

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



METADE DA LUA: AUTOFICÇÃO EM CENA

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Juliana Alves Tavares Silva

Amadora, Outubro/ 2019

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

METADE DA LUA: AUTOFICÇÃO EM CENA

Juliana Alves Tavares Silva

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa e co-orientação científica da Professora Doutora Eugénia Vasques.

Amadora, Outubro/ 2019

“Hoje, pratiquei o bem:
Não tive um dia vazio,
Trabalhei, não fui vadio,
E não fiz mal a ninguém.”

(*Ave Maria*, Olavo Bilac.
Poesias Infantis. Rio de
Janeiro: Francisco Alves,
1929)

“Se um dia eu me esquecer de
você, eu não vou me lembrar
de mais ninguém”

(Edith Helena de Azevedo,
minha avó)

AGRADECIMENTOS

A realização deste projeto de mestrado contou com importantes participações, inquietações, encontros e incentivos de pessoas sem as quais não teria sido possível tornar realidade este trabalho e a quem sou profundamente grata;

- À Professora Doutora Eugênia Vasques, pelo carinho, amizade e atenção na orientação deste projeto.
- Ao Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, pelas sugestões e conselhos ao longo do processo.
- Ao Professor Diogo Bento, por todo o apoio ao longo do mestrado.
- Às Associações Brasileira de Alzheimer (ABRAz) em Brasília e Alzheimer Portugal.
- Ao amigo e Diretor da ABRAz, Otávio Castello, por todo o apoio prestado ao meu projeto e às famílias dos portadores da doença de Alzheimer.
- Aos meus amigos que contribuíram e apoiaram este projeto, em especial Alice Pederiva, Flávia Fernandes, Tiago Sgarbi e Filipa Eusébio.
- À minha querida amiga e encenadora Ana Paula Eusébio, à minha parceira de cena e atriz Maria Emília Castanheira, ao Trêsmasum Teatro e a todos os profissionais e amigos que trabalharam na realização da peça *Metade da Lua*.
- Ao Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (Brasília, Brasil) pelo apoio e incentivo a este projeto.

E deixo um agradecimento especial à minha família: a minha mãe, Lêda Alves, minha maior inspiração neste projeto, ao meu pai João Batista, que me incentivou desde o início com este mestrado, ao meu irmão Renato Alves pelo apoio diário, aos meus avós (Marisa, Manoel, Elias e Edith), à minha madrinha Maria Das Graças Palmeira e a Cristiane Silva, que ajudou a cuidar da minha avó até o final de sua vida.

Por fim, este projeto é dedicado à minha avó Marisa, que deixa imensas saudades.

RESUMO

O presente relatório do trabalho de projeto *Metade da Lua: Autoficção em Cena* tem como objetivo identificar a metodologia utilizada para a escrita dramática de um texto cênico a partir de conceitos como autobiografia, autoficção e dramaturgia. Tendo como inspiração uma experiência pessoal e outros relatos de vida em relação a doença de Alzheimer, presume-se a escrita resultante de uma apropriação ficcional das situações colhidas, procurando uma estética dramática entre o teatro, a veracidade e a ficção, em um processo catártico de criação.

Palavras-chave: Autobiografia, Autoficção, Teatro, Dramaturgia, Escritas do eu

ABSTRACT

This report on the *Metade da Lua* project aims at identifying the methodology employed in the dramatic writing of the text, which was based on concepts of autobiography, self-fiction and dramaturgy. Inspired by personal experience and other people's life stories on Alzheimer's disease, the writing was a result of fictional gathering of the collected stories, reaching for a dramatic aesthetics that merged theater, truth and fiction, in a cathartic process of creation.

Keywords: Autobiography, Self-fiction, Theatre, Dramaturgy, Self writing

ÍNDICE

Apresentação.....	9
Introdução.....	10
PRIMEIRA PARTE: Enquadramento teórico	12
Capítulo 1 – A passar pelos caminhos da dramaturgia e escrita para o teatro	12
Capítulo 2 – Autobiografia e autoficção	17
2.1 – Breve panorâmica	17
2.2 – Autobiografia	20
2.3 – Autoficção	23
2.4 – A refletir... ..	26
Capítulo 3 – A escrita como catarse	29
Capítulo 4 – A doença de Alzheimer	31
Considerações – Primeira Parte	33
SEGUNDA PARTE - <i>Metade da Lua</i> : Autoficção em Cena	34
Capítulo 1 – Processo de escrita	34
1.1 – Ponto de partida	34
1.2 – Metodologia adotada	35
1.3 - Principais relatos: inspirações pessoais	36
1.4 – Importantes referências dramáticas: Florian Zeller e Heloísa Seixas	38
1.4.1 – Peça <i>O Pai</i> : Florian Zeller	38
1.4.2 – Livro <i>O lugar escuro</i> : Heloísa Seixas	39
1.5 – <i>Metade da Lua</i> : Autoficção em Cena	41
Conclusão.....	47

Referências Bibliográficas

ANEXO A – Peça *Metade da Lua* de Juliana Tavares

ANEXO B - Folha de Sala – Peça *Metade da Lua* no Teatro da Comuna, Lisboa, 2019

ANEXO C - Fotos – Peça *Metade da Lua* no Teatro da Comuna, em Lisboa, 2019

APRESENTAÇÃO

A escrita sempre foi uma atividade segunda em minha vida; a força motriz é atuar. O meu interesse pela escrita começou em meados de 2006, quando tive a oportunidade de entrar em uma escola de teatro e ter um contato direto com dramaturgias teatrais, roteiros de cinema e um incentivo na escrita pelos meus professores. Costumávamos escrever um diário intitulado “diário de bordo”: ou seja, um registro de acontecimentos importantes (para mim) e uma descrição das atividades propostas. A partir daquele momento, conscientemente, comecei a perceber que escrevia sobre mim e unicamente para mim, visto que o diário de bordo não era, em sua grande maioria, compartilhado com os demais. Antes disso, costumava escrever em cadernos sobre minha rotina: “querido diário...” e, em seguida, poemas.

Após muitos anos, propriamente no ano de 2018, me deparei com uma situação familiar que me atingiu profundamente: o Alzheimer. E me vi frente a frente com a escrita. Precisava ser sobre aquela situação. Precisava ser sobre mim e os que me cercavam. Precisava ir além de mim. E me deparei, pela primeira vez, com o termo *autoficção*. Observei alguns elementos fundamentais para que a autoficção e o teatro partilhassem juntos: a utilização do texto na sua forma dramaturgicamente e literária e a presença, neste caso, do ator e autor como narrador e personagem-protagonista.

Com o objetivo de escrever uma peça teatral que pudesse me ajudar a lidar com tal situação, iniciei várias recolhas de testemunhos informais de pessoas que passaram ou estavam a passar pela mesma situação que eu. Comecei a ver filmes e documentários sobre o tema, conhecer Instituições e Associações e percebi maior interesse em misturar todas as informações recolhidas assim como criar situações que abrangessem o tema. Constatei que acabava por filtrar as informações que mais me facilitavam esteticamente e dramaturgicamente, sem esquecer do cerne: o Alzheimer.

A escrita teatral que proponho surge, então, carregada de referências ficcionais e autobiográficas, que questionam a veracidade da história, a confissão autor/ator, tal como traz a reflexão sobre o pacto entre realidade e ficção e a aproximação texto/ator/espectador.

INTRODUÇÃO

Durante o segundo semestre do ano de 2018, recolhi informalmente histórias e relatos íntimos de pessoas que cuidaram diretamente de pacientes portadores da doença de Alzheimer. Inspirada pela minha mãe (cuidadora) e minha avó (que teve Alzheimer), procurei, principalmente, cuidadores que fossem familiares do paciente e tentei me reduzir a pacientes idosos. Procurei Instituições e Associações que me dessem a oportunidade de ter um contato direto com esses pacientes e que me fizessem entender um pouco mais sobre a doença. Meu maior interesse foi tentar perceber os pontos comuns que a doença trazia em todos os pacientes que, mesmo aparecendo de maneira diferente em cada um, tinham quase o mesmo caminho. Um dos principais: esquecer o presente, relembrar o passado. O passado é o presente. Então, quais são os caminhos da memória?, questionei-me.

No entanto, percebi que além da parte teórica sobre a doença e da minha vivência quase direta enquanto cuidadora, era preciso recolher e me preencher de literatura e ficção. A autobiografia, por si só, não seria algo interessante para mim. Questionei-me, mais uma vez, quem eu era para me aventurar em uma autobiografia. Não era sobre isso. Não era sobre mim. Era sobre mim em relação a um outro. Era sobre mim e a minha mãe, em relação a uma outra pessoa: a minha avó. Era sobre todas as avós com Alzheimer e seus cuidadores. Então bebi de fontes ficcionais, artísticas, filmes, romances e peças teatrais. As duas principais que me fizeram mergulhar nessa aventura: *O Pai*, peça de teatro escrita por Florian Zeller e o livro *O lugar escuro*, escrito por Heloísa Seixas (que acabou por ser adaptado e virou também uma peça teatral).

Ambas as peças falam da doença de Alzheimer, sendo que a peça *O Pai* trata da percepção de quem tem a doença, enquanto o livro *O lugar escuro* retrata a visão de quem cuida de um familiar com a doença. O contraste de percepções foi de grande importância no processo para que, esteticamente e dramaturgicamente, fosse construído uma história que não “defendesse” uma parte, mas que tentasse retratar, de forma quase crua, uma realidade (com ficção e loucura). Contudo, por se referir a uma história que à partida sempre foi relacionada a mim, diante da minha dor, percebi que a minha tendência foi questionar a visão pessoal de um cuidador e suas fraquezas.

Desse modo, escrevi a peça *Metade da Lua* -- projeto e objeto de estudo deste relatório final -- que trata de uma neta que cuida da avó que tem Alzheimer. Por se tratar de uma doença com crescimento mundial e um alto índice tanto no Brasil quanto em Portugal, optei por duas personagens: uma neta brasileira e uma avó portuguesa. A peça mistura realidade e ficção, refletindo sobre a memória, a velhice e a exaustão.

O presente relatório, intitulado “*Metade da Lua: Autoficção em cena*” está dividido em duas partes: uma primeira, constituída por quatro capítulos, contém o enquadramento teórico que engloba dramaturgia, autobiografia e autoficção, a escrita como catarse e a doença de Alzheimer; e uma segunda parte, onde se relata o processo de escrita, principais relatos e inspirações e apresenta a realização do espetáculo de teatro que compõe este projeto.

PRIMEIRA PARTE – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

CAPÍTULO 1 – A PASSAR PELOS CAMINHOS DA DRAMATURGIA E ESCRITA PARA O TEATRO

Atravessar os caminhos da dramaturgia e escrita para o teatro é um desafio, a começar pela série de significados que se amplificam, apontando para a história do teatro, desde a distinção entre os modos dramáticos e épicos até as práticas contemporâneas, como a dança e a performance. Vou me limitar, aqui, diante das diversas direções, investigações e explorações acerca da definição de teatro, e considerarei a de Peter Brook, em seu livro *O Espaço Vazio*: “Um homem caminha por este espaço vazio enquanto outra pessoa o observa, e isso é tudo de que se precisa para dar início a um ato teatral” (BROOK, 2015, p. 16).

Em uma breve panorâmica, a passar por Aristóteles em sua *Poética* (335 a.C. e 323 a.C.) ou por Brecht em seu “teatro épico” e anti-aristotélico (1926), até Peter Szondi que visou a crise do drama em sua obra *Teoria do Drama Moderno* (1956), - quando o teatro épico brechtiano ainda era uma ideia dominante -, a ser continuada por Hans-Thies Lehmann, em sua obra *Teatro Pós-Dramático* (1999), que implantou novas questões sobre a linguagem, o corpo, o espaço e o tempo teatral e foi por conseguinte debatido, de maneira crítica, por Jean-Pierre Sarrazac, em sua obra *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2012), a defender o dramático, em um contexto cênico, no drama e oferecer uma mudança de paradigma em sua definição (e não a sua morte).

No fim do século XIX, o “texto dramático”, com a introdução da encenação moderna – por exemplo, por Stanislavski (a partir de 1910), segundo Sérgio de Carvalho (2019) – experimentou uma abertura diante das suas próprias limitações: “É “dramático” todo teatro que pretenda representar o mundo, de maneira direta ou distanciada, e que coloca o ser humano no centro do dispositivo” (BESSON, 2013, p. 121). O uso de recorrentes expressões que apontavam para ruptura ou novidade (VASQUES, 2003), seja pelo texto dramático, seja pela preocupação com um novo ‘futuro do teatro’, postulava a procura de novos textos e autores. Diferentes autores e dramaturgos atinaram formas de inovar a cena e distanciá-la do drama fechado, “tradicional romântico e burguês”. Para Sarrazac, há um vazio em cada peça que chama o palco, a relação com o espectador. Isso

é o que ele chama de devir cênico de um texto teatral: “Nesse sentido, o devir cênico – reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto – é o que liga mais proximamente, mais intimamente esse texto ao seu “Outro” exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco” (SARRAZAC, 2013, p. 54). Em outras palavras, um texto ‘potente’ de teatro é aquele que tem uma forma rapsódica, aberta, formado por fragmentos, e que, não só expressa o seu desejo pela cena, pelos espectadores, pelos atores, mas pela recriação dessa relação.

a noção de um dramaturgo-rapsodo (remeto ao Rapsódia), ou seja, aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre homem e mundo se perdeu, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz (e como poderia ser diferente?) a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais – rapsódico remete, especialmente em francês, àquilo que é mal engendrado, que é formado por fragmentos, daí o rapsodo ser o artífice por excelência do drama no mundo contemporâneo. (SARRAZAC, 2013, p. 7).

A forma dramática percorreu um processo em direção a maior subjetividade e abertura, onde a perspectiva da intimidade, do “eu”, se tornou cada vez mais importante. O drama sempre tende a passar por reformulações, explorações e investigações que tentam dar conta de “acompanhar” os processos que aprofundam a produção e criação artísticas pós-dramáticas, seja pelo advento da tecnologia, pela influência de novos discursos, ou por junções de várias técnicas teatrais e artísticas e que, por isso, é necessário visitar antigos conceitos que deem margem para esse tema tão inesgotável.

O pronome “eu” aparece como elemento em comum nessas narrativas. Porém, essa mudança do sujeito “ele”, em que o discurso era sempre sobre o outro, não é só figurativa, pelo contrário, assinala uma transformação na sociedade e a possibilidade de pessoas comuns se posicionarem subjetivamente acerca dos assuntos que são do seu interesse. Assim, as escritas passam a abordar questões da própria intimidade do indivíduo, passando para “a narração da própria vida como expressão da interioridade e afirmação de ‘si mesmo’” (ARFUCH, 2010, p. 35 *apud* FREITAS, 2014, p. 2).

Desde o final do século XIX, ainda na “crise do drama” de Szondi, a cena teatral passou a ter maior contaminação pelo discurso autobiográfico e expressão do ‘eu’. Assim como Szondi, o dramaturgo e professor Jean-Pierre Sarrazac também enfatiza a importância de um dos primeiros nomes relevantes sobre o tema nessa época: o dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912) e a sua dramaturgia do eu. Essa linha dramática ficou conhecida por expor o indivíduo como centro de debate, pelo cunho psicológico e exploração da subjetividade das personagens com elementos da própria

vivência do autor, admitindo o “eu” como sujeito falante. O autor não segue os moldes que se encaixam ao conceito de *autobiografia*, estabelecido pelo especialista Philippe Lejeune, e criador de uma importante base teórica sobre o tema, em que não há o pacto do nome próprio mas sim uma clara representação da sua própria vida nas suas obras, ou seja, “assinala para um pensamento moderno de pensar a vida das suas personagens como a sua própria vida, como uma espécie de *alterego* em construção, colocando-se exatamente no paradoxo entre a realidade e a ficção no discurso autobiográfico” (FREITAS, 2014, p. 4).

Outro exemplo é a peça *The Glass Menagerie (Jardim Zoológico de Cristal)*, escrita em 1944 por Tennessee Williams, que foi baseada em sua vida e no seu núcleo familiar: na sua mãe e na sua irmã que tinha problemas mentais. Ele traduz esse problema de maneira metafórica: a personagem tinha uma perna deficiente e dificuldades de adaptação social. A personagem do narrador tem, inclusive, o mesmo nome próprio do escritor: Tom (abreviatura de Thomas).

A peça de Arthur Miller *After the Fall (Depois da Queda)*, estreada em 1964 em Nova York, é “uma peça que procura reproduzir o processo da memória que tenta, através dos detritos do passado, identificar uma coerência para a vida privada e coletiva. Por isso, é a peça mais introspectiva que o autor escreveu e assumiu uma forma de um diálogo interior” (FELDMAN, 2012, p. 6). A peça foi duramente criticada pela imprensa dos Estados Unidos e do exterior, por assimilarem uma das personagens, Maggie, como traços diretos e únicos de Marilyn Monroe (atriz e ex esposa do autor), além de expor a personalidade da atriz, assim como o casamento frustrado de ambos.

Na dramaturgia portuguesa, a peça *Português, Escritor, 45 anos de idade*, uma autoficção escrita por Bernardo Santareno, em 1974 - ano da Revolução de 25 de Abril em Portugal - trata da própria vida do escritor, censurado e combatente da ditadura de Salazar. O autor, para tanto, insere imagens-documentais dos últimos 40 anos da vida dos portugueses, a fim de ironizar a repressão da época. Para além da sua auto representação, o escritor “dá margens para que a desconsiderem como uma simples apresentação de identidade, já que parece não apresentar-se somente em nome da interioridade do autor, mas como uma possibilidade de figurar outros autores oprimidos pela censura e cansados de lutar por dias melhores em Portugal” (MUNIZ e SANTANA, 2015, p. 59). A peça foi considerada como autobiográfica pela crítica teatral portuguesa.

Já na dramaturgia brasileira, temos o exemplo do dramaturgo Jorge Andrade, em *Rasto Atrás*, publicada em 1965. A peça revela a vida do próprio escritor, de maneira autoficcional, a fim de questionar a relação conflituosa com o pai. O personagem principal, Vicente, rememora acontecimentos de sua infância e adolescência, além de mesclar histórias com a família na possível volta para sua cidade natal, a fim de reencontrar o pai: “Em Rasto atrás, o dramaturgo aproveita para trazer ao texto um caráter mais pessoal, com diversos elementos autobiográficos e, como ele mesmo coloca, faz da escrita de Rasto atrás um mecanismo para “libertação de fantasmas” (ALMEIDA, 2017, p.6 apud ANDRADE apud AZEVEDO, 2012, p. 46).

Outro exemplo, e neste aspecto filiado na linha de Strindberg, mas nos finais do séc. XX, é da autora Sarah Kane. O conjunto de suas obras é munida de memórias íntimas, autobiográficas e de experiências próprias. Fruto da sua depressão e percepção de mundo, Kane descreve suas personagens de maneira radical, agressiva, chocante e íntima: “Concretizando muito mais do que a individualidade psicológica de personagens em uma história com começo, meio e fim, ela expõe, acima de tudo, os movimentos desse eu em contato com o mundo” (OLIVERA, 2008, p. 6). Suas peças *Crave* (1998) e *4.48 Psychosis* (2000) são exemplos de sua construção e expressão do eu, sendo esta última, quase como um bilhete suicídio: “A falta de caracterizações físicas da personagem parece aprofundar a ligação clara que estabelecemos com ela durante a leitura. O pronome pessoal da primeira pessoa do singular, o eu claramente marcado e angustiado em todas as sentenças, atinge o leitor que declina o verbo para a sua própria pessoa” (AMARAL, 2019, p.108).

Em um outro sentido literário, posso citar Álvaro de Campos, um dos três heterónimos, com maior produção literária em seu nome, criados por Fernando Pessoa. O escritor colocou esta figura autoficcional em contato com a cultura anglófona (em que ele próprio foi educado), assim como com a vida náutica (visto que Campos era engenheiro naval) e fazia, desde sua infância à idade adulta, diversas viagens marítimas. Além disso, o escritor fez uma biografia para cada uma das suas personalidades literárias e criou identidades, aparentemente falsas, mas que se tornam verdadeiras diante da manifestação artística e diversa de Pessoa.

Na literatura brasileira, o livro *O Irmão Alemão* (2014), de Chico Buarque, pode ser uma sugestão de autoficção. Alguns pesquisadores¹ questionam o seu gênero como uma autoficção ou uma ficção de arquivo, e abrem um leque de debates sobre o tema, diante de uma história que mescla ficção, realidade e empirismo, imersos em um contexto histórico. O livro conta a história do autor/compositor em busca de seu irmão alemão, que ele nunca conheceu, fruto de uma relação passada do pai na Alemanha. Chico fantasia o destino do irmão, além de tentar descobrir a sua verdadeira identidade e paradeiro, assim como resgata a história do próprio pai.

Outros autores surgiram, e ainda surgem, em busca de uma dramaturgia íntima, transpondo o “eu” na forma de escrita, que passa a ser um objeto de investigação literária cada vez maior, visando além de uma proximidade com o leitor/público, um amadurecimento das suas próprias individualidades. Sendo assim, parto desse processo da escrita do eu, onde a ficcionalização extraída de um elemento real, determina o encaminhamento para a escrita da peça *Metade da Lua* (de minha autoria), em que a personagem principal e a autora não são homônimas, mas retratam experiências íntimas, diante de um recorte de fragmentos (também extra pessoais), sobre o mesmo tema.

¹ CAMPOS (2018); SANTOS, RODRIGUES (2017); SOARES (2017).

CAPÍTULO 2 – AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO

2.1 - BREVE PANORÂMICA

A escrita de si não é uma concepção moderna, vindo já de tradições da Antiguidade, nomeadamente no Ocidente e “profundamente enraizada, já quando Agostinho começa a escrever suas *Confissões*, que geralmente são citadas como o primeiro referente de uma escrita autobiográfica” (KLINGER, 2006, p. 24). Naquela época, não havia preocupação e nem valorização com as questões de autoria, mas por serem narrativas antigas ou de tradições importantes. De acordo com Nayara Bezerra (2013, p. 185), por conta disso, o filósofo Michel Foucault pensou a questão de autoria em *O que é um autor?* (1969):

Inicialmente, é importante destacar que nem sempre os discursos foram assinados por autores. Desde a Antiguidade até o início da Idade Média, as histórias viviam um processo contínuo de criação, uma vez que aqueles que as contavam tinham o direito de decidir quais conteúdos incluir, retirar ou modificar durante o próprio ato narrativo.

Foucault percebeu uma disposição do público cultivado da antiguidade de utilizar a escrita como uma ferramenta de agir sobre si mesmo e refletiu “o *autor* como uma invenção necessária no momento histórico em que surgem as noções de propriedade privada, lucro e individualidade” (FAEDRICH, 2016, p. 31). Para ele, o autor é uma palavra meramente inventada, uma função, para servir como uma invenção histórica e não um sujeito absoluto. Foucault afirma que a escrita de si ameniza os anseios da solidão, e permite uma nova forma de ver e rever-se: “Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150). Além do filósofo, outros nomes como Maurice Blanchot e Roland Barthes refletiram o papel do autor e da escrita.

A busca pela definição das palavras autobiografia e autoficção sempre pareceu ser uma tentativa inacabada. Em termos teóricos, há uma gama de nomenclaturas, definições e delimitações acerca dessas modalidades narrativas. Há dois nomes principais, aqui utilizados, que foram de grande relevância para intitular o que viria a ser autobiografia e em seguida, autoficção: Philippe Lejeune, em 1975, com o seu livro *O pacto autobiográfico* e Serge Droubrovsky, em 1977, que define o seu romance *Fils* como uma autoficção.

Com a escassez de estudos sobre autobiografia, Phillippe Lejeune em 1971, se debruçou sobre o tema, a fim de traçar um quadro geral sobre a autobiografia francesa e conceituou, então, o termo. O fator principal que diferenciava, em seu ponto de vista, um texto autobiográfico para um texto ficcional era o “compromisso com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo” (NORONHA, 2006, p. 22). Era, acima de tudo, um pacto de fidelidade e autenticidade entre o autor, o narrador e a personagem: “não é mais um critério para a constituição de um *corpus* de autobiografias – ela se torna um conceito e um objeto de análise - notadamente dos mecanismos de leitura e escrita envolvidos no texto autobiográfico e a identidade, produzida pela coincidência do nome próprio do autor, o narrador e o personagem do texto” (COELHO PACE, 2012, p. 21).

Contudo, Lejeune (2014), questiona: “O herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que o autor?” Como resposta à sua análise sobre autobiografia, o escritor francês Serge Doubrovsky sistematizou um exercício ficcional, nomeado *autoficção*. Era o seu romance *Fils* (1977):

Para su autor no se trata, pues, de una autobiografía; al contrario, en la contracubierta del libro, Doubrovsky apuesta por la existencia de un género mestizo en el que, contradiciendo a Philippe Lejeune, sí es posible que un héroe de novela lleve el mismo nombre que el autor: es decir, el pacto de ficción sí es compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje (cosa que Lejeu, en su fundamental ensayo “El pacto autobiográfico” no veía factible) (CASAS, 2012, p. 9).

Já para a autobiografia, a importância do pacto é justamente o compromisso com o leitor em dizer a verdade, uma manifestação própria de identidade: “A autobiografia passa a ser considerada como parte de variadas manifestações do eu” (COELHO PACE, 2012, p. 16).

A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações, etc) (LEJEUNE, 2014, p. 31).

Para alguns escritores, a autoficção tornou-se um meio de narrar a experiência pessoal, sem o contrato com a veracidade e a etiqueta “autobiografia”. É uma hibridização na literatura, que se mescla o fazer autobiográfico e o autoficcional: “Logo, o que conta no processo criativo é o discurso marginal em constante contaminação, o texto híbrido, a contaminação da autobiografia pela ficção e da ficção pela autobiografia” (LEÃO, 2016,

p. 10). Há também algumas breves definições de que a autoficção é uma variação da autobiografia (Doubrovsky) e por outro lado, põe em questão que a autoficção é uma invenção de uma personalidade (Vincent Colonna). A autoficção seria então, ao mesmo tempo autobiografia e ficção: “se entende que la autoficcion se acerca sobre todo a la novela, un género más flexible que la autobiografia, com mayor apertura para admitir la transgésion de las normas que rigen su propio funcionamiento” (CASAS, 2012, p. 30).

A autoficção de Doubrovsky representa uma saída para a dificuldade que vários autores encontravam com a definição de autobiografia, seja pelo pacto da verdade com o leitor, seja por questionar o recorte da própria vida como sendo um recorte da própria realidade, seja por acreditar que a autobiografia é para os “grandes”, para pessoas de relevância, ou seja pelo fazer dramático e literário.

De todo modo, o debate que diferencia autobiografia e autoficção é interminável, mas abre um leque de possibilidades entre o real, o ficcional, a verdade e a criação; “como anota Marie Darrieussescq, la diferencia fundamental entre autobiografia y autoficcion estribaría en el hecho de que esta asume de manera voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad para el sujeto de ser sincero y objetivo que la primera combate” (CASAS, 2012, p. 16). Ambas as definições sempre giram em torno da interação do texto, leitor e autor (que pode ser também narrador e personagem).

Obviamente, o termo “autoficção”, que não se constitui gênero específico, carrega em si uma “classificação” ambígua e, ainda que haja o pacto ficcional que transcenda o pacto autobiográfico entre a vida do autor e a fidelidade do narrador, tais elementos podem fazer referência a uma suposta realidade, mas não devem ser o centro de referência da leitura que, na verdade, é o conjunto de interação entre o texto, o leitor e o autor. (LEÃO, 2016, p. 8).

Importante ressaltar que na escrita criativa, esse processo de hibridização do autobiográfico pelo autoficcional são margens que se contaminam e se encontram como lugar de trabalho e de resolução dos problemas do escritor enquanto criador (SANTIAGO, 2011). Tanto a autobiografia, quanto a autoficção podem estar ligadas a um processo catártico, no qual o autor tem espaço para se redimir de alguma coisa ou “prestar contas” (GUERREIRO, 2011), assim como se manifestar enquanto pensador/recriador da própria vida.

Por fim, definir autobiografia é cair nas discussões e relações entre autobiografia e biografia, autobiografia e romance, autobiografia e autoficção, sem esquecer da

autonarrativa e diário. Limito-me, aqui, entre autobiografia e autoficção. Entretanto, tanto a autobiografia quanto a autoficção são temas que geram debates inesgotáveis, em que há sempre lacunas vazias para serem preenchidas, como por exemplo: a autonarrativa.

2.2 – AUTOBIOGRAFIA

Para entender autoficção, primeiro é preciso passar pela autobiografia - palavra importada da Inglaterra e da Alemanha, em meados do século XIX. Segundo Philippe Lejeune, um dos mais importantes teóricos sobre o tema, havia duas definições principais nesse mesmo século:

Segundo *Larousse*, é a vida de um indivíduo escrita por ele próprio. A autobiografia é concedida como uma variante das memórias: uma narrativa referencial, que se quer verídica, escrita pela própria pessoa e centrada (em contraposição às Memórias) mais na vida individual do que na história coletiva. A autobiografia, nesse sentido escrito, pressupõe um compromisso explícito do autor, um “pacto” de veracidade proposto ao leitor, na maior parte das vezes em um texto liminar [...] Ao contrário, Vapeareau, em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), chama “autobiografia” todo texto, qualquer que seja sua forma (romance, poema, tratado filosófico), cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos. Esse sentido, muito amplo, foi atribuído tanto ao adjetivo “autobiográfico” quanto ao substantivo. Fica claro porque considero esse sentido amplo: não se trata forçosamente de uma narrativa. (LEJEUNE, 2014, p. 259).

Lejeune manifestou então seu interesse pela expressão autobiográfica com a publicação do livro *A autobiografia na França* (1971), com o objetivo de incluí-la no conjunto de manifestações literárias e artísticas (PACE, 2012). Com isso, o pesquisador passou a questionar a expressão de si por diversos meios que exploram os campos e manifestações do eu, da autorrepresentação e da auto-identidade.

Com a intenção política em teorizar um gênero até então banido do cânone e discutido sem definições claras, Philippe Lejeune em seu livro *O pacto autobiográfico* (com esclarecimentos e atualizações do livro anterior), arriscou a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Para ele, toda obra autobiográfica precisa preencher as

condições de quatro categorias diferentes: forma de linguagem (narrativa/prosa), assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade), situação do autor (identidade do autor – cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador e posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal – perspectiva retrospectiva da narrativa).

Tomei a dos dicionários e fiz-lhe alguma precisão, escolhendo como centro o modelo proposto por Rousseau. Mas eu fiquei muito impressionado pelo facto de a autobiografia não estar definida apenas por uma forma (relato) e um conteúdo (vida), relato e conteúdo que a ficção podia imitar, mas por um facto que a diferenciava radicalmente: o compromisso que uma pessoa real assumia ao falar dela (própria) num espírito de verdade – o que eu chamo “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2013, p. 538).

O contrato consiste na relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem-protagonista*, ou seja, o princípio de veracidade: $A = N = P$. Presume-se que todas as afirmações são verdadeiras, construindo uma auto identidade, em que se a personagem e o autor não tiverem o mesmo nome, não há autobiografia, tampouco pacto autobiográfico. Para o Lejeune (2014), todas as questões de *fidelidade* e *autenticidade*, ou seja, problemas de semelhança e identidade, giram em torno do nome próprio, em que a identidade narrador-personagem principal, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa: “o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço” (LEJEUNE, p. 17).

Ao atribuir sua própria vida e identidade ao narrador e personagem principal, o autor firma um pacto com o leitor, isto é, assume uma responsabilidade de revelar a sua vida de forma legítima. Assim, cria um “vínculo” de sinceridade com o leitor ao relatar o seu íntimo e pessoal: “É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar” (LEJEUNE, 2014, p. 121). A capacidade de lembrar e narrar a própria vida permite tanto ao leitor, quanto ao autor, significar eventos, experiências de vida, pensamentos, ações, inconscientes e reconstruir o próprio eu: “É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um “para além de si mesmo” (KLINGER, 2006, p. 21).

Por outro lado, Lejeune acredita que o sujeito não seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo, e que por isso, a autobiografia é um gênero que perde em todos os campos, acumulando várias deficiências e críticas:

Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir. Talvez, ao descrevê-la, tomei, por minha vez, meu desejo pela realidade: mas o que quis fazer foi descrever esse desejo em sua realidade, que é ser compartilhado por um grande número de autores e leitores (LEJEUNE, 2014, p. 77).

Desse modo, o pacto autobiográfico pode ter formas muito diversas, mas têm a intenção de honrar a *sua assinatura* (LEJEUNE, 2014), em que o leitor pode até questionar a semelhança e veracidade, mas nunca a identidade. A identidade de nome já está estampada na capa; “a realidade pode ser pensada como uma construção intersubjetiva “compartilhada à medida em que ela só pode ser percebida por alguém, sujeito cognitivo inserido em um determinado contexto social, cultural, histórico” (VELASCO, 2015, p. 6).

Todavia, o sujeito pode ter razões de suspeitar da veracidade do texto, assim como o autor pode não assumir, propositadamente, a sua autenticidade. A partir do momento em que desperta a dúvida que haja identidade entre autor e personagem e o autor negue essa identidade, ou pelo menos não a afirma, Lejeune (2014) define como *romance autobiográfico*: “assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta *graus*”. (LEJEUNE, p. 29). Não é importante tentar compreender aqui, entre autobiografia ou romance, qual é o mais verdadeiro, mas em qual espaço e contexto eles se inscrevem.

Como Lejeune mesmo reconhece a impossibilidade de uma diferenciação entre autobiografias e romances autobiográficos a partir de uma análise meramente textual, já que os procedimentos narrativos de uma autobiografia são comumente imitados em textos ficcionais, é precisamente essa identidade do nome entre autor-narrador-personagem que vai firmar com o leitor o “pacto autobiográfico”, “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (VELASCO, 2015, p. 2).

Alguns teóricos consideram o *romance autobiográfico* como sinônimo de *autoficção*. Há uma pequena diferença entre ambos; o romance autobiográfico é o

fantasmático, que, para Lejeune (2014), é quando o nome do personagem é diferente do nome do autor, cuja história se assemelha a do próprio autor, isto é, não há a intenção de revelar quem é o autor. Para isso, é necessário recorrer as biografias extratextuais. Já a autoficção:

A autoficção pode **simular** ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance. Como anotou Manuel Alberca (2007), há um salto qualificativo do romance autobiográfico à autoficção; da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção (FAEDRICH, 2015, p. 47).

Ao longo do tempo, os estudos sobre autobiografia, nomeadamente o de Lejeune, se transformaram: tanto em sua definição, quanto a noção do próprio pacto, que foram reformuladas algumas vezes. O autor começou a refletir, então, a autobiografia não só em obras literárias, mas em diários, blogs, documentários, entrevistas (de rádio, televisão), relatos anônimos, entre outros.

2.3 – AUTOFICÇÃO

O conceito de autoficção veio para suavizar a “rigidez” das definições estipuladas pela autobiografia e preencher uma das lacunas vazias deixadas por Philippe Lejeune. Em termos teóricos, a autoficção tem um leque de autores que pensam a respeito, e acreditam que a autoficção é um subgênero da autobiografia, outros do romance e outros, que a autoficção é ao mesmo tempo autobiografia e ficção.

Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas – desde a Antiguidade clássica até hoje, passando pelo cristianismo da Idade Média - constitui o próprio sujeito, performa a noção de indivíduo. O discurso autobiográfico, que se constitui na modernidade em continuidade com esse paradigma, como exacerbação do individualismo burguês, será o pano de fundo sobre o qual se constrói e, ao mesmo tempo, se destaca o discurso da auto-ficção, que implica uma nova noção de sujeito (KLINGER, 2006, p. 23).

Em resposta a Lejeune, o escritor francês Serge Doubrovsky classificou seu romance *Fils* (1977) como uma autoficção e conceituou o termo. Ele assina como um romance para afirmar a sua ficcionalidade e utiliza as suas iniciais para manter o mesmo nome do autor, da personagem e do narrador, logo, a mesma identidade: La parte de

invención novelesca se reduce a proporcionar el marco y las circunstancias de una pseudo-jornada, que sirve de cajón de sastre a la memoria (DOUBROVSKY, 2012, p. 53).

Inicialmente, em sua concepção, é improvável que haja a possibilidade de se escrever uma narrativa de memórias, lembranças e experiências com exatidão em relação ao que foi vivido, isto é, ele se baseia em dados autobiográficos, em fatos verídicos e inspirados na própria vida, mas utiliza estratégias de narrativas ficcionais. Além disso, Doubrovsky acredita que a autobiografia serve para pessoas célebres e a autoficção engloba escritores que podem falar de si, pensando em estruturas ficcionais e estéticas mais abrangentes. Sua principal definição é de que a autoficção é a ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais: “¿ Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otón de su vida y en estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del language” (DOUBROVSKY, 2012, p. 53).

Embora com a presença dos dados factuais, a história de si ganha um aspecto romanceado. Na verdade, o texto autoficcional não pode ser definido ou categorizado por romance ou autobiografia, e, às vezes, mediante a identidade criada, um e outro ou nem um e nem outro, e, no espaço incerto da autoficção, propaga-se a desconstrução do eu, do eu espelhado que quebra, trinca qualquer certeza, qualquer caráter de estabilidade de si. A autoficção semeia o paratexto de experiências conflitantes, lembranças improváveis, escrita ambígua, não certificando com propriedade o caráter da ficção; é por isso um trabalho do imaginário, uma escrita em que se incorporam pedaços da vida, mas também invenções da própria vida, fatos que se multiplicam e se concretizam pela escrita. (LEÃO, 2012, p. 181).

Para Doubrovsky, a autoficção pode ser entendida não como uma maneira cronológica e fiel do passado, como na autobiografia, mas se trata do presente, do que poderia ter sido e o que também pode ser. Ele acredita ser uma escrita não *sobre* o inconsciente, mas *para* o inconsciente, em que a matéria é autobiográfica, mas a maneira de a fazer é ficcional. Em outra fase, o mesmo autor se contradiz com algumas concepções quando afirma que a autoficção “nunca aconteceu na realidade”.

Pode-se, então, perceber a autoficção como uma hibridização na literatura, em que se propõe, entre outras coisas, instaurar uma nova relação do escritor com a verdade, isto é, o real se dilui na autoficção e dá lugar a subjetividade e interpretação de quem sentiu e viveu. Para Silvano Santiago (2011), por exemplo, o autor se alimenta de dados

autobiográficos como “força motora” para a criação, quando se idealiza e realiza seus escritos: “a verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor” (SANTIAGO, p. 22). O discurso nesse processo criativo está sempre em contaminação entre o real e o ficcional, tornando o texto híbrido.

Isso acontece porque o que se constitui matéria primordial neste tipo de escrita, ou seja, a vida de uma pessoa real, jamais é percebida como um todo contínuo e palpável, mas sim como sensações esparsas, fragmentos de cenas e diálogos, emoções diluídas. Daí o exercício primordial de, através da linguagem, recriar os fatos de uma vida (SILVA, 2012. p. 4).

Se pensarmos a autobiografia como uma tentativa acirrada de contar a própria história, garantindo um pacto com o leitor de veracidade, a autoficção diluí a história de si, dando uma intensidade diferente, sem perder uma construção narrativa com o leitor, mas jogando com a verdade. A autoficção dá o estatuto de vivido e utiliza-se, também em sua maioria, a primeira pessoa do singular, ou seja, fortalecido pelo pronome “eu”, que passa entre o real e o fictício: “A auto-ficção deve ser entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos e amplificações do seu próprio esforço em apresentar-se como um eu, através da operação de consubstanciar-se textualmente. (GUERREIRO, 2011, p. 132).

Entretanto, no final da década de 80, o escritor Vincent Colonna (orientado por Gérard Genette em sua tese de doutorado) propôs uma abertura e nova concepção para o termo dubrovskyano sobre autoficção. Para ele, “a autoficção é a projeção do autor em situações imaginárias” (FAEDRICH, 2016, p. 40), em que se acredita que não há uma forma para autoficção, mas vários mecanismos. De maneira sucinta (FAEDRICH, 2016), o escritor propõe quatro formulações para autoficção; fantástica, biográfica, especular e intrusiva. A autoficção fantástica é onde o autor é o herói, ou seja, tem a mesma identidade, mas em uma história irreal; na biográfica o autor é também o herói, mas a partir de materiais reais; na especular “o autor não se encontra necessariamente no centro do livro: “pode ser somente uma silhueta, o importante é que ele vem se colocar no canto de sua obra, que reflete, então, sua presença, como um espelho o faria” (COLONNA, 2004, p. 120 apud FAEDRICH, 2016, p. 41); e intrusiva, o autor/escritor pode ser um contador de histórias, comentador, narrador que funciona como intermédio de um personagem. Mesmo com todas essas formulações, Serge Doubrovsky não concordou com a definição, acreditando que a autoficção sempre remete à existência real de um autor.

A partir desses autores, outros nomes apareceram a fim de tentar definir as “lacunas” que a palavra autoficção carrega, como por exemplo Philippe Gasparini, que tenta intermediar as definições de ambos os autores e dá outras ramificações para o tema: ficcionalização inconsciente, autofabulação e autoficção voluntária. Isso tudo para dizer que o leque de debates acerca do tema é, ainda hoje, latente.

Traço aqui, uma breve definição e reflexões sobre autoficção, mas vale ressaltar que tanto Lejeune, quanto Doubrovsky reformularam o conceito primário de autobiografia e autoficção ao longo do tempo, sem desprestigiar o conceito inicial. Me limitei a poucos escritores e teóricos, mas é importante citar outros nomes que contribuíram para essa reflexão: Gerárd Genette, Marie Daurrieussecq, Philippe Vilain, Philippe Gasparini, Manuel Alberca, Philippe Forest, Arnaud Schmitt, Diana Klinger, Silvano Santiago, entre outros.

2.4 – A REFLETIR...

Há quem diga que o gênero autobiográfico perdeu espaço no mercado, principalmente se o autobiógrafo não tiver grande relevância. Há também quem escreva para si e somente para si (a pensar nos diários, por exemplo), ou quem escreva como um exercício autobiográfico. Contudo, a linguagem do “eu” tem sido cada vez mais utilizada por questionar não só os próprios limites, mas também por aproximar o espectador daquele universo, já trazendo uma referência de que a história contada existe, e nos aproxima empaticamente do discurso e da história revelando, muitas vezes, algo íntimo e privado: “Klinger acredita que o avanço da cultura midiática tem proporcionado a afirmação dessa tendência, na medida em que essa forma de escrita permite ao leitor adentrar o ambiente privado do autor, proporcionando assim o conhecimento de sua “intimidade” (SILVA e MOREIRA, 2016, p. 4).

Ora, se pensarmos a autobiografia como uma verdade literal e não uma verdade do autobiógrafo, podemos questionar as fronteiras entre realidade/ficção, a partir do momento em que pensamos a autobiografia como já sendo um recorte de memórias do próprio autor. Sendo assim, a autoficção, mesmo com suas indefinições, desperta muito

interesse ao leitor, quando pensamos em atestar a veracidade dos fatos e em uma realidade autoral, que passa pela linha tênue e ambígua entre realidade e ficção.

Nesse aspecto, há de se entender que não se trata de reduzir a obra à vivência do autor, demonstrando se a ficção é fruto ou resultado de sua experiência pessoal e única. A escrita autoficcional, por certo, funde fato e ficção, mas deixa sempre garantida certa incapacidade de o sujeito se mostrar, se revelar, se expor por inteiro por meio da escrita. A ficcionalização do eu é, na verdade, o próprio encenamento do eu, encenamento de sua subjetividade no ato da escrita e do discurso, pois o dado narrado no texto é, sobretudo, uma reinvenção do vivido; ainda que esse reinventar-se se pautar pela fidelidade às normas dos acontecimentos, há de se afirmar sempre como construção literária. (LEÃO, 2016, p. 8).

A autoficção pode ser uma desconstrução do eu, da personalidade íntima, nesse processo em que o sujeito é fluído e cada vez menos cartesiano. Isso quer dizer que estamos sempre reconstruindo e ressignificando a nossa vida, dado a abundância (extradiagética), em que o narrador não é capaz de narrar-se, a ter em conta o seu nível escasso de autoconhecimento da própria vida, seja pela capacidade de memória e de recorte de momentos, seja pela releitura do passado, seja pela fragmentação do vivido na escrita: “Ou seja, nenhum documento é exclusiva e inequivocamente uma projecção autobiográfica do autor; essa projecção directa entre o autor e a obra é uma impossibilidade, porque o exercício de transpor uma memória em linguagem obriga à construção de uma *outra estória* [...] quando rememoro e narro já sou outro, já vivi a experiência e já fui transformado por ela” (BARANOA, 2011, p. 110).

Sendo assim, é difícil crer em verdades absolutas, mas podemos reconhecer as percepções relativas, as fragmentações na linguagem e na argumentação. Mesmo assumindo a autoficção como um exercício literário, no qual autor se transforma em personagem e narrador do seu romance e transpassa pela ambiguidade real/ficcional, não é suficiente para delimitar o tema. Segundo Faedrich (2016), para evitar confusões teóricas, ela acredita que é fundamental que haja um consenso sobre o que seja literatura e ficção e acentua os principais pontos para pensar a escrita autoficcional:

Ademais, é preciso considerar diferentes aspectos da escrita autoficcional: uma **prática literária** contemporânea de **ficcionalização de si**, em que o autor estabelece um **pacto ambíguo** com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o **tempo presente** da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela **fragmentação**, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da *obra de arte para a vida* – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; **identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista**, que se pode ser explícita ou implícita,

desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E por fim, a palavra-chave que marca autoficção como um **gênero híbrido: a indecidibilidade** (FAEDRICH, 2016, p.44).

CAPÍTULO 3 – A ESCRITA COMO CATARSE

Não cabe neste relatório aprofundar-me no(s) significado(s) teórico e histórico de *catarse*, mas é importante frisar que o termo passou a ter sentidos diversos no decorrer do tempo, apresentando algumas concepções em diferentes áreas do conhecimento; a começar por Aristóteles (384-322 a.C.), que iniciou o debate do termo (importando-o da sua aplicação anterior, associada por exemplo a manifestações de purgação psicofísica em contextos ritualísticos da religião grega antiga), quando falou em tragédia e é, ainda hoje, referência para a discussão do mesmo:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões (ARISTOTELES, 2008, p. 12).

Outra área, como a psicanálise, percebe a catarse como o retorno consciente de um acontecimento reprimido, em que é superado, desaparecido ou amenizado diante dos problemas que causavam: “A psicanálise interpreta-a como prazer que a pessoa colhe em suas próprias emoções ante o espetáculo das do outro, e prazer de ela sentir uma parte de seu antigo ego recalcado que assume o aspecto tranqüilizante do ego do outro (*ilusão*, *de negação*)” (PAVIS, 2008 p. 40). Ainda segundo Patrice Pavis (2008, p. 40), com a ascensão da burguesia, a catarse ganhou novo sentido: a partir da segunda metade do século XX, a catarse se destinou a transformar as paixões do espectador em virtudes e em participação emocional e não mais eliminá-las.

Mesmo que ao longo do tempo a catarse apresente definições distintas, há um ponto convergente em todas elas: a catarse está relacionada à purgação e purificação, envolvendo uma função libertadora das emoções: “não se trata de algo palpável, e sim de um efeito, ou seja, de uma ação ou reação. Além disso, em todas as definições aparece a ideia de purgação ou limpeza, isto é, algo que está dentro do indivíduo, cuja exteriorização é benéfica a ele” (CUNHA, 2013, p. 36).

Na autoficção também não é diferente: a dramaturgia autoficcional, do eu, nasce de uma vontade de autoconhecimento, e de, em grande parte, purgar-se de traumas, histórias passadas, mesmo que sejam contadas no presente (como é o caso da peça de minha autoria, *Metade da Lua*), criando uma realidade pessoal, íntima, onírica e psíquica: “Na autoficção, o jogo implica uma espécie de catarse, como bem queria Doubrovsky

(2007, p. 54): contaminar o leitor, dividir com ele uma parte da sua vida, e a partir dessa parte possibilitar com que o leitor alcance uma compreensão do todo, do universal. Da própria essência de Humanidade” (LIMA, 2017, p. 206).

Neste presente relatório, trato a catarse como uma função libertadora da arte, em que utilizo a escrita autoficcional como justificativa literária estratégica e argumentativa para liberar as emoções até então reprimidas. É uma rememoração de uma situação traumática, que escrevo para liberar os recalques experimentados intimamente, em busca de uma autocompreensão, de autoentendimento e da autonálise; a fim de equilibrar as emoções e superá-las diante da dor.

CAPÍTULO 4 – A DOENÇA DE ALZHEIMER

A Doença de Alzheimer assola não só o Brasil e Portugal, mas o mundo inteiro. O nome dessa doença deve-se ao médico alemão, Alois Alzheimer, que em 1906 a descreveu pela primeira vez. O Alzheimer é um tipo de demência que destrói progressivamente o cérebro e está diretamente relacionado ao envelhecimento (mesmo havendo exceções), em que o funcionamento cerebral sofre disfunções. Fiz um recorte geral a partir de diversos sites, notícias e blogs acerca da doença, a fim de traçar um breve panorama acerca do tema, entre eles: Associação Alzheimer Portugal, Associação Brasileira de Alzheimer (ABRAz) e Alzheimer Disease Internacional.

A Doença de Alzheimer é reconhecida pelas Nações Unidas como Doença Crónica Não-Transmissível, sendo a forma mais comum de demência (cerca de 40% a 70% dos casos) e, em sua grande maioria, atinge os idosos (principalmente a partir dos 70/80 anos). Ela é caracterizada pela disfunção de sinapses, morte dos neurônios e falhas no circuito cerebral, que afetam diretamente a memória e as funções cognitivas do paciente. Ainda não se sabe por que a Doença de Alzheimer ocorre, mas são reconhecidas principais alterações na produção de proteínas beta-amiloide e proteína tau, em que o cérebro se degenera progressivamente em quatro fases: inicial, intermediária/moderada, avançada e terminal. A doença não tem cura.

Pensando em um impacto global da demência (são centenas, sendo o Alzheimer a principal), só em 2015 houve um aumento de 9,9 milhões de casos, completando 46,1 milhões de pessoas com demência (e em média 35,6 milhões de pessoas com a Doença de Alzheimer). Há uma estimativa de que esse valor vá dobrar progressivamente a cada 20 anos, chegando a quase 132 milhões de pessoas até 2050. Estima-se que o número de casos com demência em Portugal (considerado pela OCDE em 2017 como o 4º país com mais casos por cada mil habitantes) suba para mais de 205 mil pessoas, e que ainda subirá para os 322 mil casos até 2037. No Brasil, estima-se cerca de 1,2 milhões de casos, a maior parte deles ainda sem diagnóstico.

A peça *Metade da Lua* foi desenvolvida e pensada (mesmo metaforicamente – ou não - e sem cronologia), nessas quatro fases da doença, assim como acentuar os principais sintomas como: perda de memória, funções cognitivas, comportamentos agressivos, retorno ao passado como memória recorrente, entre outros. Foram processos que

aconteceram com a minha avó e utilizei como inspiração para essa dramaturgia autoficcional. Além disso, mediante relatos recolhidos por mim como laboratório para a escrita da peça, compilei as principais semelhanças em outros pacientes para transformar a peça em algo não só pessoal, mas também que englobasse outras histórias e sintomas acerca do tema.

CONSIDERAÇÕES – PRIMEIRA PARTE

Nos quatro capítulos que compõe a primeira parte deste relatório foram desenvolvidos alguns temas principais que percebi serem importantes na composição da minha pesquisa e projeto de mestrado. Não é objetivo deste trabalho apresentar teorias, problematizações, definições dos assuntos abordados, mas traçar uma breve panorâmica referencial, assim como contextualizar assuntos que auxiliaram no meu processo de escrita teatral.

SEGUNDA PARTE - METADE DA LUA: AUTOFICÇÃO EM CENA

CAPÍTULO 1 - PROCESSO DE ESCRITA

1.1 PONTO DE PARTIDA

Ao pensarmos em um autor de uma autoficção, nos remetemos, antes de mais nada, ao que lhe move intimamente; é quase como o tema quem o procura para a escrita e não o autor quem procura um tema para o desenvolver (sendo esta, a minha experiência): “[...] logo a autoficção é uma construção narrativa proposta pelo pacto de autenticidade identitária do autor, mas é sempre uma criação literária, atestada pelo caráter de ficção do próprio fazer literário” (LEÃO, 2016, p. 9), criando a dúvida e relembrando o seu caráter ficcional.

Partindo de uma força motora - um trauma -, utilizei a ficção como primazia literária, a fim de alavancar a criação pessoal e imagética. Em 8 de junho de 2018, minha avó faleceu com a doença de Alzheimer (no Brasil); acompanhei quase todo o processo da doença enquanto cuidadora familiar. Na data de seu óbito, já estava a residir em Portugal e não tive a oportunidade de me despedir, tampouco estar com a família e a principal cuidadora desse processo intenso: a minha mãe.

A partir desse fato, percebi-me diante de uma situação em que senti necessidade de transformar a minha dor em arte: a escrita surgiu como cerne e maior mote para que este projeto acontecesse, procurando coincidir a figura do ator com o narrador e a personagem - que mesmo não sendo totalmente homônimos, uma “parcela de público que conhece o traço apontado como identitário ou que percebe a ficcionalização de determinado fato ou pessoa referencial” (LIMA, 2017, p. 209). A minha mãe, assim como a minha avó, serviu como inspiração central de toda a escrita da peça *Metade da Lua* que, enquanto autora, tentei descrever percepções e momentos que experienciei das duas, principalmente em relação ao caráter psicológico e exaustivo da minha mãe enquanto cuidadora. Também misturei o meu sentimento enquanto cuidadora e “observadora” da situação.

Dessa forma, adotei um método autoficcional de escrita, tendo como pesquisa inicial um estudo não só sobre a doença de Alzheimer, mas também conversas com indivíduos

por mim realizadas. Os principais fatores que contribuíram para esse processo de escrita: uma peça de teatro, com duas personagens, resultante de pesquisas, conversas, referências pessoais que englobassem o tema por mim proposto – o Alzheimer – com caráter ficcional, sem anular os traços de verdade: “a verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor” (SANTIAGO, 2011, p. 22).

Assim como Santiago (2011) reflete em seus escritos, um dos temas que tento dramatizar no presente projeto é o da “verdade poética”:

Ou seja, o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção. [...] Esse jogo entre o narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra da verdade poética, esse jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade no discurso híbrido. De um lado, a preocupação nitidamente autobiográfica (relatar minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas, etc.), do outro, adequá-la à tradição canônica da ficção ocidental. (SANTIAGO, p. 22).

Desse modo, e diante da dificuldade de encontrar uma forma que atendesse as “necessidades teatrais e dramáticas”, construí diferentes desafios e diálogos para o presente projeto – que tento criar uma relação direta e indireta com o público, dando condição para o encontro entre teatro, ficção e realidade na escrita de uma peça de teatro.

1.2 METODOLOGIA ADOTADA

As minhas bases metodológicas incidem de histórias de vida, pesquisas sobre autobiografia e autoficção e uma construção dramática filtrada em diferentes patamares. Por se tratar de uma visão pessoal, na tentativa de perceber como os outros a minha volta me viam diante da minha dor enquanto cuidadora e também como eu percebia a dor da minha mãe, tive como base o pensamento de Michel Foucault, em *Escrita de si* (1992), que diz que a melhor forma de falar de si é através do outro: “A prática de si implica leitura, pois não é possível tudo tirar do fundo de si próprio nem armar-se por si só com os princípios da razão indispensáveis à conduta: guia ou exemplo, o auxílio dos outros é necessário” (p. 139).

A minha proposta surge, então, sobre a escrita de uma peça de teatro, pautada em relatos pessoais de cuidadores familiares de pessoas portadoras da doença de Alzheimer (mais especificamente idosos); esses relatos foram filtrados por mim a partir da minha experiência vivencial e meu olhar dramaturgico. Colhi essas experiências através de telefonemas, textos escritos pelos próprios “entrevistados”, assim como vídeos e áudios. As principais fontes de depoimentos foram de pessoas próximas a minha avó: a minha mãe, a minha madrinha, a cuidadora contratada para a minha avó, assim como peças-chaves da família e amigos que contribuíram nesse processo da doença. Também colhi relatos de cuidadores familiares que eu não conhecia, mas que facilitaram a minha percepção sobre os principais sintomas comuns e as dificuldades enquanto cuidadores.

Cavei uma seletiva de filmes e documentários que abordassem o tema, entre eles: *Para sempre Alice* (2014), *Amour* (2012), *Alive Inside* (2014) e *Alzheimer na Periferia* (2018) e duas principais referências bibliográficas para a concepção dramaturgica: o livro *O lugar escuro*, de Heloísa Seixas e a peça *O Pai*, de Florian Zeller.

Além disso, mergulhei no universo dos próprios enfermos, fazendo visitas a Casa do Alecrim (lar de idosos com Alzheimer), em Portugal, além de participar de encontros que integrassem atividades, palestras e informações sobre as Demências, unindo familiares e pessoas com a doença (Café Memória - Lisboa e Associação Brasileira de Alzheimer – Brasília/Brasil).

O título *Metade da Lua* faz referência a transição da Lua, partindo de uma visão metafórica das coisas que finalizam um ciclo e depois recomeçam; uma transformação constante. Assim, a grande motivação desta peça é resgatar a memória traumática como catarse final.

1.3 PRINCIPAIS RELATOS: INSPIRAÇÕES PESSOAIS

Desde a possibilidade de escrita sobre a doença de Alzheimer e as consequências psicológicas causadas em um viés de quem cuida, a minha inspiração partiu da experiência traumática da minha mãe e conseqüentemente, a minha. Optei por recolher relatos da minha mãe (Lêda) e da última cuidadora contratada para minha avó (Cristiane) como principais fontes de inspiração dramaturgica, além da minha percepção pessoal (e de observadora) sobre os cuidados da minha mãe em relação a minha avó (Marisa).

Com a intenção de formalizar e registrar os seus testemunhos, pedi para que registrassem por escrito o processo de convivência com a minha avó e o entendimento de uma doença degenerativa, perante uma pessoa próxima e de laços íntimos intensos. A opção pelo relato escrito surgiu pela facilidade de recolher e reforçar o viés escrito da peça, além de apostar na tentativa de não condicionar o discurso de ambas pela formalidade do registro ou criar algum desconforto. Foram relatos completamente informais, em cunho de desabafo e resgate da memória de cada uma.

A minha mãe, por sua vez, iniciou o seu relato explicando, cronologicamente, o processo da doença da minha avó e como isso afetou interna e externamente o seu dia-a-dia:

“Falar sobre os momentos vividos com minha mãe, retrata tantas coisas. Mudanças bruscas, insegurança, medo e o pior: culpas [...] fiz a primeira consulta de minha mãe com um neurologista bastante conceituado e humano, o qual fez o rotineiro teste de memória, e foi ali que tive a certeza de que realmente as coisas não estavam boas. Para minha surpresa, ela não sabia nem o ano em que estávamos no momento [...] Muitas consultas e exames periódicos, porém ali eu já sabia que a evolução dessa doença seria inevitável e conseqüentemente, caminhava apenas para o fim, já que se tratava de fato, de uma doença degenerativa” (Lêda, novembro, 2018).

A Cristiane, de uma maneira mais íntima, relatou sobre o convívio e rotinas da minha avó, que para além de cuidadora, se tornou uma filha:

“O primeiro dia em que cheguei e conheci a Tia Marisa e a filha dela Lêda, fiquei muito feliz. No primeiro dia foi muito difícil, porque ela tinha muita vergonha de deixar dar um banho nela, mas depois se ela acostumou comigo. Tinha um sorriso quando acordava para tomar banho de manhã [...] a primeira coisa que eu perguntava: como eu me chamava e depois quantos filhos ela tinha: “Dois. Lêda e Haroldo”, ela respondia com aquele sorriso” (Cristiane, novembro, 2018).

Estes e outros trechos (que serão exemplificados em outro tópico a comparar com o projeto final) somaram para criar uma personagem que ao mesmo tempo que estava progredindo com uma doença incurável e com sintomas agressivos, por exemplo, também

não perdia os seus momentos de doçura. Partindo dessa transição do que minha avó era, do que estava se tornando e como os outros a viam, além de relatos gerais sobre a doença e experiências externas, me mobilizei em uma escrita de uma visão de dentro (de quem vive), de fora (de quem colhe relatos e observa) e quase empírica sobre a doença, além do caráter ficcional. Essa fusão de acontecimentos fez surgir duas personagens protagonistas na escrita da peça teatral: Heloísa (a neta e cuidadora, mais particularmente inspirada na minha mãe e nos cuidadores familiares em geral) e Marisa (a avó, que utilizei o mesmo nome da minha avó para a personagem).

1.4 IMPORTANTES REFERÊNCIAS DRAMATÚRGICAS: FLORIAN ZELLER E HELOÍSA SEIXAS

1.4.1 PEÇA *O PAI*: FLORIAN ZELLER

Florian Zeller é um escritor francês, nascido em 1979, e premiado em diversos trabalhos, entre eles a peça *O Pai*. Escrita em 2012, a peça foi uma encomenda para o ator francês Robert Hirsch, onde o escritor primeiramente se inspirou no aspecto corporal do ator, nas manias e formas com que ele se mantinha vivo e atuante já na terceira idade, sem pensar muito no tema ou para onde a peça tomaria rumo. Próximo do fim da peça, o autor percebeu que estava a construir uma história acerca da degeneração do indivíduo, onde a mente não acompanhava mais o corpo – uma história sobre a velhice, senilidade e do eu que já não se percebe como eu. Em entrevista concedida ao *New York Times* em 2016, Zeller classificou sua peça como uma “farsa trágica” e concluiu que o seu trabalho tinha uma forte ligação pessoal: a avó do autor, que o criou, teve demência quando ele ainda tinha 15 anos de idade e a situação o afetou muito.

Partindo dessa escrita, também com características autoficcionais, a peça fala de um homem (André) que envelhece e se vê perdido em si mesmo, em constante luta contra um corpo em degradação e mudanças constantes na rotina: casa, vida, memórias e família. O autor pretende mostrar a história na visão de quem tem a doença, das suas loucuras e percepções do corpo e mente que se degradam e se perdem, enfrentando a si mesmo. O espectador encara a história no interior da doença, colocando-o como comparsa e participante da carga sentimental da cena.

“**André:** Já faz algum tempo. Está acontecendo coisas estranhas com a gente. Você percebeu? Tinha esse homem que insinuou que eu não estava na minha casa. Um homem com uma cara realmente antipática. Um pouco como o seu marido. Mas, pior. No meu apartamento, você percebe? Essa foi a melhor, não? No meu apartamento. Ele me disse que... Mas... Eu estou na minha casa? Hein? Ana... Eu estou na minha casa? (Ela sorri para ele sem responder. Ela prepara os remédios) não? (Pequena pausa) Diz, Ana, aqui é o meu apartamento?” (ZELLER, 2012, p. 18).

O Pai, assim como a peça *Metade da Lua*, colocam as personagens, diversas vezes, em um discurso direto com o espectador, a fim de revelar alguma consternação e não pretende deixar claro o período temporal ou contexto histórico, mas filtram-se em revelar situações que podem ocorrer no presente, no futuro, em qualquer momento de nossas vidas, com qualquer pessoa da nossa família ou com qualquer um de nós.

1.4.2 LIVRO *O LUGAR ESCURO*: HELOÍSA SEIXAS

Heloísa Seixas é uma premiada escritora brasileira, nascida em 1952, e carrega em sua trajetória diversos romances, contos e peças teatrais, entre eles o livro *O lugar escuro*. Intitulado como uma “não ficção”, o livro foi publicado em 2007 e adaptado para peça de teatro em 2013, pela própria autora: “Classifiquei o livro como de ‘não-ficção’, porque sou autora de vários livros de ficção, entre romances e volumes de contos. Queria, portanto, deixar claro que aquela não era uma história inventada, mas sim uma memória de acontecimentos da minha vida”, revelou a mim, em uma conversa informal por e-mail, em setembro de 2019.

O livro, assim como a peça, conta a história de Maria Angélica, mãe de Heloísa Seixas, que se vê diante da doença do Mal de Alzheimer. A escritora mostra a progressiva degeneração da mãe, e principalmente, como ela se via diante daquela situação – que passa por situações como ódio, raiva, loucura, revolta, amor e compaixão pela mãe. Além disso, o livro revela outros temas delicados como: o pai que trocou a mãe, o sentimento da própria Heloísa ao se sentir menos amada do que o irmão, casos de outras tias que viviam no limbo da loucura na família, etc.

Diferentemente da peça *O Pai*, esta peça retrata, assim como a peça *Metade da Lua*, o sentimento de quem cuida de uma pessoa com a doença. Mais do que isso, o testemunho de um cuidador familiar diante do desespero e angústia de ver uma pessoa próxima desfalecer. *O lugar escuro* foi escrito, sem dúvida, como um processo de catarse e desabafo, onde a autora trilha com o espectador todo o seu caminho de revolta para a compaixão.

“Consigo beijar minha mãe, acariciar-lhe as mãos, pentear seus cabelos. Quando chego em casa e ela me lança aquele olhar adocicado, um olhar de amor absoluto, semelhante ao que lança ao meu pai quando ele vai vê-la, parecendo imensamente aliviada em me sentir por perto, eu me sento ao seu lado e sorrio [...] Mas tenho por ela mais carinho e pena do que qualquer outra coisa. A comiseração me fez reaprender a amá-la. Eu me reconciliei com a minha mãe” (SEIXAS, 2007, pp. 124-125).

Por fim, em conversa com a autora, questionei sobre a coragem e impasses de manter todos os nomes verdadeiros de seus familiares e amigos em seu livro:

“Não tive pudor em expor as pessoas da vida real que estão à minha volta, e isso por uma razão muito simples: eu sentei para escrever minhas impressões sobre o Alzheimer da minha mãe apenas como um desabafo, a princípio. Não tinha certeza se seria publicado. Queria ter aquilo registrado, para não mais esquecer, e também para elaborar melhor, dentro da minha cabeça, o que estava acontecendo. [...] Mas escrever sobre o que eu estava testemunhando, mesmo no meio do processo, foi fundamental para meu entendimento e também para minha saúde mental. Isso porque o cuidador tem de fazer tudo para evitar se deixar levar pela espiral de loucura e desespero que uma doença dessas traz” (Heloísa Seixas, setembro de 2019).

1.5 METADE DA LUA: AUTOVICIÇÃO EM CENA

Defronte das principais inspirações para a construção dramática da peça, a escrita principiou de um resgate da memória da minha infância, além de acrescentar uma colagem de momentos com outros parentes importantes na minha vida: meus avós por

parte de pai. Desse modo, a peça começou por ser escrita com dois principais acontecimentos: a cena inicial e a cena final – que compõem quase a mesma cena, mas com os papéis invertidos – criança/neta e avó e avó/criança e neta. Essas cenas foram as indutoras para o preenchimento das próximas: eu já sabia como queria começar e como queria terminar a peça. Ademais, garanti uma grande relação metafórica e envolvimento da avó com a Lua, que repete e questiona constantemente. Assim, estruturei a peça em três partes:

- I) Infância: Avó e neta
- II) Descobrimto da doença e relação das personagens com os agravantes
- III) Infância II: Inversão de papéis

A canção infantil (e verdadeira) utilizada como maior brincadeira entre as duas é fator importante para enfatizar a troca de papéis que o início e o fim da história promovem:

“Quero que você me diga

Cinco vezes encarrilhado

Sem falar, sem tomar fôlego

Vaca preta, boi pintado”

A peça começa por dar, de maneira sutil, o principal sinal da doença: a perda da memória e repetição de perguntas:

MARISA: Estava furiosa contigo... tinhas uma habilidade especial para me envergonhares diante de toda a gente. Não te ralhava, porque a tua mãe era muito pior do que tu... (ri) Viste que a Lua está cheia?

HELOÍSA: A senhora já me perguntou isso.

MARISA: Perguntei? (Sem graça) Às vezes tenho a cabeça na Lua...

HELOÍSA: Então você está no lugar certo!

(TAVARES, 2019, p. 4)

Optei por escrever uma história que não tivesse cronologia: quis compor um viés de confusão (que a própria doença traz), além da loucura e o resgate de lembranças e memórias. A peça está constantemente misturando o momento da avó lúcida, assim como a força da neta, com os momentos de fragilidade e desespero.

Observa-se que a partir dessa falta de cronologia, a peça já descarta a possibilidade de ser uma autobiografia; primeiro por não se tratar diretamente da minha vida, tampouco criar um pacto com o espectador/leitor em que a personagem principal tem o mesmo nome da autora e narradora. Segundo que, pela própria tentativa de definição de autobiografia, a peça já abre um precedente por não ter cronologia.

Para compor o ensejo em que a personagem Heloísa percebe que algo está realmente a acontecer, me inspirei no livro *O lugar escuro* e o relato da minha mãe, Lêda. Ambas, assim como os outros participantes que pude conversar, sempre começaram por relatar o momento em que perceberam algo de diferente:

“Lembro que o primeiro sinal de que algo não estava bem, foi quando recebi uma ligação da Polícia Militar avisando que localizaram meu telefone e demais dados dentro da bolsa dela, num sábado de sol intenso, num setor distante de sua residência, mas que para ela era o próximo ao mercado onde constantemente fazia suas comprinhas. Notei um olhar assustado, semblante cansado e muita irritabilidade. Iniciava ali, um período nebuloso para nós” (Lêda, novembro, 2018).

“Depois de uma semana em Caxambu, minha mãe pensava que estava no hotel [...] Naquele instante, com uma lucidez imensa, tive a dimensão do que estava acontecendo. A atitude da minha mãe era a prova inequívoca de que algo se rompera em sua mente” (SEIXAS, 2007, p. 10).

Dessa forma, observa-se como formulei, ficcionalmente, o texto por mim escrito:

MARISA: Perdi o meu dinheiro. Sabes onde o pus?

HELOÍSA (*desorientada*): Uai... não. Pode estar dentro das gavetas, mesa. Vó, são 04h da manhã. A gente precisa procurar esse dinheiro agora?

MARISA (*mais desorientada ainda*): São 04h da manhã? Ia jurar que já era dia... A minha carteira, a minha carteira...

[...]

MARISA (*sorridente*): Achei! Estava na minha carteira

HELOÍSA: Mas a senhora disse que não...

MARISA: No meu porta moedas! Tenho uma carteira e um porta moedas. Eu sabia, mas fiz confusão.

HELOÍSA: Eu também me confundo, às vezes (*sorri*).

(TAVARES, 2019, p. 7)

Além disso, decidi criar personagens que não existem de forma tangível, mas que participam da história. Essas personagens são componentes imprescindíveis que transitam na memória da avó, na cumplicidade com a neta ou no dia-a-dia de ambas e são: Lêda (a mãe de Heloísa), Lúcia (a cuidadora contratada), Manoel (o avô e marido de Marisa). A própria doença reassume o passado como presente, e assim, os diálogos trazem à tona as lembranças passadas da avó, como os momentos com o marido, que ela acredita estar vivo:

MARISA: O Manoel (*mas se diz Manel*) gosta de acordar e ter o pão fresquinho com o café.

HELOÍSA: O Manoel?

MARISA: Sim.

HELOÍSA (NARRADORA): Todo dia ela ressuscita um morto diferente. Dessa vez é o meu avô.

HELOÍSA: A senhora não está confundindo? Acho que o Manoel...

MARISA: Não estou confundindo nada! Às 07h ele sempre espera o seu pão com o café. Não gosto de contrariá-lo, tu sabes isso bem.

(TAVARES, 2019, p. 15)

Por conseguinte, há a figura da narradora que, intradieética, mistura-se com a personagem principal Heloísa, e torna-se chave de contato direto com o espectador e de desabafo intrapessoal e do inconsciente da neta. Essa narradora, assim como a figura de Heloísa Seixas em seu livro *O lugar escuro*, surge como testemunha do processo da avó e revela seus sentimentos mais íntimos.

“Às vezes, quando observo minha mãe, recostada na poltrona com seu olhar perdido, ou deitada na cama gradeada, enquanto alguém lhe troca as fraldas – tenho certeza de que, se pudesse escolher, teria preferido morrer” (SEIXAS, 2007, p. 27).

Assim, escrevi:

HELOÍSA: O silêncio dela me assustava. Sentia saudade daquelas conversas enormes. De ter comida e cuidado de vó. Eu não estava preparada pra ser mãe.

(Tempo)

HELOÍSA: Eu tinha de adaptar todas as coisas da casa. Os objetos, desligar o gás. Colocar fraldas. Ela não conseguia mais segurar o próprio xixi. Odiava tomar banho. Era justo deixar ela passar por tudo isso?

(TAVARES, 2019, p. 24)

Por outro lado, idealizei a doença na peça não só na avó, mas também na neta. As personagens, apesar de distintas, anseiam o mesmo medo e loucura: uma, vítima da doença e outra, por projetar o medo de passar pela mesma situação; enquanto cuidadora, observadora e pesquisadora, a minha maior conclusão foi perceber o anseio dos familiares de passar pelo mesmo processo.

Assim como na autoficção, procurei estabelecer um jogo entre a história e as personagens, sem revelar o que é real ou ficcional. A estética dramatúrgica para o teatro, por si só, já revela um ambiente ficcional, mas com diálogos e fontes verdadeiras, confunde-se o espectador entre realidade e ficção, a fim de promover uma integração e identificação entre espectador e personagens.

Procurei, deste modo, coincidir a forma do discurso ficcional com o acontecimento real performativo, procurando sublinhar a coincidência da especificidade do fenómeno teatral com a narração oral no momento em que actor e espectador se encontram nas mesmas coordenadas espaço-tempo e decidem, por convenção, acreditar na “realidade ficcionada” que o teatro pressupõe (CAMPIÃO, 2014. p. 49).

Para reforçar o ambiente fantasmagórico das memórias e lembranças, o cenário do espetáculo realizado neste projeto teve a intenção de fazer uma metáfora com um grande guarda roupas, em que diversas roupas ficaram suspensas pelo palco. As personagens também interagem com roupas centrais, como o vestido de noiva que a avó usou em seu casamento. Todo o ambiente, juntamente com a alusão da loucura no texto, teve um propósito de bagunçar duas mentes: uma avó, doente, que percebe seu corpo e memória degenerarem e uma neta, exausta psicologicamente, no limbo do desespero entre a dor de perder alguém que se ama e da compaixão. Vale ressaltar, que pensando a encenação, a peça teve uma cronologia corporal, temporal e psicológica no espaço temporal cênico, mas dramaturgicamente não.

Acredito que o maior momento de catarse da peça e do ser humano diante de uma situação dessa, assim como nos relatos colhidos, é a passagem do desespero e da raiva para a compaixão:

“Tivemos momentos felizes também! Lembro que ela ficava todo dia esperando eu chegar do serviço ao final da tarde com seu pão de queijo quentinho, o iogurte e demais compras que ela adorava ver o que tinha dentro das sacolas” (Lêda, novembro, 2018).

“Já não sinto raiva, nem culpa, nem dor. Apenas uma compaixão imensa. Mesmo em seus momentos de maior agonia, quando seus olhos de nuvens procuram alguma coisa que ninguém jamais descobrirá [...] e quando me faz perguntas insanas, sempre em estado de sofrimento – O que vou fazer? E agora? Para onde nós vamos? Como é que vai ser? –, mesmo diante de tudo isso, eu me sinto em paz. A revolta acabou” (Livro *O lugar escuro*, 2007, p. 124).

“Mas comigo ela sorria, gostava de ver jogo de futebol... aquela flamenguista! [...] Foram 9 meses de amor e carinho e cuidado com ela” (Cristiane, novembro, 2018).

Texto resultante:

HELOÍSA: Para onde vaga a minha avó, nesses momentos tão vazios de consciência? Há quem diga que ela já esteja em outro plano espiritual... Talvez seja uma forma delicada de dizer que ela está seguindo para o caminho da morte. E a minha única missão é prepará-la para se despedir da vida com dignidade. O que resta é lembrança. Amor. Presença. A revolta passou (TAVARES, 2019, p. 33).

Destarte, escolhi por colocar somente narradora e personagem principal como homônimas, por ser uma personagem inspirada em diversos cuidadores familiares. Sendo assim, considerando P como personagem principal, A como autora e N como narradora, a peça se caracteriza pela fórmula: $A \neq P = N$. A peça, desta forma, se aproxima mais de uma autoficção, não especulada pelo o seu autor pioneiro, em que mantém este triângulo como homônimos, mas pelas futuras ramificações de novos autores.

Vale ressaltar que o nome da personagem Heloísa é em homenagem a escritora Heloísa Seixas, que contribuiu imensamente para este projeto. Outra escolha foi o nome fictício Lúcia, a cuidadora que é citada e personagem da peça, pois a minha avó passou por várias cuidadoras. A peça é composta por duas atrizes: a neta brasileira, interpretada por mim, e a avó, que é portuguesa. A escolha partiu da minha fronteira pessoal entre os dois países que, mesmo distantes, dialogam: essa doença é mundial.

Por fim, *Metade da Lua* tenta utilizar uma história pessoal para criar personagens reais, movidos pela ficção, além de criar representatividade e possibilidades de cada espectador poder identificar-se. A peça reflete duas personagens em uma só: hoje neta, amanhã avó. São figuras que caminham para um desespero coletivo diante da senilidade que, para além das dificuldades, procuram lidar com a dor, o amor e o futuro (que pode ser trágico).

CONCLUSÃO

Após a finalização do projeto *Metade da Lua*, percebi diversos pontos que contribuíram de forma intrapessoal, uma maneira particular de estudo e escrita dramaturgica, para além de aprofundar novos temas.

Primeiramente, percebeu-se uma disposição de explorar as experiências e caminhos verídicos de um tema para uma possível ficcionalização, isto é, criar uma “verdade aparente”, em que as histórias se misturam e entregam aos espectadores, diante de seus critérios pessoais, a representatividade e conclusão do que realmente possa ter acontecido. Para chegar até essa construção dramaturgica, a minha premissa foi expor uma questão que me moveu internamente e abri-la para campos gerais, colhendo testemunhos, além de aprofundar em outros temas complementares, livros, filmes e pesquisas de campo.

A pesquisa de campo foi uma consciencialização do meu processo não só enquanto dramaturga, mas enquanto atriz, para nutrir no corpo e no discurso uma verdade. A forma fictícia extraída de relatos e inspirações reais é reforçada pelo meu olhar enquanto observadora, pesquisadora e participante latente e surge nas suas profundidades poéticas, pessoais e metafóricas diante do meu olhar dramaturgico e criador.

Além disso, observou-se um questionamento sobre os indivíduos, sobre os caminhos da memória e do medo da velhice, do corpo que não mais acompanha a mente. Uma pesquisa, que por partes empírica, chegou a conclusão de um medo quase generalizado do envelhecer e da senilidade.

O processo de escrita, apesar de partir de uma história pessoal, construiu caminhos metodológicos, a fim de chegar a um ponto de conclusão mais concreto e rigoroso para compor uma verdade cênica. Mesmo que a criação dramaturgica tenha surgido de um trauma pessoal, a busca metodológica e teórica de encontro com a autoficção contribuiu para criar uma identidade própria de escrita e predileção pelos relatos pessoais, pela construção de histórias existentes em uma ficção aparente, em que o resgate da memória e a situação imaginária preenchem lacunas e criam uma nova relação da escritora com a verdade.

Por outro lado, no meu ponto de vista, a definição de autoficção nesta peça também não ficou definido. Assim como os termos de autobiografia e autoficção que, em amplas pesquisas, sempre têm suas reformulações e ainda um discurso aberto, não encontrei na minha peça uma definição concreta. Mas percebo não ser, principalmente, uma autobiografia, tampouco uma autoficção formulada pelo seu pioneiro Serge Doubrovsky, mas uma autoficção mais próxima do autor Philippe Gasparini, como: a ficcionalização inconsciente (relativamente ao resgate das memórias) ou uma autofabulação (autor em uma série de situações imaginárias). O componente principal, a meu ver, não é chegar a uma definição exata ao que a minha peça se atribui, mas perceber os elementos importantes que a condicionaram: um trauma pessoal ampliado em situações diversas causadas pela doença de Alzheimer. Mais do que isso, tentar perceber quais resgates a minha memória se aproximou da realidade, quais foram as escolhas dramáticas para compor uma história ficcional e alavancar minha imaginação criadora.

Por fim, problematizar a personagem diante do viés realidade e ficção no teatro, tais como reforçar o papel do narrador como figura direta com a plateia, tornou não só a linguagem teatral como potencializador do discurso autoficcional, como a mim, enquanto autora, atriz e personagem-narradora. A máxima da peça *Metade da Lua* foi concluída diante do maior objetivo enquanto idealizadora deste projeto: para além da compaixão com a minha avó e compreensão da doença de Alzheimer, tentei alcançar o desabafo coletivo, a aceitação e a catarse final: “a revolta passou”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. 3ª edição: Lisboa, 2008.

ARNAUT, Luiz. MOREIRA, Renata. **O barômetro e o lenço de seda: efeitos de real em Roland Barthes e Michel de Certeau**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.

AGUZZOLI, Fernando. **Mas nunca te esqueças de sorrir**. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, S.A, 2015.

ALBEE, Edward. **Três mulheres altas**. Tradução: Eugenia Vasques. Centro de Documentação e Investigação Teatral Escola Superior de Teatro e Cinema. 1 ed. Lisboa, 1997.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Tradução de Paloma Vidal**. Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. RJ, 2010.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução por Alfredo Bossi e Ivone Castilho Benedetti. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 120-121.

ALMEIDA, Sofia Fransolin Pires. **Rasto atrás: a nostalgia de Jorge Andrade na encenação de Gianni Ratto uma análise cênica da peça de maior sucesso do TNC**. Cadernos letra e ato, n 7. Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, São Paulo, 2017. p. 5-20.

AMARAL, Lara Luiza Oliveira. **“Para os não nascidos”: a peça-suicídio de Sarah Kane**. Criação & Crítica, n. 23, 2019. p. 103-119.

ANDRADE, Jorge. **Rastro Atrás**. Centro de Estudos Teatrais – Grupo Divulgação. Fórum da Cultura, Minas Gerais, 1989.

BARANOA, Isabel. GUERREIRO, Nelson. **Cadernos PAR – Pensar a Representação. Nº 4 – Aulas abertas.** Escola Superior de Arte e Design. Instituto Politécnico de Leiria – ESAD.CR. Portugal, 2011. p. 110-140.

BENEVENUTI, Clesiane Blindaco, NICOLINI, Patrícia Peres Ferreira, MARTINS, Analice de Oliveira. **“Autobiografia” ou “autoficção”: As possibilidades de representação do eu no universo fílmico contemporâneo.** Universidade Estadual do Norte Fluminense. Rio de Janeiro, 2016.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Tradução: J. Guinsburg. Editora Perspectiva. São Paulo, 1987. Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3107/BARTHES-Roland-O-Prazer-Do-Texto.pdf>> Acesso em: 5 de agosto de 2019.

BARTHES, Roland. **El efecto de realidad.** Escuela Práctica de Altos Estudios, París, 1968.

BASTOS, Roberto Kennedy de Lemos. **A escrita como cuidado de si na obra tardia de Michel Foucault.** Revista Sísifo. Feira de Santana, BA, 2017.

BESSON, Jean-Louis. **Pós-dramático.** In: SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** 1ª edição eletrônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p.121.

BEZERRA, Nayara Marfim Gilaberte. **Escrita, performance e representação de si.** Universidade Federal de Santa Catarina, v.18, n. 2. Florianópolis/ SC, 2013. p. 184-200.

BOROVSKI, Gabriel. **Mapeando as veredas da memória: ficção, autonarrativa e autoficção na literatura brasileira.** Universidade Jaquelônica da Cracóvia. Cracóvia, 2015.

BUARQUE, Chico. **O Irmão Alemão.** Companhia das Letras. São Paulo, 2014.

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. MACIEL, Diógenes André Vieira. **Das novas escritas dramáticas: aspectos rapsódicos da criação do Como se fosse [im]possível ficar aqui.** Concept., v. 2, n. 1. Campinas, SP, 2013. p. 64-77.

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio.** Tradução: Roberto Leal Ferreira. Apicuri, 1ª edição. Rio de Janeiro, 2015.

CASAS, Ana. **La autoficción. Reflexiones teóricas.** ARCO/LIBROS, S.L. Madrid, 2012.

CAMPIÃO, Luis Miguel Patrício. **Relatório do Trabalho de Projecto: O Menino da Burra: Um texto para a cena.** Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora, Portugal, jun./2014.

CARVALHO, Sérgio de. **A superação do Drama.** Folha de São Paulo. São Paulo, 09 de fev. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0902200214.htm> Acesso em: 19 agosto 2019.

CARVALHO, Sérgio de. **Stanislavski e a formação do ator.** Revista Sala Preta, V. 19, n. 1, 2019.

CAMPOS, Nathalia de Aguiar Ferreira. **De Chicos e Sérgios: Uma leitura de O Irmão Alemão, de Chico Buarque, como ficção de arquivo.** Crítica Literária, outras Artes e Mídias. Belo Horizonte, MG, 2018. p. 2016-231.

CUNHA, Fabrício Moraes. **A catarse teatral na formação humana.** Programa de pós-graduação em educação. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, ES, 2013.

DIACONU, Diana. **La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género.** Universidad Nacional de Colombia. La Palabra, (30), 35-52. Colombia, 2017.

DONADIO, Rachel. **The next playwright to know? Florian Zeller, from France to Broadway in a Big, Busy Leap.** Paris, 31 março 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/04/03/theater/florian-zeller-a-busy-french-playwright-makes-his-american-debut-on-broadway.html> Acesso em: 30 de agosto de 2019.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiografia/verdad/psicoanálisis.** In: CASAS, Ana. **La autoficción. Reflexiones teóricas.** ARCO/LIBROS, S.L. Madrid, 2012.

ERVING, Goffman. **Representação do eu na vida cotidiana.** Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Editora Vozes, 10ª edição. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si.** In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FERREIRA, Ligia. **Teatro biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina.** Programa de Pós-Graduação em Teatro UDESC. VI Reunião Científica da ABRACE. Florianópolis, Porto Alegre, 2011.

FAEDRICH, Anna Martins. **Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristovão Tezza.** *Letrônica*, v.4, n.1, pp. 181-195, Porto Alegre, jun./2011.

FAEDRICH, Anna Martins. **O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea.** *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60. São Paulo, 2015.

FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficção: um percurso teórico.** *Criação & Crítica*, n 17, p. 30-46. São Paulo, 2016.

FAEDRICH, Anna Martins. **A autoficção na literatura contemporânea.** V Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação – PUCRS, 2010.

FAEDRICH, Anna Martins. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea.** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

FELDMAN, Alexandre. **Depois da Queda: uma releitura crítica.** Instituto Histórico Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho.** *Revista Criação & Crítica*, n.4, p. 91-102. São Paulo, 2010.

FREITAS, Camila Maria Grazielle. **Strindberg e o Drama Autobiográfico.** Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA. Salvador, 2014.

GUERREIRO, Nelson. **“Estás onde? Reflexões sobre autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas”.** *In: Cadernos PA*, n.º 4, 2011. p. 125-138.

HOISEL, Evelina Hoisel. **Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago.** *Revista de Literatura, História e Memória – V. 7, nº 10*, p. 7-16. Universidade Federal da Bahia. 2011.

JAGUARIBE, Beatriz. **Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea.** *Ciberlegenda*: pp. 6-14. Rio de Janeiro, 2010.

KANE, Sarah. **4:48 Psicose**. In: Sarah Kane - Teatro Completo. Portugal, Porto: Campo das Letras Editores S/A, 2004.

KANE, Sarah. **Falta**. In: Sarah Kane - Teatro Completo. Portugal, Porto: Campo das Letras Editores S/A, 2004.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Universidade Federal de Minas Gerais. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa**. Conferência proferida na Universidade Ain Shams (Cairo), traduzida por Ignacio Vázquez Diéguez (Universidade de Barcelona). Letras de Hoje, v. 48, n. 4, p. 537-544. Porto Alegre, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LEÃO, Jaqueline Oliveira. **Migrações do eu: Recurso à autoficção em Sérgio Kokis**. Aletria, n.3, v.22. Belo Horizonte, 2012.

LIMA, Ricardo Augusto de. **Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo: Zonas crepusculares**. Universidade Estadual de Londrina. Londrina - Brasil, 2017.

MENEZES, Maria Eugênia de Menezes. **Teórico Jean-Pierre Sarrazac defende sobrevivência do teatro**. Estadão. São Paulo, 12 março, 2012. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,848271>>. Acesso em: 19 agosto 2019.

MILLER, Arthur. **After the Fall. A play in two acts**. Final stage version. 8th imp. New York, Penguin Books, 1964.

MORAES, Luciano Passos. **O espaço autobiográfico migrante em Kokis e Laferrière**. Letrônica, v. 7, n. 1, p. 366-384. Porto Alegre, 2014.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. SANTANA, Solange S. **Figurações de si, figurações de outros: em *Português, Escritor, 45 anos de idade*, de Bernardo Santareno**.

Entheoria: Cadernos de Letras e Humanos, pp. 58-67. Universidade Federal da Bahia. Bahia, Brasil, 2015.

NETO, João Rodrigo da Silva. **Trabalho de Projecto de Mestrado em Teatro: *Por favor, Não me Tirem Fotos***. Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema. Amadora, Portugal, 2018.

NOGUEIRA, Luciana Persice. **A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol**. Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). XV Abralic. Rio de Janeiro.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Entrevista com Philippe Lejeune**. Ipotesi, Revista de Estudos Literários, v.6, n. 2, pp. 21-30. Juiz de Fora, MG, 2006.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de Oliveira. **A memória fragmentada nas figuras femininas de Sarah Kane: o que resta?**. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Florianópolis, 2008. p. 1-6.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Edita Perspectiva S. A. 3º edição. São Paulo, 2008.

PEREIRA, Deise Quintiliano. **Autobiografia: Relação fantasmática entre as escritas do eu e as escritas de si**. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.119-129. São Paulo, jan./jun. 2015.

PERROT, Andrea C. **Memória, (Auto)biografia e ficção em Diário do hospício e o cemitério dos vivos, de Lima Barreto**. VI Seminário de Estudos em Análise do Discurso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

PLASSARD, Didier. **O pós-dramático, ou seja, a abstração**. Tradução de Sebastiana Fadda. Dossiê Temático. Sinais de cena 18. pp. 14-20, 2012.

QUEIROZ, Álvaro. **Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles**. Revista Entrelinhas – Revista de Psicanálise – CESMAC – v.1, n.1, 2013. Alagoas, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. 1ª edição eletrônica. São Paulo: Cosac & Naify. São Paulo, 2013.

SANTARENO, **Bernardo. Português, escritor, 45 anos de idade**. In: SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas*. Organização, posfácio e notas introdutórias de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: Ed. Caminho, 1987. v. 4. p. 09-140.

SEIXAS, Heloisa. **O lugar escuro: uma história de senilidade e loucura**. Tinta da China. Lisboa, 2017.

SANTOS, Ana Cristina dos. RODRIGUES, Jhonatan. **A ficcionalização e a encenação da figura autoral em *O Irmão Alemão*: uma autoficção de Chico Buarque**. Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2017. p. 1319-1328.

SOARES, Maria Isolina de Castro. **Autoficção e História em *O Irmão Alemão***. Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), ES, 2017. p. 5873-5881.

SZONDI, Peter. **Teoria Do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SIMAS, Lucas Silveira. **Biopoéticas teatrais: estudos da irrupção de memórias do real na cena**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

SONTAG, Susan. **Diante da dor do outro**. Companhia das Letras. Editora Schwarcz Ltda. São Paulo, 2003.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Tradução de Márcio Ramalho - Rio de Janeiro: Coleção tendência, nº 6. Edições Graal, 1984.

SANTIAGO, Silvano. **Meditação sobre o ofício de criar**. Niterói, n. 31, p. 15-23, 2. Rio de Janeiro, 2011.

STEINER, Barbara. YANG, Jun. **Autobiography**. Thames & Hudson. London, 2004.

STELZER. Andréa. **Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea**. Urdimento, v.1, n.26, p.276 – 286. Florianópolis, SC: julho 2016.

SILVA, Talles de Paula. **O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado de autoficção.** nº14, Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2012.

SILVA, Sheila dos Santos. MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Escritas de si e espaço biográfico – revisão teórico-crítica.** MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso – UNINCOR - v. 07, N. 2. Minas Gerais, 2016.

TORRES, Pedro Henrique Couto. **Efeitos do real: realidade e escritura em Roland Barthes.** Criação & crítica especial. Colóquio Internacional Roland Barthes Plural. São Paulo, 2015.

VALLÈS, Tina. **A memória da árvore.** Traduzido do catalão por Artur Guerra e Cristina Rodriguez. D. Quixote. Portugal, 2018.

VASQUES, Eugenia. **O Que É Teatro.** Lisboa: Quimera, 2003.

VASQUES, Eugenia. **Reflexões sobre Escritas [de Teatro], Um Problema Sem Território.** Lisboa, 2007.

<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3380/1/REFLEXOES_SOBRE_ESCRITA_S.pdf> Acesso em: 18 de agosto de 2019.

VELASCO, Monteiro Tiago. **Escritas de Si contemporâneas: Uma discussão conceitual.** Abralic – XIV Congresso Internacional. Universidade Federal do Pará/ Belém. PA, 2015.

WILLIAMS, Tennessee. **O Jardim Zoológico de Cristal (The Glass Menagerie).** Tradução de Fernando Villas-Boas. 2009.

ZELLER, Florian. **O Pai.** Tradução de João Lourenço, Vera San Payo de Lemos. Lisboa, 2015.

ZELLER, Florian. **O Pai.** Tradução de Carolina Gonzalez. Rio de Janeiro, 2016.

FILMOGRAFIA

ALVES, Mariana. MATARIM, Marcela. LEMOS, Marcelo. **Alzheimer: De volta ao Começo**. Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade de Uberaba. Curso de Comunicação Social. São Paulo, 2015.

CAMPANELLA, Juan José. **O Filho da Noiva**. Produção: Gerardo Herrero, Pablo Bossi, Mariela Besuievsky, Fernando Blanco, Jorge Estrada Mora. Argentina, 2001.

CASSAVETES, Nick. **Diário de uma paixão**. Produção de Nick Cassavetes. EUA, 2004.

EYRE, Richard. **Iris**. Miramax Films, Paramount Pictures. EUA, 2001.

FARHADI, Asghar. **A separação**. Produção de Agshar Farhadi. Irã, 2011.

GLATZER, Richard. WESTMORELAND, Wash. **Para sempre Alice**. Produção: Pamela Koffler, Lex Lutzus, James Brown. EUA, 2014.

HANEKE, Michael. **Amour**. França, 2012.

JESSOUROUN, Theresa. **Clarita – Documentário 15'**. Produção de Theresa Jessouroun. Brasil, 2013.

KLINKE, Albert. **Alzheimer na Periferia**. Malabar Filmes. São Paulo, 2018.

LEE, Jonh H. **A moment to remember**. Produção de Seoung-Jae Cha. Coreia do Sul, 2004.

POLLEY, Sarah. **Longe dela**. Produção: Atom Egoyan. Canadá, 2006.

ROSSATO-BENNETT, Michael. **Alive Inside**. Produção de Michael Rossato-Bennett. EUA, 2014.

ANEXO A – Peça *Metade da Lua* de Juliana Tavares

METADE DA LUA

TEXTO: JULIANA TAVARES

PERSONAGENS:

MARISA

HELOÍSA

Cena 1

Marisa e Heloísa estão uma ao lado da outra, de frente para a plateia, como se estivessem uma de frente para outra dentro de um box em um banheiro. Um biombo tampa as partes inferiores das personagens, mostrando apenas da barriga para cima. Dentro do banho. O banheiro não tem teto, como se fosse em uma fazenda, em que tomam banho a céu aberto.

HELOÍSA (*olhando para a genital da avó*): Vó, porque o seu é mais branco e o meu é preto?

MARISA: Porque eu sou mais velha e as pessoas mais velhas têm cabelo branco... no corpo todo

(Heloisa observando a genital da avó)

MARISA (*quase constrangida, porém achando graça*): Tu vais ficar a olhar pra minha... branca e enrugada?

HELOISA: É que é muito diferente...

MARISA: Bom, ainda bem... Vistes a Lua, está cheia! (*olha para a plateia, como se a plateia fosse a Lua*)

HELOISA: E cheio de estrelas. A senhora acredita em estrelas, vó?

MARISA: Se as estou a ver, como não acreditar?

(Heloisa fica observando as estrelas)

MARISA: Um dia fui buscar-te à escola, tinhas te escondido e ficámos todos preocupados. Diretores, professores, funcionários e eu. Não liguei pra tua mãe, sabes como ela era... chegava a escola pronta para te bater... O que demorámos para te encontrar! Estavas dentro do armário dos professores. Lembras-te?

HELOÍSA: Mais ou menos... Eu estava fazendo o quê?

MARISA: Nada! Esperavas que anoitecesse.

(Heloisa fica em silêncio)

MARISA: Estava furiosa contigo... tinhas uma habilidade especial para me envergonhares em frente de toda a gente. Não te ralhava, porque a tua mãe era muito pior do que tu... *(ri)* Viste que a Lua está cheia?

HELOÍSA: A senhora já me perguntou isso.

MARISA: Perguntei? *(Sem graça)* Às vezes tenho a cabeça na Lua...

HELOÍSA: Então você está no lugar certo!

(Marisa ri. Ambas ficam em silêncio)

MARISA: Quando finalmente te encontrámos, perguntei-te porque te tinhas escondido. E tu: “Vovó, lá em casa tem teto e eu não consigo ver a Lua. Aqui o pátio é aberto!”

(Heloisa ri)

MARISA: Como é que eu podia continuar zangada?

(Silêncio)

MARISA: Quero que você me diga, cinco vezes encarrilhado... Como é que é?

HELOÍSA: Sem falar, sem tomar fôlego, vaca preta boi pintado

AS DUAS: Quero que você me diga, cinco vezes encarrilhado, sem falar, sem tomar fôlego, vaca preta boi pintado

Tentando falar 5 vezes sem perder o fôlego. Elas gargalham. Ficam a repetir até ir parando.

HELOÍSA: Olha vó, meus dedos estão enrugados que nem os da senhora. Agora só falta os meus cabelos ficarem brancos

(Silêncio)

MARISA: Olha, a Lua está cheia, viste?

Black out

Cena 2

Marisa está no centro do palco, sentada em sua cadeira de balanço. Começa a dobrar e desdobrar as mesmas roupas repetidas vezes. Heloísa observa a avó.

MARISA: Não há nada que ela faça bem.

HELOÍSA: Vó! *(sorri)*

MARISA: Primeiro lavas os pratos, depois os copos e só no fim os talheres

HELOÍSA: Então temos uma pessoa cheia de manias e não ela que não faz nada direito

MARISA: Eu não gosto.

HELOÍSA: Ontem mesmo estava dizendo que ela tinha o melhor pão de ló do mundo.

MARISA: Bem... pelo menos ela cozinha bem. Por falar nisso, estou com fome...

HELOÍSA: De novo?

MARISA: Nós comemos pelo menos três vezes ao dia

HELOÍSA: Então a senhora está comendo três vezes por turno. Nós acabamos de comer.

MARISA: Acabamos? Eu já estou com fome.

HELOÍSA: Acabamos sim. Mas está bem, eu vou falar com ela.

MARISA: Lembra-a de que tem de ser com pouco açúcar. Ai.. ela cozinha tão bem *(sorri)* Eu gosto dela.

HELOÍSA: Eu também, vó. Eu também. *(saindo de cena)*

MARISA: Onde vais?

HELOÍSA: Pegar o pão de ló que a senhora pediu.

MARISA: Só?

HELOÍSA: Sim. E vou trabalhar.

MARISA: E vou ficar sozinha com ela?

HELOÍSA: Mais tarde eu volto. Guarda um pedaço de bolo pra mim?

MARISA: Ah... está... está bem.

HELOÍSA: Que cara é essa, Dona Marisa?

MARISA: Não queria que fosses trabalhar hoje.

HELOÍSA: Por que?

MARISA: Porque não.

HELOÍSA: Eu preciso ir...

MARISA: E quem come o bolo comigo?

HELOÍSA: Ela.

MARISA: Tem de ser com...

HELOÍSA: Pouco açúcar. Eu já sei.

MARISA (*sorri*): Isso. Senta-te aqui. Aqui do meu lado.

Heloísa senta na outra cadeira de balanço, ao lado da avó

MARISA: Promete-me uma coisa?

HELOÍSA: Prometo.

MARISA: Quando eu já não me lembrar de nada, não te esqueças de me dar o pão de ló

HELOÍSA: Com pouco açúcar

MARISA: Todos os dias pela manhã

Cena 3

Marisa entra em cena, agitada. Está mexendo em todas as cómodas e objetos de cena, procurando o seu dinheiro. Mexe nos bolsos, na roupa, e procura algumas vezes no mesmo lugar.

HELOÍSA: O que que foi? Quanto barulho!

MARISA: Perdi o meu dinheiro. Sabes onde o pus?

HELOÍSA (*desorientada*): Uai... não. Pode estar dentro das gavetas, mesa. Vó, são 04h da manhã. A gente precisa procurar esse dinheiro agora?

MARISA (*mais desorientada ainda*): São 04h da manhã? Ia jurar que já era dia... A minha carteira, a minha carteira...

HELOÍSA: Quanto a senhora precisa?

MARISA: 140 euros.

HELOÍSA: 140 euros?

(Continua a procurar, sem responder)

HELOÍSA: A senhora foi ao multibanco e tirou esse dinheiro?

MARISA: Acho que sim. Mas não me lembro onde o pus. Tu não mexeste nele?

HELOÍSA (*meio chocada*): Eu? Vamos dormir? O dia nem amanheceu, a gente conversa sobre isso amanhã, está bem?

MARISA: Heloisa, mexeste no meu dinheiro? (*desconfiada, mas despistando*) Não te enganaste? Não mexeste nele para pagar alguma coisa? Deixei em cima da mesa e não está.

HELOÍSA: Não vó... não peguei... Eu não pegaria sem falar com a senhora antes.

MARISA: Eu não sei onde está esse dinheiro...

HELOÍSA: Eu muito menos. Vamos procurar. Qualquer coisa eu te empresto e depois a senhora me dá.

MARISA: Não, eu quero o meu dinheiro.

HELOÍSA: Perdeu os documentos também, tudo?

MARISA: Não, eu tenho a minha carteira. Não tenho é o dinheiro (*procurando pela casa*) Acho que foram 140 euros...

Sai de cena procurando o dinheiro. Heloisa está claramente com um ar preocupado. Marisa volta com o dinheiro na mão.

MARISA (*sorridente*): Achei! Estava na minha carteira

HELOÍSA: Mas a senhora disse que não...

MARISA: No meu porta moedas! Tenho uma carteira e um porta moedas. Eu sabia, mas fiz confusão.

HELOÍSA: Eu também me confundo, às vezes (*sorri*).

Cena 4

Marisa está com o sapatinho de bebê vermelho que ela costurou na mão.

MARISA: Eu fiz para ti.

HELOÍSA: Pra mim?

MARISA: Sim. É para quando tiveres um filho, quero que este seja o primeiro sapatinho.

HELOÍSA: Combinado. E se eu não quiser ter filho? Posso ficar só pra mim?

MARISA: Oh, vais ter sim. Eu não tive esse trabalho pra nada

(Heloísa ri)

MARISA: Vamos escolher um nome?

HELOÍSA: Eu gosto de Manoel.

(Marisa abre um sorriso)

MARISA: E se for menina?

HELOÍSA: Eu deixo a senhora escolher.

MARISA: Eu gosto de Heloísa!

HELOÍSA: Mas aí vai ser mãe e filha com o mesmo nome? E quando a senhora for brigar com uma das duas?

MARISA: Oh dá logo para as duas! Para que a que não fez asneira saber que não a pode fazer

HELOÍSA (*ri*): Vou pensar

MARISA: Vermelho porque é a minha cor favorita.

HELOÍSA: E a cor do amor!

MARISA: Se amor tivesse cor estava toda a gente vestida de vermelho.

HELOÍSA: Ou pelado, né vó.

Marisa olha para Heloísa constrangida e com cara de quem vai dar uma bronca. Ela levanta, procura as chaves de casa e sai de cena. Heloísa fica observando a avó sair. Preocupada. Heloísa fica por um tempo no centro do palco, esperando a avó. Enquanto isso, há uma música de fundo. A avó não aparece.

Cena 5

Marisa entra

MARISA: Outro dia na rua e lembrei-me de ti

HELOÍSA: Ah é? E lembrou o que?

MARISA: Lembrei-me de quando eras pequena e subias a figueira da casa da vizinha.

HELOÍSA (*claramente confusa*): Figueira?

MARISA: Sim! Não te lembras? Havia uma árvore enorme no quintal da vizinha e tu saltavas o muro para roubar figos... ela discutia sempre comigo. Mas sabes? Eu adorava! Primeiro porque eram gostosos, depois porque a vizinha era uma chata e eu divertia-me só de vê-la zangada. Ela gritava: “a sua filha é muito teimosa!” E eu, disfarçava: “Lêda! Isso não se faz! Não sejas teimosa!”(Ri)

(Heloísa ri, com carinho, porém percebendo o estado da avó)

MARISA: Deu-me uma saudade quando passei por aquela casa, sem árvore, com piscina e essas coisas... Sabes, esta gente de agora não sabe o que é subir a uma árvore. Por água oxigenada nas crianças que se aleijam/magoam... (*ri, com lembrança*)

HELOÍSA: É... acho que a última geração que brincava disso de verdade deve ter sido a minha e olhe lá...

MARISA: Olha! Vou fazer um doce de figo e pão de ló!

HELOÍSA: Vamos fazer um doce de maçã também?

MARISA: Mas dois doces por quê?

HELOÍSA: É que eu não gosto de figo, vó...

Cena 6

Heloísa está andando pelo palco, de camisola transparente. Ela dança, com leveza, porém sem saber onde se encontra. Como se estivesse conhecendo cada parte pela primeira vez. Ela encara a plateia e sorri. Marisa entra correndo, quase em desespero.

MARISA: Heloísa! *(abraça a neta, com alívio. Heloísa olha para avó e a abraça sem entender o que se passa)* Heloísa! *(com alívio)*

HELOÍSA: Que horas são?

MARISA: 5h da manhã. Vem, vem que está frio *(tira o seu próprio casaco e coloca na neta)* Vamos dormir, está bem?

HELOÍSA: Ainda? Nossa! *(com espanto)*

Cena 7

HELOÍSA: E então, o que aconteceu?

MARISA: Nada

HELOÍSA: Vó.

MARISA: O que foi?

HELOÍSA: Me diz.

MARISA: Não aconteceu nada, já disse.

HELOÍSA: A vizinha me contou tudo.

MARISA: A vizinha?

HELOÍSA: Sim

MARISA: Ela com certeza deve ter exagerado. Tu sabes como são essas vizinhas, adoram uma calhandrice.

HELOÍSA: Vó, por favor.

MARISA: O que foi? Eu já disse que não aconteceu nada. Eu só confundi...

HELOÍSA: Só confundiu o caminho de casa, se perdeu e a vizinha te achou.

MARISA: Ela disse isso?

HELOÍSA: Disse.

MARISA: E tu acreditaste?

(Heloísa encara a avó, com decepção)

HELOÍSA: Não vai me contar o que aconteceu, não é?

MARISA: Heloísa. Eu fui comprar pão, como todos os dias, e no caminho pra casa confundi-me. Só isso.

HELOÍSA: E porque ela te achou tão longe da padaria?

MARISA: Ela também disse isso?

HELOÍSA: Disse.

MARISA: Parva!

HELOÍSA: Você acha isso normal?

MARISA: Tu nunca te perdeste?

HELOÍSA: Vó.

MARISA: Nós voltámos a conversar, tranquilamente. E eu já me tinha encontrado.

HELOÍSA: A senhora me pareceu muito perdida quando chegou aqui.

MARISA: Helô...

HELOÍSA: Não quer me falar mais nada?

MARISA: Já está dito.

HELOÍSA: E cadê o pão?

MARISA: O pão?

HELOÍSA: Você não tinha ido comprar pão?

(Marisa faz silêncio)

Cena 8

HELOÍSA: Acho que precisamos conversar, não é?

MARISA: Estamos bem.

HELOÍSA: Como assim?

MARISA: Essa frase. Eu sei, Helô. Eu sei.

HELOÍSA: Do quê, vó?

MARISA: Eu já sei.

(Silêncio)

HELOÍSA: Eu é que não sei de nada.

MARISA: Tens pão de ló?

HELOÍSA: Vó, não muda de assunto.

MARISA: Será que eu não posso, por um segundo, ser tratada como se as coisas estivessem normais? Porque eu estou bem. Eu não dependo de ninguém pra nada. Às vezes esqueço algumas coisas, eu sei que não estou como antes, mas tu a olhares-me com essa cara de sei lá o quê. Eu sei cuidar-me. Na pior das hipóteses, tu pões-me em qualquer lugar onde eu não te dê trabalho.

HELOÍSA: Pelo amor de Deus! O que você está falando?

MARISA: Eu sempre fiz as minhas coisas sozinha. Desde pequena. Não é agora que vou mudar, Heloísa. Esquecer toda a gente esquece.

HELOÍSA: Mas esquecer sempre... A senhora outro dia se perdeu...

MARISA: E digo mais, seria ótimo poder esquecer algumas coisas facilmente durante a nossa vida.

HELOÍSA (NARRADORA): Eu acho que todo mundo passa pelo processo de negação. É isso. Depois a gente começa a tentar a jogar com a doença, pra ela não te engolir junto.

HELOÍSA: Está bem. Está bem. Eu só acho que precisamos entender, juntas, a melhor forma de cuidar da senhora.

MARISA: Tu ainda não entendeste? Já está. A nossa rotina continua.

HELOÍSA: A nossa rotina continua...

MARISA: Estás a ser irônica?

HELOÍSA: Estou.

MARISA: O que queres dizer com isso?

HELOÍSA: Eu pensei de ter alguém morando conosco para nos ajudar.

MARISA: Conosco? Dizes comigo, não é? Para tratar da avó que às vezes esquece algumas coisas. Francamente!

HELOÍSA: Vó. Está tudo bem esquecer as coisas. Mas é preciso cuidar. O nome disso é cuidado. É amor.

MARISA: De amor já basta o meu amor próprio. Eu não quero ninguém neste espaço. Aqui é a minha casa. Minha. Eu não vou ceder esse lugar para mais ninguém.

HELOÍSA (respira fundo): Está bem. Vamos deixar disso. Eu só fiquei preocupada. Ter alguém conosco é só uma forma de talvez... (*tentando disfarçar a mentira*) mudar nossa rotina e a senhora não enjoar da minha cara.

MARISA: Se eu não enjoiei em 24 anos...

HELOÍSA (ri): Eu já percebi.

MARISA: O teu avô dizia-me que o amor de avô e avó é amor ao quadrado. Então ainda temos muitos anos pela frente pra eu me enjoar.

HELOÍSA: Ele dizia isso, é?

MARISA: E também dizia que amor de marido e mulher é amor ao infinito. 24 de julho de 1953 às 19h na Capela de Santo Antônio.

(Heloísa olha para a vó, tentando compreender)

MARISA: Casámo-nos.

HELOÍSA: Se calhar... a sua memória está melhor que a minha.

MARISA: Há coisas que a gente nunca esquece.

HELOÍSA (NARRADORA): Foi aí que eu guardei essa frase para o resto da minha vida.

Cena 9

Heloísa entra em cena com um pacote de fraldas. Entrega uma fralda para a avó. Ambas estão em silêncio e completamente constrangidas. Elas se olham. Marisa resiste e não quer usar a fralda. A neta para convencer a avó, com leveza, tenta levar na brincadeira e veste a fralda. A avó ri, mas ainda continua a resistir. Em dado momento, a avó coloca uma das fraldas na cabeça. Elas riem e se divertem, mesmo constrangidas. Por fim, a avó veste a fralda.

Cena 10

MARISA: Heloísa! Viste o meu dinheiro?

HELOÍSA: Que dinheiro?

MARISA: 140 euros.

HELOÍSA: Deve estar na bolsinha de moedas e não na carteira.

MARISA: Como sabes?

HELOÍSA: Eu deduzi.

MARISA: Tu andas a mexer nas minhas coisas?

HELOÍSA: Vó?

MARISA *(pegando na bolsa de moedas):* Tu andas a mexer nas minhas coisas!

HELOÍSA (*tentando ter paciência*): Não vó, não mexi. Está bem? Uma vez a senhora me disse que colocava o dinheiro também na bolsinha de moedas

MARISA: Eu nunca disse isso.

HELOÍSA: Talvez a senhora só não se lembre

MARISA: Vou comprar pão.

HELOÍSA: Ainda é madrugada, vó. (*já mais impaciente*) Depois eu vou com a senhora comprar mais tarde, está bem?

MARISA: O Manoel (*mas se diz Manel*) gosta de acordar e ter o pão fresquinho com o café.

HELOÍSA: O Manoel?

MARISA: Sim.

HELOÍSA (NARRADORA): Todo dia ela ressuscita um morto diferente. Dessa vez é o meu avô.

HELOÍSA: A senhora não está confundindo? Acho que o Manoel...

MARISA: Não estou confundindo nada! Às 07h ele sempre espera o seu pão com o café. Não gosto de contrariá-lo, tu sabes isso bem.

HELOÍSA: Vamos dormir, mais tarde a gente compra pão pra ele.

MARISA: Eu não gosto de contrariá-lo.

HELOÍSA: Dormir, a gente precisa dormir. Amanhã é amanhã.

MARISA: Vais contrariar-me?

HELOÍSA: Se eu abrir a janela, vai estar escuro! Vamos deitar, por favor? (*sem paciência*)

MARISA: Está bem. Amanhã.

(*Heloísa saindo*)

MARISA: Mas e o meu dinheiro?

HELOÍSA: Na bolsinha de moedas!

MARISA: Como é que sabes?

(Heloísa respira fundo, sem paciência)

MARISA: Dorme com Deus. *(saindo de cena)*

HELOÍSA *(fazendo o sinal da cruz):* Amém! *(Heloísa saindo de cena)*

MARISA: Heloísa, eu não quero dormir antes de rezar. Reza comigo? Pai Nosso, que estais no céu, santificado seja o teu nome, vem a nós o vosso Reino, seja... seja..

HELOÍSA: Feito a tua vontade, assim na terra como no céu

AS DUAS: O Pão nosso de cada dia nos dai hoje, perdoai as nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido. E não nos deixei cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém *(algumas vezes Marisa não lembra de algumas palavras e repete o que a neta fala)*

Cena 11

MARISA: Tu alguma vez já sentiste vontade de não estar mais aqui?

HELOÍSA: Aqui onde? Na minha casa?

(Silencio)

HELOÍSA: No meu país?

MARISA: Neste plano

(Silencio)

MARISA: Espiritual.

(Silencio)

HELOÍSA: Aham.

(Silencio)

HELOÍSA: Há quem nunca tenha sentido vontade?

MARISA: Acho que eu estou cansada.

(Silencio)

HELOÍSA: Quer um cha?

MARISA: Não é preciso.

HELOÍSA: Não me lembro o nome...

MARISA: Camomila.

HELOÍSA: É o meu favorito. Você está irritada...

MARISA: Só estou cansada.

HELOÍSA: Por isso o plano?

MARISA: Que plano?

HELOÍSA: Espiritual.

MARISA: Ah... talvez.

(Silencio)

HELOÍSA: Queria falar com a Rose.

MARISA: Queres falar com a Rose por quê?

HELOÍSA: Porque ela é da minha família

MARISA: Eu sou a tua família.

HELOÍSA: Não sejas assim.

(Silencio)

MARISA: Sabes, a gente só é importante enquanto ainda tem alguma utilidade.

Ficamos doentes e as pessoas tapam os olhos.

(Silencio)

MARISA: A Rose... precisava das suas costuras, da sua comida, estava sempre aqui.

Até dinheiro tu emprestavas. Onde está ela agora? Onde estão os amigos? As companheiras da igreja? Quantas pessoas vêm-nos visitar? Ou perguntar: “Marisa, precisas de alguma coisa? Queres que eu fique com a tua avó um fim de semana para te organizares?”

(Silencio)

HELOÍSA: Você está cansada...

MARISA: Utilidade. Utilidade.

HELOÍSA: A Rose anda muito ocupada.

MARISA: Eu também. Eu conto pelos dedos quantas pessoas ficaram. Quantos amigos. Isso sim é família. *(tempo)* Então quando eu fico cansada, eu fico com vontade de outro plano. Ou desejar outros planos para os outros.

HELOÍSA: Quer... não me lembro...

MARISA: Chá de camomila.

HELOÍSA: Vou pedir pra Lúcia.

MARISA: Queres também?

HELOÍSA: Quero. Acho que também estou cansada.

(Silencio)

MARISA: Eu amo-te.

HELOÍSA: Eu nem gosto tanto assim da Rose. Ah... Você está cansada, não é?

MARISA: Estou. Eu estou...

HELOÍSA: Eu já sonhei com outro plano.

MARISA: E era bom?

HELOÍSA: Ah, agora não me lembro

(Silencio)

HELOÍSA: Não é só quando ficamos doentes

(Silencio)

HELOÍSA: Mas quando ficamos velhos.

(Silencio)

MARISA: O ser humano é descartável. Por isso morre.

HELOÍSA: Esse assunto me incomoda.

MARISA: Desculpa.

(Silencio)

MARISA: Qual o sentido de estar presente sem estar presente?

HELOÍSA: Eu não gosto desse assunto

MARISA: É injusto, sabes.

HELOÍSA: Chá de camomila.

MARISA: Eu estou cansada.

HELOÍSA: Rose! Rose!

(Silencio)

MARISA: Lúcia, querida. Ela está a dormir agora.

HELOÍSA: Lúcia!

MARISA: Eu mesma vou buscar o chá, espera aqui.

(Marisa senta)

MARISA: Tomamos o chá e dormimos um pouco, por favor! E depois vamos tomar banho, está bem?

HELOÍSA: Eu já tomei.

MARISA: Não tomaste não. Ainda nem amanheceu.

HELOÍSA: Olha, eu odeio essa sua mania de me contrariar.

MARISA: E eu odeio essa tua mania de mentir.

(Heloísa fica emburrada)

HELOÍSA: Eu não estou mentindo.

MARISA: Então se já tomaste banho, tomas outro. Faz bem.

HELOÍSA: Eu já tomei banho.

MARISA (irritada): Primero o chá, depois o banho.

HELOÍSA: Eu já tomei banho!

Heloísa respira fundo e sai de cena. Marisa começa a mexer nas coisas e pega uma mala de roupas para viajar. Começa a colocar as roupas dentro da mala e bagunçar o quarto

Cena 12

Heloisa entra

HELOÍSA (*sem muita paciência*): Vó, o que a senhora está fazendo com essa mala?

MARISA: Eu vou viajar. Vou arrumar a mala, não estás a ver?

HELOÍSA (*irritada*): Vó, não tem viagem. Ninguém vai viajar... Me dá essa mala aqui, por favor.

MARISA (*irritada*): Eu já disse que vou viajar, é porque vou viajar. O Manoel está a minha espera, eu já falei com ele

HELOÍSA: É mentira, Vó. Não falou com o Manoel não porque a senhora está sem celular.

MARISA: Agora tu com essa mania de dizeres que eu estou a mentir o tempo todo!

HELOÍSA: A senhora quem está com a mania de mentir o tempo todo!

(Avó, irritada, começa a tirar tudo do armário e colocar na mala)

HELOÍSA (*devolvendo as roupas pro armário*): Vó, pelo amor de Deus, guarda isso! Eu arrumei tudo, eu já disse que não tem viagem

MARISA (*tirando a roupa da mão da neta*): Eu já disse que vou viajar, Lêda! O Manoel está a minha espera! Eu odeio isso de queres controlar a minha vida!

HELOÍSA: Tá. Vai como então? Voando? Porque dinheiro a senhora não tem e eu não vou te dar!

(Silêncio. Vó continua a tirar as roupas do armário)

HELOÍSA: Vó... POR FAVOR!

MARISA: Ele está a minha espera! Ele está a minha espera!

HELOÍSA: O Manoel morreu vó! O Manoel morreu! Ele não tá mais aqui! Sabe? Mas está bem, a senhora quer ir? Então vai! Vai, vai sem dinheiro! Vai sem Manoel! Vai do jeito que a senhora quiser!

(Pega tudo do armário e joga no chão e na cama)

HELOÍSA *(enquanto joga as roupas e a boneca da avó):* Vai, mas fica lá uns 2 anos! Leva tudo! Quer levar o armário? Leva também! Quer levar a cozinha? Leva também! Eu não vou fazer mais nada! Não vou mais repetir! Vai para ver se me dá ao menos um pouco de sossego! *(Enquanto a neta surta, a avó olha, assustada e em silêncio)*

Heloísa para. Fica em silêncio. O quarto está um caos. Ela olha para as coisas jogadas no chão. Chora. Olha para a vó. A avó fica parada, emburrada, olhando para as coisas jogadas no chão. Depois começa a mexer nas coisas, já praticamente esquecendo o que acabou de acontecer.

MARISA *(achando uma fotografia no meio da bagunça):* A tua mãe, o teu tio, o teu avô e eu.

HELOÍSA *(meio irritada):* Quê?

(Marisa mostrando a foto)

HELOÍSA *(amolecendo):* Que foto bonita, vó.

MARISA: Mas teu tio nunca mais me veio visitar...

HELOÍSA: Ele não mora mais aqui... mas ele vai vir. Vou ligar pra ele e pedir tá?

MARISA: Está bem... há anos que ele não vem...

HELOÍSA: Tem alguns meses só... mas ele vai voltar

(Marisa acena que não com a cabeça, desapontada)

HELOÍSA *(tentando animar a avó):* Vó, essa semana adivinha quem vai vir visitar a senhora?

MARISA *(não se importando com a pergunta):* Hum

HELOÍSA: A Ana, minha amiga. E ela disse que vai trazer aquele pão de ló que a senhora adora!

MARISA: Aquela menina do cabelo preto e curto?

HELOÍSA (*feliz que a vó lembrou*): Essa mesmo!

MARISA: Credo, essa rapariga tem uma cara tão feia.

HELOÍSA (*fica olhando 'perplexa' pra avó e depois ri*): Coitada, vó! (*rindo*) Eu não acho ela feia não

MARISA: (assoprar) Muito feia

HELOÍSA (*ri*): Não fala isso pra ela, pelo amor de Deus

MARISA: Eu não tenho nada a ver com isso, mas que ela é feia, é. Tu achas que eu não sei?

HELOÍSA: O quê?

MARISA: Que essa rapariga não é tua amiga

HELOÍSA: Mas ela é.

MARISA: É amiga... é uma amiga que tu namoras.

HELOÍSA (*sem graça*): Vó...

MARISA: Tu achas que eu não sei?

HELOÍSA: Há coisas que ela nunca se esquece...

Eu pensava que... enfim... o que a senhora acha disso?

(*Marisa vagueia. Pensa*)

MARISA: Que ela é feia.

(*Silêncio. Heloisa ri*)

HELOÍSA: Me ajuda agora a arrumar essas roupas (*joga as roupas na avó, brincando*)

Marisa ri, inocente e ajuda a dobrar as roupas e brincam. Heloísa busca e devolve a boneca para a avó, constrangida.

HELOÍSA: Desculpa.

MARISA: Não faz mal.

HELOÍSA: Vamos botar um nome para ela?

MARISA: E quem disse que ela já não tem nome?

HELOÍSA: Ah é? E como eu não sabia disso?

MARISA: Eu de certeza disse e tu não te lembras. A tua memória é péssima.

HELOÍSA (*rindo*): Ah claro. Tem razão...

MARISA: Heloísa.

HELOÍSA: Oi.

MARISA: É o nome dela.

Cena 13

Heloisa pega a boneca da avó e começa a penteá-la. Entrega a boneca para a avó, que fica penteando a boneca. Heloisa coloca uma música para Marisa. A avó, claramente agitada com o barulho, desliga a música. Marisa volta a pentear a boneca e começa a cantar uma música de ninar para ela.

Cena 14

HELOÍSA: Ela estava deitada na minha frente. Dormindo, tão serena, parecia até que não respirava mais. Eu fiquei olhando pra cada ruga do seu rosto. As marcas de décadas de histórias. Então eu peguei a almofada e apertei no rosto dela. Foi um ato impulsivo. Até perder as forças. Até que o ar daquele lugar fosse aspirado só por uma de nós. Ela nem reagiu. Talvez ela quisesse o mesmo que eu. E então ela adormeceu, sem respirar.

MARISA: Nós somos infinito!

HELOÍSA: Pela primeira vez eu ouvi o silêncio (*fecha os olhos, respira fundo e fica em silêncio por alguns segundos*). Às vezes eu acho que estou enlouquecendo, às vezes eu tenho certeza.

MARISA: Nós somos infinito!

HELOÍSA: Isso cansa. Isso cansa muito. Passamos a experimentar, a força, a vida de um idoso. Vivemos a velhice antes mesmo de nos atingir e todas as suas dificuldades.

MARISA (*sussurrando*): Nós somos infinito!

HELOÍSA: A família adoece junto. E a gente resiste que precisa de ajuda, porque tem alguém pior que nós.

MARISA (*leve sorriso*): Infinito!

HELOÍSA: EU QUERO VOLTAR PRA MINHA CASA! EU QUERO VOLTAR PRA MINHA CASA! MANOEL! MANOEL! LIGA PRA MINHA MÃE! Ela grita, ela se confunde, ela se perde. Ela corre pela casa, ela me acorda quase toda madrugada pra tentar trazer alguém que já não existe mais. VÓ! AS PESSOAS VÃO ACHAR QUE EU ESTOU TE FAZENDO MAL, eu suplico. Eu suplico. Eu respiro. Eu tento entender. As pessoas dizem para eu ter calma. Quem são essas pessoas? As pessoas que não cuidam. As pessoas que são ótimas para dar opinião, mas não se oferecem para cuidar um dia que seja. Quem são essas pessoas que diziam gostar tanto dela?

MARISA: Nós somos

HELOÍSA: Eu conseguia sentir, debaixo daquela almofada, a sua respiração quase pedindo por mais um segundo de vida. Ela estava com um sorriso doce no rosto, que ficou estampado na franha.

MARISA: Nós somos

HELOÍSA: O silêncio dela me assustava. Sentia saudade daquelas conversas enormes. De ter a comida e cuidado de vó. Eu não estava preparada pra ser mãe.

(*Tempo*)

HELOÍSA: Eu tinha de adaptar todas as coisas da casa. Os objetos, desligar o gás. Colocar fraldas. Ela não conseguia mais segurar o próprio xixi. Odiava tomar banho. Era justo deixar ela passar por tudo isso?

MARISA: Nós somos

HELOÍSA: Vó, ainda são 4 horas da manhã! (*Andando de um lado para outro, como se estivesse falando com a avó*) Não mexe nisso, vó, pode cortar! Eu já disse isso. Não vó, ele não vem hoje. Vó, ele já morreu! Mostra a língua pra eu ver se a senhora tomou todo

o remédio? Nós acabamos de tomar o café, como a senhora está com fome? Comemos, comemos sim! *(Ri)* Eu não tinha o mínimo preparo para cuidar dela. Quando não se tem dinheiro, a única força é o amor.

(Silêncio)

HELOÍSA: Então o corpo dela começou a ficar gelado. Um pouco pálida. Mas o sorriso... o sorriso continuava ali. Era como se me dissesse: obrigada.

MARISA: Nós somos

HELOÍSA: Eu queria entrar na cabeça dela só pra saber em que lugar ela está, o que ela está pensando, toda vez que vagueia e se desconecta de mim. Como é vagar pelo caminho da morte?

MARISA: Eu nem sei o que ainda vai viver em mim

HELOÍSA: Talvez ela esteja mais em paz do que eu.

MARISA: Eu nem sei o que ainda vai viver

HELOÍSA: É como se ela existisse, sem existir.

MARISA: Eu já nem sei mais

(Tempo)

MARISA: Eu já nem sei mais

HELOÍSA: Acho que a dor agora é para quem ficou para assistir.

MARISA: A gente é infinito

HELOÍSA: Eu não sentia culpa. Esse era o pior: não saber se era uma vontade dela ou uma vontade minha ao me espelhar nela.

(Tempo)

HELOÍSA: Eu abri o armário e escolhi a roupa que ela mais gostava. A roupa que ela estaria vestida quando virasse uma estrela.

MARISA: Infinito!

HELOÍSA: Era uma roupa vermelha *(sorri)*

(Tempo)

HELOÍSA *(respira fundo e começa a rir descontroladamente até chegar ao choro):*

Isso também é amor, sabe? Saber a hora de parar é também amar.

MARISA: Vermelho

HELOÍSA: “Ô menina teimosa essa Heloísa!” Eu consigo ouvir ela me dizendo isso agora.

(Tempo)

HELOÍSA: Eu toquei o rosto dela pela última vez...

MARISA: Eu já nem sei mais...

HELOÍSA: Eu nem consegui pedir desculpas. Eu olhei pra ela. Dei um beijo na sua testa gelada e disse: De nada.

(Tempo)

HELOÍSA: Também te amo!

(Tempo)

HELOÍSA: Até já

MARISA: Vermelho

(Tempo)

HELOÍSA: Foi quase um grito de desespero. Eu olhei para as minhas mãos e corri para o quarto. *(Tempo)* A minha avó estava lá, doce... e respirando. Naquele dia eu deitei ao pé da cama dela e fiquei lá até amanhecer.

MARISA: Vermelho

HELOÍSA: Está na hora de preparar o nosso café da manhã. Amanheceu *(sorri)*

Cena 15

Sobre a música da cena anterior ou uma nova música

MARISA: Essa música me lembra o seu pai! Ele é tão, tão lindo! Foi amor a primeira

vista! Você ia se apaixonar! Mas não, não pode. O Manoel é meu!

HELOÍSA: Ah! Como assim? Não pode dividir nem um bocadinho comigo?

MARISA: Ele tinha um jeito de levantar o ombro e morder os lábios que fazia tremer qualquer saia rodada de qualquer mulher!

(Heloísa tenta fazer a cena que Marisa 'descreveu' do avô)

MARISA (ri): Tu quase conseguiste. Mas falta-te um bigode, um chapéu e menos mamas!

HELOÍSA (ri): Pode fazer a cena para mim? Acho que não percebi muito bem...

(Marisa, extrovertida, faz a cena)

HELOÍSA: Fiquei convencida, vó. Eu me apaixonaria na mesma hora! Mesmo com o bigode depilado!

(Marisa gargalha)

HELOÍSA: Não vai me chamar para dançar?

MARISA: Como é que sabes que ele me chamou para dançar?

HELOÍSA: Eu acho que a senhora já me contou essa história uma vez...

(Heloísa e Marisa dançam, cantando o ritmo da música)

MARISA: Eu não posso estar mal arranjada!

HELOÍSA: Ah, claro que não! Passa em mim também?

MARISA: Mas tu estás a ir pra onde?

HELOÍSA: Não sei. Para onde a senhora está indo?

MARISA: Para um encontro

HELOÍSA: Então eu também

MARISA: Tu vais a um encontro comigo?

HELOÍSA: Claro! Quem será a motorista?

MARISA (*animada*): Mas preciso voltar no máximo às 22 horas. Tu sabes como é o pai... pode ficar furioso!

HELOÍSA: O pai? Eu sei, eu sei. Às 21 horas e 30 minutos estarei na porta do encontro!

MARISA (*passa a mão no cabelo*): E então?

HELOÍSA: Está linda! Vamos?

MARISA: Vamos!

Heloísa dá o braço para a avó e caminha com ela pelo palco. Uma volta no palco, como se fosse em um quarteirão. Elas cantam alguma música e cochicham pelo trajeto. Ela senta a avó na cadeira e senta no chão, com a cabeça no colo da avó.

HELOÍSA: Como a senhora conheceu o meu avô?

MARISA: Ah... (*suspira*) Havia uma discoteca perto da minha rua onde eu gostava de ir todas as sextas-feiras. Não quero gabar-me, mas eu era uma das raparigas mais bonitas do bairro! O Manoel não era (*sorri*), mas só pela timidez e o modo como olhava, eu fiquei encantada.

HELOÍSA: Então ele ficou com vergonha de ir falar com você?

MARISA: Ele foi inteligente: esperou que todos me chamassem para dançar, enquanto me olhava. Depois ofereceu-me uma bebida e apresentou-se. Esperou que tocasse alguma música que ele soubesse cantar e só então me chamou para dançar. E cantava no meu ouvido, enquanto inventava passos de dança (*ri, saudosa*). Era uma música em inglês! Eu fiquei toda impressionada!

HELOÍSA: Podemos...

MARISA: Mas eu não lembro... Tu sabes que eu não falo inglês. Depois descobri que ele também não sabia, só tinha decorado a música.

Elas riem

MARISA: Ele é um grande homem. Porque estás com batom?

HELOÍSA: Ah, eu tive um encontro.

MARISA: Um encontro? Com quem?

HELOÍSA: Com um rapaz de bigode aí.

MARISA: Está na hora do café.

HELOÍSA: Pois está.

Cena 16

Marisa anda até a boca do palco e olha para a plateia, como se a plateia fosse a Lua

MARISA: Tu viste a Lua?

HELOÍSA (*vai para o lado da avó*): Não tinha visto.

MARISA: Desta vez só está metade da Lua. (*Olha e fala para a plateia*): Eu gosto que lave primeiro os pratos e depois os copos e talheres. Odeio que mexam na minha cozinha. Eu já disse isso. Não quero ninguém na minha cozinha. Ela não faz nada direito. Um dia destes desapareceu um garfo, lembras-te? Se não foste tu, nem eu, quem foi? Um garfo? Um garfo é muita coisa!

HELOÍSA: Um garfo é muita coisa sim (*para a plateia*)

(Marisa e Heloísa ficam em silêncio, olhando para a plateia. As vezes sorriem)

MARISA: Um garfo é muita coisa sim!

(Marisa está sorrindo, enquanto observa a plateia)

MARISA: Está na hora do café.

HELOÍSA: Pois está.

Marisa vai saindo de cena e Heloísa permanece olhando para a plateia. Às vezes sorri

Cena 17

Marisa está agitada e volta desconfiada

MARISA: Heloísa! Heloísa! (*primeiro grita de dentro da coxia. Depois chama por Heloísa novamente, enquanto entra em cena*)

HELOÍSA: Oi! Que foi?

MARISA (*olhando para trás, como se estivesse fugindo de alguém*): Shiuu!

HELOÍSA: O que foi, vó? Está sentindo algo?

MARISA: Há uma pessoa cá dentro da nossa casa!

HELOÍSA: Uma pessoa?

MARISA: Sim! Ouvi barulho na cozinha. Há uma pessoa lá. Vamos ligar pra polícia.
(*Marisa pega algum objeto aleatório para se defender*)

HELOÍSA: Calma. É a Lúcia.

MARISA: Lúcia?

HELOÍSA: Ela agora mora conosco. A senhora não se lembra?

MARISA: Como assim, há alguém a morar conosco?

HELOÍSA: Já tem três meses, vó. Nós conversamos sobre isso.

MARISA: Nós nunca conversámos sobre isso. Jamais deixaria um estranho morar na minha casa.

HELOÍSA: Mas.. mas a senhora adorou a Lúcia.

MARISA: Eu não sei quem é a Lúcia!

HELOÍSA: Vó (*tentando ser paciente*). A Lúcia mora com a gente há três meses. Ajuda a gente todos os dias. Sai com a senhora para passear... Ontem mesmo vocês costuraram juntas. Lembra?

MARISA (*cada vez mais agitada*): Porque puseste uma pessoa nesta casa sem me avisar?

HELOÍSA: Eu avisei... Nós conversamos e a senhora concordou.

MARISA: Eu não concordei! Eu não quero essa mulher!

HELOÍSA: Vó, a gente pode...

MARISA: Eu não quero essa mulher! Eu vou chamar a polícia!

HELOÍSA (*segura a mão da avó*): Lembra daqueles sapatinhos de bebê que a senhora costurou para o meu futuro filho? O Manoel, lembra?

MARISA: O Manoel...

HELOÍSA: A Lúcia ajudou a senhora com eles...

MARISA (*cada vez mais agitada*): Eu não quero.

HELOÍSA: Vamos comigo na cozinha? Eu vou te mostrar a Lúcia, e a senhora vai perceber que ela é nossa amiga.

MARISA: Eu não quero.

HELOÍSA: O melhor pão de ló do mundo. É ela quem faz, todos os dias!

MARISA: Eu não.. eu não sei quem é Lúcia.

HELOÍSA (*ficando cada vez mais ansiosa*): Vem comigo?

MARISA: Eu não quero.

HELOÍSA: Confia em mim vó, está tudo bem.

(*Heloísa tenta fazer carinho na avó, que tira o rosto*)

MARISA: Quero ir embora.

HELOÍSA: Pra onde?

MARISA: Pra minha casa. Eu quero ir embora pra minha casa.

HELOÍSA: Vó, nós já estamos na sua casa.

(*Marisa agitada, andando pela casa*)

HELOÍSA (*tentando seguir e segurar a vo*): Vó, a senhora já está em casa

MARISA (*correndo pela casa*): Eu quero ir embora.

HELOÍSA: A senhora já está em casa!

MARISA: Eu quero ir embora, eu quero ir embora! Eu quero a minha casa! Tu tens de me levar pra minha casa!

HELOÍSA (*segurando a avó*): Vó! Calma! A senhora já está em casa!

MARISA (*gritando*): Socorro! Alguém me ajuda! Eu quero ir para casa! Eu quero ir embora! Ajuda!

HELOÍSA: Para! Para! As pessoas vão achar que eu estou te machucando!

MARISA: Eu quero ir embora! Eu quero ir embora!

Elas repetem essas frases algumas vezes, enquanto Heloísa tenta segurar a avó e acalma-la. Depois de certo tempo, Heloísa surta e grita. Grita muito até perder o folego. Marisa tampa os ouvidos, agitada. Heloísa chora. Marisa com as mãos no ouvido, agitada, ofegante. Fica sentada e calada.

Tempo

HELOÍSA: Desculpa. Desculpa.

MARISA: Desculpa. Desculpa.

Silêncio

Cena 18

MARISA: Foi um pesadelo, não foi?

HELOÍSA: O que?

MARISA: Tu ao pé da minha cama.

HELOÍSA: Foi... (*Heloísa constrangida*)

MARISA: Tu sempre fazias isso quando eras criança. As vezes adormecias com a cabeça perto dos meus pés.

HELOÍSA: Eu sonhei que a senhora partia.

MARISA: Imaginei uma coisa parecida.

HELOÍSA: Porque?

MARISA: Tu paraste de ir para a minha cama acho que tinhas uns 11 anos... “Coisa de criança, vó” (*sorri*)

HELOÍSA: Eu não me lembrava disso...

MARISA: Há coisas que a gente nunca se esquece (*sorri*). Uma vez eu sonhei que maltratava a minha mãe. Batia nela com um cabo de vassoura. Acordei e a primeira coisa que fiz foi correr para a cama dela.

HELOÍSA: Parecia mesmo real...

MARISA: O meu também.

HELOÍSA: Você contou o sonho para ela?

MARISA: Não precisava. Mas toda a mãe reconhece o pânico de um filho.

HELOÍSA: Ou de um neto.

MARISA: Pois.

HELOÍSA: Às vezes acho que me falta fé.

MARISA: Quem tem Deus tem tudo, minha filha. Sem medo? (*mostra o dedo mindinho, fazendo sinal de acordo*)

HELOÍSA: Sem medo (*sorri*)

Cena 19

Heloísa está andando pelo palco, de camisola transparente. Ela dança, com leveza, porém sem saber onde se encontra. Como se estivesse conhecendo cada parte pela primeira vez. Ela encara a plateia e sorri. Marisa entra correndo, quase em desespero.

MARISA: Heloísa! (*abraça a neta, com alívio. Heloísa olha para avó e a abraça sem entender o que se passa*) Heloísa! (*com alívio*)

HELOÍSA: Que horas são?

MARISA: 5h da manhã. Vem, vem que está frio (*tira o seu próprio casaco e coloca na neta*) Vamos dormir, está bem?

HELOÍSA: Ainda? Nossa! (*com espanto*)

Cena 20

HELOÍSA: Para onde vaga a minha avó, nesses momentos tão vazios de consciência? Há quem diga que ela já esteja em outro plano espiritual... Talvez seja uma forma delicada de dizer que ela está seguindo para o caminho da morte. E a minha única missão é prepará-la para se despedir da vida com dignidade. O que resta é lembrança. Amor. Presença. A revolta passou (*sorri*).

Cena 21

(Marisa olha para Heloísa, claramente sem reconhecê-la. Ela a observa, sem dizer nada)

MARISA: Tu...

(Fica vagando com o olhar, depois volta a olhar para Heloísa)

MARISA: Tu... tu quem és?

HELOÍSA (*emociona-se*): A sua neta. Heloísa.

MARISA (*surpresa*): Eu já tenho neta?

HELOÍSA: Já! E eu já tenho 24 anos, acredita?

MARISA: E quem é a tua mãe?

HELOÍSA: É a Lêda, sua filha.

MARISA: Lêda... (*tentando se recordar*) Tu pareces-te com ela?

HELOÍSA: Um bocadinho... e ela parece com a senhora.

MARISA (*sorri*): Comigo?

HELOÍSA: É.

MARISA: Onde é que ela está?

HELOÍSA: Está no trabalho. Daqui a pouco ela chega.

MARISA: Ela faz o quê?

HELOÍSA: Ela é secretária.

MARISA: E tu?

HELOÍSA: Atriz.

MARISA (*surpresa*): Ah é?

HELOÍSA: E você?

MARISA: Eu o quê?

HELOÍSA: O que você faz?

MARISA: Eu sou eu.

HELOÍSA: E você que é você trabalha com o quê?

MARISA: Eu gosto de costurar.

HELOÍSA: E o que mais?

MARISA: Não sei...

HELOÍSA: Professora, vó. A senhora era professora.

MARISA: Eu era professora?

HELOÍSA: Era, de crianças!

(Marisa fica pensativa, se desconectando do assunto)

HELOÍSA: E vai ser dos meus futuros filhos, não é?

(Marisa fica vagando, olhando para o nada)

HELOÍSA: Não é, vó?

MARISA: O quê?

HELOÍSA: Você vai ser professora dos meus filhos.

MARISA: Tu já tens filhos?

HELOÍSA (*tira o sapatinho vermelho de crochê da bolsa e entrega para a avó*): Ainda não.

Marisa pega o sapatinho e fica a observa-lo. Heloísa começa a despir a avó e a veste com o seu roupão de banho. Marisa não pergunta nada, apenas obedece as instruções da neta e vão em direção ao banho

Cena Final

Marisa e Heloísa estão uma ao lado da outra, de frente para a plateia, como se estivessem uma de frente para outra dentro de um box numa casa de banho. Um biombo tampa as partes inferiores das personagens, mostrando apenas da barriga para cima. Dentro do banho. O banheiro não tem teto, como se fosse em uma fazenda, em que toma banho a céu aberto.

HELOÍSA (*enquanto a avó está olhando a sua genital*): O que que a senhora está olhando para mim?

MARISA: O meu é branco e o teu é preto

(Heloisa fica observando a genital da avó)

HELOÍSA: Pois... É que temos idades diferentes...

(Marisa continua a observando Heloísa. O corpo dela inteiro. Meio que vagando)

HELOÍSA: O que a senhora está pensando?

MARISA: Em nada.

HELOÍSA: Você viu que a Lua está cheia hoje? (*olhando para a plateia, como se a plateia fosse a Lua*)

(Marisa fica observando as estrelas)

HELOÍSA: Um dia a senhora foi me buscar na escola, e estava todo mundo me procurando, porque eu me escondi. Diretores, professores, funcionários e você. Como sempre, a senhora não ligou pra minha mãe... Ela era tão brava.. eu morria de medo.

MARISA: Demorou tanto tempo pra te encontrar!

HELOÍSA: E onde eu estava?

MARISA: Estavas.. estavas na... eu acho que não me lembro

HELOÍSA: No armário dos professores?

MARISA: Sim! Eu estava furiosa contigo, eu estava brava

(Marisa pára. E volta a olhar as estrelas)

HELOÍSA: A Lua está cheia...

MARISA: Eu estava tão brava... mas depois te encontramos

HELOÍSA: E eu disse que queria ficar na escola por que o pátio não tinha teto e eu podia olhar pras estrelas...

(Marisa abre um sorriso e faz com a cabeça que sim)

(Silêncio)

HELOÍSA: Quero que você me diga, cinco vezes encarrilhado, sem falar, sem tomar fôlego, vaca preta boi pintado

Quero que você me diga, cinco vezes encarrilhado, sem falar, sem tomar fôlego, vaca preta boi pintado

(Tentando falar 5 vezes sem perder o fôlego)

A senhora brincava disso quando era mais nova. Lembra? E eu aprendi

MARISA *(abre um sorriso doce):* Encarrilhado, sem falar, sem tomar folego

HELOÍSA: Vaca preta boi pintado. Quero que você me diga, 5 vezes encarrilhado
(tentando, sem perder o folego)

(Marisa, sempre vagando, ri. E tenta falar, sem ordem, com dificuldades na fala)

MARISA: Os teus dedos estão tão enrugados como os meus...

(Heloisa olha para as mãos e faz que sim com a cabeça)

(Silêncio)

HELOÍSA: A Lua está cheia, você viu?

As duas, vagando no banho, a olhar para as mãos, o céu, e para a frente. Enquanto isso, que dura um certo tempo, há uma música de fundo.

MARISA: A memória é a primeira coisa que se perde, não é?

(Silêncio)

MARISA: Só quero que saibas que se um dia eu me esquecer de ti, eu não me vou lembrar de mais ninguém.

(Elas continuam vagando, juntas. Olham fixamente para a plateia, como se estivessem a olhar para a Lua)

Black out.

FIM

ANEXO B - Folha de Sala – Peça *Metade da Lua* no Teatro da Comuna, Lisboa, 2019



de Juliana Tavares

METADE DA LUA

Encenação Ana Paula Eusébio Assistentes de encenação Carlos Medeiros e Cyntia Carla Com Juliana Tavares e Maria Emília Castanheira Cenografia, Cartaz e Desenho de Luz José Manuel Castanheira Figurinos e maquiagem Cyntia Carla Operação de Luz Janaina Gonçalves Operação de Som Patrícia Guerreiro Seleção Musical Carlos Medeiros e António Alves da Costa Filmagem e Edição vídeo Julia Nogueira Designer gráfico Rafaela Menezes Fotografia Henrique Calvet Trilha sonora original (teaser) Victor Morgado Produção executiva Juliana Tavares e Diana Almeida Apoio Fundo de Apoio a Cultura-Governo do Distrito Federal (FAC)-Brasília/Brasil, Casa dos Direitos Sociais, Escola Superior de Teatro e Cinema, Teatro Estúdio Fontenova e Teatro da Comuna.

A peça de Juliana Tavares, *Metade da Lua*, une a fantasia e a violência para falar do envelhecimento, da memória e da esperança. Inspirada em histórias reais, a peça discute a relação entre uma neta e uma avó que começa a perder a memória e tem de encarar as suas limitações com a doença de Alzheimer. O texto parte de uma experiência pessoal que se centra nas relações familiares e passa por temas como a culpa, a aceitação, a poesia e a loucura. Quais são os limites do nosso corpo? O que fica para além da memória? As personagens, Heloísa e Marisa, exigem uma mudança na percepção familiar, obrigam a inversões de papéis, mas, apesar de todas as dificuldades, é ainda possível conviver com sabedoria. Aqui, o encontro de duas gerações é exponenciado pela vontade de viver, pela gratidão de quem, um dia, cuidou e agora precisa de ser cuidada. Realidade e fantasia misturam-se na tentativa de questionar o que é envelhecer, o que é perder os sentidos do corpo e da mente e como é o desgaste de quem tem de cuidar. *Metade da Lua* é um resgate do passado, um gatilho para lembranças, traz à tona o riso e as lágrimas, enquanto vai ao encontro do maior poder de união, revelando-o: o amor.

07, 08, 09 de junho

21h (sexta e sábado) e 17h (domingo)

Teatro da Comuna (Praça de Espanha/ Lisboa)

RESERVAS: PRODUCAO.METADEDALUA@GMAIL.COM

AGRADECIMENTOS

Eugénia Vasques, Armando Nascimento Rosa, Marisa Alves, Manoel Evaristo da Siva, Edith Helena de Azevedo, Elias Tavares, Trêsmaisum Teatro, Lêda Alves Silva, Renato Alves, João Batista Tavares, Cristiane Maria, Maria das Graças Palmeira, Otávio Castello, Associação Brasileira de Alzheimer (Brasília), Instituto Alzheimer Portugal (Lisboa), Alice Pederiva, Rita David, Rodrigo Bittes, Bárbara Contijo, Mariana Tokarnia, Flávia Fernandes, Thaís Costa, Fernando Oliveira, Tiago Sgarbi, Izabella Jacobina, Paula Pereira, Maria Eduarda Bastos, Guto Martins, Marlon Lima, Sandro Fonseca, Catarina Silva, Cristina Santos, Ana Eusébio Ferreira, Cláudia Clemente, Inês Pinheiro, Luís Filipe Pereira e Carolina Rodrigues.

ESTE PROJETO É REALIZADO COM FUNDOS DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL (BRASIL)



ANEXO C - Fotos – Peça *Metade da Lua* no Teatro da Comuna, em Lisboa, 2019





© Henetique Calvet



© Henetique Calvet