma seus bordados. Brás tira um canivete do bolso e descasca a laranja.)* Brás, dia 19 de junho faz um ano e três meses da última carta que teu irmão enviou de São Paulo e, até agora, nada de notícias.

Brás: A senhora guardou a data?

Mãe: De tanto reler a carta. E a data não tem como esquecer, 19 de março, dia de São José.

Brás: Aniversário de vô Zeca.

Mãe: Justo.

Brás: Mãe, pedi ao pai que trouxesse de Salvador um tecido bem fino. Quero que a

senhora escolha um modelo vistoso e ajeite um vestido pra *mim* dar pra Zorilda.

Ceci: Pra EU dar.

Brás: Não, quem vai dar sou eu.

Ceci: O português correto é “pra EU dar”.

Mãe: Escuta tua irmã que ela é professora e professora sabe tudo. (*Outro tom*) É aniversário de Zorilda?

Brás: Aniversário de namoro.

Mãe: Eta que homem mais apaixonado. Vai dar casamento, Brás?

Brás: Lógico!

Mãe: Zorilda tem sorte. Você é homem de uma mulher só! (*Pausa*) Brás, tava aqui pensando... você bem que podia me ajudar.

Brás: Como?

Mãe: Você podia ir até São Paulo, fuçar tudo lá e encontrar Jairo.

Brás: Eu, metido em São Paulo? Que nada, meu pai disse que aquilo lá engole um. Jairo é esperto, mãe, vai ganhar dinheiro por lá, porque em São Paulo se ganha dinheiro e, daqui a pouco, ele volta.

Mãe: São Paulo é terra que filho chora e mãe não vê. E se enganarem meu filho? Lá só tem gente desconhecida, não é como aqui, em Livramento, que todo mundo se conhece.

Brás: Mãe, escuta uma coisa: Jairo sempre foi bom de bola, sempre foi artilheiro, vai saber também passar a perna nos adversários de lá. Eu não, eu sou perna de pau. Me deixa quieto no meu campo que em São Paulo eu não vou saber jogar. Sossega, mãe, Jairo volta logo. Prova a laranja.

Mãe: Tá doce?

Brás: Docinha.

Mãe: Hum! Tá mesmo, ducinha.

(*O cachorro late no quintal.*)

Mãe: Major hoje tá inquieto, não pára de latir.

Brás: Vou dar uma volta com ele na praça.

(*Brás sai, a Mãe segue chupando laranja. Ceci inquieta-se à procura de algo entre os livros.*)

Cena 3:

Ceci: (*Agitada*) Mãe, eu vou arrancar o couro de Dolores, aquela infeliz me roubou!

Mãe: Que roubou o quê, e eu lá criei filha ladrona?

Ceci: Mãe, eu tinha o dinheiro contadinho do livro que Edilma ficou de me trazer de Salvador e cadê? Eu mato Dolores! Mas destá, pra semana tem prova no João Vilas-Boas e ela tá arruinada no francês que eu sei e a bestona aqui não vai mais ensinar nada.
Rien du tout!

Mãe: Que francês que nada, vocês duas tão boas é de voltar pra catequese.

Ceci: Eu quero meu dinheiro de volta!

Mãe: Vai ver deve ter caído em algum canto. Procura lá na penteadeira do quarto de vocês, que aquilo vive que é uma bagunça só.

Ceci: Ela deve tá lá na Associação com Nobral, aquele grosso.

Mãe: (*Severa*) Isso é jeito de falar do namorado de sua irmã, Cecília? Mas eu vou te dizer, nunca vi duas irmãs implicarem tanto uma com a outra.

Ceci: Vou lá na Associação pegar meu dinheiro de volta. Eu é que não fico sem meu Drummond. (*Ceci sai.*)

Mãe: (*A Mãe vai até a porta da rua.*) Ceci, não vá brigar com sua irmã na frente dos outros, menina! (*Acenando para uma vizinha, constrangida.*) Oi, Dalva. E eu achei que filha moça ia me dar menos trabalho, mulher.

(*Ruzinha queixa-se.*)

Mãe: Tô indo, Ruzinha. Esqueci de você, não é, minha irmã? Tô levando sua sopinha. Ai que cansera! (*Na cozinha, pega a sopa.*) Eta Ruzinha, esses bordados ainda acabam com meus dias de vida. (*A Mãe dá a sopa na boca da irmã.*) Vai tomar tudinho. Eta que amuou. Daqui a pouco começa *Minha Doce Namorada*. A novela tá boa, Ruzinha. Quer assistir comigo? (*Ruzinha acena negativamente com a cabeça.*) Não? Então toma tudo, pra depois dormir. Hoje você passou o dia muito afregelada (*Pausa*) Ai, Deus meu em quem confio!

(*A luz vai caindo.*)

Cena 4

(*Horas depois, Brás entra arrastando Dolores e Ceci pelo braço. As irmãs estão brigando e Brás tenta apartar.*)

Mãe: Mas que gritaria é essa, Maria Santíssima!? Depois da trabalhadeira que deu botar Ruzinha pra dormir.

Brás: Peguei as duas se atracando na frente da gruta da Igreja.

Ceci: Eu só queria o meu dinheiro de volta.

Dolores: Foi essa cachorra que partiu pra cima de mim, mãe.

(A Mãe, certa, estende a mão em direção à Dolores. Esta retira do sutiã o dinheiro que furtou de Ceci.)

Brás: Tavam as duas brigando bem em frente à casa de Dona Lelé.

Mãe: Peraí que eu vou lascar as duas no cinto. Me dá seu cinto, Brás.

Dolores: Cinto não, mãe, cinto dói.

Mãe: Vocês não tinham outro lugar pra brigar? *(A Mãe corre atrás das filhas com o cinto de Brás.)* Tinha que ser justo na frente da gruta? Na frente de Nossa Senhora de Lurdes? O que a santa vai pensar de mim? O que Dona Lelé, sua madrinha, vai dizer de mim, Dolores?

Dolores: Por mim, ela pode dizer o que quiser.

Mãe: *(Severa)* Dolores, você quer dormir com a cara quente, quer?

Dolores: Foi ela que começou.

Ceci: Foi você.

Dolores e Ceci: *(Ao mesmo tempo.)* Mentirosa!

Mãe: Cala a boca, já, as duas. Deixem a pobre da Ruzinha dormir em paz. Se vocês não têm consideração uma pela outra, deixem ao menos eu cuidar da minha irmã direito. Pro quarto!

Ceci: Inferno de vida!

Dolores: *(Inconformada)* Mas mãe, Nobral tá me esperando no jardim, eu não acabei de namorar direito.

Mãe: Pra dentro! Agora!

Dolores: Se essa cretina não amanhecer viva, a senhora já sabe.

Mãe: Arreda, arreda! Passa, já, as duas!

(Ceci e Dolores saem entre muxoxos e ofensas mútuas.)

Cena 5

(A Mãe e Brás permanecem em cena. Ela, ainda sobressaltada, volta para o bordado.)

Mãe: Brás de Deus, tuas irmãs tão pra acabar com meus dias de vida, misericórdia.

Brás: É numa hora dessas que eu sinto falta de Jairo. Eu não dou conta de cuidar de duas irmãs briguentas sozinho não senhora. *(Pausa. Vendo que a Mãe se entristeceu)* Ô mãe, fica triste não, saiu sem querer.

Mãe: Ai! *(A Mãe fura o dedo com a agulha do bordado.)* Mais de um ano que seu irmão sumiu no mundo. Tu acha que um dia ele volta, Brás?

Brás: Volta sim, mãe, qualquer dia ele aparece aqui com a cara mais deslambida, morrendo de saudade da senhora, do seu arroz com pequi, de sua quenga.

Mãe: Ainda ontem eu passei lá na venda de seu Lôxa e ele me falou que viu, de longe, um moço igualzinho a Jairo, lá em Guanambi. Me disse que ainda chamou, mas ele não respondeu.

Brás: Mas era Jairo mesmo?

Mãe: Se era, seu Lôxa não tinha certeza, mas que parecia, parecia. *(Outro tom)* Eu tenho pra mim que ele deve ter tomado uma pancada forte na cabeça e tá por aí vagando, sem juízo. Que é que tu acha, Brás?

Brás: Só Deus é quem sabe mãe, só Deus...

Mãe: *(Vai até o oratório, no qual tem uma imagem de Nossa Senhora do Livramento.)* Ô minha nossa Senhora do Livramento, rogo a vós, que tiveste um filho na cruz, traz o meu de volta.

Brás: Fica assim não, mãe.

Mãe: Sem meu filho, fica faltando alguma coisa. A casa fica partida ao meio. É como o pires sem a xícara, o bule sem a alça. Um prato rachado, como meu coração, mas sem poder colar.

Mãe: Posso reler pra você a última carta de Jairo?

Brás: *(Compreensivo)* A senhora precisa disso, não é, mãe?

Mãe: Me conforta. *(A Mãe tira do bolso do vestido a carta e lê.)*

“São Paulo, 19 de março de 1970. Mãe, com a graça de Deus, vou aprendendo a labutar com São Paulo. Cidade comprida, gente muita. Ninguém me olha e eu vejo uma multidão. O pessoal da pensão é educado, mas não me dá trela. Já assuntei que o que bem tem em São Paulo é um povo que não é de São Paulo. Só não me acostumo com o tempero da comida da pensão, muito diferente da sua. Não repare a mancha de manteiga no papel de carta. Escrevo pra senhora no balcão da padaria de um espanhol muito distinto, Seu Manolo. Ele me serve uma média com pão todo dia. Agora deixa eu ir, mãe, que preciso correr atrás do meu. Preciso também de um sapato novo, um guarda-chuva e um emprego certo. Reza pra mim, mãe. Abrace todos e manda um beijo pra

minha madinha Quinha. A bença, mãe.

Jairo.” (A Mãe enxuga uma lágrima.)

Brás: Ô, mãe, fica assim não.

Mãe: (*Impaciente*) Já tá em tempo de eu parar de reler esta carta e chegar uma nova.

Brás: (*Tentando distrair a Mãe.*) E Ruzinha, tá como?

Mãe: Cada dia mais caduquina, coitada. Agora deu pra me chamar qualquer hora do dia e da noite e pedir comida. É uma consumição! Mas é minha irmã, não é Brás? Que tuas irmãs não me ouçam, mas, quando a gente era moça, eu e Ruzinha vivia se pegando. (*Risos de mãe e filho.*) Agora vou rezar o rosário e dormir. Amanhã é sábado, dia de feira, dia de você lavar o filtro.

Brás: Ainda tem ambrosia?

Mãe: Tem sim, um pouquinho. Come logo antes que Ruzinha acorde e peça pra ela. (*Brás vai até a cozinha.*) Brás, eu ralei requeijão, põe na ambrosia que fica bonzinho mesmo.

Ruzinha: Minha irmã, minha irmã.

Mãe: Não falei? É o que Ruzinha?! Vai dormir, moça.

Ruzinha: Tô com fome.

Mãe: Brás, pega o arroz doce e deixa a ambrosia pra eu dar pra Ruzinha. Ela gosta tanto, tadinha. (*Brás deixa de lado a ambrosia e se serve de arroz doce.*)

Ruzinha: Minha irmã...

Mãe: Já vou Ruzinha. (*Vai até a irmã.*) Ô Ruzinha, desse jeito vai acabar tendo caganeira. Não para essa boca quieta, parece que nunca viu comida, minha irmã, crendiospade. (*Para Brás.*) Ih, se mijou toda.

Cena 6

(A peça avança no tempo. A ação, agora, transcorre um ano depois, em 1972. Dolores está na sala, pensativa.)

Mãe: (*A Mãe, em off, vinda da entrada da casa.*) Brás, Zorilda, juízo os dois. Abotoa a blusa, Zorilda. Eu tô de olho.

(A Mãe entra em casa agitada e encontra Dolores.)

Mãe: Dolores de Deus, peguei Brás com a mão nos peitos de Zorilda, pode?

Dolores: (*Irônica*) Se ainda fosse só ele...

Mãe: É o que?

Dolores: (*Desconversando*) Nada, mãe.

Mãe: Dolores, assunta só, tava vendo *Selva de Pedra* na casa de Quinha. Fernanda prendeu Simone num lugar horrível, uma cabana. Fernanda não vale nada, aquela peste. (*Outro tom.*) O que foi, fia? Tá amuada?

Dolores: Me deixa, mãe.

Mãe: Eta que enfezou. Teu pai já tá dormindo? (*Vai para a cozinha.*)

Dolores: Jantou e foi deitar. Disse que tava morto.

Mãe: Ele comeu o doce de jaca que eu fiz pra ele?

Dolores: Comeu com gosto.

(*A mãe reage com orgulho.*)

Dolores: Não sei como é que meu pai aguenta rodar sem parar por essas estradas. Eu tenho é pena. Vida desgraçada!

Mãe: (*Servindo um doce para a filha.*) Que é isso, Dolores? Não fala essa palavra aqui em casa. Tanta amargura assim por que, menina? Tome esse doce de umbu que de amarga já basta a vida. (*Entrega o doce para a filha. A Mãe também se serve. As duas se deliciam enquanto conversam.*) O que aconteceu pra você ficar assim?

Dolores: Hoje, quando fui comprar pão lá na padaria de Seu Régi, ouvi dizer que os padres da casa paroquial tão querendo fechar o cinema. O que vai ser de mim, mãe?

Mãe: E é verdade, isso?

Dolores: O povo tá dizendo. Eu não posso ficar sem meus filmes.

Mãe: Eu acho bom mesmo que esse cinema feche. Se tem novela todo dia, pra que cinema? E novela é de graça. Essa história de, todo final de semana, você enfiar em cinema, não tá lhe fazendo bem. Tá muito aluada, muito sonhadora.

Dolores: Se os padres fecharem meu cinema, eu sumo daqui. Vou pra Salvador, porque lá tem muito mais cinema.

Mãe: (*Com firmeza, dolorosa.*) Escuta uma coisa, Dolores, você acha pouco o que eu tenho passado com o sumiço de Jairo? Já perdi um filho, solto nesse mundo, e você me diz que vai debandar atrás de cinema? Você não tem pena de mim?

Dolores: Eu não quero fazer a senhora ficar mais triste ainda, mas eu quero me fazer mais feliz, mãe. Tá errado isso, tá? Ver os filmes me faz um bem enorme. Quando eu saio do cinema, eu saio outra.

Mãe: Sai cheia de ideia, de sonho na cabeça.

Dolores: Saio cheia de vontade de viver! Eu gosto daquelas histórias, daquele mundo

de...

Mãe:...fantasia, de enganação. Se cinema não é de verdade, como é que você pode querer fazer parte daquilo?

Dolores: Quando a senhora reza pra Nossa Senhora do Livramento, a santa não tá ali de verdade, é uma imagem e a senhora reza com fé, não reza?

Mãe: Rezo.

Dolores: Eu também sei que o cinema não é de verdade, mas eu assisto com fé e sonho de verdade.

Mãe: Onde já se viu comparar minha reza com cinema.

Dolores: Cinema é minha oração, mãe.

Mãe: Ao invés de você ficar se iludindo com filme, você devia cuidar mais de Nobral, que é doido por você.

Dolores: Mãe, eu não gosto de Nobral.

Mãe: Mas namora com ele.

Dolores: Isso é outra história.

Mãe: Vocês vão acabar casando, Nobral é moço direito. Tá até estudando pro concurso do Banco do Brasil. Vão construir uma casa boa, ter filhos fortes, sadios.

Dolores: Nesse filme aí eu não quero fazer parte. Minha história é outra. Nessa, que a senhora criou, eu não vou ter um final feliz.

Ruzinha: Minha irmã.

Mãe: (*Impaciente*) Já vou, Ruzinha. (*Outro tom.*) Sabe o que tá te estragando, Dolores? Muito filme, muito sonho. Vem, me ajuda aqui na cozinha que eu vou assar uma forma de bolo.

Dolores: (*Malcriada*) Ah, eu tô cansada. Chama Ceci, que não desgruda da revista *Manchete* que o pai trouxe pra ela.

Mãe: Faz-se besta! Foi Ceci que ariou a louça da janta hoje.

Dolores: Ô vida desgra...(*Corrigindo-se, após uma reprimenda da mãe.*) Vida madrasta!

Mãe: Dolores, me diz uma coisa, você namora Nobral só porque ele vai com você pro cinema todo final de semana, não é?

Dolores: Vai, mas dorme durante o filme.

Mãe: (*Grave*) Você entendeu o que eu quis dizer, não entendeu? Você namora o moço só porque ele paga seu ingresso, não é?

(*Dolores silencia, constrangida.*)

Mãe: Você vai iludir Nobral em qual filme, amanhã?

Dolores: (*Eufórica*) Nenhum. Amanhã eu vou ao circo! Tem circo novo na cidade!

Cena 7

(*Outro dia. A Mãe e Dolores estão na cozinha. Ceci entra na sala.*)

Ceci: Mãe, não estou encontrando *Senhora*.

(*Cecília procura o livro Senhora, de José de Alencar.*)

Mãe: Quem é essa?

Ceci: *Senhora*, de José de Alencar.

Mãe: Você deixa seus livros espalhados pela casa, é o que dá. A pobre da *Senhora* tá aí, largada num canto.

Ceci: E pra dificultar, meus livros estão forrados. (*Encontra o livro.*) Achei!

Mãe: Ceci, faz uma caridade pra sua mãe. Eu quero ditar uma carta pra Jairo.

Ceci: Mas mãe, meu livro tá tão bom!

Mãe: É coisa rápida. (*Abre uma gaveta, pega o papel de carta, uma caneta e um envelope. Entrega tudo para Cecília. Mãe e filha estão sentadas, cada uma em um lado da mesa.*) (*Empenhadíssima*) Escreve aí. (*Ditando a carta.*) “Jairo, meu filho, já tem dois anos que você não manda notícias, menino. Quanta ingratidão! Ultimamente, não tenho andado muito bem do fígado.”

Ceci: Já tomou seu remédio?

Mãe: (*Impaciente*) Já. Continua, Ceci. (*Voltando a ditar.*) “Outro dia, ouvi no rádio que bom é evitar doce, mas quem disse que eu passo sem? Teu pai segue com o caminhão pelas estradas, Dolores segue namorando Nobral e agora incutiu com o circo.”

Ceci: Disse que vai assistir hoje de novo!

Mãe: E foi ontem!

Dolores: (*Da cozinha.*) Fui mesmo.

Mãe: Continue, Ceci, ô meu Deus. (*Voltando a ditar a carta.*) “Brás segue namorando Zorilda e vai direitinho mesmo no serviço da prefeitura. Cecília segue namorando... bem...Cecília segue namorando...os livros.” (*Dolores ri com sarcasmo. Cecília expressa sua irritação.*) Continue, Ceci, não ligue pra ela não. (*Voltando a ditar a carta.*) “Se agasalhe bem aí em São Paulo. Seu pai falou que, por essas bandas, o frio é uma consumição, pior que Conquista. Olha você, hein, meu filho, juízo.” (*Para Cecília.*)

Coloque aí uma coisa importante. (*Voltando a ditar a carta.*) “Atravesse a rua com cuidado. Nossa Senhora do Livramento que te acompanhe. Um beijo da tua mãe saudosa.”

Ceci: Pronto, tá aqui. (*Entrega a carta.*)

Mãe: Ai, Deus meu em quem confio! Obrigada, Ceci. Se pudesse eu escrevia todo dia uma carta pra Jairo, pra ele saber tudo que se passa aqui em casa. (*Cecília entrega o envelope que acabou de preencher. A expressão da Mãe, enquanto coloca a carta no envelope, denuncia que ela está tendo uma ideia.*) Só se...Ceci, vai adiantando o almoço pra mim.

Ceci: Ô mãe, meu livro...

Mãe: Deixei na pia uns maxixes que Dalva de Pedrão me deu. Eu vou botar a carta no correio e já volto. (*Antes de sair, constata como está o tempo lá fora.*) Ih, parece que vem chuva. Deixa eu correr. Se chover, fecha a janela do quarto de teus irmãos.

Cena 8

(*A Mãe volta eufórica para casa. Traz algo envolto em um bonito papel de presente. Ceci está na cozinha.*)

Mãe: Ceci, corre aqui!

Ceci: (*Da cozinha.*) Tô cortando o maxixe, mãe. A senhora não pediu?

Mãe: Avia, moça. Deixa que eu termino esse de comer depois.

Ceci: (*Aparecendo na sala.*) Que agonia é essa?

Mãe: Cadê Dolores?

Ceci: Foi na venda de Seu Lôxa comprar sal.

Mãe: E Brás?

Ceci: Tá chupando cana no quintal.

(*A Mãe aponta o presente para Cecília.*)

Ceci: Presente pra mim, mãe?

Mãe: Não. Presente pra Jairo.

Ceci: Que conversa é essa, mãe?

Mãe: Abre que você já vai entender.

(*Cecília abre o presente e depara-se com um caderno.*)

Ceci: Um caderno? Pra Jairo? Não entendi.

Mãe: Um caderno pra você, Ceci.

Ceci: A senhora tá caducando? Não disse que é pra Jairo?

Mãe: Faz-se besta! Que caducando o quê? O caderno é seu, pra você escrever e, quando Jairo chegar, ele ler.

Ceci: Ler o quê?

Mãe: Ler a nossa vida. Ler sobre o que aconteceu com a gente esse tempo todo que ele teve fora.

Ceci: A senhora quer que eu escreva um diário, é isso?

Mãe: Um diário sobre nossa vida aqui em casa. As alegrias, as tristezas, as histórias que seu pai conta das viagens com o caminhão, tudo, tudinho.

Ceci: Tudo mesmo, mãe?

Mãe: Tudo. Que nem na novela. Não tem novela todo dia? Então, aqui em casa também tem vida acontecendo todo dia. Entendeu?

Ceci: Entendi. A senhora quer que Jairo leia sobre o nosso passado sem ele. O nosso passado que, hoje, é presente escrito por mim. Mas, por que eu?

Mãe: Ué, porque você é a mais letrada daqui de casa. Já leu todos os livros de Jorge Amado. É professora e professora sabe tudo. Até francês você sabe.

Ceci: *N'est-ce pás?*

Mãe: Só você vai saber encher esse caderno de acontecidos. E um dia, quando Jairo voltar, e ele há de voltar, ele vai perguntar por todos nós.

Ceci: E esse caderno, escrito por mim, vai dizer como foi a nossa vida sem ele.

Mãe: Faz isso por seu irmão, Ceci.

Ceci: Tá bom, mãe.

Mãe: Coloca no caderno nossas lágrimas e nossos contentamentos. A chegada de um, a partida de outro, o maxixe do almoço A vida nossa de cada dia.

Ceci: Mas a senhora precisa saber de uma coisa.

Mãe: O que?

Ceci: O que vai estar escrito aqui, vai ser o meu jeito de ver as coisas.

Mãe: Não tem importância. Seu jeito de ver é o jeito mais bonito porque vai ser o mais bem escrito, caprichado no português, com uma letra redondinha que só professora tem. Gostou da capa?

Ceci: Bonita.

Mãe: Comprei no Armarinho de Dona Néde. Careira! Vai assuntando tudo, Ceci, pra um dia Jairo ler e saber como a gente passou sem ele, enquanto esperava ele voltar.

(*Pausa*) Hoje de noite, você toma conta de sua tia pra mim, que vou rezar a novena na casa de Quinha. E hoje, em *Selva de Pedra*, é o julgamento de Cristiano. Janete Clair tinha que fazer o julgamento de Cristiano justo no dia da minha novena? Santa da Pensão leu na revista que Simone vai aparecer de cadeira de rodas.

Ceci: (*Subitamente*) Mãe de Deus! Deixei o feijão no fogo!

Mãe: Corre lá, diacho. (*As duas saem correndo, rindo.*) Coloca aí no caderno de Jairo que você deixou o feijão queimar.

Ceci: (*Bem humorada.*) E a culpa foi da senhora.

Cena 9

(*Tempo. Cecília está só em cena. Ela inaugura a escrita do seu diário*)

Cecília: *Jairo, espero que, não tarde muito, você esteja lendo estas páginas. Minha mãe arruma sempre o seu quarto. Toda semana põe um cobre cama novo. Ela também sempre faz bolo de pão de ló, o seu preferido, pois pensa que, a qualquer momento, você pode chegar. Estamos todos bem, mas Dolores me preocupa. Ela está namorando Nobral e também está se envolvendo, às escondidas, com um tal de Juanito, atirador de facas do circo. Quando o circo chegou, Dolores ficou numa euforia que só vendo, parecia o circo chegando a Macondo. Me disse que vai fugir com esse Juanito. Você acredita que ela pediu ao pai para trazer uma bota igual às que as chacretes usam no Programa do Chacrinha? Nossa irmã não tem juízo nenhum. Agora vou voltar pro meu livro. Para sua informação, Macondo é a cidade onde se passa Cem Anos de Solidão, que não consigo largar.*

Cena 10

(*Alguns dias depois, logo cedo. Brás entra em cena arrastando Dolores. Ele carrega a mala da irmã. Ceci está no quarto*)

Brás: Cecília!

(*Cecília atende ao chamado do irmão e vem para sala.*)

Brás: Tá aqui a gata do mato!

Dolores: (*Para Cecília, furiosa.*) Sua falsa, invejosa! Eu pedi pra você não dizer.

Brás: Ela fez o certo. (*Para Cecília.*) Cadê a mãe?

Ceci: Tava muito agoniada e foi pra igreja.

Brás: Tá vendo o que você fez? Minha mãe ficou aflita que só vendo.

Dolores: Você tinha me prometido não contar, Cecília.

Ceci: Desculpa, Dolores. Você me confiou um segredo de irmã, mas o sentimento de filha falou mais alto.

Ruzinha: Minha irmã.

Brás: Tirei ela da mão do bonitão do circo e trouxe à força. Veio me xingando de Brumado até aqui.

Dolores: Juanito tá indo pra Conquista sem mim.

Brás: Minha sorte é que ele tava sem as facas, senão, já viu.

Dolores: Juanito é um artista, não é um bandido. *(Para Ceci.)* Você tem inveja de mim, tem despeito porque Artur não te quis e preferiu Lédima.

Ceci: Deixa de bobagem.

Ruzinha: Minha irmã.

Brás: Com que cara eu ia falar pra meu pai da sua fuga? Toda vez, antes de partir com o caminhão, ele pede pra...*(Olhando para Ceci, tentando se lembrar da maneira correta de dizer)* pra... EU tomar conta de vocês.

Ruzinha: Minha irmã, minha irmã.

Dolores: Cala a boca, Ruzinha.

Brás: Mais respeito com nossa tia, sua desnaturada.

Dolores: Eu queria me ver livre dessa velha caduca, dessa cidade atrasada.

Ruzinha: Minha irmã.

(Dolores se impacienta com os gemidos de Ruzinha. Vai até a tia.)

Dolores: *(Irada)* Cala a boca, sua velha caduca, velha fedida.

Brás: Dolores!

Dolores: Você só sabe dar trabalho, velha infeliz.

Ceci: Dolores!

Dolores: *(Para Ceci, com raiva.)* Me deixa. *(Voltando-se para Ruzinha.)* Sua velha feia, velha nojenta. *(Ruzinha chora.)* Cala a boca, morre logo de uma vez e me dá sossego. Eu não aguento mais te ouvir gemendo.

Ruzinha: *(Chorando)* Minha irmã.

(A Mãe entra, sobressaltada.)

Mãe: Já vou, minha irmã. *(Grave, enigmática.)* Brás, Ceci, saiam.

(Brás e Ceci saem. Ruzinha chora.)

Cena 11

Mãe: Sabe por que minha irmã está me chamando, Dolores?

Dolores: *(Envergonhada)* Porque já passou da hora da senhora dar o banho nela.

Mãe: E por que mais?

Dolores: Porque ela já tá muito velha e não pode mais tomar banho sozinha.

Mãe: *(Ativa, faz um gesto, ordenando que Dolores sente-se junto a ela. A Mãe demonstra toda sua contrariedade.)* NÃO! Porque ela tá CADUCA. Não é assim que você disse? Ela tá CADUCA! Mas não é por isso que minha irmã me chamou, Dolores. Ela me chamou porque sabe que eu dou o banho nela com zelo, pra ela não se machucar no banheiro. Porque eu morno a água do banho, deixo bemquentinha, como ela gosta, lavo os cabelos dela, deixo bem cheirosos, enxugo ela com cuidado e com bastante pudor. Não pense você que eu não noto os olhos de Ruzinha envergonhados quando passo a toalha pelo corpo dela. Em seguida, Dolores, coloco o talquinho que ela gosta, visto nela uma roupa limpinha e penteio os cabelos dela com carinho. Aí, então, ela está pronta pra comer o mingau que eu fiz com todo amor. AMOR, Dolores, esta palavra sem poeira, sentimento que o tempo não deixou acabar por minha irmã. Meus pais morreram e eu amava muito eles. E é por eles também que eu cuido bem de Ruzinha. E sei que ela faria o mesmo por mim. Eu fui rezar e pedir a Nossa Senhora do Livramento que trouxesse você de volta. Não porque eu não queira que você, um dia, parta daqui, mas porque o meu coração de mãe me diz que não chegou a hora ainda. *(Dura)* Mas se, ainda assim, você quiser partir, a escolha é sua. A porta da rua é serventia da casa. Eu só acho que uma mãe e um pai - que se privaram da metade do prato pra te alimentar - têm o direito de se despedir de uma filha. *(Pausa)* Eu poderia continuar lhe dando sermão, Dolores, e falar sobre consideração, respeito, família, mas eu não vou dar mais sermão porque eu não sou padre, *(Com firmeza.)* mas vou pedir a você que vá até a cozinha, ajeite o mingau de sua tia, morne a água, ela gosta bemquentinha, e dê um banho nela caprichado. Ah! Não esqueça de passar o talquinho que ela gosta.

Ruzinha: Minha irmã.

Mãe: *(Carinhosa)* Já vai, Ruzinha. *(Para Dolores, ríspida.)* Vai, ela tá esperando.

Ruzinha: Minha irmã.

Dolores: Já vai, tia. *(Dolores levanta e vai até Ruzinha.)*

Cena 12

(Ainda estamos em 1972. Dias depois, Ceci entra na sala, vinda da cozinha. Traz na mão um prato de comida coberto por um pano de prato. Encontra Brás, consertando um velho caminhãozinho de madeira.)

Ceci: *(Apressada)* Brás, o almoço já tá pronto. Quando quiser é só comer: andu, couve com ovo e arroz soltinho.

Brás: Tava sentindo o cheiro bom daqui. *(Irônico)* Milagre, você que fez?

Ceci: Fiz e trate de achar bom. *(Nota Brás com o caminhãozinho)* Voltou a ser menino, Brás? Vai guiar caminhão de madeira?

Brás: Achei largado no porão. Ele tá meio empenado, mas com um trato vai ficar bom. Uma mãozinha de tinta e ele fica novinho.

Ceci: Você não tinha outra vida quando era menino. Pra cima e pra baixo com esse caminhão.

Brás: Meu pai que me deu. Este ele trouxe lá de Paramirim. Tinha dia que eu guiava ele até a cachoeira.

Ceci: Se duvidasse ia até Rio de Contas.

Brás: Eu fui. Eu, Mário, Cido, Hélio. Só Ricardo não quis ir. Voltamos os quatro na garupa do carro de boi.

Ceci: Deixa eu ir que minha mãe deve tá com fome. Tá lá plantada na rodoviária, coitada.

Brás: Fazendo?

Ceci: Esperando Jairo. Disse que sonhou a noite toda com Jairo chegando hoje de viagem.

Brás: Besteira, minha mãe tá doida? Eu vou lá buscar ela.

Ceci: Não adianta, já insisti pra ela voltar, mas disse que vai esperar Jairo chegar. Encasquetou que ele chega porque chega hoje.

Brás: Jairo sumiu no mundo Ceci, não volta mais não. Ele deve tá morto há tempos.

Ceci: Pelo amor de Deus, não fala isso. Minha mãe acha que ele ainda tá em São Paulo. Será?

Brás: Ele morreu, Ceci. Esse tempo todo sem dar notícia.

Ceci: Deixa eu correr antes que a comida de minha mãe esfrie. Coitada, desde cedo sentada naquele banco duro da rodoviária.

Brás: Botou a rapadurinha que ela gosta?

Ceci: Botei

(Ceci sai. Brás circula com o caminhãozinho de madeira pelo palco.)

Brás: *(Radiante como uma criança que acaba de ganhar um brinquedo novo.)* Lá vai o caminhão de Brás. Sai de Livramento, passa em Dom Basílio, Brumado, Anajé, carona só pra moça bonita! Conquista, Poções. Abastece em Jequié e pisa no acelerador. Milagre, Feira, Salvador. *(Na sua manobra, Brás deixa o caminhão virar. Ruzinha geme. Dolores entra muito aflita, chorando.)*

Dolores: Nosso pai, Brás, nosso pai.

Cena 13

(Tempo. A Mãe entra em cena, em passos lentos, e senta-se encolhidinha. Os filhos chegam e aninham-se em torno dela. Estão todos de luto.)

Brás: Mãe, o moço da funerária me entregou a aliança do pai.

(A Mãe, comovida, recebe do filho a aliança. Ela a beija e põe no mesmo dedo em que está a sua.)

Ceci: *(Afasta-se da Mãe, dos irmãos e escreve no diário.)* Jairo, nosso pai se foi nas curvas de uma estrada. Na madrugada que se seguiu ao enterro, choveu muito em Livramento, a chuva parecia que ia derrubar as telhas. Major não latiu, parecendo sentir a partida do pai. Nossos vizinhos nos aqueceram com carinho, sopa, arroz doce e muito café. Nossa mãe contou que nosso pai...

Mãe: ...Depois de terminado o carro, ia pra São Paulo. Se Jairo não escrevia mais, ele resolveu ir atrás. Foi bater na pensão, mas Jairo não estava mais lá. O pai de vocês, então, de tanto eu reler aquela última carta, atinou num detalhe. Jairo sempre tomava café no bar de seu Manolo, em frente à pensão. Seu Manolo não sabia do paradeiro de Jairo, mas disse ao pai de vocês sobre um emprego que Jairo tinha arrumado perto da Praça da Sé. Ele sempre ia a Praça da Sé esperar Jairo passar, mas Jairo nunca passou.

Ceci: *(Escrevendo no diário.)* Mas você nunca passou.

Brás: Por que a senhora não contou pra nós?

Dolores: Dizia que ele se demorava na estrada por causa de carga extra.

Mãe: Porque ele me pediu. Não queria que vocês pensassem que ele, indo pra São

Paulo atrás de Jairo, estava privando os filhos da presença dele aqui em casa. Ele nunca fez diferença entre filho nenhum.

Ceci: *(Voltando a escrever no diário, indaga com raiva e perplexidade.) Por que você nunca mais escreveu dando o endereço novo, Jairo? Por que? Por que você nunca passou pela Praça da Sé, enquanto o pai esteve por lá? E, se passou, por que ele não te viu? Por que a vida é assim, Jairo? Por que?*

(Os filhos saem de cena. Tempo. Uma vez sozinha, a Mãe vai até Ruzinha e põe na irmã um xale preto. A Mãe vai se afastando, chorosa, mas Ruzinha a puxa pelo braço e a chama para perto de si, num consolo. As duas se abraçam.)

Cena 14

(Brás entra e encontra a Mãe sozinha, na cozinha.)

Brás: Ô mãe, sai dessa cozinha. Tá enfurnada aí o dia inteiro.

Mãe: Ficar aqui me distrai, filho. Daqui a pouco te chamo pra tomar café com uma canjiquinha que acabei de fazer. Deixa só esfriar mais um pouquinho. *(Ela senta-se na mesa da sala para catar feijão)*

Brás: A senhora já fez coisas demais: bolo de tapioca, de milho, mingau...

Mãe: Entretida aqui a cabeça não pensa, o coração não pena.

Brás: *(Cúmplice)* Tá difícil, não é mãe?

Mãe: Ô Brás, eu não passo um minuto sem pensar em teu pai.

Brás: Comigo acontece a mesma coisa. Ele tá aqui dentro de um jeito tão forte. Como se ele tivesse vivo em mim.

Mãe: Eu sei, Brás, eu bem sei.

Brás: Eu chego a sentir a presença dele do tanto que ele não sai do meu pensamento. Eu agora não sou só eu. Sou eu mais ele, eu carregando ele dentro de mim, a senhora entende? É como se eu tivesse me transformado em pai de meu pai, pois agora sou eu que levo ele aqui dentro, nas minhas lembranças. Isso me entristece e me fortalece. Eu fecho os olhos e vejo ele direitinho, chego a ouvir ele me chamando. Enquanto eu não esquecer ele, meu pai vive, mãe. *(Batendo na mesa.)* A MORTE NÃO EXISTE!

(Silêncio)

Mãe: *(Constrangida)* Brás, eu sei que você trouxe umas lenhas pra fazer uma

fogueirinha aí na frente de casa. Seu pai é que gostava, ele apreciava uma fogueira no São João, fazia cada uma grande mesmo! Mas sem ele, este ano, não tem graça, filho.

Brás: Se a senhora não quer, deixa pra lá.

Cena 15

(Um ano depois. É 1973. A trilha sonora, junto com a luz, deve ajudar a sublinhar a passagem do tempo. A Mãe está, mais uma vez, catando feijão. Dolores entra.)

Dolores: Pronto, mãe. Já troquei a roupa de Ruzinha e ela pegou no sono.

Mãe: *(Preocupada)* Nessa época de São João ela fica muito aflegelada com os fogos. Já, já chamo vocês. Deixa só esfriar uma canjiquinha que fiz prá nós.

Dolores: Mãe, esta noite sonhei com o pai.

Mãe: Eu sonho direto com ele.

Dolores: Sonhei que era noite de São João, o pai chegava de viagem e encontrava a rua deserta. Um silêncio, aquele frio de junho. Já aflito, ele viu que tinha uma fogueira em frente daqui de casa, em frente de todas as casas, mas nenhuma delas estava acesa. Então, ele acendeu a nossa, os vizinhos foram saindo e cada um acendeu a sua. Por último, todos nós aparecemos e a fogueira mais bonita da rua, a de fogo mais alto, era a nossa. O pai, então...

Mãe: Entrou de volta no caminhão e partiu.

Dolores: Como a senhora sabe?

Mãe: Porque isso não é sonho, é realidade.

Dolores: Mas, antes de partir, ele viu que, aqui em casa, a gente já conseguia sorrir, menos tristes.

Mãe: Menos tristes, mas a saudade não passa nunca. Já fez um ano, mas como dói. Sabe, Dô, a saudade é como subir uma ladeira, uma ladeira bem íngreme, debaixo do sol quente. À medida que a gente sobe, a ladeira vai ficando menos íngreme, o sol menos quente, mas o topo da ladeira não chega nunca. Assim é a saudade, uma ladeira que não se para nunca de subir.

(Pausa)

Dolores: Brás tá todo sem graça, porque queria acender a fogueira este ano e a senhora não quis.

Mãe: Chama teus irmãos pra gente tomar café.

Dolores: Brás, Ceci, tá na mesa.

Cena 16

(Cecília entra com um livro na mão, seguida de Brás. A Mãe, ajudada por Dolores, pega a canjica, o café, pratos, xícaras e começa a servir os filhos.)

Ceci: Tô quase terminando *Memórias de um Sargento de Milícias*, não consigo largar.

Brás: Hum! Cheirinho bom de café!

Mãe: Caprichei na canjica.

Brás: *(Sem jeito.)* Mãe...

Ceci: *(Incentivando o irmão.)* Fala, Brás.

Brás: Tava vendo o pessoal aí na rua armando as fogueiras, este ano bem que a gente podia acender a nossa.

Ceci: Verdade, o pai gostava de uma fogueira. De onde estiver, ia gostar de ver a nossa acesa novamente. *(Pausa. Todos olham para a cadeira vazia do pai, na cabeceira da mesa. Uma luz incide sobre ela.)*

Dolores: O pai ia ficar contente.

Mãe: *(Resolvida)* Então, vamos acender a fogueira este ano!

(Risos, palmas, vibração dos filhos. Ruzinha dá uma gargalhada. Todos acham graça.)

Brás: A fogueira acesa no São João novamente, parece um sonho!

(Dolores e a Mãe se olham, com um sorriso cúmplice.)

Dolores: Mas é realidade.

(Dolores chama Cecília, as duas vão para um canto da sala e comentam em surdina.)

Dolores: *(Exultante)* Eu decorei direitinho o texto do sonho que você escreveu.

Ceci: E deu certo.

Dolores: Até eu acreditei que tinha sonhado de verdade.

Mãe: Deixem de fuxico as duas e venham comer! *(As irmãs retornam à mesa. O clima é de alvoroço.)*

Brás: Esta canjica tá boa demais!

Ceci: Vou repetir.

Mãe: Mais tarde vou levar um pedacinho pra minha cumade Quinha.

Brás: Se sobrar.

(Todos seguem comendo, conversando. Entra uma música junina radiante. A luz, mais

uma vez, opera uma transição.)

Cena 17

(A Mãe está batendo um bolo. Brás entra.)

Brás: Ô mãe, que mala é aquela no meu quarto?

Mãe: Coloquei nela tudo que você vai precisar.

Brás: E eu vou viajar pra onde que eu não sei?

Mãe: São Paulo.

Brás: São Paulo?

Mãe: A camisa daquele time que você torce tá no varal secando, mais tarde eu pego.

Brás: Mas eu não quero ir pra São Paulo.

Mãe: Amanhã cedinho, antes de você ir pra rodoviária, eu passo em Do Carmo e pego um pacote de avoador pra você comer na estrada.

Brás: Mãe, eu não vou pra São Paulo.

Mãe: Botei na mala também uma camisa de manga comprida que eu fiz, você tava precisando.

Brás: Mãe, me escuta. Que história é essa de São Paulo? O que eu perdi em São Paulo que eu não sei?

Mãe: Você e eu perdemos Jairo e agora você vai no encalço do seu irmão.

Brás: A senhora só pode tá de brincadeira. Eu nunca tomei um ônibus pra sair de Livramento e não é agora que eu vou arredar o pé daqui.

Mãe: Brás, você é a esperança que eu tenho de encontrar seu irmão. Você agora é o homem da casa, precisa fazer isso por nós. *(Súbitamente)* Valha-me, Deus!! Você não tem agasalho, deixa eu pegar um que eu fiz pra seu pai. Em São Paulo faz muito frio. *(A Mãe sai em direção ao quarto.)*

Brás: Mãe, daqui eu não saio, não me peça pra pegar o rumo pra longe de casa que eu não vou.

Mãe: *(Fora de cena, tentando convencê-lo a todo custo.)* Mas você vai conhecer São Paulo, ver gente diferente, coisas novas, outro mundo.

Brás: O meu mundo é esse aqui de Livramento e ele já me basta.

Mãe: Mas esse mundo daqui é muito pequeno, o mundo é muito maior, meu filho.

Brás: Esse mundo daqui cabe direitinho pra mim. Ele eu conheço, nele eu não me perco, como Jairo se perdeu em São Paulo.

Mãe: *(De volta, com o agasalho do marido.)* Brás, não me contraria, sua mala tá pronta e a passagem comprada.

Brás: Eu não vou!

Mãe: Vai sim!

Brás: Se São Paulo tragou Jairo, devorou meu irmão e sumiu com ele, pode acontecer a mesma coisa comigo.

Mãe: Larga mão de ser besta! Eu não criei filho homem pra ser covarde.

Brás: Então a senhora me desculpe, mas me criou errado. Essa história de *Irmãos Coragem* é muito bonita na novela que a senhora não perdia por nada, mas a vida real é diferente.

Mãe: Brás, se você não for, vou eu. Ou eu descubro o paradeiro de Jairo ou não sou filha de Toninha de Zeca.

Brás: Endoidou?

Mãe: Olha o respeito, moleque!

Brás: Eu lá vou deixar minha mãe pegar o rumo da estrada nada. Daqui a senhora não sai!

Mãe: Ou vai você, que ainda é moço, é forte, é homem, ou vou eu. Você decide, José Basílio!

Brás: Ih, danou-se, quando a senhora me chama de José Basílio é que a coisa ficou feia.

Mãe: Diabo de menino besta! Larga mão de ser medroso!

Brás: *(Ofendido)* Posso ser medroso, mas tenho juízo. Posso também não ser o filho ideal, mas uma coisa eu não sou: um filho desnaturado. Nem adianta a senhora dizer que vai fazer e acontecer que de Livramento a senhora não sai. Se preciso for, eu lhe amarro.

Mãe: Faz-se besta! Você não me conhece.

Brás: Sua teimosia eu conheço sim senhora. Mãe teimosa.

Mãe: Mãe Coragem também. Que nem Sinhana da novela.

(Pausa)

Brás: A senhora não disse que São Paulo é terra que filho chora e mãe não vê? *(Ternamente)* Então, mãe, a senhora já chora por um filho que não vê há tanto tempo, vai querer agora chorar por outro também?

Mãe: *(Levanta, inquieta-se e, após um tempo pensativa, decide.)* Desfaz a mala e esquece o que eu te pedi, filho.

Brás: Eta que aquela mala ficou pesada.

Mãe: E meu coração mais leve. Eu ia morrer de saudade de você longe de mim. Tá com fome?

Brás: Arrebentando!

Mãe: Vou passar um café fresquinho e preparar uns beijus pra nós. Tô com uma tapioca aí boazinha mesmo que minha cumade Quinha me deu.

Brás: Vizinha boa essa Quinha, não é, mãe?

Mãe: Minha cumade Quinha é pessoa maravilhosa, dessas vizinhas que pedindo um dente de alho pagam logo com uma réstia de cebola. Depois você leva uns beijus pra ela.

Brás: Eu faço tudo que a senhora pedir. *(Suspende a Mãe e gira com ela.)* Só não me peça pra ficar longe da senhora, longe de Livramento.

Mãe: Longe de Zorildinha, seu bustica.

Cena 18

(Brás sai e a Mãe permanece em cena. Ceci entra agitada. Traz uma carta.)

Ceci: Mãe, mãe!

Mãe: O que foi, Ceci?

Ceci: Carta de Jairo.

Mãe: Carta de Jairo?! Chama Brás!!

Ceci: Brás, Brás!!

Brás: *(Entrando)* Que foi?

Ceci: Carta de Jairo. Chama Dolores!!

Brás: Dolores, Dolores!!

Dolores: *(Entrando)* Que foi?

Brás, Ceci, Mãe: *(Os três em uníssono.)* Carta de Jairo!!

Ceci: Leia, Mãe!!

Mãe: *(Pega o envelope.)* Não consigo, tô aflita! Leia, Ceci!!

Ceci: *(Pega o envelope.)* Não consigo, tô nervosa! Leia, Brás!!

Brás: *(Pega o envelope.)* Não consigo, tô agoniado! Leia, Dolores!!

Dolores: Não consigo, tô...

Brás, Ceci, Mãe: *(Imperativos)* Leia, Dolores!!

(Dolores inicia a leitura da carta.)

Dolores: “São Paulo, 31 de maio de 1973. Mãe, fiquei de escrever, mas fui adiando e, quando dei por mim...”

(A Mãe, por fim, toma a carta de Dolores e lê.)

Mãe: “... o tempo voou. Tenho sentido muita falta da senhora, do pai. *(Pausa)* Diz a ele que eu mando um abraço bem apertado. Mãe, não se preocupa, estou num emprego bom, não tenho passado aperto. A vida em São Paulo é só trabalho, mas vou vivendo como Deus quer. Lembranças a todos aí em Livramento, saudações a minha madrinha Quinha. Sua benção. Do filho que nunca esquece a senhora, Jairo.”

Ceci: Mãe...

Mãe: Me deixa sozinha, filha.

Brás: Mãe...

Ceci: Deixa ela quieta, Brás. Vem.

(Cecília e Brás saem.)

Brás: *(Vendo que Dolores não sai de perto da Mãe.)* Vem, Dô.

(Dolores ainda insiste em ficar perto da Mãe.)

Brás: Vem, Dô.

(Antes de sair, Dolores pousa o envelope da carta aos pés da Mãe, que fica só. Em seguida, a Mãe coloca a carta de Jairo no oratório, junto a Nossa Senhora do Livramento, e sai de cena.)

Cena 19

(Dolores entra aturdida em casa. Brás, muito aflito, entra logo em seguida.)

Brás: Vira a cara, Dolores.

Dolores: Me deixa, Brás.

Brás: Vira a cara que eu tô mandando. *(Brás, à força, vira o rosto de Dolores para si e depara-se com a irmã machucada.)* Foi Nobral, não foi?

Dolores: *(Mentindo)* Eu escorreguei na frente da igreja. Choveu, tava molhado e eu caí.

Brás: Zorilda me falou que viu Nobral te descendo a mão atrás da biblioteca.

Dolores: Zorilda fala demais.

Brás: Zorilda é minha namorada e ela não ia mentir pra mim.

Dolores: Vai pensando...

Brás: O que foi que você disse?

Dolores: Nada.

Brás: Conta a verdade, Dolores. Só quero a sua confirmação pra eu...

Dolores: Fazer o que?

Brás: Safado nenhum bate em irmã minha não.

Dolores: Brás, pelo amor de Deus, deixa isso pra lá, não foi nada, nem tá doendo.

Brás: Mas tá errado isso, Dô. Onde já se viu homem bater em mulher, ainda mais teu namorado.

Dolores: Esquece Brás, ninguém sabe disso, só nós dois e Zorilda. Amanhã ele vem aqui e me pede desculpa. Mas, pelo amor de Deus, não faz nada com Nobral.

Brás: Por que esse medo todo? Se ele te bateu agora vai te bater de novo.

Dolores: Mas é meu noivo.

Brás: Mas te bateu.

Dolores: Vai ver eu mereci.

Brás: Ninguém merece apanhar. Vou dar um susto nele. *(Avança em direção à rua.)*

Dolores: *(Desesperada, detém o irmão.)* Você não vai fazer nada. EU TENHO QUE CASAR COM NOBRAL!

(Pausa)

Brás: Embuchou! Merda! Puta que pariu! *(Parte pra cima de Dolores. Ergue a mão para ela.)* Descarada, sem vergonha.

Dolores: Vai bater em mim também, Brás?

Brás: *(Recuando, deixa a mão parada no ar. Ruzinha geme, num lamento.)* Infeliz. Grávida?

Dolores: *(Apavorada)* Fala baixo. Quer que a mãe escute?

Brás: A mãe tá na Igreja.

Dolores: E Ceci?

Brás: Tá na casa de Lurdinha.

Dolores: Mas Ruzinha tá aí.

Brás: Ruzinha tá surda. E você, cega. Não vê que esse Nobral é um sujeito bruto?!

(Dolores vai ficar perto da tia para se proteger. Brás a segue. Ruzinha, como quem parece apelar para o fim da discórdia, apóia-se nos sobrinhos. Resmunga algo.)

Dolores: Brás, Nobral passou no concurso do Banco do Brasil, ele vai ajeitar minha vida e eu a nossa aqui em casa. Se você faz alguma coisa com ele, ele acaba tudo comigo. E eu, como é que fico?

(Afastam-se de Ruzinha.)

Brás: *(Brás aproxima-se da irmã e faz um carinho nela.)* Por que ele te bateu? Eu nunca seria capaz de triscar um dedo em minha Zorildinha.

Dolores: Eu disse a coisa errada na hora errada. Não sei o que me deu, ele me agarrou de um jeito, me tascou um beijo tão bom e eu...

Brás: E você o que, sua tonta?

Dolores: Eu, sem querer, chamei ele de Juanito.

Brás: Você ainda não esqueceu o atirador de facas? Faz tanto tempo que o circo passou por aqui.

Dolores: Mas a saudade do atirador de facas continua me ferindo. O tempo passa, mas a saudade não. Cada dia eu lembro de Juanito e as facas dele parecem cravar meu coração. Nobral me ajuda a fingir pra mim mesma que eu esqueci Juanito. Droga de vida! Por que você tinha que ter ido atrás de mim naquele dia?

Brás: Eu não fiz isso por você, eu fiz pela mãe e pelo pai.

Dolores: A escolha foi minha.

Brás: Você só tinha dezessete anos.

Dolores: Mas era doida pelo atirador de facas.

Brás: Quem tem dezessete anos não tem juízo.

Dolores: Vai dizer isso pro meu coração, Brás.

Brás: Vai dormir, Dô. Vou no bar de Tonhe esfriar a cabeça.

(Brás sai, Dolores fica sozinha. Tira do bolso um monóculo com o retrato de Juanito e o contempla saudosa. Tempo. Sai.)

Cena 20

(Cecília entra em cena, senta-se e começa a “escrever” o diário. A partir deste momento, Cecília prescinde do caderno. Sua escrita se dirige a Jairo, mas sem a necessidade mais do caderno.)

Ceci: *Jairo, tem novidade aqui em casa! Dolores vai ser mãe. Ela tá esquisita, a mãe nervosa, Brás revoltado e eu preocupada. Ainda ontem fui ao Armarinho Riclan com ela comprar umas coisinhas pro enxoval do bebê. Logo, logo a mãe começa a bordar. Dolores vai ter criança, mas ainda é uma menina. (Vai até a porta olhar a rua.) Em Livramento, o céu tá limpo, as ruas vazias, mas sempre com alguém sentado na porta. (Acenando para a amiga.) Oi Lurdinha! (Voltando para o relato.) Os carros passam de*

hora em hora. Tirei umas fotografias e revelei na Foto Guido. Vou deixar elas aqui no caderno pra você ver. Dá só uma olhada nas casinhas com cara de aconchego, parece que elas abraçam a gente, nos prendem como num colo de mãe. Um dia vou correr o mundo, eu sei, mas vou sentir saudade da nossa casa, do lombo assado de nossa mãe. Ai que me deu uma fome! (Vai até a cozinha.) E você, Jairo, sente saudade de quê?

Cena 21

(A Mãe entra de bobs na cabeça. Está muito agitada. É o dia do casamento de Dolores. Encontra Cecília na sala, lendo.)

Mãe: *(Tira o livro das mãos de Cecília.)* Ceci, larga este livro menina. Já, já é hora da gente ir pra Igreja.

Ceci: Calma mãe, a senhora tá mais nervosa que a noiva.

Mãe: Tô mesmo, não é todo dia que se casa uma filha. Que livro é esse que você não pára de ler por nada neste mundo?

Ceci: *O Amante de Lady Chaterlay.*

Mãe: Pelo título, não deve ser boa coisa. Até forrar você forrou pra eu não fuçar. Ceci, me faz um favor, depois que eu tomar meu banho passa uma pinturinha em mim. Você é mais jeitosa que eu.

Ceci: Se a senhora quiser, eu dou o banho em Ruzinha.

Mãe: Ai, filha, faz isso mesmo, que hoje eu não amanheci boa. Acordei assuzerada, sonhei a noite intirizinha com seu pai. Amanheci com uma dor aqui na ponta do fígado. *(Aproxima-se da filha, curiosa, tentando ler o livro.)* Até já coloquei em cima da barriga um retrato de Santa Terezinha.

Cena 22

(Dolores entra em cena nervosa.)

Dolores: Mãe, Brás tá até agora no bar de Tonhe. Já passei lá e disse pra ele parar de beber. Não quero ser levada ao altar por um irmão bêbado.

Ceci: A senhora abre o olho! Brás tá bebendo demais.

Dolores: Segunda passada ele amanheceu ruim, nem aguentou ir pra prefeitura.

Mãe: Brás agora deu pra isso.

Ceci: Depois que o pai morreu a coisa piorou.

Dolores: Ele que trate de chegar aqui bom, senão eu entro na igreja com meu sogro. Muito mais fino entrar na igreja de braço dado com o delegado.

Mãe: Mas Brás é seu irmão.

Dolores: Mas tá enchendo a cara. Ai, que nivrosia! Eu capo Brás.

Mãe: Olha como fala, Dolores. Daqui a pouco você é uma mulher casada.

Dolores: Vou atravessar a igreja e o povo todo vai sentir aquele bafo de cachaça. E é pinga, viu, mãe, Brás tá entornando é pinga que eu vi.

Mãe: Eu vou buscar ele agora e é debaixo de taca se for preciso. Faz-se besta. *(A Mãe sai reclamando. Ceci deixa O Amante de Lady Chaterlay num canto e se dirige para o interior da casa. Dolores a chama.)*

Dolores: Ceci, eu tô com medo.

Ceci: Medo de que Dô?

Dolores: Medo da vida, medo do que virá. Nem parece que eu tô casando, parece que eu tô morrendo.

Ceci: Que bobagem é essa?

Dolores: Diabo que fui besta de engravidar. Não tinha precisão de casar agora. Quando vi Brás lá no bar de Tonhe bebendo, me deu uma angústia, uma saudade danada de tanta gente junta. Saudade de meu pai, de Jairo, até saudade dos móveis daqui de casa. Saudade da cristaleira, da minha cama, do limoeiro do quintal. Por que eu não fui que nem você? Não gostei de estudar? Não li esses livros todos que você leu? Eu só li *Iracema* e olhe lá, não entendia quase nada do que aquele José de Alencar escrevia.

Ceci: Olha como fala do meu José de Alencar. Eu sou louca por ele.

Dolores: Você já tirou o magistério. Eu não, vou virar dona de casa e morar em outra cidade. Até francês você sabe falar e eu mal falo português.

Ceci: Eu não sou mais feliz porque sei falar francês, eu só sei um pouco mais. E ainda tá em tempo de você estudar.

Dolores: Que nada, eu tenho a cabeça ruim pra aprender.

Ceci: Agora deixa de besteira e vai se arrumar. *(Ceci vai saindo, mas reuca.) N'aie pas peur.*

Dolores: Traduzindo?

Ceci: Não tenha medo. *(Retorna até a irmã.)* A gente vai ser feliz, cada uma a seu modo.

Cena 23

(Cecília escreve/enuncia o diário, enquanto Dolores se afasta até sair, definitivamente, de cena. Este relato de Cecília revela os mais recentes acontecimentos, indicando uma passagem de tempo. Há uma fusão de cenas, cenas que se sobrepõem.)

Ceci: *(Olhando para Dolores.) Jairo, Dolores não mora mais aqui. Casou com Nobral e partiu de Livramento. (Dolores vai saindo.) Ele foi transferido para a agência de uma cidadezinha bem longe. A mãe, chorando, só conseguiu acompanhar ela até a rua. (A Mãe surge. Ela e Dolores se despedem. Dolores some. A Mãe permanece em cena.) Zorilda terminou o namoro com Brás. Ele ficou desconsolado e, depois, revoltado, quando Zorilda confessou o que Dolores sabia e a cidade já comentava: Zorilda tinha outro romance com um comerciante que sempre passava por Livramento e se hospedava na pensão de Santa.*

(Ceci sai.)

Cena 24

(A Mãe permanece em cena. Curiosa, pega O Amante de Lady Chaterlay e abre o livro.)

Mãe: *O Amante de Lady Chaterlay (Ela pronuncia Chaterlai. Em seguida, folheia o livro e se depara com uma carta inacabada. Lê, intrigada, as primeiras linhas.)*

Mãe: *(Aflita) Brás! Cecília!*

(Os irmãos aparecem.)

Mãe: *(Irônica) Cecília, diz pra teu irmão que novidade é essa que Jairo tem pra me contar.*

Brás: *Jairo?*

Ceci: *Que novidade, mãe? Eu não sei...*

Mãe: *(Ríspida) Sabe sim, você sabe muito bem do que eu estou falando. Eu agora fiquei curiosa. (Relendo a carta.) “Mãe, como a senhora tem passado? Tenho uma novidade, acho que a senhora vai gostar.”*

Ceci: Mãe... *(Ceci e Brás se olham apreensivos.)*

Mãe: *(Furiosa)* Vamos, Cecília, eu tô esperando. Continua a carta: “Tenho uma novidade, acho que a senhora vai gostar...” *(A Mãe pega o papel de carta, uma caneta e senta-se à mesa. Ceci também senta e, hesitante, tenta continuar a carta.)*

Ceci: *(Aturdida)* Acho que a senhora vai gostar de saber que...que

Brás: *(Num rompante.)* EU TÔ VIVO! Ele tá escrevendo porque TÁ VIVO! Mesmo que isso não seja verdade!

Ceci: *(Em tom de repreensão.)* Brás.

Brás: Mesmo que isso não seja verdade, como aquela última carta que chegou não era de verdade. Porque é disso que a senhora tem medo, não é mãe? Que Jairo não esteja mais vivo. Aquela carta falsa era pra dar um alento pra senhora e dizer que Jairo tá bem e tá VIVO! Fui eu que tive a idéia daquela carta e pedi pra Cecília escrever. *(Num lamento.)* Não era pra senhora saber, não era. Mas agora vai ficar como antes, a senhora vai continuar esperando as cartas de Jairo, as cartas de verdade, não as de mentira como esta. *(Pega a falsa carta inacabada sobre a mesa, amassa e joga no chão.)*

Ceci: Desculpa, mãe. Continua tendo esperança, eu agora sei que a esperança é melhor que a mentira.

(Pausa. Os irmãos vão saindo mas a Mãe os chama.)

Mãe: Brás, Ceci, acabei de fazer um cuscuz de coco, deixa esfriar e depois eu chamo vocês. *(Pausa)* Eu bem que desconfiei que aquela carta não era de Jairo.

Ceci: Por que?

Mãe: Uma mãe conhece seu filho.

Ceci: Eu sei porque a senhora desconfiou. Por causa da linguagem. Foi a linguagem que me traiu. Relendo a carta eu vi que era Cecília escrevendo por Jairo.

Mãe: Foi por isso também, Ceci. Jairo nunca ia escrever “SAUDAÇÕES a minha MADRINHA Quinha”. É o povo de teus romances que fala bonito assim, menina. Mas tem outra razão. *(Pega um de seus bordados e mostra para os filhos.)* A qualidade de um bordado bem feito se conhece pelo avesso. Assim também é com os filhos: uma mãe conhece pelo avesso. *(Ceci vai para o quarto. Brás vai saindo em direção à porta da rua.)*

Mãe: *(Desconfiada)* Vai sair, Brás?

Brás: Vou no bar de Tonhe, demora pouca.

(Brás sai. A Mãe se mostra preocupada.)

Cena 25

(A Mãe permanece em cena. Vai até a cozinha, pega uma garrafa de cachaça e dois copos. Coloca-os sobre a mesa. Tempo. Horas depois, Brás entra em cena, um tanto cambaleante. Esperando por ele, a Mãe está na mesa da sala cortando chuchu.)

Mãe: Brás, você tá vendo esta faca? Ela corta tua laranja e o meu chuchu, mas ela também serve pra ferir um.

Brás: Do que a senhora tá falando?

Mãe: Você já vai entender. Senta aqui.

(Brás senta.)

Mãe: Se serve.

(Brás hesita.)

Mãe: Vai, bebe mais.

(Brás enche o copo. Antes, derrama no chão um pouco "para o santo".)

Mãe: Agora me serve.

Brás: A senhora tá maluquecendo?

Mãe: Faz-se besta, olha o respeito moleque!

(Brás serve a Mãe.)

Mãe: Eu quero provar que gosto tem este remédio que você tanto toma pra curar tua dor.

(A Mãe vai beber e Brás a detém.)

Brás: É amargo, mãe.

Mãe: *(Bebe e faz cara feia.)* Crendiospade! Bebe, Brás. Mas bebe aqui em tua casa. Melhor do que beber no bar de Tonhe e voltar pra casa caindo pela calçada. Não quero que o povo de Livramento comente, rindo: "Lá vai Brás, bêbado!" Eu sempre cuidei de meus meninos, eduquei no capricho e não vou deixar esta aguardente, alvinha, sujar tua vida. Quer beber Brás, beba, mas beba de alegria, não beba de tristeza! Esta pinga é que nem esta faca, serve pro bem e serve pro mal. Serve pra te alegrar, pra brindar a vida, vá lá, mas serve também pra te deixar mais triste ainda. Cuida da tua vida, meu filho.

(Brás levanta.)

Brás: Eu vou sair, mas não vou pro bar. *(Pausa)* Vou na rodoviária comprar uma passagem.

Mãe: *(Aflita)* Você não tá com a cabeça boa pra tomar nenhuma decisão agora.

Brás: *(Angustiado)* Eu preciso sair daqui, mãe. Ver Zorilda sem mim, pela cidade, me consome. Vou mudar de vida, procurar outro rumo.

(A Mãe abraça Brás. Ele vai saindo mas a Mãe não consegue desgrudar dele. Ela segura o filho, até que este sai. Na porta, ela o observa partir.)

Cena 26

(Cecília entra em cena e “escreve” para Jairo. As partidas de Brás e Ceci se interligam.)

Ceci: *Jairo, lá se foi Brás pra longe de Livramento. Foi o jeito que ele encontrou de desviar da dor. A mãe, chorando, só conseguiu acompanhar ele até a porta. (Pausa. A Mãe volta para a sala.) E a saudade vai se transformando, vira uma lágrima, um suspiro, um sorriso bom e até um texto, como este que termino de escrever pra você.*

(Ceci entrega para a Mãe o diário, que está aberto na última página, na qual ela escreveu o trecho abaixo. Ela, prestes a partir, se dirige em direção à porta da rua, mas se detém quando a Mãe começa a ler.)

Mãe: *(Lendo em voz alta.)* “Jairo, chegou minha vez de partir. O mundo veio a mim por tantos livros, por tantos autores, mas, agora, é o meu momento de ver o mundo de perto...”

Mãe e Ceci: *(Ceci e a Mãe falam ao mesmo tempo.)* “...E começar a escrever um novo capítulo da minha própria história. ”

(Ceci vai saindo, mas recua ao chamado da Mãe.)

Mãe: Ceci, assunta bem o mundo e escreve uma carta me contando como ele é.

(Ceci sai. A Mãe fecha o caderno e retoma seus bordados. Tempo. Muda a luz. A vida, os dias seguem. Ainda sentada, bordando, a Mãe ouve Ruzinha lhe chamando.)

Cena 27

Ruzinha: Minha irmã.

Mãe: Já vou Ruzinha. *(A Mãe vai até a cozinha e prepara uma xícara de chá para a irmã.)* Daqui a pouco te trago pra assistir *Carinhoso*. A novela tá boa, Ruzinha. Nesta novela Simone tá namorando outro moço. Ceci me corrigiu, disse que o nome dela é Regina Duarte, mas pra mim ela é Simone, de *Selva de Pedra*. Simone de Cristiano. *(Aproxima-se de Ruzinha trazendo a xícara de chá e constata a morte da irmã.)* Minha irmã!

Cena 28

(Com Ruzinha já fora de cena, a Mãe está sentada na cadeira que, antes, era ocupada pela irmã. Ela usa o xale de Ruzinha. Abre um envelope e lê uma sequência de cartas dos filhos. Estes aparecem em cena, “dizendo a carta”.)

Dolores: Mãe, eu fiquei muito sentida com a morte de Ruzinha, mas não deu pra ir ao enterro. Estou indo pra Salvador. Meu casamento acabou. Nobral fez de novo comigo o que ele não tinha o direito de fazer. Brás ainda me alertou, mas eu não ouvi. Agora sim, vou poder ver muitos filmes em Salvador. No Natal, vou aí ver a senhora. Quando tiver um portador manda umas mangas. Não tem mangas melhor que as de Livramento. Depois escrevo dando meu endereço. Sua bença, Dolores.

Brás: Mãe, eu fiquei muito triste com a morte de Ruzinha, mas, infelizmente, não deu pra ir a Livramento. Tenho trabalhado muito. Outro dia, sonhei com o pai, ele dirigindo o caminhão, mas o engraçado é que eu me vi menino no banco do carona, olhando admirado o pai dirigir aquele caminhãozão, “o carrão”, como eu costumava dizer *(Pausa)*, até que o caminhão fez uma curva e o sonho acabou. Acordei com o olho cheio d’água. No Natal, apareço por aí. Quando tiver um portador, manda uma ambrosia pra mim. Sua bença, Brás.

Ceci: Mãe, eu lamento a morte de Ruzinha, mas, infelizmente, não deu pra comparecer. Soube que *Senhora*, de José de Alencar, vai virar novela. Deixei o livro aí. Manda pelo correio pra mim. Vou reler e te contar tudo. Mãe, uma vez a senhora disse a Brás que o

mundo é muito maior que Livramento e é mesmo, mas não tem lugar melhor, no mundo, do que esse aí, ao seu lado. Quando tiver um portador, manda um avoador pra mim. Arma o presépio de Natal bem bonito que no Natal apareço. Sua bença, Ceci.

(Os filhos já não são mais vistos. A Mãe guarda a carta. Sobre ela resta apenas uma luzinha, que vai se apagando até o black final.)

FIM

ANEXOS

ANEXO 1: FOTOS DO ÁLBUM DE FAMÍLIA DO AUTOR

ANEXO 2: FOTOS DE LIVRAMENTO DE NOSSA SENHORA

ANEXO 3: FOTOS DO ESPETÁCULO *PARTISTE*

ANEXO 4: *MEUS FANTASMAS CHEGAM PARA O CHÁ DAS CINCO*

ANEXO 1



ANEXO 2





ANEXO 3





MEUS FANTASMAS CHEGAM PARA O CHÁ DAS CINCO

De Paulo Henrique Alcântara

PERSONAGENS:

ROBERTO

EMÍLIO

REBECA

MÃE

PAI

TIA DULCE

PROFESSOR

VILMA

MOÇO DA VIAGEM

MOÇA DA VIAGEM

A atriz que interpreta Rebeca ou a atriz que interpreta Vilma podem interpretar a Mulher da viagem. O ator que interpreta o Pai ou o ator que interpreta Emílio pode interpretar o Homem da viagem.

O cenário mostra uma grande biblioteca na casa de Roberto. Por entre estantes de livros que se movimentam para situar diferentes localidades, as cenas acontecem transitando por épocas diversas.

CENA 1

Vilma: Emílio, ainda bem que chegou. Ele tá numa impaciência que só vendo. Já perguntou por você não sei quantas vezes.

Emílio: Qual o motivo dessa agonia?

Vilma: Disse pra eu preparar um chá que hoje ele recebe uma visita importante no final da tarde.

Emílio: Visita de quem?

Vilma: De uma mulher. Está inquieto desde que soube desta tal visita. Quem será? Vai, ele está esperando.

Emílio: *(Entrando na biblioteca)* Boa tarde.

Roberto: Boa tarde, Emílio.

Emílio: Hoje iniciamos a leitura de um novo livro.

Roberto: Estou sem cabeça para literatura, hoje.

Emílio: Vilma disse que o senhor vai receber uma visita hoje.

Roberto: A visita de uma velha senhora.

Emílio: Então quer dizer que hoje teremos fortes emoções!?

Roberto: Não sei se o meu coração aguenta. Eu já sou um homem de idade. Nem sei por que ela quis vir até aqui me ver.

Emílio: Faz tempo que vocês não se viam?

Roberto: A última vez foi em um hotel, em Nápoles. Lá pelos idos de 1960. Ela nunca esteve tão linda. Ah, a Itália, Emílio! O cenário perfeito para uma história de amor. Eu já te contei que conheci Roberto Rossellini e Ingrid Bergman na Itália?

Emílio: Ainda não.

Roberto: Ingrid era linda. Largou o marido, em Hollywood e foi para a Itália fazer um filme com Rossellini...

Emílio: *Stromboli*.

Roberto: *Stromboli*. Ela e Rossellini acabaram se apaixonando. Foi um escândalo. Nos Estados Unidos condenaram Ingrid, disseram horrores dela. Mas depois eu conto mais sobre este encontro. De todo modo, vamos à leitura. Vai ser bom, estou precisando pensar em outras coisas. (*Entrega o livro a Emílio.*) Aqui está o livro. Exemplar de capa dura, impresso em papel da melhor qualidade.

Emílio: O senhor é engraçado. Trata os livros com carinho especial, como quem trata uma mulher.

Roberto: Mas é assim que deve ser. Com a mulher e com os livros. Antes do contato mais íntimo, é preciso tratá-los com zelo, fazendo uma aproximação suave, inicialmente, pela superfície, tocando com jeito a pele e as páginas.

Emílio: O senhor é um poeta.

Roberto: Não tive a sorte de me tornar um deles.

Emílio: E, pelo visto, é um homem que sabe tratar uma mulher.

Roberto: Com elas, sim, tive sorte e também desventuras.

Emílio: (*Conferindo o livro*) *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Roberto: Releio sempre! A primeira vez eu era muito jovem, emprestado por um dos meus professores, que morava em nossa rua e possuía uma grande biblioteca.

Emílio: (*Lendo a dedicatória de Memórias Póstumas de Brás Cubas*) "Ao verme que primeiro...

Roberto: (*Completando a dedicatória*)...roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas."

Emílio: (*Retomando a leitura*) "Ao leitor: Que Stendal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e, quando muito, dez."

(*Emílio continua a leitura para o professor, enquanto a luz vai mudando, indicando um retrocesso no tempo. Emílio agora é Roberto, numa cena retirada do passado. Roberto, nas cenas em flashback, aparece identificado pelo nome de Beto, como a sua família o chamava.*)

CENA 2

Professor: Você já escolheu o livro que vai levar, Beto?

Beto: Acho que vou reler *Dom Casmurro*.

Professor: Fico contente que tenha gostado. Estou relendo o *Primo Basílio*, que Machado de Assis leu e criticou. E Eça de Queirós admirava muito Machado. Ele elogiou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Já leu? Posso emprestar.

Beto: Vou ler em seguida. E Capitu, professor? Ela foi ou não foi fiel a Bentinho?

Professor: A quem garanta, comprovando pelas pistas deixadas por Machado, que sim, ela foi. Por outro lado, há quem defenda que ela jamais o traiu.

Beto: O senhor fica com qual veredito?

Professor: Eu fico com o mistério, com a sombra da dúvida que alucina Bentinho. Madame Bovary traiu, Anna Karenina traiu, Luíza, do *Primo Basílio*, traiu, mas quanto a Capitu, e este é seu mistério e o encanto do livro, não se pode garantir.

Beto: O senhor está defendendo Capitu.

Professor: Não há evidências. Bentinho se martiriza com as suspeitas de quem sofre terrivelmente por ciúmes. Um dia você vai amar e vai entender melhor o que se passa com ele. O mais cruel são as suspeitas, é o que mais corrói.

Beto: O professor já amou muito?

Professor: Esta não me parece ser uma conversa indicada para um professor ter com seu aluno, ainda mais às portas da madrugada, hora perigosa, mas vou responder a sua pergunta. *(Tempo)* Amei uma única vez, amei tão intensamente quanto as personagens dos romances que gosto de ler, mas não deu certo, assim como não deu certo para estas personagens.

Beto: O que aconteceu? Por que o senhor não se casou com ela?

Professor: Porque um vento devastador a levou para longe de mim, um vento traiçoeiro como aqueles que, de tempos em tempos, passam por Livramento e arrastam tudo. Ventos malditos. Nossa cidade tem esta sina triste. Este vento nos escolheu para nos atormentar.

Beto: Professor, então é mesmo verdade que, quando este vento passa por aqui, ele arrasta tudo?

Professor: TUDO. Animais, árvores, os móveis das casas e as casas também. Da última vez que passou, você era uma criança. Fui me esconder no porão de sua casa. Seu pai me deu abrigo e disse que lá estaríamos protegidos. Há quem diga ter visto o vento lançando pelo ar cavalos e gente, as roseiras dos jardins e os bancos das praças, os cães sem dono e o bêbado que saía da venda. Muitos correram para a igreja, acreditando lá estar mais protegidos. Mas uma beata, coitada, chegou tarde e o vento carregou. Cada vez que o vento passa leva consigo tudo e todos que não estiverem abrigados. Tal é a sua força que até os mortos o vento também arranca das sepulturas.

Beto: Os mortos também?

Professor: Arrasta os vivos e os mortos. Arrastou o meu amor. Nós íamos nos casar. *(Pausa)* Agora é hora de dormir. Vamos fechar nossos livros. Chega dos tormentos de Luíza e do casmurro do Bentinho. Chega de literatura e da memória deste vento cruel. Boa noite, Beto.

Beto: *(Impactado)* Boa noite, professor.

(De volta ao plano do presente, Emílio está lendo um trecho de Memórias Póstumas de Brás Cubas, mas nota que o professor está distante...)

CENA 3

Emílio: É melhor parar por hoje, o senhor está longe...

Roberto: Estava em Livramento, lembrando de uma história triste. A história de um vento mau. Depois que terminarmos *Memórias Póstumas* vou pedir que você leia *Dom Casmuro* para mim. Me deu vontade de reencontrar Bentinho.

Emílio: Posso retomar a leitura?

Roberto: Vamos deixar para amanhã, estou cansado.

Emílio: Então, até amanhã, professor.

Roberto: Até amanhã, Emílio. Por favor, antes de ir feche a janela da biblioteca. Está começando a ventar... (*Emílio vai saindo, mas para ao chamado de Roberto*)

Roberto: Emílio

Emílio: Sim, professor.

Roberto: Amanhã quero começar a reler *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Você já leu o velho Graça?

Emílio: De Graciliano só li *Vidas Secas*.

Roberto: *Angústia* também é outro grande romance de Graciliano. Mas vamos a fazenda de *São Bernardo* reencontrar Paulo Honório. É um personagem fantástico, conflituado, denso, atormentado pelo ciúme doentio por Madalena. Boa noite!

Emílio: Boa noite. (*Emílio sai, deixando o professor sozinho*)

CENA 4

(*Tempo. Outro dia. Surge o fantasma do Professor de Roberto no final da tarde.*)

Roberto: Bem vindo, professor.

Professor: Você anda inquieto.

Professor: Rebeca está voltando, deve aparecer hoje.

Professor: Eu sei, você esquece que os fantasmas sabem de tudo?

Roberto: Por que ela resolveu aparecer depois de tantos anos, professor? A mágoa foi grande, eu a feri demais.

Professor: Vai ver ela precisou de todo este tempo para reencontrar você.

Roberto: De qualquer maneira, nossa briga na Itália antecipou o fim eminente do romance. Ela ia querer casar e eu não fui feito para o casamento.

Professor: Nem eu. Depois que o vento levou minha Dália, me dediquei às minhas meninas do beco da ponte. Eu as visitava com frequência.

Roberto: Não me diga, Professor. Então quer dizer que o emérito Professor Pancrácio, respeitado docente do colégio João Vilas Boas tornou-se assíduo na casa do beco da ponte?

Professor: Tomava um banho caprichado, botava um cheiro, punha meu melhor terno, o relógio de bolso com corrente prateada e até pintava o cabelo na ilusão de parecer mais moço. (*Outro tom.*) Me desculpe, Beto, mas este chá está frio. E onde estão aqueles sequilhos que provei aqui outro dia?

Roberto: Dona Vilma.

Vilma: (*Fora de cena.*) Já vou.

Professor: Esta sua empregada anda muito relapsa. (*Vilma entra.*)

Vilma: Pois não, Seu Roberto. (*Vilma e os demais personagens não enxergam os fantasmas. Apenas Roberto.*)

Roberto: O professor está reclamando que o chá está frio. Traga outro e aqueles sequilhos. Ele gosta.

Professor: Esse seu professor é muito exigente. Os outros fantasmas nunca reclamam do meu chá.

Professor: Diga a Vilma que ela já tratou melhor seus fantasmas.

Roberto: O professor disse que a senhora já o serviu melhor.

Vilma: Diga a ele que ele nunca deveria ter saído de onde foi para todo sempre: a terra dos pés juntos.

Professor: Diga a ela que eu ouvi e que o seu nome, Vilma, justifica ela ser duplamente pérfida: Vil e Má!

Vilma: O que foi que ele disse?

Roberto: Que se a senhora não trouxer correndo água quente para o chá e os sequilhos ele aparece à noite para puxar seu pé.

(*Vilma, assustada, sai correndo.*)

Professor: Voltando à casa do beco da ponte, lá fui muito feliz nos braços das minhas adoráveis moças de vida airada. Elas tornaram minha existência mais amena. A uma delas chamava, entre quadro paredes, de Dolores, pois se parecia com Dolores Del Río,

estrela mexicana de um filme que vi, *Mãe e amante*, em que ela atravessava a tela voluptuosamente, correndo pela selva com os cabelos ao vento. Outra...(*O professor estaca diante da volta de Vilma.*)

Roberto: Continue, professor. Fiquei curioso.

Professor: Um instante, meu caro, esta não é uma conversa para se ter na frente de uma dama.

(*Vilma reforça o chá com cara de poucos amigos.*)

Professor: Ela me lembra uma daquelas governantas, uma *fraulein* saída de um romance inglês do século XIX, que maltrata a pequena orfã ou a nova esposa do patrão.

(*Vilma sai.*)

Professor: Como estava dizendo, tinha uma outra moça que eu chamava, por baixo dos lençóis, de Verônica, pois, depois que a dita cuja pintou os cabelos de loiro, ficou parecida com Verônica Lake, aquela deusa que imperou no cinema americano nos idos de 1940. Perdia-me entre aqueles fios loiros, compridos, levemente ondulados.

Roberto: O senhor nunca se apaixonou por nenhuma delas?

Professor: Jamais. Antes de conhecer minha Dália acreditava que o amor não existia, que era uma criação de um italiano, Petrarca, e dos trovadores provençais. Que este puro jorro emocional, esta explosão de sentimentos, não passa de instinto, feito o de cães no cio, disfarçado pela criação literária, o teatro, seus Romeus. Mas eis que surge Dália e me faz conhecer e acreditar no amor. A única, insubstituível. As meninas eram puro divertimento de um homem solitário que perdeu a sua amada para o vento. Eu, que não acreditava no amor, conheci o maior deles e com as minhas meninas da casa do beco da ponte me tornei adepto do que chamam amor livre, mas que, cá pra nós, não passa de cópula livre.

Roberto: Mais chá, professor?

Professor: Por hoje está bom. Vilma deve ter colocado poções mágicas de memória neste chá, pois hoje fui longe, recordando minhas meninas...Saio daqui bem mais alimentado e um tanto mais melancólico...

Roberto: Não demore para voltar professor.

Professor: Boa sorte no reencontro com Rebeca.

Roberto: Boa viagem, professor.

Professor: Posso levar mais uns sequilhos?

Roberto: Fique à vontade

Professor: Até mais, Beto.

Roberto: Até, professor.

(A luz cai, para voltar a iluminar a cena seguinte.)

CENA 5

Roberto: Atrasado, Emílio.

Emílio: Desculpa, professor, é o trânsito. O senhor sabe...Não se pode mais andar por esta cidade.

Roberto:...Ela já deve estar para chegar.

Emílio: Já chegou. Estava conversando com ela.

Roberto: Mas ainda não são 4 da tarde. Ou são?

Emílio: Faltam, precisamente, 15 minutos. Ela está adiantada. Vai ver está tão ansiosa quanto o senhor para este reencontro.

Roberto: Bonita? Ela ainda está bonita?

Emílio: Uma dama.

Roberto: Como está vestida?

Emílio: Muito elegante. Um bom perfume.

Roberto: Chanel nº 5. O preferido dela. Aposto. Onde ela está?

Emílio: *(Se aproxima da janela)* Quando cheguei, estava no jardim.

Roberto: Emílio.

Emílio: Fala, professor. Tá nervoso, não é?

Roberto: Como um adolescente no seu primeiro encontro.

Emílio: Vai, professor, não se deve deixar uma dama esperando, não é mesmo?

Roberto: Claro! Como eu estou?

Emílio: Apaixonado! Mais ansioso que o jovem Werther.

Roberto: Eu fui um tolo! Eu não devia ter deixado ela voltar para o Brasil.

Emilio: E por que deixou?

Roberto: Estupidez. Tem pessoas na vida que a gente não pode deixa escapar, entendeu Emilio? Aprenda isso. Eu ainda corri, tentei impedir que ela embarcasse, mas cheguei tarde. Deveria ter voltado para o Brasil atrás dela.

Emilio: E não voltou, por quê?

Roberto: Orgulho.

Emilio: Agora ela está aqui. Vamos?

CENA 6

(Roberto e Emilio já são vistos no jardim. Rebeca está de costas. Vilma se aproxima.)

Vilma: Ela está esperando pelo senhor, mas lembre: nada de emoções fortes. O seu amigo, Emilio, teve uma noite muito agitada.

Emilio: Eu imagino o porquê.

Vilma: Ele ficou zanzando pela casa de madrugada. Muita dificuldade para dormir?

Roberto: O que a senhora acha, Dona Vilma? Eu estava de madrugada perambulando só para passar o tempo.

Vilma: Poderia estar conversando com seus fantasmas.

Roberto: Tá vendo, Emílio? Ela fica de madrugada, de tocaia, à espreita, para me dar o bote. Doidinha por mim.

Vilma: Emílio, o seu horário com o professor é das 14 às 16. Pode ir.

Emilio: É que eu...

Roberto: Emilio, não dê explicações para esta chata.

Vilma: Gentil, como sempre, não é professor?

Roberto: Dona Vilma, a senhora pode nos deixar em paz? Este encontro é importante.

Vilma: Eu sei. Como é o nome da dama misteriosa?

Roberto: Não é da sua conta.

Vilma: E Emilio, vai ficar aqui?

Roberto: Ele já está de saída.

Emilio: De jeito nenhum. Eu lá vou perder esta cena?

Roberto: Nada disso. Não quero ninguém me bisbilhotando. Entendeu, Dona Vilma?

Vilma: Perfeitamente, professor.

Emilio: Vai, professor. Ela está esperando. O senhor está pronto?

Roberto: A gente nunca está pronto.

(Roberto vai até Rebeca, que está posicionada de costas. Emilio e Vilma observam.)

Emilio: *(Para Vilma)* O nome dela é Rebeca. Rebeca, a mulher inesquecível!

Vilma: A gente logo vê que foi uma mulher para quatrocentos talheres e ainda hoje se nega a ficar parada feito maracujá maduro na fruteira. Ela ainda sassarica querendo parecer um fruto novo no pomar.

Emilio: Dona Vilma, a senhora diz cada coisa...

Vilma: Uma mulher fareja a outra. Elas se vestem para os homens, se pintam, se perfumam, disfarçam a idade, mas não escapam ao olho de outra mulher. Afinal, nós sempre fomos as rivais umas das outras.

Emilio: Foi bom esta visita para o professor.

Vilma: Pelo menos é alguém de carne e osso. Só os fantasmas procuram por este velho ultimamente.

Emílio: A senhora já viu algum?

Vilma: Não, só ele vê. Ou inventa que vê.

Emílio: A mãe dele também conversava com os fantasmas, a avó também e os bisavós da mesma maneira.

Vilma: Herança maldita. Mas vai ver é conversa dele. Não esqueça que o professor é um escritor. E escritor vive inventando coisa.

Emílio: A senhora não tem medo dos fantasmas do professor?

Vilma: Medo teria se visse um, como não vejo...

Emílio: Mas que eles existem, existem.

Vilma: Você já viu algum?

Emílio: Não

Vilma: Então quem garante que eles existem? Vai ver é invenção desse velho doido.

Emílio: A senhora tem uma quedinha por ele, não tem?

Vilma: Aquele colibri não gosta de violeta velha.

Emílio: Dona Vilma....A senhora diz cada coisa.

CENA 7

(Rebeca e Roberto estão, agora, frente a frente. Rebeca já é uma mulher idosa, mas o público, assim como Roberto, a vê com a mesma idade que tinha quando se conheceram. Ela deve ser interpretada por uma atriz jovem.)

Roberto: Uma mulher fiel ao seu perfume.

Rebeca: Não só ao perfume. Aos homens que amei também.

Roberto: Vamos começar a cena do reencontro já com uma provocação?

Rebeca: Tem razão. Não vamos lembrar velhos tempos, nem momentos tristes.

Roberto: Tudo o que nos resta são as lembranças.

Rebeca: O que passou, passou.

Roberto: O passado não nos deixa, nunca. *(Roberto entrega as flores.)* Certas coisas não são esquecidas, outras precisam ser pra gente seguir vivendo.

Rebeca: Enquanto te esperava conversei com um jovem que trabalha pra você.

Roberto: Um bom rapaz. Ele é uma espécie de assistente, de secretário particular. Está juntando dinheiro para estudar no exterior. Ele me ajuda. Sai comigo, quando preciso. Tenho esta bengala, mas já não me garanto muito bem andando por aí sozinho. Ele paga contas, vai comigo ao médico, ao dentista, à livraria. Traz meus jornais, as revistas que gosto. Também vamos aos cinema e como ler me cansa rapidamente as vistas, ultimamente, ele lê pra mim. Nós conversamos muito. Ah, de vez eu quando, peço que Emílio me leve para ver o mar.

Rebeca: Você e a sua fixação pelo mar, sempre o mar.

Rebeca: Você mora aqui há quanto tempo?

Roberto: Há quase vinte anos. Antes morava em um hotel.

Rebeca: Mario Quintana também morou em um hotel até o fim da vida.

Roberto: Temos isto em comum, além da paixão por Greta Garbo. Eu a vi em Nova York. Ela largou de vez o cinema e foi viver lá. Um dia eu a vi andando pelas ruas. Uma deusa das telas reduzida a uma simples mortal. Ela atravessou a quinta avenida tão discreta, andava tão rápido, mas eu a reconheci.

Rebeca: Assistimos a uma Mostra dos filmes dela em Roma. Você louco por *Anna Karenina*, seduzido pela *Dama das Camélias*.

Roberto: Apaixonado por *Anna Christie*.

Rebeca: E eu com inveja de todas elas.

Roberto: Outro dia ela esteve por aqui.

Rebeca: Aqui? Impossível.

Roberto: Greta Garbo já morreu, eu sei, mas foi por isso mesmo que ela esteve aqui.

Rebeca: Você a viu?

Roberto: Como estou vendo você.

Rebeca: Você está brincando comigo.

Roberto: Tomamos chá juntos.

Roberto: Você está falando sério?

Roberto: Todos os dias meus fantasmas chegam para o chá das cinco, mas alguns aparecem a hora que querem, os mais familiares, entende?

Rebeca: Não, não entendo. Fantasmas aparecem para você? Justo você que nunca acreditou em nada! Continua ateu?

Roberto: O mais convicto de todos, ainda mais agora que a morte se aproxima.

Rebeca: Você está doente?

Roberto: Não, só atento aos sinais.

Rebeca: Tem medo da morte?

Roberto: Não. A ideia da morte sempre me estimulou, me fez apreciar os encantos da vida e seu cortejo de prazeres.

Rebeca: Você e Greta Garbo conversam sobre o que?

Roberto: Não são conversas, são verdadeiras entrevistas. Eu encho a coitada de perguntas, indago sobre os filmes, os bastidores das filmagens...

Rebeca: E os casos dela, os amantes que teve. Ela fala sobre isso?

Roberto: (*Leve*) Curiosa! Isso não me interessa. Mas, às vezes, ela fala e ri muito dos seus amores.

Rebeca: Imagino que foram muitos.

Roberto: Digamos que a sueca soube aproveitar a vida!

Rebeca: Lembra do cruzeiro que fizemos juntos?

Roberto: Se lembro, embarcamos depois que seu marido, aquele idiota, quase me matou depois que nos pegou juntos na cama. Um estúpido que não soube perder a mulher pra mim.

Rebeca: Fugimos para a Europa de navio e você ficava fascinado, por horas, olhando o mar.

Roberto: Mais tempo eu me detinha olhando você.

(Tempo)

Roberto: Engraçado, acabou de passar um vento frio por aqui. Você sentiu?

Rebeca: Não.

Roberto: Um vento forte, como aquele que passou enquanto estávamos uma noite no convés. O vento carregou uma echarpe que você trazia no pescoço.

Rebeca: Que memória! Eu gostava tanto daquela echarpe e...

Roberto: E o vento levou...

Rebeca: O vento levou tanta coisa, Roberto.

Roberto: Sempre que ouço *Stormy Weather* lembro de você.

(Luz do Passado. Ouve-se Stormy Weather. Roberto e Rebeca estão no navio que os leva para a Itália. Emílio volta a ser Roberto jovem.)

Rebeca: Maldição, eu adorava aquela echarpe.

Roberto: *(Brincalhão)* Se quiser eu pulo do navio, nado feito um louco e trago a echarpe de volta para você.

Rebeca: Você não se atreveria...

Roberto: Olhe que eu faço tudo por você.

Rebeca: Era só uma echarpe.

Roberto: Na Itália compro uma echarpe nova para você. *(Pausa)* Você não vai se arrepender de ter largado seu marido e fugido comigo?

Rebeca: Ele disse que nos mataria e eu ainda pretendo viver muito. Além do que, eu sempre quis conhecer a Itália.

Roberto: Vamos conhecer juntos. Primeiro Roma!

Rebeca: Passar na Fontana di Trevi, lançar uma moeda e fazer um pedido.

Roberto: Li nos jornais que está passando uma Mostra dos filmes de Greta Garbo.

Rebeca: Roma, aí vamos nós!

Roberto: *Roma, cidade aberta!* Nós assistimos juntos, lembra? Li nos jornais que Ingrid Bergman está na Itália filmando com Rossellini. Está o maior escândalo nos Estados Unidos. Ela largou o marido e está tendo um romance com Rossellini.

Rebeca: Ele era casado com Anna Mangani.

Roberto: Como resistir a Ingrid Bergman?

Rebeca: Será que ele assistiu *Casablanca* e, desde então, sonha com ela?

Roberto: Não sei, só sei que a Itália parece mesmo ser o lugar ideal para se viver uma boa história de amor.

Rebeca: Então quer dizer que eu e Ingrid Bergman temos algo em comum. Deixamos um casamento para trás e fomos para a Itália viver um novo amor.

Roberto: Vamos voltar para a cabine. Está ventando. Eu não gosto quando venta...*(Roberto puxa Rebeca pela mão.)*

Rebeca: *(Coquete)* Minha echarpe...*(Eles voltam ao tempo presente)*

Rebeca: Agora eu preciso ir.

Roberto: Qualquer dia apareça.

Rebeca: Só se você me apresentar a Greta Garbo.

Roberto: Ela é temperamental, gosta de uma reclusão e, mesmo depois de morta, continua a me dizer: "I Want to be alone."

Rebeca: Eu já vou.

Roberto: Você continua linda.

Rebeca: Você ainda consegue ver beleza por trás dessas rugas?

Roberto: Para mim você ainda é a mesma moça linda que eu amei, dona da mesma beleza que arrebentou comigo.

(Rebeca sai. Emilio e Vilma se aproximam.)

Emilio: E então, professor? É mesmo desconcertante rever um grande amor?

Roberto: Eu agora vou revê-la sempre.

Vilma: Marcaram outros encontros?

Roberto: Dia desses ela reaparece para tomar um chá

Emilio: Chá? Mas só os seus fantasmas aparecem para tomar o chá.

(Tempo. Vilma e Emílio se olham.)

Emílio: Mas nós a vimos.

Vilma: Eu senti o perfume dela.

Roberto: Eu deixei que vocês vissem. Quando eu peço, eles permitem.

Vilma: Mas por que ela?

Roberto: Por que eu queria apresentar para vocês a mulher da minha vida.

Emilio: Quer dizer que aquela senhora que o senhor amou

Roberto: Agora é mais um dos meus fantasmas.

CENA 8

Emílio: Professor, encontrei esta foto em um dos seus livros.

Roberto: Deixa eu ver. Ah, com os colegas da Faculdade de filosofia.

Emilio: Quem são?

Roberto: *(Apontando para a foto)* João, Tereza, Raimundo, Maria, Joaquim e Lili

Emilio: O senhor perdeu o contato com eles?

Roberto: Nunca mais os vi, mas sei que João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili...

Emílio: Casou com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história. Estes são os personagens da *Quadrilha*, de Drummond. Lá vem o senhor inventando.

Roberto: Eu não sei o que foi feito deles e então prefiro recorrer a Drummond e pensar que o que aconteceu com (*Apontando novamente a foto*) Fernando, Lúcia, Marta, Sérgio e Rebeca está escrito em *Quadrilha*.

Emilio: Rebeca é a mulher com quem o senhor teve aquela história?

Roberto: Ela mesma.

Emilio: É uma bela mulher.

Roberto: Na época desta foto vivíamos próximos, estudando, na noite, descobrindo a vida, o conhecimento. Mas Rebeca não terminou a faculdade. Casou-se com um idiota. Um sujeito rico, de uma família importante. Mas nós nos encontramos depois e nos tornamos amantes. O marido descobriu tudo, nos pegou em flagrante. Ameaçou matá-la caso ela o abandonasse. Nós resolvemos fugir para a Itália de navio. Semanas depois ela resolveu voltar para o Brasil. Nós tivemos uma briga violenta em um hotel em Turim. Eu era muito ciumento, um possessivo estúpido. Ela fez as malas e partiu. Na época, louco de paixão e de ciúme, eu podia jurar que...

CENA 9

(*Flashback*)

Roberto: (*Colérico*) Eu te vi com aquele sujeito na praça.

Rebeca: Pedia uma simples informação.

Roberto: Pareciam próximos demais.

Rebeca: Tinha acabado de encontrar.

Roberto: Suspeitos. Eu vi

Rebeca: Delírio!

Roberto: Muito íntimos

Rebeca: Você estava me seguindo?

Roberto: Eu já vinha desconfiado.

Rebeca: Te chamei para sair comigo, você disse que estava cansado e preferia ficar no hotel lendo.

Roberto: Ele se parece com um homem que estava com você em Veneza. Na certa combinaram de se encontrar aqui em Turim.

Rebeca: Você está doente de ciúmes.

Roberto: Me enganando!

Rebeca: Nunca vi o sujeito antes.

Roberto: Me traindo!

Rebeca: Trai meu marido, você não!

Roberto: Traiu o marido e, claro, está me traindo!

Rebeca: Você prefere mesmo estragar tudo?

Roberto: Você não consegue resistir, adora ser seduzida.

Rebeca: Não seja estúpido.

Roberto: Eu vi você e o galã italiano.

Rebeca: Não é italiano. Um espanhol que me perguntava sobre um endereço.

Roberto: Eu vi ele te entregando um papel.

Rebeca: Não nego. Ele me entregou um papel.

Roberto: Na certa marcaram um encontro. Aposto que é o endereço dele.

Rebeca: Errou. É um número de telefone. *(Abre a bolsa e pega o papel)* Está aqui.

Roberto: Você já ligou? Marcaram o encontro para que horas?

Rebeca: Eu não liguei e nem vou ligar.

Roberto: Mas também não rasgou o papel com o telefone.

Rebeca: Eu estava andando. O sujeito se aproximou. Perguntou sobre como chegar a uma rua. Eu não sabia. Fez um galanteio barato, me deu o número do telefone do hotel dele e foi embora.

(Fim do flashback, volta a luz do presente.)

CENA 10

Emílio: Ela estava dizendo a verdade.

Roberto: E eu, mais alucinado que Otelo diante da minha Desdêmona, não acreditei. O ciúme é uma coisa terrível, Emílio. A paixão é uma coisa terrível. Cuidado, Emílio. A juventude, a inexperiência são presas fáceis da paixão. A paixão é um veneno.

Emílio: Rebeca foi embora e deixou o senhor na Itália?

Roberto: Me largou na Itália e voltou para o Brasil. Eu fiquei desesperado vendo a mulher da minha vida partir. Mais uma pessoa que eu amei e foi embora. Passei uma semana no quarto do hotel bebendo sem parar. Mas foi melhor ela ter partido. Se tivesse ficado, os ciúmes continuariam. Dentro de um mês, dentro de um ano, quanto

sofreríamos? Depois que ela partiu, fui para Espanha, e lá bebi sem parar. Parecia um Heminghay. Escrevia e bebia, bebia e escrevia. Lá estava eu perambulando por Sevilha e quem eu encontro? Imagine você, Mônica Vitti!

Emílio: A atriz italiana?

Roberto: A própria. Ela estava saindo das filmagens de uma externa. Estava apressada. Ainda vestia o figurino da sua personagem. Nós nos olhamos. Eu estava bêbado. Pensei estar tendo uma alucinação vendo Monica Vitti diante de mim.

Emílio: E o que aconteceu, professor?

Roberto: Eu a puxei pela mão e a conduzi até um bar. Não precisamos falar nada. Ela não ofereceu nenhuma resistência. Lá estava eu...

Emílio: Diante da atriz que Antonioni dirigiu.

Roberto: Ela estava exausta, o diretor havia pedido que ela repetisse uma mesma cena dezenas de vezes. Ela tinha gostado tanto do vestido que usara nas filmagens que se recusava a devolvê-lo.

Emilio: Vocês foram para onde?

Roberto: Para o hotel onde ela estava hospedada. Eu e Monica Vitti!

Emilio: O senhor e Mônica Vitti! Por esta eu não esperava! Que biografia a sua, professor! O senhor aproveitou a vida de verdade! Nos braços de Monica Vitti! Isso é que é ter sorte na vida! *La Doce Vita*, professor! E Rebeca?

Roberto: Rebeca continuou sendo a mulher inesquecível.

CENA 11

Roberto: Quando o meu pai partiu, minha mãe ficou tão revoltada que, certo dia, ela tomou uma atitude radical. Libertou todos os passarinhos presos nas gaiolas que meu pai havia conservado por anos a fio. Ainda me lembro da fúria dela dando a liberdade para todas aquelas aves. Agora, o mais curioso, é que havia um só passarinho, se não me falha a memória, um canário belga ou seria um pintassilgo, não lembro, que não queria ganhar asas. Ele relutou até não poder mais. Minha mãe gritava para ele: “Vai, infeliz, some daqui, voa pra longe, vai seu medroso de uma fíga.” E o passarinho lá, relutante. Ela tanto fez que conseguiu, a muito custo, debandar a ave. Ele até voou, um voo tímido, mas voou e, no dia seguinte, não é que o pássaro voltou e pousou entre os galhos de uma das árvores do quintal? O passarinho não quis ganhar o mundo, não conseguiu voar uma liberdade interira, total. Ficou livre, mas, digamos, em liberdade condicional, flanando entre nosso quintal, acostumado que estava com nossa casa.

Emílio: Mas o que aconteceu, por que seu pai foi embora?

Roberto: Certa vez, de passagem por Salvador, ele foi farrear no Tabaris, um dancing muito famoso na época. Pois não é que lá ele se tomou de encantos por uma tal dançarina espanhola, chamada Sarita Valdez. Meu pai já era para ter voltado para casa, mas gastou todo o dinheiro que tinha e que não tinha indo noite após noite para o Tabaris cair nos braços de Sarita Valdez. Os dois acabaram se apaixonando perdidamente. Meu pai enlouqueceu por Sarita, a espanhola ferosa de pernas compridas e hábil em sua dança arrasadora. Mas Sarita estava com muitas saudades da sua Espanha natal e resolveu retornar. Meu pai não se fez de rogado e partiu com Sarita. Largou tudo, o Brasil, Livramento, minha mãe e sumiu no mundo, completamente entregue a esta paixão pela dançarina espanhola caliente.

Emílio: Como o senhor sabe de todos estes detalhes se o seu pai nunca mais voltou?

Roberto: Esqueceu que ele é um dos meus fantasmas? Os meus fantasmas me contam tudo. Até coisas de antes de eu ter nascido.

CENA 12

(Aparece o fantasma da Mãe)

Beto: Como é que você e o pai fizeram?

Mãe: Fizeram o quê?

Beto: Para se encontrarem...para se amarem. Eu sei que seus pais eram contra o namoro de vocês.

(A Mãe sorri embaraçada)

Mãe: Que história é essa? E quem é que vai se lembrar? Teu pai não era pessoa de tomar muitas iniciativas. Ele trabalhava de servente e meus pais, que tinham algum dinheiro, não viam ele com bons olhos. Escapamos de casa sem dizer nada a ninguém.

Beto: E quando é que vocês deram o primeiro beijo?

Mãe: Que histórias são essas?! Não sei sequer se demos um primeiro beijo. Quando nos vimos pela primeira vez, ele tirou o chapéu e pronto. Disse que era o máximo que podia fazer e que nunca tinha feito isso com nenhuma outra moça. Nos nossos tempos não era como hoje, que se arruma todo tipo de coisa.

Beto: E teve festa quando a senhora casou?

Mãe: Teve. Demais.

Beto: O quê que teve então?

Mãe: Nada não, menino, casou e pronto.

Beto: Só isso?

Mãe: Só e chega. Você hoje tá atentado, cheio de perguntação.²⁹

CENA 13

Mãe: Betinho, avia, menino. Espanta essa preguiça e corre pra aula diacho.

Beto: (*Sonolento, fora de cena*) Tô indo, mãe.

Mãe: Levanta, diacho. Queria ver se fosse dia de prova.

(*Tia Dulce vai entrando.*)

Tia Dulce: Dá licença, a porta tava aberta e eu fui entrando.

Mãe: (*Muito simpática, atenciosa.*) Oi Dulce, entra. Chegou na hora do café. Tô ajeitando aqui o café de Beto. (*Impaciente, grita da cozinha.*) Levanta Beto!! Senta aqui Dulce, vem tomar café, acabei de passar.

Tia Dulce: Posso não, fia, tô de jejum. Promessa.

Mãe: Mas tu tá doida, Dulce?! Que mania é essa de fazer jejum, criatura?! Ainda semana passada tu desmaiou na feira.

Tia Dulce: E eu não te conto, anteontem, cai dura na rua. A valência é que eu tava passando na Praça da Bandeira. O povo me acudiu e me levou pra farmácia de Junei. Precisava ver como ele cuidou de mim. Tão bom, Junei.

Mãe: Tá vendo você, come pra não ficar caindo por aí. Invente outra promessa, minha irmã.

Tia Dulce: Não creio. Promessa pra mim é jejuar. Promessa é sacrifício. E sacrifício é se privar do que mais se gosta para agradecer ao senhor. Hoje já rezei pra santa Brígida e Santa Filomena pedindo para me dar forças no jejum.

Mãe: Prova esse pedacinho de pão. Tá fresquinho.

Tia Dulce: Mas quá! Se tem uma coisa que eu sou é firme. Prometi que vou jejuar e vou jejuar. Não falho com Jesus e ele há de se orgulhar.

Mãe: Nem um pedacinho de pão?

Tia Dulce: Sou mulher de palavra. Jesus tá vindo!

Mãe: Esse tá no capricho. Fui a primeira a chegar hoje cedinho na padaria de Seu Régi.

Tia Dulce: Tô bem assim, fia. A graça alcançada foi grande. Vou honrar meu compromisso. Uma semana de jejum.

Mãe: Mas moça!! Uma semana? Tu morre de inanição, diacho. Faz isso não, Dulce. Corre lá na Igreja e negocia outra promessa. Jesus não há de achar ruim. Péra aí! *(Vai até o quarto. Enquanto a Mãe está lá, Tia Dulce olha, tentada, a mesa do café.)* Beto, a aula, acorda! Já falei pra você não ficar lendo até tarde. Te dou cinco minutos, se não acordar volto aqui pra te tirar da cama debaixo de taca. *(Voltando pra cozinha.)* Agora deu pra isso. Fica lendo até tarde e no outro dia é essa consumição pra acordar. Vai acabar estragando as vistas.

Tia Dulce: Agora deixa eu ir que evem chuva por aí.

Mãe: Pera aí que eu preparei uma latinha de doce de leite pra tu. Não é pra comer agora não, calma, é pra quando tua promessa acabar.

Tia Dulce: Queta, moça, judia de mim não, que eu já tô aqui com água na boca por causa desse doce de leite. Doce de buriti também eu gosto. Será que Dona Celca vai trazer da Buquirá? Dona Celca faz bem. Melhor que Regina de Sié. Se ela trouxer, eu trago pra tu.

Mãe: Traz que Beto adora. *(Dando-se conta que o filho ainda não acordou.)* *(Impaciente)* Beto!!!!

Tia Dulce: Acorda, Beto!!! *(Com bom humor).* Vai estudar, menino, pra ser doutor e cuidar de nós. *(Risos das duas irmãs.)*

(Cai a luz no plano do passado. Luz no plano do presente. Roberto dorme, sonha, delira, traz um livro aberto sobre as pernas.)

CENA 14

Mãe: Beto.

(Beto para e ouve a carta da mãe.)

Mãe: Beto, Sua tia Dulce não tá bem. Toda estragada do estômago. Quem tá cuidando dela sou eu. Tirando a doença, vai bem do juízo, ainda não caducou. Tá nítida, nítida. Outro dia encontrei com Dona Corina. Perguntou por você. Quis saber se você tinha avançado no francês. Eu disse “CLARO!! Dona Corina. Beto tá avançando em tudo.” Por falar em encomenda, quando você vier de férias traz um frasco de Água Rabelo pra mim. Por aqui tá em falta, nem na farmácia e nem no supermercado de Pagão tem. Dá jeito em tudo, de frieira a queimação no juízo. Agora deixa eu ir, filho, que deixei um carneiro no fogo. Fica com Deus. Anda certo e come direito. Se agasalha. Cuidado com

a friagem. Reza o santo anjo e manda notícias. Nossa Senhora do Livramento que te guarde.

CENA 15

(No plano do passado, Beto chega em casa eufórico.)

Beto: Mãe

Mãe: Que é moço, todo aflegelado assim por quê?

Beto: Carta de Tia Nice. Ela tá me chamando para morar com ela lá em Salvador.

Mãe: *(Preocupada)* Ah, é?

Beto: Ela diz que eu posso ficar lá e terminar o último ano do científico. A senhora lembra que, da última vez que ela esteve aqui, ela tinha me chamado?

Mãe: *(Já tristonha.)* Lembro não.

Beto: Ela disse que se a senhora concordar, ela faz minha matrícula. Já pensou, mãe, Salvador. Casa de tia Nice.

Mãe: Longe, né?

Beto: *(Sonhando)* Salvador!

Mãe: Mas já é ano que vem?

Beto: É, mãe.

Mãe: Ô Deus, passou tão rápido. Tu cresceu ainda ontem e já vai embora? Tu quer mesmo ir?

Beto: Eu quero sim, mãe. Eu sempre quis conhecer Salvador. Ver o mar...

Mãe: Tão longe, Maria Santíssima. E se tu se perder por lá?

Beto: Que perder o quê, mãe?

(Tempo. A mãe muito pensativa.)

Beto: Que foi, mãe?

Mãe: Tô aqui me lembrando de quando você nasceu. Eu chupei tanta lima enquanto te esperava, que você nasceu com a pele lisa, lisa. E nasceu gordo, parrudo, uma canseira pra te carregar no colo. Ainda ontem você corria por essa casa, eu te levando pra missa das crianças, todo sábado de tarde. Eu te fantasiando pra brincar carnaval na Associação, te dando dinheiro pro ingresso da matinê de domingo no cinema da casa paroquial.

Beto: Por que a senhora tá lembrando disso tudo agora?

Mãe: Não sei, pra lembrar precisa de motivo? Mas pra esquecer motivo é que não falta. A distância, a lonjura. Daqui pra Salvador é chão. Bem prá lá de Conquista.

Beto: Mãe, eu não vou esquecer da senhora.

Mãe: *(Após ligeira pausa.)* Escreve aí pra tua tia. Agradece a ela por te convidar. Diz que você vai pra lá estudar. Diz a ela que quando você for eu mando aquele doce de laranja que ela provou aqui da última vez e se fartou. Diz que eu coloco sempre o nome dela em minhas orações. Diz que eu também mando lembrança pra Orélio e os meninos. *(Vai saindo tristonha.)*

Beto: Mãe, eu sou parte da senhora e a senhora é parte de mim.

Mãe: Tira a farda, toma teu banho que eu vou esquentar o almoço. Hoje tem carne do sol.

(Luz fecha sobre eles.)

CENA 16

Mãe: Beto, diminui essa música correndo, o caixão de Seu Onório tá vindo lá do Tomba e vai passar por aqui. *(Beto diminui a música.)* Tava lá no velório. Zulmira tá que é uma tristeza só. Não sabe como vai ser com ela agora viúva. Tuana já tá mocinha, mas o menor, Miguelzinho, não queria de jeito nenhum que levassem o caixão com o pai embora. Dulce puxou um “Cristo amigo” que cortou meu coração. Mais tarde levo uma sopinha pra eles. *(Vai até a janela.)* Corre, Beto, o caixão tá passando aqui. *(Beto não sai do lugar. Desliga o rádio.)* Pessoa boa, Seu Onório. Coitada de Zulmira e os meninos. Vem ver, Beto. Sié tá segurando na alça do caixão. Seu Onório trabalhou um tempão pra ele. Mas assunta só, eu tô dizendo. Beto, cê acredita que Teônia não tá de preto? Falta de respeito. Orlandi tá fechando a oficina em respeito ao morto. Bonito da parte de Orlandi. Que Deus receba Seu Onório em bom lugar. É vai Dulce toda de preto, chorando mais que o povo da família. *(Chamando baixinho.)* Dulce, Dulce, assunta pra roupa de Teônia. Vai, fia, vai, depois passa aqui pra me contar. Não tô bem das pernas pra caminhar até o cemitério. Vou ficar por aqui contrita em orações.

(Beto volta a ligar o rádio. Tempo. A mãe fecha a janela lentamente. Um silêncio triste se instala, enquanto a música ganha a cena aos poucos.)

Mãe: Lá se vai mais um. Zulmira me disse que Doutor Aurélio falou pra Seu Onório cortar o sal, mas ele teimava e não obedecia. Ainda mês passado ele teve aqui. Eu agoniada com as muriçocas e ele me ensinou um santo remédio. Me disse que pra espantar muriçoca precisava queimar bosta de vaca. Ele apanhou pra mim uma bosta bem seca e eu taquei fogo nela. Pois não é que a fumaça espantou a praga? Ele ainda me disse que quando passa defunto é bom queimar também pra afastar espírito mau. Faz o

sinal da cruz. *(Vai até a imagem de Nossa Senhora do Livramento. Reza em silêncio. Para e atenta para a música que toca.)* Beto, essa música... Bonita, tá cortando meu coração, mas é bonita. *(Tempo)* Vem cá, vem. *(Beto vai até a mãe. Ela pede que ele deite em seu colo. A mãe afaga o filho.)* Comprei uma mala pra tu. Boa mesmo, forte, resistente. Uma mala grande pra tu carregar pra Salvador. *(A mãe direciona o olhar para a imagem de Nossa Senhora do Livramento. A música cresce enquanto a luz vai caindo.)*

CENA 17

(No plano do passado, a mãe prepara a mesa do almoço. Beto está no quarto, ouvindo música e lendo.)

Mãe: Beto, o almoço tá servido. Desliga essa vitrola que já me aflegelou o juízo hoje. Deixa de arrelia e vem comer. Depois do almoço nem vou tirar meu cochilo. Ajeito a cozinha e vou lá no armarinho de Dona Néde que ela encomendou pra mim um Almanaque Bristol e já chegou. Espero que o desse mês esteja bom como do mês passado. Não demoro. Deixei umas roupas quarando no quintal. Vou aproveitar que o sol hoje tá bom.

Beto: Mãe, a senhora brigou com Tia Dulce?

Mãe: Dulce anda muito braba. Me atazanou a paciência e eu falei: “Vai embora coisa à toa.” Andei muito cabsada e ela veio aqui me ajudar. Cozinhar bem, não cozinhava, mas é bem verdade que passava uma vassoura na casa como ninguém, tirava que era uma beleza as poeiras dos cantos. Fui reclamar de um mal feito dela e me respondeu, precisava ver. Pra não imaginar a casa sem governo e começasse a tomar liberdades mandei embora. Faz-se besta, ela foi malcriada e eu disse: “Não toma gosto comigo não, não gosto de graça”. Ela ficou furiosa, com o ferro de engomar nas mãos soprando as brasas. Me disse que ia embora, mas me pediu pra ficar só aquela noite porque a televisão dela quebrou e não queria perder o novela. A bestona aqui ficou com pena e deixou. Pior que ela não me deixa assuntar a novela direito. É uma perguntação! Ainda levou meu Almanaque Bristol. Tão bom: tem histórias, anedotas, conselhos práticos, horóscopos, o santo do dia, as fases da lua. Me faz uma falta o Almanaque Bristol...

CENA 18

(De volta ao plano do passado, Beto aparece na sala para almoçar.)

Beto: Mãe, tô indo lá na casa do professor pegar mais um livro emprestado.

Mãe: Mas, antes, almoça, menino.

Beto: Não dá tempo. Vou correr antes que o professor vá pro colégio.

Mãe: Mas eu fiz uma leitoa tão boa.

Beto: Deixa pra janta. Tô indo, mãe.

Mãe: Êpa, Mocinho, vai trocar de camisa. Toda amassada.

Beto: Ninguém vai reparar, mãe. *(Sai apressado.)*

Mãe: Não repara pouco, depois o povo pensa que eu não passo uma camisa direito. Eu não sei como esse povo é?! *(Beto escapole apressado)* Espera, Beto. *(Súbito, para)*. Meu Deus, sai e deixa o rádio ligado. Eita menino aluado.

(A Mãe vai até o quarto. Senta e ouve uma canção, entre intrigada e atraída. A música toma conta da cena. No plano do futuro, Beto/Roberto bate com força os teclados de uma máquina de escrever. Tempo. Ele dorme sobre a escrivaninha. A Mãe “invade” o plano do futuro, levanta devagar a cabeça de Beto. Dá um beijo na sua testa e sai.)

CENA 19

(Roberto dorme. Tempo. Em volta dele, vindo do passado, Beto irrompe de bicicleta em meio à cena, dando voltas em torno de Roberto em sua poltrona. A Mãe chega na porta da rua e assiste ao filho dando voltas. Roberto, instalado no presente, olha a cena à sua volta.)

Beto: Mãe, a bicicleta do pai tá inteira.

Mãe: *(Aflita)* Beto, essa bicicleta é muito velha, sai daí, cuidado para não cair.

Beto: Que cair que nada, bicicleta boa danada.

Mãe: Quem deu ordem para tirar a bicicleta do lugar?

Beto: E tem graça, deixar a bicicleta largada no quintal, em tempo de estragar.

Mãe: Sai daí, anda, o sol tá muito quente.

Beto: Daqui a pouco.

Mãe: *(Gritando)* LARGA ESSA BICICLETA, ROBERTO, EU TÔ MANDANDO.

Beto: Calma, mãe. Sossega. *(Parando a bicicleta.)*

Mãe: *(Ainda nervosa.)* Deixa essa bicicleta onde você encontrou.

Beto: Eu só queria dar uma volta, distrair.

Mãe: *(Grita, nervosa)* Agora não é hora de distrair, é hora de estudar. Já pra dentro. E guarda essa bicicleta, não quero ver você nela, não quero ver essa bicicleta nunca mais,

esconde ela das minhas vistas, some com esse diacho, não quero ver, não quero. *(A mãe chora.)*

Beto: Ô mãe, calma...Fica assim, não. Sossega esse coração.

Mãe: Certas coisas têm que ficar quietas, guardadas da vista, escondidas da saudade da gente.

Beto: Até parece que essa bicicleta traz lembranças ruins.

Mãe: Só traz lembrança boa de lembrar, mas ainda assim dói aqui, na alma. É que hoje eu não tô boa. Justo hoje que eu acordei com uma saudade danada do traste do teu pai.

Beto: E como foi o sonho?

Mãe: Assunta só, ele apareceu montado na bicicleta. No sonho ele era moço, como a gente se conheceu.

(Muda luz. Luz do plano do sonho da Mãe. Beto assiste à cena. Luz especial sobre o pai, jovem. Ele surge conduzindo a mesma bicicleta na qual estava Beto. O pai surge em um plano indefinido. Ele emerge de algum lugar situado entre a imaginação, a fantasia ou como parte de um plano misterioso, inaudito.)

Pai: Vem, ponga aqui que eu vou te levar pra dar uma volta.

Mãe: Dar uma volta? Onde?

Pai: Vamos lá na beira do rio. Essa época do ano deve tá bonito, cheio.

Mãe: Cê é que tá bonito, tá corado, tá moço, eu tô velha.

Pai: Tá aqui, tá cuidando de Beto.

Mãe: E quem cuida de mim?

Pai: Eu tô sempre por perto.

Mãe: Tá por perto, tá longe...

Pai: Agora tô aqui, não tô?

Mãe: Tá?

Pai: Cê tá me vendo?

Mãe: Tô.

Pai: Então eu tô aqui, mulher.

Mãe: Você demorou de aparecer.

Pai: Nem sempre dá pra vim quando eu quero. Tá pensando que é assim, é?

Mãe: Me leva mais tu lá pras bandas de onde tu veio?

Pai: Deixa de besteira. Vou te levar pro rio, depois eu te trago de volta. Teu lugar, por enquanto, é aqui. Ponga aí, moça. *(A Mãe senta na parte de trás da bicicleta.)* Aí não, aqui na frente, onde eu costumava te levar. *(A Mãe senta na parte da frente.)*

Pai: Simbora. Vamos dar uma voltinha e daqui a pouco te trago de volta.

Mãe: Ainda tenho que cortar uma verdurinha pro almoço.

Pai: Fez o que de bom pra hoje?

Mãe: Feijão de corda com uma costelinha de porco.

Pai: Eita danado, dia desses me deu uma vontade de chupar uma talhada de manga.

(Os dois seguem conversando, rindo. Entra música, o Pai e a Mãe giram pelo palco na bicicleta.)

CENA 20

(A Mãe está sentada na rodoviária de Poções. Ao lado dela, uma mulher, em torno de 35 anos.)

Mãe: *(Após um tempo, observando a mulher.)* A viagem vinha direitinho mesmo e esse ônibus empacou. Ônibus velho, Deus me livre! Tô com a coluna aqui que não me agüento.

(A mulher olha com cara de poucos amigos. Tempo.)

Mãe: Não tem ônibus que dê conta da buraqueira dessas estradas. Meu marido dizia que não tinha caminhão que aguentasse. Meu marido era caminhoneiro. *(Tempo)* A senhora é casada?

Mulher: Solteira.

Mãe: Tem namorado?

Mulher: *(Impaciente)* Não.

(Tempo)

Mãe: Um cafezinho agora caía bem, não é?

Mulher: *(Silêncio)*

Mãe: A senhora não me é estranha. Parece muito com os Tanajura, de Livramento. Eu sou de lá. *(Tempo)* A senhora é daqui de Poções?

Mulher: Sou de Jequié, mas me criei aqui em Poções.

Mãe: E tá indo pra onde?

Mulher: São Paulo.

Mãe: É chão, não é não?! Eu estou indo para Vitória da Conquista fazer exame. *(A Mãe toca na mulher, que já não disfarça mais o incômodo. Tempo.)* Eu tenho aqui na bolsa um pacote de avoador. A senhora é servida?

Mulher: Não, obrigada.

Mãe: A senhora vai pra São Paulo a trabalho ou a passeio?

Mulher: Trabalho.

Mãe: Coitada! Eu já disse que eu sou de Livramento?

Mulher: Já, minha senhora.

Mulher: *(Se levanta para sair.)*

Mãe: Vai pro banheiro?

Mulher: Não!

Mãe: É bom ficar de olho no ônibus, a qualquer hora, sai.

(A mulher nada responde e sai. A Mãe fica sozinha.)

CENA 21

(Tempo. Muda a luz. A viagem segue. A Mãe está sentada em outra rodoviária. Ao lado dela, um rapaz tristonho.)

Mãe: Diacho de ônibus que tanto quebra. Onde é mesmo que nós estamos, meu filho?

Moço: Anajé.

(Tempo)

Mãe: Eta mundo grande...*(Tempo)* O moço entrou em Brumado, não foi?

Moço: Foi.

Mãe: Eu assuntei a hora que você entrou. A menininha que tava no colo da mãe, do meu lado, tinha acabado de vomitar. *(Tempo)* O moço tá indo pra onde?

Moço: São Paulo.

Mãe: Eu tô indo pra Vitória da Conquista fazer exame. Eu sou de Livramento, conhece?

Moço: Não senhora.

Mãe: Você parece com os Correia, lá de Livramento. Você é de onde?

Moço: Dom Basílio.

Mãe: Tá indo pra São Paulo pra ganhar a vida, não é meu filho?

Moço: Não, Dona. É por desgosto. Lá é longe e, quanto mais longe, melhor. Vou ficar hospedado na casa de um tio. Quero ficar longe de Jussara, a ingrata que terminou o noivado comigo.

Mãe: Ô Jesus, mas por que Jussara fez isso? Um moço tão distinto.

Moço: Tava de casamento marcado pra daqui um mês.

Mãe: Judiação!

Moço: Disse que cansou, que o noivado passou do ponto. Por mim, já tava casado, mas o dinheiro que eu juntava nunca dava. Jussara só queria casar com mais.

Mãe: Eu calculo seu desgosto.

Moço: É duro, Dona. Um homem se dedica a uma mulher, porque eu me dediquei demais pra Jussara, aí vem a desnaturada, amassa, pisa e joga fora meu coração.

Mãe: Assim é a vida, não é meu filho?

Moço: É, Dona, assim é a vida. Uma piada de mau gosto.

Mãe: Fica assim não. Eu tenho aqui comigo uns ximangos. Deve tá meio duro, mas não tem nada não. Vamos ali na lanchonete e a gente molha no café. Nesses bolos de rodoviária é que eu não confio, vai que a gente come e dá um rebuliço no estomago dentro do ônibus. (*O moço consegue sorrir.*) Vem, vamos comer. Com o estômago cheio o coração padece menos.

Moço: A senhora lembra minha mãe.

Mãe: Não diga...

Moço: Eu tô até com um retrato dela, a senhora quer ver?

(*Os dois se afastam conversando, enquanto vai caindo a luz.*)

CENA 22

Tia Dulce: Menina!, Menina!

(*A Mãe aparece, vinda de um dos cômodos da casa.*)

Mãe: Bom dia, minha irmã.

Tia Dulce: Bom dia. Desculpe, se não cheguei em boa hora, tá com visita, não é?

Mãe: Que visita que nada!

Tia Dulce: Pois pra mim cê tava conversando com alguém lá dentro.

Mãe: (*mentindo*) Tava rezando em voz alta.

Tia Dulce: E que rezação é essa em plena luz do dia? Ou melhor da tarde?

Mãe: E pra rezar tem hora? Falando nisso, já passa das três?

Tia Dulce: Das quatro, olha só a merenda que trouxe pra nós.

Mãe: Bolo frito! Tu é de morte, chega pra me tentar, valha-me Deus. Tô podendo com isso não. Doutor Aurélio me proibiu fritura.

Tia Dulce: Feito agorinha, ainda tá quentinho. Se quiser, eu mesma passo o café.

Mãe: Pera aí que tem um que ainda deve tá bom, passei logo depois do almoço. (*A Mãe continua a falar enquanto pega o quente-frio e as xícaras*) Gosto de passar um cafezinho depois do almoço, hora que me dá um sono, uma vontade boa de deitar e dormir, mas quem disse que eu posso, tô com uns bordados atrasados. Clarice de João Lima, João Lima de Seu Lôxa, tá indo pra Salvador e me encomendou uns bordados pra irmã que mora em Salvador.

Tia Dulce: Prova fia, vê se tá de gosto.

Mãe: (*Se deliciando, fala de boca cheia*) Gostosura! Prova o café, ainda tá quentinho!

Tia Dulce: (*Provando o café*) Serve não, café passado depois do almoço! café pra mim só dá hora!

Mãe: Então pera aí que passo uma agorinha.

Tia Dulce: Sossega moça, eu vou nesse mesmo, falo assim mas esse dá pro gasto.

(*Silêncio. As duas tomam o café e comem bolinho frito*)

Tia Dulce: Pois eu podia jurar que cê tava de conversa com alguém lá dentro.

Mãe: Era não, moça. Era reza minha. Tá animada com a novela nova que começa hoje ?

Tia Dulce: Sei não, ainda tô muito revoltada com o final de *Pecado Capital*.

Mãe: Também não me conformo. Como é que Janete Clair me mata Carlão no fim? Não, foi muita judiação com o pobre do Carlão.

Tia Dulce: Lucinha lá, no maior bem bom com Salviano Lisboa e Carlão se acabando.

Mãe: Nem me fale, que só de lembrar eu fico nervosa. Até pesadelo eu tive. Vi Carlão direitinho caindo com o balaço.

Tia Dulce: Beto deu notícia?

Mãe: Nunca mais, o ingrato.

Tia Dulce: Dia desses, ele bate aqui, tô sentindo.

Mãe: Cê fala com uma certeza, uma certeza que me acalma, que me faz acreditar, por um momento que aquele desnaturado tá vindo.

Tia Dulce: Você é mãe, mas eu sou madrinha, esqueceu? E madrinha é um pouco mãe, não é não?

Mãe: É de vera, bonito isso que cê falou. Madrinha é um pouco mãe. Tu me sai com cada uma.

Tia Dulce: Beto já, já volta.

Mãe: Mas tá demorando. Como pode, um filho tão desnaturado, que não escreve, há tempos, uma carta sequer. Aparecer não digo, deve tá trabalhando que nem um condenado, numa consumição só, mas uma carta, uma carta de vez em quando pra dar notícias. Não, isso é demais! Coração de mãe não bate certo com ausência de filho. Bate troncho, bate estranho, bate, mas não bate.

Tia Dulce: Tá sentindo alguma coisa no coração? Come mais.

Mãe: Tô sentindo uma saudade enviezada.

Tia Dulce: Como é isso?

Mãe: Saudade que vem e vai.

Tia Dulce: Quando esse menino aparecer aqui e for pedir bença da madrinha aqui, vai ouvir poucas e boas. Onde já se viu deixar uma mãe sem notícias por tanto tempo.

Mãe: E nem o endereço dele eu tenho mais.

Tia Dulce: Deixa eu ir. Passa lá em casa pra gente ver juntas o primeiro capítulo. Novela boa como *Pecado Capital* eu tô pra ver, acho difícil eles fazerem uma igual.

Mãe: Mas impossível não é. Esse povo da televisão é danado!

Tia Dulce: Se não prestar, eu mudo de canal. Que nem eu fiz da outra vez. Cê ficou vendo *Cavalo de Aço...*

Mãe: Novela boa!!!

Tia Dulce: E eu me apeguei a *Mulheres de Areia*. Novela melhor ainda! (*Pausa*) Brigada pelo café, da próxima vez só tomo se for da hora!

Mãe: Brigada pelo bolinho.

Tia Dulce: Bico calado, Doutor Aurélio não pode saber.

Mãe: Se ele sonha, ele me mata, aquele ali sabe dá cada pito! Espera aí, que eu tenho uma coisinha pra você. Já deixei aqui separado. Uma beleza de mamão verde!

Tia Dulce: Que bom, minha irmã. Vou fazer pra janta de hoje. Deixa eu ir.

Mãe: Vai com Deus!

Tia Dulce: Fica com ele. Santa Efigênia e São Dimas olham por ti. Hoje é dia deles

(A Mãe permanece na cozinha. Pega o bordado sobre a mesa e retoma o trabalho. A luz sobre ela diminui.)

CENA 23

(A Mãe e o pai procuram por Beto pela casa.)

Mãe: Beto!

Pai: Beto!

Mãe: Mas onde esse menino se meteu?

Pai: Já remexi tudo no quintal e nada.

Mãe: Vai ver ta no porão. Ele gosta de ficar por lá lendo, vez em quando.

Pai: Já olhei, não tá.

Mãe: Deixa ele voltar que vai levar uma coça.

Pai: Não precisa bater.

Mãe: É pra ele aprender a deixar de ser besta.

Pai: Daqui a pouco ele volta. Já ta na minha hora. Preciso sair com o caminhão.

Mãe: Beto agora deu pra isso. Toda vez ,antes de você viajar, se esconde.

Pai: Ele não quer se despedir. O menino fica com o coração apertado.

Mãe: E o meu, fica como?

Pai: Fica como o meu, disparado.

Mãe: Por que a gente não se acostuma nunca com a hora de ir embora?

Pai: Tanto tempo indo e voltando por estas estradas.

Mãe: E na hora da despedida sempre dá esse nó na garganta.

Pai: *(Pega a mala):* Essa gastura no peito. Vontade de ficar, precisão de ir.

Mãe: Tu bem que podia sossegar, arrumar um trabalho por aqui.

Pai: Mas a única coisa que eu sei fazer é dirigir meu caminhão.

Mãe: Viver por estas estradas é perigoso.

Pai: Do que é que tu tem tanto medo?

Mãe: Das curvas.

Pai: Das estradas?

Mãe: Também. E das curvas das mulheres.

Pai: Tenha medo não. Para as curvas das estradas eu tô de olho bem aberto e para as curvas das mulheres, eu nem olho.

Mãe: Vai logo, vai antes que eu te prenda e não te deixe sair.

Pai: É o que eu gosto de fazer, pegar meu caminhão e rodar por ai. Mas eu gosto mais ainda de tu e do meu menino. É por isso que eu volto.

Mãe: Muito tempo longe de casa. Eu sinto tua falta.

Pai: Eta que amor roxo. Sossega, mulher. Eu não tô indo pra sempre.

Mãe: Essa é a certeza que eu preciso ter e a dúvida que me consome.

Pai: Preciso ir.

Mãe: Já não vejo a hora de tu voltar.

Pai: O tempo passa rápido, quando tu menos esperar eu tô de volta.

(A Mãe o abraça com força.)

Mãe: Juízo, homem. Quando passar pelas curvas perigosas, dirige com cuidado *(Pausa)* e lembra que tu tem uma mulher te esperando com teus filho.

(Beto surge. Fusão temporal)

CENA 24

Pai: Betinho, este presente é para você.

(Beto abre avidamente a caixa de presentes e nela encontra uma gravata.)

Mãe: Uma gravata? Mas ele não tem idade pra usar gravata.

Pai: Eu sei, mas desde cedo ele já vai aprendendo a ganhar o que é bom. Quero que a primeira gravata que ele use seja esta, dada por mim. Passei por Salvador e comprei lá no Adamastor.

(A Mãe toca a gravata.)

Mãe: Coisa fina, sente só Dulce.

Tia Dulce: *(Amarga)* Desperdício, dá gravata pra Beto que nem barba tem.

Mãe: Agradece, Beto.

Beto: Obrigado, pai.

Pai: Cadê meu beijo?

(Beto vai até o pai e dá-lhe um beijo na face.)

Pai: Tá achando que eu esqueci de trazer o seu livro? Tá aqui o livro que você me encomendou. *(Entrega a Beto mais um presente. Ele abre e encontra um livro.)*

Tia Dulce: É tanto livro que esse menino tem que, daqui uns dias, essa casa vai virar uma biblioteca.

Beto: *Vidas Secas*, de Graciliano. Obrigado, pai.

Tia Dulce: Isso lá é nome que se põe em livro?

Mãe: E você lá entende alguma coisa de livro, Dulce?

Pai: Este presente aqui é prá mulher da minha vida. *(Entrega um presente para a Mãe.)*

Mãe: Um chapéu!

Tia Dulce: Que coisa mais linda! Deixa eu experimentar.

Mãe: Mas quá! Deixa de ser oferecida. Mas onde é que eu vou usar esse chapéu?

Tia Dulce: Na feira é que não é. Se não quiser eu quero. Já pensou eu indo pra igreja com ele?

Pai: Claro que ela quer, *(Para a Mãe)* um dia você ainda vai ter um motivo muito especial para usar este chapéu. Vi uma filme em São Paulo em que a artista usava um quase igual.

Mãe: Você gastando sem precisão com a gente.

Tia Dulce: E o meu presente, cadê? Esqueceu de mim, foi? Mas se esqueceu não tem problema, eu não faço questão.

Mãe: Não faz é pouco.

Pai: Calma que tem presente pra todo mundo.

Beto: Pai, o senhor tomou banho de mar?

Mãe: Ô menino mais incutido com mar.

Pai: Tomei sim, Beto. Tá aqui o seu, Dulce.

Tia Dulce: *(Sem esconder a frustração)* Perfume de alfazema. Oba, que bom! *(Baixo, para a Mãe)* Toda vez é isso, ele só me traz perfume de alfazema.

Mãe: Larga mão de ser mal agradecida, Dulce.