ANDREA DE TOLEDO CARVALHO MADI

AS MARCAS DA POÉTICA DE VEM BUSCAR - ME QUE AINDA SOU TEU, DE CARLOS ALBERTO SOFFREDINI: UM ESTUDO ANALÍTICO



1910001504

ANDREA DE TOLEDO CARVALHO MADI

AS MARCAS DA POÉTICA DE *VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU*, DE CARLOS ALBERTO SOFFREDINI: UM ESTUDO ANALÍTICO

São José do Rio Preto
2006

ANDREA DE TOLEDO CARVALHO MADI

AS MARCAS DA POÉTICA DE *VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU*, DE CARLOS ALBERTO SOFFREDINI: UM ESTUDO ANALÍTICO

T. 1504/06

BIBLIOTECA
Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
S. J. Rio Preto

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Susanna Busato

São José do Rio Preto
2006

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

802606000

T3869-2 09 50F
M182m

15/05/2006
Doação
Autor(a)

Madi, Andrea de Toledo Carvalho.
As marcas da poética de *Vem buscar-me que ainda sou teu,* de Carlos Alberto Soffredini : um estudo analítico / Andrea de Toledo Carvalho Madi. - São José do Rio Preto : [s.n], 2006
160 f. ; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Teatro brasileiro - História e crítica. 3. Metateatralidade. 4. Polifonia. 5. Soffredini, Carlos Alberto, 1939-2001 - *Vem buscar-me que ainda sou teu* - Crítica e interpretação. I. Busato, Susanna. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. As marcas da poética de *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini : um estudo analítico.

CDU – 82-2(81)

BIBLIOTECA

Agradecimentos

A Deus,

A meus colegas de profissão,

A Susanna, minha orientadora, pela paciência e compreensão e, principalmente, por acreditar neste projeto.

Aos professores Sérgio Motta e Roxana Guadalupe Herrera pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação.

Ao grupo de teatro *Vírus da Arte* pela montagem da peça.

A meus pais e minha irmã Patrícia que não mediram esforços para contribuir no que fosse necessário.

Em especial a meu marido, Leandro, que me deu forças nos momentos mais dificeis, sempre incentivando e contribuindo dentro e fora das suas possibilidades.

A todos aqueles que se dedicam à memória do teatro brasileiro.

ÍNDICE

RESUMO _____ p.1

ABSTRACT _____ p.2

APRESENTAÇÃO _____ p.3

CAPÍTULO I
CARLOS ALBERTO SOFFREDINI: EM BUSCA DA SOBREVIVÊNCIA DO TEATRO

1.1 Algumas das tendências teatrais na década de 70 _____ p.6
1.2 Do autor e sua obra _____ p.10
1.3 *Vem Buscar-me que ainda sou teu* no contexto de sua obra _____ p.16

CAPÍTULO II
A POÉTICA DE *VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU*

2.1 Intertextualidade com *Coração Materno* _____ p. 21
2.1.1 Elementos do circo-teatro _____ p. 32
2.2 Realidade e Ficção _____ p. 46
2.3 A relação entre personagem e ator _____ p. 59
2.4 Ressignificando *Coração Materno*: uma alegoria do fazer teatral __ p. 65

CAPÍTULO III
PRESENÇA DAS FORMAS TEATRAIS

3.1 O tragicômico _____ p. 73
3.1.1 Elementos trágicos _____ p. 75
3.1.2 Elementos cômicos _____ p. 86
3.2 O tradicional e o moderno _____ p. 94
3.3 Um discurso carnavalizado _____ p. 99

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ p.106

BIBLIOGRAFIA _____ p. 111

ANEXO _____ p. 115

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o texto teatral *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini, de 1979. Na intertextualidade com o circo-teatro, a peça recupera a tradição do teatro para dialogar com novas formas teatrais, constituindo diferentes vozes presentes no texto, que podem ser reveladas pela sua construção metalingüística. Carlos Alberto Soffredini, mostra ao público o teatro, relacionando suas principais formas e gênero, rompendo os limites de tempo, espaço e crítica.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Carlos Alberto Soffredini, metateatralidade, polifonia.

ABSTRACT

The current work aims to analise the play-text *Vem Buscar-me que ainda sou teu*, by Carlos Alberto Soffredini, 1979. Intertextuality within circus-theater, the play rescues the theather tradition comes associate with the new forms of plays, relating different roles presented in the script, that can be revealed through its metalinguistic constructions. Carlos Alberto Soffredini shows people drama, associating its main forms and genre, breaking the limits of time, space and critic.

Key-word: Brazilian theater, Carlos Alberto Soffredini, metaplay, polyphony.

APRESENTAÇÃO

O contato com a peça *Vem buscar-me que ainda sou teu* [1], a princípio, se deu por um propósito bem distinto do que o da realização de uma dissertação. Na época do início deste estudo, eu fazia parte de uma companhia de teatro amador que em 2002 se propôs a realizar a montagem da peça de Soffredini. Meu envolvimento com o texto começou a partir da reflexão de nosso grupo teatral sobre a montagem da peça.

Foi extremamente significativo para minha leitura do texto pensar na interpretação dos personagens, no cenário, nos figurinos, nas cenas, nos elementos intertextuais que se abriam à leitura e ao diálogo interno. Isto porque VB está além de ser um roteiro, mas um texto poético em que cada palavra é significativa, não só nas falas das personagens, mas também nas rubricas. Estas, que têm a função de informar sobre a movimentação dos personagens, o cenário, os figurinos ou o estado das personagens, apresentam-se no texto de Soffredini tão elaboradas que fogem da sua função primordial, como atesta Lisboa (2001) em sua tese a respeito da dramaturgia lírico-épica do autor.

A presença de marcas de um teatro popular numa proposta de texto mais moderna, que constrói pelo metadiscurso toda uma reflexão acerca do gênero teatral cresceu enquanto proposta para um estudo mais sistemático. Este estudo apresento aqui, organizado de forma a evidenciar alguns dos elementos construtores do texto da peça que demonstram

[1] A partir de agora adotaremos a abreviação VB para nos referirmos a *Vem buscar-me que ainda sou teu.*

unesp

particularidades desta que só podem ser percebidas por um leitor mais atento e que não só justificam como demonstram uma necessidade de uma análise mais pormenorizada. Ao evidenciar o texto teatral, negligenciamos a montagem para o palco. A natureza efêmera desta exigiria um estudo diferente para o qual a Teoria Literária de que nos valemos como suporte teórico não daria conta. É o espaço do texto que nos interessa e nos instiga à leitura.

Sob o ponto de vista da Literatura, portanto, trazemos, neste estudo, conceitos como metalinguagem e polifonia, pois acreditamos que a peça, ao voltar-se para si mesma, traz diferentes discursos sobre o gênero teatral sem optar pela defesa de um, deixando ao leitor a reflexão. Tais discursos como o circo-teatro, o melodrama, a tragédia , a comédia, o teatro de revista dialogam nesta peça de Soffredini e concorrem para a polifonia da obra.

Ao voltar-se para si mesma, a peça encena o próprio gênero teatral em suas várias formas: tragédia, comédia, tragicomédia, melodrama entre outras, as quais aparecem estruturando o enredo ou sendo citadas pelos personagens. A presença das formas teatrais em diálogo constrói um olhar amplificador sobre o teatro – o metateatro. (Abel, 1968)

Nosso estudo estrutura-se sobre quatro capítulos, que buscam descrever a organização do texto de VB. Como VB organiza-se como uma peça-dentro-de-outra-peça, cujas partes se inter-relacionam, a sistematização de nossa leitura procura evidenciar esses diálogos, mas choques e rupturas são as marcas da poética de VB, o que em muito dificultou nosso trabalho dissertativo, pois não conseguíamos dar conta dessa estruturação num texto mais sistemático. Por isso, optamos por um trabalho descritivo em que os capítulos se somam, mimetizando o trabalho de análise do leitor, de uma leitura mais superficial a uma mais profunda, na descoberta de todas as suas significações. As nossas descobertas nessa análise correspondem às descobertas de um leitor do texto da peça, portanto, descobertas que talvez não seriam percebidas pelo espectador da montagem de VB.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

No primeiro capítulo, procuraremos contextualizar a obra em relação a outras obras da época e de obras do próprio autor. Pretendemos, com isso, já que acreditamos na metateatralidade da peça, mostrar o que se falava sobre teatro na época da produção de VB, além de perceber se as características da peça fazem parte também de outras peças de Soffredini. Assim, também objetivamos contribuir para colocar Soffredini no círculo acadêmico, motivando outros pesquisadores a estudar suas produções.

No segundo capítulo, mostraremos as diversas relações intertextuais estabelecidas na peça como a com o circo-teatro, em específico o melodrama circense *Coração Materno,* além de discussões acerca de elementos como realidade e ficção e personagem-ator-platéia, investigando, assim, algumas das reflexões feitas na peça sobre elementos que constituem o teatro, já que acreditamos na sua metateatralidade. Assim, também mostraremos que nessa intertextualidade a peça alegoriza o próprio fazer teatral.

No terceiro capítulo, procuraremos mostrar como cada uma das formas teatrais se faz presente na peça, contribuindo para que exista um discurso carnavalizado, (Bakhtin, 1997) já que o trágico e o cômico convivem numa polifonia discursiva.

Por fim, apresentaremos as considerações finais sobre o trabalho realizado, apontando a singularidade de VB por apresentar uma visão do teatro extrapolando os limites críticos, espaciais e temporais, alimentando-se de todas a suas transformações e frustrações. A busca pela essência da arte teatral, pela afirmação de sua identidade no contexto da sociedade pós-industrializada, é uma das preocupações que subjazem ao drama de Carlos Alberto Soffredini, em *Vem Buscar-me que ainda sou teu.*

Pensar a obra de arte numa busca pelo que seja o fenômeno teatral nos pareceu ser um dos objetivos de VB, pois a peça olha para o teatro, colocando em diálogo fenômenos aparentemente opostos, ampliando o olhar para a arte teatral.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

CAPÍTULO I - CARLOS ALBERTO SOFFREDINI: EM BUSCA DA SOBREVIVÊNCIA DO TEATRO

1.1 Algumas das tendências teatrais na década de 70

Vem Buscar-me que ainda sou teu, de Carlos Alberto Soffredini, peça que nos propomos, neste trabalho, a analisar, data de 1979. Fecha, portanto, a década de 70 que, para Soffredini, não havia sido de grandes produções, mas sim de uma intensa pesquisa sobre o teatro popular brasileiro, pesquisa esta que resultaria na escrita de VB. Esta peça, juntamente com *Na Carrera do Divino*, também de 1979, marcam uma mudança no estilo do autor. As peças anteriores são consideradas, pela crítica, menos produtivas em relação às que vêm depois desta data como, por exemplo, *Minha Nossa* (1983), *O Pássaro do Poente* (1987) e *De Onde vem o Verão* (1990). No entanto, a pesquisa da qual resultaria a produção de VB influenciaria as suas produções posteriores.

A década de 70 une vários grupos teatrais e produções dramatúrgicas. Dentre algumas das características comuns que esses grupos apresentavam havia, por exemplo, o trabalho de produção coletiva: atores transformavam-se em autores, empresários e criadores. Isso porque, nessa época, surgem vários grupos formados por jovens atores cheios de ideais, mas sem recursos para suas montagens. Observa-se, assim, uma destituição da figura do dramaturgo. Não mais se vê um trabalho que partia de um texto pronto e, a partir do estudo deste texto, realizava-se a montagem. Isso não significa que não podemos falar de grandes produções

unesp

dramatúrgicas nessa época. Alguns dramaturgos consagraram-se a partir dessa década como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho entre outros.

Surgiram, nessa década, novas propostas teatrais que, muitas vezes, rompiam com o teatro tradicional. O espectador passou a se confundir com o ator, que, por sua vez, interpretava a si próprio e a sua realidade, partindo do pressuposto de igualdade entre todos. Essa proposta culminou no pensamento de Augusto Boal que fala do teatro na sua relação com a vida real, cotidiana. Boal proclama em seu livro *Jogos para atores e não atores* (1998): "Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano". Boal propõe o "Teatro do Oprimido", uma estética em que se permite o contato direto do espectador com o ator. Boal começou a difundir a sua técnica para toda a Europa na década de 70 enquanto esteve exilado.

VB, apesar de não ser um texto coletivo, é resultado de um trabalho de pesquisa coletiva. Tanto autor como atores do Grupo Mambembe, o qual Soffredini dirigia na época de sua produção, partiram para um estudo das formas populares teatrais. Soffredini foi quem estruturou e concebeu, em forma de texto teatral, toda essa pesquisa.

Na verdade, o Grupo Mambembe surgiu em 1976, com um trabalho patrocinado pelo Sesc: o projeto Mambembe Sesc. Esse projeto pretendia subvencionar uma equipe para apresentações de rua, atingindo espectadores diferentes daqueles acostumados a ir ao teatro. Para a realização desse projeto, o grupo contactou Carlos Alberto Soffredini, dramaturgo e diretor que já realizava, desde 1972, pesquisas ligadas ao teatro popular, em especial ao circo-teatro. O Grupo mambembe e Soffredini uniram seus ideais e o resultado foi a escrita e a montagem de VB.

Com essa pesquisa, Soffredini descobriu características desses grupos de teatro popular que também podem ser observadas como tendência nos grupos da década em que a peça foi escrita, como o trabalho de coletividade e a fragmentação do enredo das peças, ou seja, peças estruturadas em forma de quadros independentes como pequenos esquetes, além

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

do constante contato com o público. Isso porque os grupos teatrais que surgiam nessa época mostravam influências e referências estéticas das novelas de rádio, musicais norte-americanos, a música popular e o teatro de revista.

Todas essas tendências podem ser observadas também em VB. Esta peça pretende de uma maneira proposital revelar ao público, metalinguisticamente, uma tendência do teatro que parte da coletividade de seus membros.

Ainda antes da montagem de VB, o grupo Mambembe realizou a montagem de algumas peças com Carlos Alberto Soffredini na direção, já desenvolvendo o projeto de investigação e recuperação da estética do circo-teatro. Dentre essas montagens se encontra *Dom Quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança*, uma adaptação de Soffredini do texto de Antônio José da Silva, que estreou em dezembro de 1976. Também no mesmo ano em que estreou VB, estreou *Noite dos Assassinos*, do dramaturgo cubano José Triana.

Outro texto de Soffredini estreia em 1979: *Na Carrera do Divino*, montagem realizada pelo grupo Pessoal do Victor. O grupo, de São Paulo, pôde, por meio dessa montagem, realizar uma investigação de suas origens, ou seja, levar para o palco o homem do interior. O grupo já havia realizado uma pesquisa de nove meses sobre o homem caipira. Para escrever a peça, o pessoal do Victor convidou Carlos Alberto Soffredini para o analisar o roteiro elaborado pelos atores e inteirar-se da relação de cada um com o universo caipira.

Portanto, apesar de estrearem no mesmo ano, VB e *Na Carrera do Divino* tematizam situações diversas. No entanto, podemos estabelecer pontos de contato ente os dois textos. Ambos retratam situações culturalmente desfavorecidas: *Na Carrera* retrata o universo do caipira e *Vem Buscar-me*, o universo dos atores do circo-teatro. Além disso, observa-se, na estrutura, um enredo várias vezes entrecortado por quadros musicais. Aliás, em *Na Carrera*, observa-se uma exposição de várias músicas caipiras, narrando até mesmo um percurso

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

cronológico desse gênero musical. *Na Carrera* e *VB* também são os únicos textos deste dramaturgo que apresentam integralmente todo o plano da peça.

Na Carrera do Divino talvez seja um dos textos mais conhecidos de Soffredini, o que podemos observar pela repercussão de montagens, o que já não observamos em VB.

A década de 70 revela uma produção dramática nacional que se desenvolve mais do que nunca, apesar da censura, o que talvez formalize o impasse cultural dos anos 70 no Brasil. *"Vem Buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini, constitui a continuidade da discussão dramática corrente, resgatando também a reflexão sobre o próprio teatro, que não é nova..." (PONTES JUNIOR, 1989, p.143).

O que realmente se tem como tendência predominante da década de 70 são os grupos cooperativados de teatro. Assim como coloca FERNANDES (2000), isso é "de amplitude e significação difíceis de avaliar no quadro do movimento teatral do período, principalmente por suas formas relativamente marginais e alternativas de criação."(p.32). Entretanto, isso impulsionou, nessa década, várias pesquisas no campo da dramaturgia. Todas essas pesquisas revelam uma preocupação em torno de linguagens estéticas. Observa-se, nessa época, não só no Brasil, mas em todo o Ocidente, um processo em que a postura naturalista dá lugar às montagens não-convencionais, experimentais. Essas montagens refletem-se nos trabalhos dos dramaturgos, assim como em Soffredini. A presença do ator e o aspecto visual ganham força num entrecruzamento entre a palavra, a imagem e o movimento. Isso exerce uma influência direta sobre os textos de autores que caminham para maior liberdade e abstração, sem tanta preocupação com o referente. Acreditamos que VB mostre essa tendência e nos traz valiosas contribuições para um estudo, no caso específico dessa peça, sobre o circo-teatro, revelando-nos toda a temática e estrutura desse tipo de teatro.

unesp

1.2 Do autor e sua obra

Carlos Alberto Soffredini é um "desconhecido autor consagrado". (Lisboa, 2001, p. 41) Nos estudos sobre teatro, praticamente não vemos o aparecimento de seu nome. O único estudo realizado sobre o dramaturgo é de LISBOA. (Op. Cit.) Também podemos mencionar teses e dissertações que trazem pequenos estudos sobre algumas de suas peças como a de Ferandes (2000) e Pontes Junior (1998). Isso acontece apesar de Soffredini não ser um autor desconhecido no meio teatral, pelo menos dentro do eixo Rio-São Paulo.

Soffredini tem mais de vinte e dois textos dramatúrgicos escritos e muitos deles, pelo menos cinco, são objetos de inúmeros prêmios. Apesar disso, só um de seus textos, até hoje, foi editado: *O caso dessa tal Mafalda que deu o que falar e acabou como acabou num dia de carnaval* (1967), como resultado do prêmio do SNT, em 1969.

O pouco que se sabe sobre o dramaturgo em questão leva a impressões errôneas como a de que é essencialmente um autor de comédias ou de textos "caipiras". Ao contrário do que se pensa, dificilmente encontramos textos do gênero cômico. Talvez o único texto essencialmente cômico (afora as peças menores) seja *Mais Quero Asno que me Carregue que Cavalo que me Derrube* (1969). No entanto, a marca cômica está presente na quase totalidade das peças, até mesmo naquelas de características acentuadamente dramáticas, como é o caso de *Pássaro do Poente, Vem Buscar-me que ainda sou teu* e *Na Carrera do Divino*. Coloca Lisboa:

> Na verdade, se tivéssemos que enquadrar o conjunto da dramaturgia de Soffredini dentro de um gênero, este seria simplesmente o drama, reconhecendo nele o cruzamento de muitas formas, da lírica à épica e à cênica".(2001, p.46)

A autora ainda coloca que o que difere Soffredini de outros dramaturgos, já que esse entrecruzamento de gêneros é algo que se observa em diversos outros autores, é que esses elementos épicos, cômicos e líricos aparecem com toda a força em sua obra.

unesp

A outra impressão que se tem a respeito da obra soffrediana, de que se trata de um autor de textos "caipiras", se deve ao sucesso de um de seus textos: *Na Carrera do Divino* que, sem dúvida, é um de seus textos mais conhecidos e com mais montagens até hoje.

O autor de VB se aproximou do teatro a partir do texto, já que iniciou esse seu contato como estudante de Letras. Depois, estudou na EAD e passou a dirigir espetáculos e a criar roteiros para cinema e televisão. De tudo isso, a sua produção dramatúrgica é o elemento mais marcante de seu processo criativo.

Sua produção textual não se restringiu ao teatro, passou também pela mídia audiovisual: rádio, cinema e televisão. Essa sua passagem pela mídia audiovisual reflete-se em seu estilo: uma linguagem bastante fragmentada, de esquetes, e uma multiplicidade de espaços e tempos. Além disso, o rádio e a televisão surgem como tema de muitas de suas peças, o que também revela uma influência da época em que vive Soffredini.

> Em Mafalda, texto de 1967, trechos de rádio – novela estão inseridos dentro da peça, e daí para a frente será a televisão a presença familiar. Em Mais Quero Asno (1969) a peça já se inicia com Inês assistindo à televisão, elemento que ocupa espaço importante na totalidade do texto, com programas musicais, shows e entrevistas. Em De Onde Vem o Verão (1990), a mãe está eternamente fazendo crochê frente à TV. (Lisboa, 2001, p. 37)

Poderíamos completar falando do próprio VB e em que a busca pelo cinema leva a personagem Cancionina Song a abandonar o circo-teatro e, com isso, os investimentos que vinha fazendo na companhia de Aleluia, marcando a forte influência do cinema na vida das pessoas.[1]

Como coloca LISBOA, essa presença dos veículos de comunicação na temática de muitas de suas peças não as torna naturalistas ou realistas, embora reflitam o tempo vivido pelo autor. Tudo isso se converte em suas peças em uma linguagem própria. A construção formal foge da simples reprodução da natureza e discute a própria dramaturgia. Esta é uma

[1] A origem do cinema no Brasil remonta a oito de julho de 1896 quando foi realizada a primeira sessão no país no Rio de Janeiro.

unesp

tendência, como vimos, e que também observamos em Soffredini: textos com maior liberdade, maior abstração, que cruzam a palavra com a imagem.

Sobre este aspecto, coloca Lisboa (2001) que se refletirmos o percurso do autor veremos desde o texto do " 'autor das letras', na *Mafalda*, onde a palavra extravasa da cena, até o texto do 'diretor' em *Trem da Vida*, onde a imagem cênica é o texto, numa escrita didascália em que diálogo está quase ausente". (p.36) E ainda coloca que nesse percurso notamos uma evolução "que tem como linha diretriz o impulso para a cena revelado no texto", (p.36) o que Lisboa coloca ser a presença da teatralidade em sua obra.

Com isso, vemos que não podemos considerar Soffredini um autor naturalista. Em suas peças, todos os elementos não são e nem precisam ser claramente definidos, numa preocupação com o referente. Eles existem unicamente no universo da ficção cênica em que tudo se torna possível.

Essa não é uma questão fácil de ser definida em suas peças, já que muitas, aparentemente, parecem estruturadas num esquema realista de proposta de cenário, figurino e personagens. Ao lado disso, entretanto, notamos o rompimento da narrativa linear, o contraponto temporal, um cruzamento de um tempo/espaço indefinidos, que propõem uma montagem não convencional.

Peças como, por exemplo, *De Onde Vem o Verão*, que parece, a princípio, propor um esquema realista de discussão do comportamento humano, revela já no próprio texto, uma progressão para o universo do ficcional de relações inusitadas de todos os elementos que compõem o texto. Tempo, espaço, personagens, tudo parece estar menos preso a um referente lógico causal, abarcando a possibilidade do impossível, ampliando os limites do "representável". Tudo isso faz com que não possamos classificar a obra soffrediana como realista ou naturalista, apesar de, a princípio, a sua estrutura textual parecer estar calcada em princípios convencionais de cenários e figurinos.

unesp

"A temporalidade em Soffredini é assim uma construção que parte do tempo interior do autor e do tempo do personagem".(Lisboa, 2000, p.38) Quem definirá esse tempo é o tempo presente do espectador, "pois em nenhum instante abandona-se a consciência da presença de um observador que, embora silencioso, é sempre cúmplice, parceiro, confidente, ou, afinal, a razão de ser de tudo o que se faz, ainda que seja para ludibriá-lo". (Op.cit., p. 38)

Nesse aspecto, a obra soffrediana em muito se parece a de Brecht. Entretanto, também em muito se difere. Em Brecht, os atores possuem consciência do espectador e apontam isso para eles. Já em Soffredini, embora haja consciência da presença do espectador, finge não possuir essa consciência. Além disso, em relação ao diálogo com o espectador, em Soffredini, quem o promove é o personagem e não o ator como ocorre em Brecht. "O jogo é sempre teatral. O jogo da ilusão é dado pelo ator investido de personagem, que é quem cria a cena e, se reconhece a presença do público, é a partir dessa cena, inserindo-o nela, sem romper a ilusão da 'verdade' de seu personagem". (Lisboa, 2000, p.38) Nesse sentido, não deixa de ser metalinguístico, já que reafirma a metalinguagem, concretiza o esquema da ilusão dramática e possui consciência disso, apesar dessa metalinguagem não se dar de forma explícita como em Brecht.

Assim, o público, além de cúmplice, é um participante ativo na obra soffrediana, torna-se personagem da peça, participando do mundo ficcional proposto em cena. Além disso, é o público que irá promover os significados da cena, preencher vazios, buscando uma lógica das situações mostradas.

Apesar de "fingir", ou melhor, criar a ilusão de verdade no palco, esse esquema de construção às vezes parece querer ser revelado ao espectador. Há uma tensão entre o querer revelar-se, desmacarar-se, quebrar com a ilusão cênica e o fingir ser verdade, transpor-nos também para o universo do ficcional. Mas isso só evidencia ainda mais a participação ativa do

unesp

público/leitor que organizará essas tensões e, portanto, estabelecerá a coerência final do espetáculo.

Esse jogo em querer revelar-se e manter a ilusão, sempre com a participação do espectador, é o que torna significativa toda a obra soffrediana. Assim, concretiza-se um teatro que se discute, que se volta para si mesmo, que se auto-analisa.

Outra característica bastante marcante em Soffredini é que sua criação, em geral, parte de um objeto de criação anterior. Esse objeto anterior servirá como uma mola propulsora já que permite ao autor expandir-se, traçando sua própria trajetória, num esquema de ressignificação desse objeto primeiro. Isso se caracteriza como um percurso parafrásico em que o autor pode seguir os passos da obra anterior ou até mesmo negá-las. Como exemplo desse percurso parafrásico podemos citar *Mais Quero Asno que me Carregue que Cavalo que me Derrube* (1969), que parte da *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente e VB *que ainda sou teu* (1979), peça que iremos analisar, que parte do melodrama circense Coração Materno que tem como base a música de Vicente Celestino de mesmo nome.

Em quase toda a sua obra, essas marcas parafrásicas podem ser identificadas mesmo que em menor grau, "há uma infinidade de textos primeiros, jogos de palavras, provérbios, lendas, narrativas, 'causos', contos e cantos, numa polifonia criativa de que o autor faz uso transformando-os, inserindo-os em novos contextos, garantindo-lhes uma nova função e sentido". (Lisboa, 2001, p.45)

Lisboa coloca que, embora se possa vislumbrar na obra soffrediana marcas que identifiquem o autor, ela também é marcada por uma multiplicidade de experimentações, de buscas por novas formas. Mas apesar dessa multiplicidade, observa-se que o autor jamais abandona as formas do teatro popular que será uma força construtora de suas peças, ainda que isso não venha revelado em seus temas.

unesp

Assim, uma das características mais presentes de seus textos é o constante contato com a platéia, muitas vezes tão explicitamente a ponto se estar nas falas dos personagens. Isso é uma marca do teatro popular que está impregnado em todos os seus textos. Além disso, Soffredini enfatiza o artista de rua e o teatro popular, fazendo com que seus textos rompam com a dramaturgia tradicional, pois mesclam aspectos literários e cênicos, tornando-se, nesse sentido, um trabalho híbrido.

Carlos Alberto Soffredini faleceu pouco antes da última estréia de seu texto *Vem Buscar-me que ainda sou teu* realizada pelos alunos do Teatro Escola Macunaíma, a "Cultuar-te Trupe Teatral", em novembro de 2001.

Soffredini é um autor que sempre se lançou à experimentação, transpondo histórias populares para o teatro, buscando não a reprodução realista das formas populares, mas a revelação do universo poético presente em seus conteúdos. Em várias de suas obras, o enredo é simples, parte de uma realidade cotidiana comum a muitas pessoas. No entanto, suas peças não se resumem à representação dessas realidades, mas, a partir delas, explora o universo poético dessas situações, ampliando esteticamente o valor da linguagem, o que acaba fazendo com que se voltem para si mesmas.

O estudo da dramaturgia de Soffredini revela um espaço de intertextualidade que obriga seu leitor a um contínuo processo de reconhecimento da dualidade de sua obra. Dualidade que se inscreve na fronteira entre o texto literário e o texto cênico, onde as marcas de cada um destes rompem com a dramaturgia mais tradicional.

Essa é uma das questões que nos motiva a estudar as peças deste dramaturgo. A força poética de seus textos permite e instrui de modo metafórico para uma possível transposição cênica dos textos, o que revela a importância de um leitor atento e por isso a justificativa de nossa análise do texto.

unesp

1.3- *Vem Buscar-me que ainda sou teu* no contexto de sua obra

A produção dramática nacional desenvolve-se mais do que nunca nos anos 70, apesar da censura. *Vem Buscar-me que ainda sou teu* é uma produção já do fim dessa década, de 1979, mas que resulta de pesquisas sobre teatro popular desenvolvidas desde 1972. No enredo, Soffredini traz à tona a discussão sobre a padronização de valores na arte teatral, mostrando a deslealdade que caracteriza as relações entre os membros de um elenco.

Na pesquisa sobre teatro popular, o dramaturgo estudou mais especificamente o circo-teatro, suas formas de representação, o repertório e a sua dinâmica de palco. O que mais caracteriza, na peça, o teatro popular é a interpretação do ator e a questão da recepção do público, além da alternância entre o melodrama e a comédia.

Como coloca Geraldo Pontes Ramos Junior (1998), a intenção do autor e do grupo Mambembe ao qual se juntara para a finalização da pesquisa, "era a de recuperar alguns elementos característicos dessa linguagem, para reelaborá-los numa encenação que os tomasse como ponto de partida para a criação de uma linguagem própria" (p.144). Ou seja, eles procuraram manter uma certa distância para não reproduzir totalmente o universo estético circense.

"O projeto de Soffredini parte de uma redefinição da estética no teatro" (Op. Cit. p.144), procurando uma linguagem crítica para um público teatral mais amplo, "impedindo que se repetisse mimeticamente o simples resgate artístico popular, ou que se estereotipasse a sua tradução no âmbito limitado da classe média universitária". (p.144)

unesp

Em 1975, Soffredini fora convidado por Vic Militello para encenar *A farsa do cangaceiro, truco e padre*, de Chico de Assis, com a Companhia de Teatro de Cordel de São Paulo. Foi através do teatro de cordel que tomou contato com o ator popular brasileiro. Começava, assim, a envolver-se com uma forma de representação próxima do circo-teatro e por isso Soffredini decidiu empenhar-se a fundo na pesquisa dessa forma popular de teatro.

No decorrer dessa pesquisa, o Grupo Mambembe realizou outras apresentações que resultavam também dessa pesquisa. Em 1976, estrearam *A vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, baseada na versão teatral de Dom Quixote de Antônio José da Silva (1705 – 1743), que abordava problemas sociais e humanos das famílias circenses. Ao lado dessa abordagem sociológica, o mambembe buscava uma aproximação estética com o universo do circo. Por isso, na pesquisa de campo que realizavam, prestavam atenção às apresentações, tanto ao visual como à interpretação.

Soffredini tinha uma compreensão definida do termo popular e sabia que sua intenção não era fazer um teatro popular, mas procurar nessas formas de representação uma estética. Para o autor, popular não era simplesmente aquelas peças que se dirigiam às camadas mais desfavorecidas da população, ou ainda formas de conscientização política, mas sim uma forma, uma estética que é popular pelo estilo de tempos passados, presentes na oralidade.

> O teatro popular não tem essa preocupação de texto. É a gente que tem uma preocupação meio literária, de ficar nos anais para sempre. Quando a gente senta para fazer um texto, a gente senta como um autor que um dia, daqui a cento e não sei quantos anos, será lembrado. Tem essa coisa na cabeça por que essa é a formação da gente, né? O pessoal do circo não tem nada disso... (Soffredini, entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo, 10 out, 1979, p.12, citado por Fernandes, p.208)

Em março de 1977, O Sesc retira seu apoio ao projeto Mambembe, a pretexto de contenção de verbas. Com a retirada do apoio, cerca da metade do elenco desliga-se do grupo. Aqueles que ficaram decidiram manter o grupo. As montagens seguintes da equipe, apresentadas quase que simultaneamente, foram *A farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente (1977/1978) e *O diletante*, de Martins Penna (1977). A escolha dessas peças estava em

unesp

sintonia com o projeto do grupo em desenvolver uma estética popular. O estudo de *A farsa de Inês Pereira* leva, posteriormente, à escrita de *Mais quero Asno que me Carregue que Cavalo que me Derrube.*

VB era a súmula da pesquisa do circo-teatro, reunia tanto uma abordagem sociológica como estética do circo. Fernandes, que apresenta um trabalho bastante significativo sobre os grupos da década de 70 e dentre eles cita o mambembe, ao se referir à diversidade de cenas, trata-as como um processo de indefinição do gênero:

> Existiam problemas de definição de gênero, tanto no texto de Soffredini quanto no espetáculo. Ao lado de cenas propositalmente melodramáticas, que reportavam, sem meio tons, ao código estereotipado de gestos, ações e sentimentos do drama circense, surgiam episódios em que o tragicômico era tratado com seriedade, numa postura de evidente identificação do autor e do ator com o mundo narrado. (Fernandes, 2000, p.212)

Já Geraldo Ramos Pontes Junior, também autor de um importante trabalho sobre a dramaturgia, no qual dedica um capítulo a VB, contesta a afirmação da professora e coloca:

> ... ao abordar uma obra como essa, carece de análise de texto para apontar para os problemas mencionados que, da maneira como se apresentam, parecem apenas reiterar um veredito de alguma crítica de espetáculo, sem colocar-se em uma pesquisa efetiva (...) não me parece clara a necessidade de se separar o realismo da acentuada teatralidade melodramática, uma vez que o texto retira do popular aquilo que ele mesmo desmistifica, daí a mescla. Creio que o efeito da metamorfose de gêneros insere a crítica do dramaturgo nos propósitos a estéticos múltiplos de seu texto. Aborda caricatamente a vaga redutora do engajamento, assim como a do teatro comercial que ocupava as salas mais importantes... (Pontes Junior, 1998, p.152)

Acreditamos que a peça, no seu propósito, aponta para diferentes formas teatrais, contrapondo a forma popular com estéticas mais conceituadas no meio acadêmico e daí cria a sua crítica na sua metateatralidade. O resgate da estética do circo-teatro em muito se opõe ao realismo engajado de muitos grupos dos anos 70. Enfocando a situação do circo-teatro como uma arte decadente, o texto está repleto de reflexões sobre o teatro em si.

Apoiado em depoimentos de artistas ambulantes, o texto retrata a vida de uma empresária de circo que se mantinha fiel à tradição, àquilo que aprendera de seus pais, sem acompanhar as novas tendências, a modernidade. A empresária, D. Aleluia, representava bem

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

as famílias circenses, formadas por várias gerações de artistas que deixavam aos filhos uma herança artística.

A peça mostra o ambiente dos artistas do circo-teatro como um local em que se baralham os limites do lar e do trabalho. Encena, num primeiro plano, a competição e a deslealdade no trabalho artístico. Num segundo plano, metaforiza o matricídio, idéia que parte do melodrama *Coração Materno,* de Alfredo Viviani, na métrica e rima da canção de Vicente Celestino (1937), música dramatizada pelos artistas da companhia.

Assim como vemos ser uma constante na obra soffrediana, há um texto inicial do qual o autor faz uso, mas este se expande para diversas outras situações. No caso de VB, o matricídio, elemento conflitual da trama, vai ser metaforizado e adquirirá novos significados, assim como o coração que significará o próprio teatro e a sua relação com o público.

VB aborda a decadência do circo-teatro, uma sociedade que parte em busca de novas formas de teatro e não mais aceita essa forma popular que tem como objetivo a busca pela emoção do espectador. VB é uma peça que, na sua metateatralidade, traz o questionamento do teatro como representação, numa busca pelo que seja a essência teatral e pela afirmação de sua identidade no contexto da sociedade pós-industrializada.

Anatol Rosenfeld, em uma publicação de 1964 no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* fala das possibilidade do teatro, nesta época, contra o "suave terror totalitário" da Indústria Cultural, apresentando uma visão lúcida, mas extremamente pessimista em relação ao futuro do teatro.

O teatro em quase sua totalidade foi atingido pelo jogo da oferta e da procura do mercado. Isso resulta em diferentes tipos de teatro de acordo com um público que se torna fragmentário: comercial (de mero divertimento), cultural e intelectual (bastante reflexivo) e didáticos (de tendências políticas e ideológicas). As indústrias de divertimento como o cinema, rádio, televisão, etc deixam uma dificuldade ao teatro em subsistir, o que faz com que

unesp

o teatro deixe de ser a arte popular dessa época. "É evidente que o teatro, como divertimento miúdo e rasteiro, não pode competir com a indústria especializada (...) Diante desse poder, o teatro parece ser uma arma negligenciável. Permanece num estágio artesanal e não pode competir com os processos industriais". (Rosenfeld, p.1964, p.10) Rosenfeld, apesar de proclamar esses problemas do teatro dessa época, fala de características que só são possíveis ao teatro e que lhe concedem um privilégio diante de outras artes como a presença física e real do homem no palco, que é algo próprio de sua linguagem artesanal.

VB traz toda a discussão dessa relação conflituosa do teatro (artesanal) com uma produção industrial de divertimento. A personagem dona da companhia busca o público que já não participa como antes. O circo-teatro, teatro feito pelos personagens- atores na peça, apesar de sua produção pensar essencialmente num divertimento do público, sofre com a sua falta, caracterizando isso um dos maiores conflitos do enredo da peça.

CAPÍTULO II – A POÉTICA DE *VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU*

2.1 – Intertextualidade com *Coração Materno*

Vem Buscar-me que ainda sou teu parte do melodrama circense "Coração Materno", de Alfredo Viviani, mais especificamente da música de mesmo nome de Vicente Celestino, de 1937. A música é dramatizada pelos atores da companhia na cena intitulada "A história". Na rubrica dessa cena, Soffredini coloca que a dramatização da música é o arremate do drama de Alfredo Viviani, representando uma súmula do que foi encenado, o que era algo muito comum no circo. No título da cena "A história" pode se observar uma dupla significação já que não se sabe de que história se trata, a história de VB ou a do melodrama circense que é representado pelos atores, ou seja, nos demonstra que a peça VB parte do mesmo enredo da peça que nos é contada por meio da música *Coração Materno*, operando-se algumas transformações:

> Disse um campônio à sua amada:
> minha idolatrada,
> diga-me o que quer.
> Por ti vou matar, vou roubar,
> embora tristezas
> me cause, mulher.
> Provar quero eu que te quero,
> venero teus olhos,
> teu porte, teu ser.
> Mas diga tua ordem,espero:
> Por ti não importa
> matar ou morrer.

E ela disse ao campônio a brincar:

Se é verdade tua louca paixão,
parte já e pra mim vai buscar
de tua mãe, inteiro, o coração.
E a correr o campônio partiu.
como um raio na estrada sumiu.

E sua amada qual louca ficou

e a chorar na estrada tombou.
Chega à choupana o Campônio
e encontra Mãezinha
ajoelhada a rezar.
Rasga-lhe o peito o demônio,
tombando a velhinha
aos pés do altar.
Tira do peito sangrando
da velha Mãezinha
o pobre coração
E volta a correr proclamando:
Vitória! Vitória!
tem minha paixão.
Mas em meio à estrada caiu
e na queda uma perna partiu.
E à distância saltou-lhe da mãe,
sobre a terra, o pobre coração...
Nesse instante, uma voz ecoou:
Magoou-te pobre filho meu?
Vem buscar-me, filho, aqui estou...
Vem buscar-me que ainda sou teu.

Como podemos observar pela música, na sua dramatização, temos a representação do matricídio, já que Campônio, em nome de um amor, mata a própria mãe. Na história do *Coração Materno*, a amada pede o coração da mãe de Campônio a este, por brincadeira, sem intencionar o ato. Entretanto, este acredita nas palavras de sua amada e faz o que ela lhe pediu em prova de seu amor. Quando a amada percebe seu erro, enlouquece, ficando extremamente arrependida de seu pedido. Mas já não adianta, Campônio mata a mãe e arranca o coração para entregar a sua amada. Assim como sempre ocorre nos melodramas circenses, no final há a punição de Campônio em forma de benevolência da mãe que se compadece de seu filho quando este derruba o coração. Por meio do drama do matricídio, o melodrama enobrece a

unesp

figura da mãe que, mesmo depois da traição de seu filho, torce pelo seu sucesso e lhe diz : "Magoou-te pobre filho meu? Vem Buscar-me, filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu".

Na peça de Soffredini, também temos como enredo o matricídio, entretanto, como veremos, ele irá adquirir novos significados. Isso porque mais do que revelar esse drama, VB revela, metalinguisticamente, o drama do próprio teatro. No enredo, temos a dramática situação vivida por uma companhia de circo-teatro que se encontra em decadência e por isso faz de tudo para recuperar o público perdido. Em meio a essa trama, Amada Amanda, uma vedete argentina que deseja a companhia de Aleluia Simões, dona e empresária do circo, induz Campônio, filho de Aleluia, a matar a mãe. Assim, Amanda Amanda acredita que poderá se apossar da companhia, já que o herdeiro, Campônio, além de apresentar problemas mentais, é apaixonado por ela.

Nesse ponto da história, percebemos bastante semelhança com a história de *Coração Materno*. O que diferencia as duas tramas é o motivo que leva à concretização do assassinato: no melodrama circense, temos a brincadeira da amada; já em VB, apesar da amada também pedir o coração como prova de amor, na verdade, sua intenção é a posse da companhia.

Além disso, em *Coração Materno*, existe um amor correspondido entre Campônio e sua amada; em VB, Amada Amanda apenas se aproveita do amor de Campônio para conquistar seus objetivos. Ela, na verdade, é apaixonada por Lologigo Valadão que é cúmplice nas suas tramas. Existe aqui um deslocamento do plano do sublime 'prova de amor' para o plano do grotesco, 'a intenção de matar a mãe'. Com isso, há um certo destronamento do tema "amor", muito comum nos melodramas circenses.

Em VB, ao lado desse conflito temos o tema da decadência do circo. Assim, a peça de Soffredini conta a história de uma companhia de circo-teatro, a companhia Mambembe, que

unesp

passa por dificuldades, já que, com a vinda do cinema e da televisão, está perdendo seu público.

Nessa luta para recuperar o circo, Aleluia Simões, mãe de Campônio e empresária da companhia, traz a atriz Cancionina Song para realizar o papel da ingênua nas tramas circenses. Aleluia vê em Cancionina a possibilidade de melhorar financeiramente, já que a atriz vem de uma família rica e investe nos figurinos e cenários das cenas de que irá participar. Entretanto, Cancionina Song não se identifica com a vida do artista ambulante e, por isso, não corresponde à expectativa de Aleluia: condena o amadorismo da companhia e sai em busca de idéias mais modernas.

Portanto, VB, ao lado da trama do matricídio, aborda em sua trama a decadência do circo-teatro, ao mostrar o cotidiano dessa companhia e as apresentações por eles realizadas. A história do Coração Materno acaba se repetindo no cotidiano da companhia. O pedido de Amada Amanda a Campônio, a intenção deste e a ação final da morte de Mãezinha, são todos retirados do melodrama circense. O enredo se repete, entretanto, o desfecho não se concretiza: o coração da mãe não é retirado pelo filho como acontece em *Coração Materno*, o que é demonstrado pela fala de Campônio: "Não o coração...", (p.64) na cena em que mata a mãe durante a representação de um trecho da peça *Coração Materno*. Ao encenarem o melodrama de Alfredo Viviani, acaba havendo uma correspondência entre os dois universos. O melodrama *Coração Materno* é o intertexto da peça VB.

É importante sabermos que o autor, ao apresentar o cotidiano desses artistas ambulantes, traz também as apresentações que eram por eles realizadas. Dentre estas está *Coração Materno*. Assim, a peça realiza uma intercalação entre as cenas em que se desenrola a trama com os personagens-atores do circo-teatro e as cenas de apresentação das esquetes da companhia.

unesp

Amada Amanda convence Campônio a matar a mãe, assim como este o fazia nas cenas de apresentação do melodrama. Campônio, que tinha problemas mentais, confunde realidade com ficção e, por isso, realiza o matricídio. Assim, há na peça uma fusão entre a situação real da companhia e as encenações teatrais dessa companhia, na cena intitulada: "O assassinato":

> 1ª FASE – DE NOVO, TRECHO DA PEÇA "CORAÇÃO MATERNO", DE ALFREDO VIVIANI, EM ADAPTAÇÃO DO AUTOR DESTA TRAGICOMÉDIA NA MÉTRICA E RIMA DE VICENTE CELESTINO

(Está em cena o Filho Torturado. Entra a Velha Mãe. Música)

A VELHA MÃE
QUE TENS, MEU FILHINHO?
O FILHO TORTURADO
NADA!!!
A VELHA MÃE
TUA MÃE CANSADA, AJUDAR-TE QUER!
CAMPÔNIO
(Tenso) Mãe...
MÃEZINHA
(Perturbada) Ajudar-te quer... (tenta se recompor)

A VELHA MÃE
(Mais alto)
TUA MÃE CANSADA, AJUDAR-TE QUER.
O FILHO TORTURADO
(Com dificuldade)
TENHO ALGO A ME TORTURAR. CAUSO-TE TRISTEZAS POR UMA MULHER...
CAMPÔNIO
(transtornado) Mãe...
A VELHA MÃE
TRISTEZAS?!
CAMPÔNIO
Mãe, mãezinha...
A VELHA MÃE
TRISTEZAS?!
CAMPÔNIO
Mãe, ouve, pelo amor de Deus...
A VELHA MÃE
(Com enorme dificuldade) TRISTEZAS?!
(pausa. Campônio procura o clima.)
O FILHO TORTURADO
(Automaticamente)
EU TE DESESPERO, MÃE, POIS PROS TEUS OLHOS A DOR VOU TRAZER...
(Mãezinha parte da marcação estabelecida e quebra)
MÃEZINHA
No ano que o cometa apareceu. Me lembro... Mas só dava para ver o campo. O campo, Campônio.
(Mãezinha, de repente, retoma a marcação estabelecida.)
A VELHA MÃE
AS FLORES DO ALTAR!

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O FILHO TORTURADO
SOU SINCERO...
A VELHA MÃE
ROUBASTE?
O FILHO TORTURADO
QU'IMPORTA?
A VELHA MÃE
QUE TRISTE SABER!
MÃEZINHA
O campo. Por que não consigo ver o campo?
A VELHA MÃE
QUE TRABALHO ME DEU PRA ENCONTRAR...

MÃEZINHA
O mundo não vai acabar. É só o motor do caminhão. As gotas da chuva na lona. É só a chuva.
A VELHA MÃE
ESSAS FLORES! – NÃO É A ESTAÇÃO – PRA SANTINHA.
MÃEZINHA
A dor... Da dor eu me lembro agora. Aqui na minha barriga. Queima aqui. Queima.
CAMPÔNIO
(Alucinado) Mãe, pelo amor de Deus, me ouve. Me ouve, mãe...
A VELHA MÃE
E EU POSSO APOSTAR QUE TU DESTE...
CAMPÔNIO
É a história, mãe. Eu não posso mudar, mãezinha. Ninguém pode.
A VELHA MÃE
É ERRADO.
CAMPÔNIO
(Delirando) Ai...
A VELHA MÃE
AMOR TÃO LOUCO ASSIM NÃO SE VIU!
CAMPÔNIO TORTURADO
SIM, MÃEZINHA, ESSE AMOR ME TORNOU NUM DEMENTE, NUM MONSTRO... Num monstro... num monstro (Corre para ela gritando.) Mãe... (E a apunhala.)
(Pára tudo)

O autor intercala as falas dos personagens que pertencem ao melodrama (em caixa alta) com as falas dos atores que encenam a peça. Em cada registro, a marca do drama particular. A marcação dos nomes é o guia para o leitor. As falas que pertencem ao melodrama são da "velha mãe" e do "filho torturado"; as que pertencem à peça VB são "Campônio" e "Mãezinha". As rubricas dão possibilidades para que a encenação mostre a presença de ambas as tramas, apontando para a fusão aí existente.

Nas falas de "Campônio" e "Mãezinha", personagens da peça de Soffredini, revelam-se outras significações que não apenas aquelas pertencentes ao drama de *Coração Materno*.

Campônio revela a impossibilidade de mudar o final, revelando sua condição de personagem: "É a história, mãe. Eu não posso mudar, mãezinha. Ninguém pode". Ao revelar ser a história, fecha-se o ciclo iniciado em uma das primeiras cenas em que os atores dramatizam a música *Coração Materno* com o título da cena sendo "A história", o que, como já vimos revela o entrecruzamento de ambas as tramas.

Esta fusão ocorre, na realidade, em toda a peça já que o autor não apresenta o enredo de forma linear, mas fragmentado, entrecortado por cenas que são, na verdade, representações dessa companhia. Assim, VB é um constante jogo entre os quadros da vida dessa companhia e as encenações teatrais realizadas por ela.

Podemos dizer que o enredo da peça que estamos analisando desenrola-se em dois planos: o plano em que se tem as apresentações realizadas pela companhia, dentre elas a do melodrama *Coração Materno,* e o plano da "realidade", ou seja, da vida dos artistas dessa companhia. Em um determinado momento, os dois planos se mesclam, ou seja, a história da ficção de *Coração Materno* funde-se à vida da atriz-empresária Aleluia Simões, a Mãezinha. O desfecho da história da dramatização que era apresentada todos os dias pelos artistas do circo se concretiza na vida deles.

Além desses dois planos, podemos definir um terceiro que abarca todo o espetáculo VB e, por isso, os dois outros planos que acabamos de mostrar. Nesse plano, temos comentários dos artistas sobre os dois outros planos. No início do texto da peça, o autor coloca um "plano da peça", em que podemos observar toda a sua estrutura: a intercalação das cenas de um plano com o outro, mostrando que de modo algum esses planos aparecem de forma fragmentada.

PLANO DA PEÇA

PRIMEIRA PARTE, na qual se apresentam os artistas, as personagens que eles vão viver e a história que se vai contar.

Cena I – Abertura

Cena II – Abertura propriamente dita

1ª fase – Aproveitando a brecha número um
2ª fase – Os artistas
3ª fase – A história

SEGUNDA PARTE – na qual se vêem as personagens em ação.

Cena III – Sobre os admiradores de teatro
Cena IV – O medo
Cena V – Sobre as rivalidades no teatro
Cena VI – Sobre a sobrevivência no teatro
Cena VII – Alegoria dos Temperos
Cena VIII – O roubo
Cena IX – Como se cria um assassino, primeira parte
Cena X – primeira cena de Cancionina Song
1ª fase – Apresentação da personagem
2ª fase – Sobre as superstições da estréia
3ª fase – As aspirações da personagem
4ª fase - Sobre a inveja no teatro
5ª fase – A estação
6ª fase – Como se cria um assassino, segunda parte
7ª fase – No tempo antigo
8ª fase – Sobre os comentários no final

TERCEIRA PARTE, na qual se trama o assassinato.

Cena XI – A trama
Cena XII – Trecho da peça "Coração Materno", de Alfredo Viviani, em adaptação do autor dessa tragicomédia na métrica e rima de Vicente Celestino.
Cena XIII – Tango de Amada Amanda
Cena XIV – Como se cria um assassino, terceira e última parte

QUARTA PARTE, na qual se conclui a história e os artistas agradecem.

Cena XV – Aproveitando a brecha número dois
1ª fase – Sobre a ilusão do teatro
2ª fase – Sobre a eterna crise de público
3ª fase – Primeira Alegoria do Coração
Cena XVI – Segunda cena de Cancionina Song
1ª fase – As razões da personagem
2ª fase – Segunda Alegoria do Coração: o adeus
Cena XVII – A força do que tem que ser
Cena XVIII – O assassinato
1ª fase – De novo trecho da peça "Coração Maerno" de Alfredo Viviani, em adaptação do autor dessa tragicomédia na métrica e rima de Vicente Celestino
2ª fase – A cena que não era pra ter
Cena XIX – O famoso striptease das bolas de gás
Cena XX – Vem Buscar-me que ainda sou teu
Cena XXI – Final – terceira Alegoria do Coração

Por este plano, colocado pelo autor no início do texto, já podemos perceber o que se comprovará pela leitura: a trama da peça corresponderá à mesma trama da música *Coração Materno* dramatizada na cena II (3ª fase). Alguns dos principais conflitos da música continuam existindo na peça de Soffredini, como o assassinato.

unesp

As cenas VII, X (1ª, 3ª, 5ª e 7ª fases), XIII, XIX, são cenas musicadas. Nestas cenas, estamos no plano da ficção, das encenações teatrais, em que os artistas da companhia de D. Aleluia, do circo, representam outros papéis, ou seja, transformam-se em personagens de uma outra trama. Neste plano, o autor nos mostra claramente típicas cenas do circo. Além destas cenas, temos também as cenas do *Coração Materno* (cenas II [3ª fase], XII e XVIII) e as Alegorias do Coração (cenas XV [3ª fase], XVI [2ª fase] e XXI) que fazem parte desse plano que chamamos de fictício para contrapô-lo com o outro. Nas outras cenas se mostram conflitos existentes no cotidiano dessa companhia, portanto, que se pretendem mais realistas.

Outra característica que mostra a fusão das duas tramas é o nome dos personagens. Campônio e Mãezinha são personagens de VB e *Coração Materno,* pois são atores da companhia que representam os personagens de mesmo nome. D. Mãezinha é assim conhecida na companhia, justamente por representar, já há muito tempo, o personagem de mesmo nome no melodrama. Campônio, em *Coração Materno*, era assim conhecido por ser um camponês. Já em VB, tem este nome por ter nascido no campo.

Os conflitos pelos quais passam esses personagens-atores passam a ser quase os mesmos dos personagens que representavam. Parece que o nome é o impulso para que os conflitos sejam os mesmos. Cada um desses personagens age por uma força, um ideal, uma direção que é a do próprio enredo de *Coração Materno*, como já foi colocado. Por isso, antes da cena do assassinato, o autor coloca a cena: "A força do que tem que ser" em que Mãezinha coloca a impossibilidade de descumprir com esse enredo, assumindo sua condição de personagem:

> CANASTRA
> Aquilo é o que tem que ser.
> MÃEZINHA
> Eu tenho medo
> CANASTRA
> E o que tem que ser tem muita força. (p.62)

Canastra se refere a algo que deve acontecer: "aquilo". Nesse pronome, podemos pensar em duas referências: na cena que está por acontecer, que é a cena do assassinato de Coração Materno, ou no próprio papel que deve cumprir, assumindo sua condição de personagem. Qualquer uma dessas referências "tem muita força", o que mostra a impossibilidade de uma eventual mudança. "Aquilo", ou seja, o enredo deve ser cumprido, eles são personagens que possuem um roteiro, que não é determinado por eles, por isso tem de ser seguido. Podemos pensar até mesmo, neste momento, sobre a reafirmação de que o teatro, representado pelo melodrama circense *Coração Materno,* não poderia deixar de ser o que é.

Em todo o melodrama, cada personagem tem uma conduta a seguir: Mãezinha é a vítima, Campônio, o assassino ingênuo e a Amada, a vilã. Da mesma forma, podemos caracterizar os personagens de VB. Entretanto, o autor alia outras intenções às ações desses personagens: a relação conflituosa entre Campônio e a mãe, que vê este como a um menino, não aceitando sua condição de adulto e querendo conduzir toda a sua vida, a debilidade de Campônio e a ambição de Amada Amanda de ter a companhia.

Não é à toa que há essa coincidência no nome dos personagens, se pensarmos que é através deles que se concretiza a trama. Essa relação entre os personagens promove uma relação ainda mais forte entre as tramas dos dois planos da peça.

O que ocorre em VB, na sua metateatralidade, é que o ator identifica-se com o personagem. Muitas vezes, os personagens-atores parecem saber a que vieram, seus papéis e o que vão contar à platéia. Como na cena em que Campônio percebe que deverá cumprir o enredo do assassinato:

CAMPÔNIO
Já ta na hora?
BRILHANTINA
(Examinando o palco) Tu sozinho?
CAMPÔNIO
Eu não
BRILHANTINA

Que hora?
CAMPÔNIO
Da cena.
BRILHANTINA
(Embaraçado) Não... Quer dizer, tava todo mundo ocupado lá dentro, né? Daí eu...
CAMPÔNIO
Sabe desde quando é assim?
BRILHANTINA
Não.
CAMPÔNIO
Sempre foi. É assim que é a história.
BRILHANTINA
É?
CAMPÔNIO
Eu não tenho culpa. Ninguém tem culpa. A culpa é do enredo.
BRILHANTINA
É do enredo.
CAMPÔNIO
Do enredo. Eu não posso mudar. Eu não posso fazer nada. Ninguém pode.

Campônio se livra da culpa do assassinato que está por se concretizar, colocando a culpa no "enredo". Ou seja, assume sua condição de personagem que age por uma escrita do autor, o que implica no fato de que "eu sou um personagem, e, mesmo que eu saiba o que vai acontecer, eu não tenho como alterar a situação". Por isso, Campônio diz: "É assim que é a história", referindo-se à história de *Coração Materno* em que há o assassinato. Ao se comparar com o personagem dessa trama, revela que VB caminha para o mesmo desfecho: o do assassinato. Desde o princípio, pela cena da dramatização da música, o leitor se torna onisciente dessa trama, ou seja, é informado, pelas informações contidas nas didascálias, dos acontecimentos que estão por vir, da trama da peça.

Como vimos pelos exemplos, Mãezinha e Campônio assumem a condição de personagens que têm um papel a cumprir para que a trama se concretize. "No teatro, a personagem não só constitui a ficção, mas 'funda', onticamente, o próprio espetáculo" (Candido, 2004, p.31) e mais: "as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas". (p.84) É por meio das personagens que se revela a trama.

E por isso, por existir essa fusão entre os personagens da trama de VB e do melodrama *Coração Materno*, revela-se toda uma fusão nas tramas.

Assim, podemos ver claramente que a ficção se repete no cotidiano da companhia, o que faz com que esse cotidiano perca a esfera de realidade e constitua também a própria ficção. Na intertextualidade com o melodrama circense, a peça de Soffredini vai além do signo do matricídio, ressignificando-o para o próprio jogo teatral.

2. 1. 1 Elementos do circo-teatro

Vem Buscar-me que ainda sou teu é o resultado de uma intensa pesquisa de seu autor sobre o teatro popular, em especial o circo-teatro. Assim, a fim de que a peça venha representar a súmula dessa pesquisa sobre essa forma de teatro popular, o autor partiu do melodrama muito representado nos circos: *Coração Materno*.

A partir da trama desse melodrama, o autor traz à tona a discussão sobre os valores desse tipo de teatro, mostrando a sua decadência e a relação de deslealdade presente entre os membros dessa companhia.

A discussão sobre o teatro não está presente na peça de Soffredini apenas pelo seu enredo. O autor traz também todas as suas características estéticas para o palco, mostrando suas formas de representação, sua dinâmica de palco e a questão da interpretação. Portanto, VB reúne tanto uma abordagem sociológica quanto estética do circo, aborda desde os problemas das famílias circenses até a linguagem de suas peças.

unesp

VB retrata a vida de Dona Aleluia, a Mãezinha do *Coração Materno*. Aleluia se mantinha fiel a toda a tradição circense, não a queria perder, tentava a qualquer custo continuar a fazer aquilo que aprendera de seus pais, sem acompanhar as novas tendências. Essa personagem retrata bem as famílias circenses que tinham como tradição ensinar aos filhos aquilo que aprenderam de seus pais, deixando-lhes uma herança artística.

Na peça, Aleluia insiste em manter o circo de pé, tentando manter seu público que sempre lhe fora fiel. Fora o teatro, novas tendências estão surgindo: o cinema e a televisão expandem-se como formas de construir a ficção. Com essas tendências, o público deixa de interessar-se pelo circo que, bem ao contrário do cinema, por exemplo, tinha tudo feito artesanalmente, sem grandes produções. Além disso, no cinema, abre-se o leque de possibilidades para retratar com mais fidelidade a realidade, possibilidades essas que o circo não pode acompanhar. As famílias circenses careciam de grandes técnicas, realizavam aquilo que já lhes era passado há muitas gerações, sem qualquer embasamento teórico.

Todo esse drama pelo qual passou o circo-teatro é mostrado pelo enredo da peça, retratando a vida de Dona Aleluia. Aleluia pretende ensinar ao filho Campônio tudo o que sabia para que este pudesse manter o circo com suas tradições. Entretanto, Campônio pouco se interessa pelo teatro, mantém-se ali apenas por causa da dominação que a mãe, de uma maneira ou de outra, exerce sobre ele. Campônio, que de criança ganhara o papel de menino-prodígio da companhia, não consegue mudar esse "rótulo" e, por isso, continua sendo tratado pela mãe como um menino, apesar de já ter trinta anos. Campônio, que apresenta problemas mentais, incorporou para ele esse personagem, apesar de várias vezes manifestar sua recusa:

MÃEZINHA
Tá bom. (Senta-se. Suspira.) Tá bom. Se você não quer dar, o que é que eu posso fazer, né? Nada. Na força é que eu não vou conseguir mesmo, né? Você é um tamanho homem de quase trinta anos, né?...
CAMPÔNIO
Trinta.
MÃEZINHA

Pois é. Quase trinta anos. E eu sou só uma mulher, né? Uma mulher fraca...

CAMPÔNIO

Trinta. A senhora disse. A senhora disse.

MÃEZINHA

Então.

CAMPÔNIO

Não vai dizer que não. Eu ouvi direitinho a senhora dizer.

MÃEZINHA

É.

CAMPÔNIO

Quase trinta. A senhora disse. A senhora sabe.

MÃEZINHA

Sei.

CAMPÔNIO

Quer dizer que a senhora sabe muito bem, mãe. A senhora sabe que eu não sou mais um menino, mãe.

MÃEZINHA

Chega.

CAMPÔNIO

A senhora sabe muito bem que eu não posso mais ser um menino-prodígio, mãe... (p.36)

Nesta cena, Campônio havia roubado a calcinha de Amada Amanda, como, aliás, sempre fazia, buscando nesse amor uma liberdade que não consegue ter com a mãe.

Mãezinha tenta de qualquer maneira manter a tradição do circo por meio de seu único filho. Num determinado momento desta cena, Mãezinha conta as suas dificuldades para criá-lo. O autor retrata as dificuldades vividas por essas famílias de artistas ambulantes:

MÃEZINHA

Então. E é bem-feito pra mim, que no fim de tudo ainda tenho que ouvir isso e ficar quieta, né? Ouvir dizer do meu próprio filho que ele é ladrão e não poder dizer nada, né? Então. Idiota é o que eu fui, isso sim. Uma grandissíssima idiota de ter me matado tanto. Eu podia muito bem ter feito como as outras, que deixavam os filhos soltos e, ó: nem te ligo se eles aprendiam o que era bom ou o que não prestava. E é lógico, né?, que solto na rua, no meio da vagabundagem, ninguém aprende o que preste. Então. Mas eu não. Era só o circo chegar num lugar e eu corria na escola mais perto e toca a convencer a professora a te deixar estudar lá. E elas não queriam, né? Porque o ano já estava no meio, ou porque dali a dois meses o circo ia embora e você com ele, né? E eu lá insistindo, gastando a minha saliva, até que ela concordasse. Sim, porque filho meu tinha que estudar. Tinha que ser alguém na vida. Não era ficar lá à toa, misturado àqueles moleques de circo, só aprendendo o que não devia. Ah, meu Deus, quanta preocupação, quanto trabalho pra segurar o menino dentro da barraca, e não anda com fulano, se eu te pegar mais uma vez brincando com sicrano eu te mato, e come verdura que faze bem pra cabeça, porque você precisa estudar muito pra alcançar os outros que estão mais adiantados. E de noite era em cima do palco e de olho na barraca, pra ver o que tu tava fazendo, se estava estudando, se dormia cedo. Senão, amanhã fica com sono e não consegue prestar atenção na professora... Cheguei até a brigar com o dono da companhia! Ah, não, o menino eu não permito que

faça número nenhum, não. Faz só o do jornaleiro, que não precisa treinar muito, que senão fica treinando, treinando e ainda me acaba atrapalhando os estudos dele, e o que importa mesmo é estudar pra ser alguém na vida... (p.37)

O autor revela também as dificuldades econômicas passadas por essas famílias, na cena: "Sobre a sobrevivência no teatro". Nesta, é mostrado que esses artistas tinham de desempenhar muitas outras funções para conseguirem se manter. Aleluia vende croquetes para completar o orçamento da casa:

DONA VIRGÍNIA
Mas – desculpa perguntar, viu? – mas o que é que a senhora tanto mexe aí nessa panela?
MÃEZINHA
É a massa do croquete.
DONA VIRGÍNIA
Croquete?! Hum, quer dizer que então hoje temos croquetes pra janta?
MÃEZINHA
Que janta, meu amor? Que janta? É pro bar do seu Adalberto
(...)
Eu só forneço os croquetes pro bar dele. Cem unidades por dia a três cruzeiros a unidade.

Logo depois, Mãezinha fala dessa dificuldade:

MÃEZINHA
É. Porque eu, meu amor, pra ter o que comer na vida, tive que dar duro. Quer dizer: tive não, tenho, né? Por que eu que não me vire que eu quero ver se alguém vem me dar alguma coisa de graça. (p.30)

Toda essa dificuldade vem representada pelo cenário que também retrata o ambiente em que viviam essas famílias. Mãezinha cozinha no próprio camarim que é também toda a sua casa. O ambiente do circo é enfocado como um ambiente em que há uma mistura entre o lar e o trabalho. O circo era muito mais do que o simples local de trabalho para esses artistas. A decadência desse tipo de teatro é mostrada, por Soffredini, não só pelas dificuldades em acompanhar a modernidade, mas também pela deslealdade que começa a existir entre seus membros, já que Amada Amanda faz de tudo para conquistar a companhia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Mãezinha vê a solução para todos esses problemas em Cancionina Song, uma jovem rica aspirante à atriz. Além de Cancionina trazer para a companhia novos cenários e figurinos, Mãezinha espera juntá-la ao seu filho Campônio, acreditando ser esta a solução tanto para a falência da companhia como para o seu problema com o filho. Entretanto, além de Cancionina não corresponder à expectativa de Dona Aleluia, Campônio também não corresponde a esse romance já que é apaixonado por Amada Amanda.

Cancionina não se identifica com a vida do artista ambulante e como jovem estudante de teatro acha tudo aquilo ultrapassado. A atriz revela, duramente, num determinado momento da peça, suas opiniões à Mãezinha:

> CANCIONINA
> Olha, Aleluia, pra falar sinceramente, isto tudo daqui não tem mais nenhum sentido.
> MÃEZINHA
> Isto tudo?!
> CANCIONINA
> É Este teatro. Este tipo de teatro que você faz.
> MÃEZINHA
> (Sincera) Está errado, é?
> CANCIONINA
> Não é propriamente errado... Ouça: desde que eu me interessei pelo negócio, eu procurei conversar com algumas pessoas... Na verdade, eu conheci muita gente e andei lendo algumas coisas e... (Diretamente) Aleluia, o que é que você sabe sobre técnica de interpretação? Técnica de corpo, de voz, impostação, dinâmica, plasticidade. O que é que você sabe sobre Stanislávski, Grotówski... sobre métodos de interpretação
> (...)
> Ter nascido num palco não te dá de maneira nenhuma o direito de permanecer nele a vida toda. (p.58)

Há uma oposição entre a jovialidade e a velhice, a modernidade e a tradição, a técnica e a intuição, o artesanal e o industrial. Cancionina representa a modernidade esmagadora da tradição e condena esses artistas que faziam apenas aquilo que lhes era passado pelos pais.

Para mostrar tudo isso, o autor realiza uma brincadeira com o nome da personagem: de Cancionina Song ela passa a se chamar Cancionina Artes. Ela vem representando, na peça, as novas artes: o cinema e a televisão que vêm contra o teatro tradicional e intuitivo que tem como objetivo apenas fazer rir ou emocionar o público, de modo mais artesanal.

unesp

Cancionina, que até um certo momento da peça representava o papel da ingênua, revela-se o contrário. Na peça, até determinado momento, Cancionina apenas canta. A partir da cena em que se revelará diferente da ingênua ela passará a falar. Todos os conflitos por que passa o circo-teatro são colocados nesta cena entre Mãezinha e Cancionina. Depois dela, Mãezinha, a maior representante dessa tradição, morre na cena em que representavam o *Coração Materno*, como já colocamos. Com a morte de Mãezinha, morre toda a tradição deste tipo de teatro.

Com isso, vemos que não há, na peça, apenas uma discussão sociológica do circo-teatro, a peça reflete sobre a própria dramaturgia. Isso fica mais claro quando vemos que essa discussão não permanece apenas no plano do enredo, mas também no plano formal. Ou seja, VB revela, por meio de sua linguagem, aspectos formais e estéticos do circo.

Vimos que a peça se divide em três planos. No primeiro plano, que é o do melodrama *Coração Materno* e de outras esquetes realizadas pela companhia de Dona Aleluia, as características circenses estão presentes claramente, com uma certa fidelidade, mostrando ao leitor como eram essas apresentações. No segundo plano, que é o do cotidiano dessa companhia, há uma linguagem que se utiliza das características circenses, que se transforma em uma outra com características próprias.

No texto, de forma geral, podemos observar que, partindo da essência do circo-teatro, Soffredini usa uma linguagem teatral direta para uma comunicação mais eficaz.

Na primeira montagem realizada da peça, em 1979, em que o próprio autor fora o diretor da montagem, foram procuradas características próprias das representações circenses como maquiagem, figurinos e cenários, como é registrado por Fernandes (2000). A maquiagem era sempre muito carregada, o visual de cena muito colorido e os figurinos obedeciam a determinados códigos: preto para o vilão, vermelho para a mulher fatal, branco para o mocinho, cor-de-rosa para a ingênua. O circo-teatro era, portanto, cheio de símbolos

unesp

que já permitiam uma compreensão mais direta do público que sabia a que vinha cada um dos personagens. Além disso, a interpretação era realizada por meio de gestos amplos e expressões marcadas.

As companhias de circo-teatro tinham como repertório os shows de variedades, além de comédias ou dramas que eram representados como lhes era passado de outras gerações. Em VB, além do drama *Coração Materno*, a companhia de Aleluia também apresenta alguns shows de variedades como "A alegoria do tempero" e todas as cenas de "Alegoria do Coração" que são pequenas esquetes musicais com um grande tom humorístico.

O circo-teatro começou com companhias portuguesas que chegaram ao Brasil no início do século XX, que "adotavam formas de representação pré-ilusionistas, desconheciam o método de Stanislávski, não contavam com um diretor que definisse a concepção geral do espetáculo e interpretavam personagens a partir de estereótipos e convenções transmitidas de pai para filho através de gerações sucessivas". (Fernandes, 2000, p.201)

Todas essas características que fazem parte do circo-teatro são colocadas no texto pela fala da personagem Cancionina Song. Além disso, o texto também permite que o leitor visualize particularidades dessa forma teatral nas cenas do melodrama *Coração Materno* e nos shows de variedades.

Como vimos, a peça manifesta todo o lado sócio-econômico dessas companhias mambembes. Em todos os momentos em que a peça mostra os bastidores dessa companhia, surge uma realidade bastante diferente dos momentos em que esses mesmos artistas se encontram no palco. Quando personagens das esquetes musicais da companhia, transmitem alegria e emoção para a platéia; quando membros da companhia, é mostrada toda a humanidade de cada um, com todos os seus problemas. Em todas as cenas dos bastidores, observamos uma abordagem sociológica do universo do circo, por isso são mostradas as dificuldades financeiras, psicológicas, morais e técnicas desses atores. Com isso, o autor

unesp

mostra a garra, a vontade de estar num palco, como vemos na figura de Mãezinha que, apesar de toda a dificuldade pela qual passa, luta para manter o circo de pé.

Além de tudo isso, percebe-se, pelo texto, a preocupação em transmitir a linguagem desse tipo de teatro. Essa parte estética aparece no texto enquanto estrutura, no primeiro plano, e também na parte estética: cenário, figurinos e maquiagem, além da indicação de interpretação que aparece nas rubricas do texto.

Um dos aspectos fundamentais do circo, na parte do cenário, são os telões pintados. Eles eram responsáveis não só pela localização geográfica dos enredos, mas também pela produção de climas dramáticos e pelo desenvolvimento de sugestões propostas no texto.

Em VB, os telões marcam as cenas de apresentação do circo, diferenciando-as das cenas de bastidores em que o cenário proposto é mais realista, como já vimos pela descrição do camarim de Mãezinha, dando maior credibilidade e verossimilhança a estas cenas. Em muitas das cenas de apresentação vem descrito, pela rubrica: "telão fantasia". Na cena do *Coração Materno*, o autor descreve esses telões:

> 3ª FASE – A HISTÓRIA
> (Os cenários desta fase são telões pintados, ingênuos e românticos.)
> (...)
> (Telão I – Uma porteira domina a cena. Entrada. Vegetação. Algumas casinhas brancas de colonos. Ao longe, os morros.) (p.24)

Esses telões eram pinturas bastante primitivas, mas tinham a possibilidade de serem trocados rapidamente, conforme pedia o enredo, ou seja, proporcionavam mudanças de ambientes e de clima dramático.

> A interpretação no circo-teatro estrutura-se como um triângulo composto por três vértices: o ator, seu companheiro de cena e o público, respeitando a quarta parede imaginária das ações, incentivando sua participação na peça e seu intermédio no diálogo. (FERNANDES, 2000, p. 202-203)

unesp

A cumplicidade do espectador é conseguida por sua posição de onisciência diante da trama. O público conhece toda a progressão da história, sabe as intenções de cada personagem. Isso faz com que o público tome parte no jogo teatral. Uma das maneiras de se conseguir isso era por meio da identificação de cada personagem por meio do figurino, como já vimos. Isso porque cada personagem já sabia o seu papel na trama. Eram os chamados personagens-fixos, figuras tradicionais do melodrama, trazidos pelo circo-teatro: a ingênua, o galã, a dama-galã, o vilão, o cômico, a cínica entre outros. "Um pequeno gesto ou a cor de um figurino definiam a personagem desde a primeira entrada até a última aparição em cena". (Fernandes, 2000, p. 206)

Soffredini recupera essa linguagem para toda a peça. No início do texto, ao invés de elencar, como em todo o texto teatral, os personagens, apresenta-os como *figuras*:

> FIGURAS
> DA COMPANHIA:
> A Dama-Galã deverá viver Mãezinha (Aleluia Simões), que é a dona de uma companhia de Teatro e Variedades.
> O Ex-Menino- Prodígio da companhia viverá Campônio, que é o filho de dona Aleluia, tem quase trinta anos e aprece que tem problemas.
> A Cínica fará Amada Amanda, que diz que fez sucesso no rebolado na Argentina.
> Se a companhia tiver um Galã passadão, ele fará Ruy Canastra, que parece que se passa por qualquer meio litro de cachaça.
> A Ingênua deverá viver Cancionina Song, que tem um pai que é podre de rico e que depois muda o nome para Cancionina Artes, porque é mais adequado.
> O Vilão viverá Lologigo Valadão, que com esse nome dispensa maiores apresentações.
> A Sobrete fará Dona Virgínia, que fica muito amiga de dona Aleluia e que mora perto do teatro.
> O Cômico da companhia viverá Brilhantina, que quase sempre movimenta o spot móvel, é uma espécie de faz-tudo e anda louco por uma chance.
> Esses mesmos artistas, segundo suas aptidões naturais, farão as personagens
> DAS VARIEDADES:
> Coro para dona Virgínia na cortina musical "O Medo";
> Açúcar, Sal, Canela, Cravo, Pimenta e Cozinheira na "Alegoria dos Temperos".
> ...

Por este exemplo fica transparente a questão dos planos quando o autor coloca "esse mesmos artistas, segundo suas aptidões naturais farão as personagens...". O autor brinca, na

unesp

sua metateatralidade, com o jogo teatral ator-personagem. Ao mesmo tempo em que define os artistas, coloca-os como figuras, ou seja, como personagens, como ficção. Os *tipos* do melodrama, que estudaremos melhor mais adiante, transformam-se em personagens de VB. Soffredini traz as características dos personagens do melodrama para a realidade da companhia que encenará as outras esquetes, existindo novamente uma fusão dos planos.

No circo-teatro, esses personagens eram chamados de fixos porque permaneciam em toda a história com as mesmas características, mostrando claramente ao público o seu papel na trama. Em VB, apesar do autor se utilizar desse recurso, brinca com novas possibilidades, rompe com a tradição, inovando-a. A Ingênua, em um determinado momento da peça, deixa de ser ingênua. Por isso a mudança do nome Cancionina Song para Cancionina Artes. A atriz passa a se mostrar diferente, quebrando com a expectativa do público, surpreendendo-o.

Outro recurso, na peça, que possibilita essa cumplicidade com o público é o prólogo. Neste, conta-se aos espectadores aquilo que eles deverão assistir. Também neste aspecto, apesar de Soffredini se utilizar desse recurso, contando a história (Cena II – 3ª fase), ao final, o desfecho dessa história não se concretiza: Campônio não tira o coração da mãe:

> **CAMPÔNIO TORTURADO**
> SIM, MÃEZINHA, ESSE AMOR ME TORNOU NUM DEMENTE, NUM MONSTRO... Num monstro... num monstro (Corre para ela gritando.) Mãe... (E a apunhala.)
> (Pára tudo.)
> **2ª FASE – A CENA QUE NÃO ERA PRA TER**
> (Campônio se afasta muito lentamente com a faca na mão.)
> ...
> **CAMPÔNIO**
> (Demente, com a faca na mão) Não o coração...
> (p. 63)

Na continuação da cena de *Coração Materno*, Campônio rouba o coração da mãe para entregá-lo a sua amada como prova de amor. Apesar da fusão das cenas, Campônio recusa-se a continuá-la, constituindo mais um rompimento com a expectativa do leitor. Com isso, com a

realização desses choques e rupturas, vemos que não há uma total onisciência como se anuncia no início do texto. Deixa-se, ironicamente, com que o espectador acredite nesse onisciência para provocar maiores surpresas.

Na cena I: "A abertura", Soffredini também lhe dá o nome de "avant-prólogo" já que ela não ocorre realmente como uma abertura: Mãezinha, que deveria realizar essa abertura, não o faz e começa uma briga com Canastra, seu companheiro. Nesta cena, já é mostrado um pouco dos bastidores. Por isso, há a cena II, que é colocada pelo autor como "Abertura propriamente dita", numa grande brincadeira com a estrutura de uma peça teatral.

O prólogo, os personagens fixos são características que fazem parte da linguagem circense e foram adotadas pelo autor de VB, apesar de haver algumas transformações. Esses recursos permitem algo que Soffredini não abandona em nenhum momento: a cumplicidade com o espectador, ou melhor, a importância dada à platéia do teatro popular. Essa é uma característica que Soffredini trouxe de suas pesquisas sobre o teatro popular e a utilizou em todas as peças posteriores a essa pesquisa.

O termo popular para Soffredini não significa uma manifestação que tinha o povo como temática ou que se voltava para este, mas uma manifestação que se enraíza neste povo, na tradição, em formas arcaicas.

O circo-teatro preocupava-se inteiramente com os espectadores, tinha como objetivo fazer rir ou emocionar a platéia. Por isso, voltava-se sempre para esta, seja na interpretação triangular, seja nos símbolos facilmente decodificáveis, ou provocando a identificação desse receptor com o objetivo que lhe é transmitido.

Soffredini, ao levar para o palco as apresentações do circo-teatro: melodramas e comédias, provoca no espectador aquilo que era importante para os artistas ambulantes: a emoção. Entretanto, é apenas a emoção que não faz este espectador voltar àquilo que assistiu, numa reflexão pura e simplesmente sem qualquer experiência estética. Em VB, o seu grau

unesp

metalingüístico leva o espectador a mais do que esse simples prazer: leva-o a novas percepções desse prazer, refletindo sobre seus mecanismos. É a percepção da ironia que se faz nas rupturas com estereótipos circenses que leva o leitor a um maior aprofundamento nas significações da peça.

O circo-teatro torna-se popular por reproduzir padrões vigentes e aceitos por todos, rapidamente identificáveis. VB, na sua estrutura dos três planos, adquire outra postura: conduz o leitor a experimentar diferentes sensações. A cenas dos bastidores leva a uma compaixão desses artistas, fazendo a platéia refletir sobre o drama da companhia de D. Mãezinha; já as cenas das representações teatrais em que esses mesmos membros da companhia participam leva a uma reflexão não só do drama desses artistas, mas também sobre o teatro enquanto gênero, pois leva o leitor a refletir sobre o abandono e desinteresse por esta forma teatral. Ao mesmo tempo, revela o lado positivo dessa falência: a continuação, a vinda da modernidade, a possibilidade (que a própria peça faz) de levar o espectador a novas experiências estéticas e não apenas ao deleite. Apesar disso tudo, Soffredini insiste no que esses artistas ambulantes mais faziam: a importância do público no jogo teatral.

Jauss, que fala dessa questão da experiência estética, (Zilberman, 1989) chama a essas obras de libertadoras ou emancipatórias do sujeito, porque permitem liberá-lo de constrangimentos e da rotina cotidiana, estabelece uma distância entre a sua realidade e o espetáculo, mas permite a redescoberta do passado, a sua reinvenção.

Nesse sentido, o circo-teatro se encontra na modernidade. A platéia é elemento essencial no teatro como um todo, é um leitor construtor de significados, como já muito se disse. No teatro, esse leitor é ainda mais ativo, "ao invés de serem informados a respeito de uma situação, como inevitavelmente acontece ao leitor de um romance ou conto, os espectadores do drama são efetivamente colocados dentro da situação em questão, sendo diretamente confrontados com ela". (Esslin, 1978, p.20 – 21)

unesp

Mãezinha já sabia muito bem disso e por isso se utilizava de todos os recursos que lhe eram disponíveis para trazer seu público de volta ao circo.

No circo-teatro, além da onisciência do público sobre a trama, a interpretação sempre se dirigia ao espectador. VB traz essa temática. Soffredini leva ao palco o público como personagem na figura de Dona Virgínia.

Dona Virgínia é uma admiradora do teatro, uma espectadora fiel que tem como ídolos os artistas do circo. Tudo isso é retratado na cena III – Sobre os admiradores de teatro:

> DONAVIRGÍNIA
> Então... e como eu adoro teatro, toda vez que eu sei que tem uma companhia neste daqui, eu dou um pulinho assim, para bater um papinho, sabe como é?...
> (...)
> DONA VIRGÍNIA
> Então. Eu adoro conversar com os artistas... (p.26)

Nas cenas de "Alegoria do Coração" sempre há a referência ao público, como na primeira alegoria do coração:

> 3ª FASE – ALEGORA – PRIMEIRA ALEGORIA DO CORAÇÃO
> (Começa na frente da cortina)
> (...)
> CORO
> Tenho você só na cabeça
> Quando faço o espetáculo,
> Que eu vou lhe agradar à beca,
> É o que disse o meu oráculo.
> Você é o máximo.
> Você é o publico.
> Você é o cúmulo
> Do centro do meu coração.
> UMA CORISTA
> Só tenho vida, eu só existo
> Se você me achar simpática.
> UM CORISTA
> Me admire, pois sem isso
> A minha vida ficará estática.
> BRILHANTINA
> Me aproveite todo AGORA,
> Em quanto eu estou em cima destas TÁ-BU-AS,
> Porque talvez amanhã, eu tenha ido EMBORA
> E não tenha mais ninguém pra dissipar as suas MÁ-GO-AS.
> (...)
> CORO

Quando o meu público
O seu aplauso dá
É minha música,
Alento do meu coração.
Você me amando, o meu nome
Faz sucesso tão bombástico,
Que dura sempre, nunca morre.
Esse é meu sonho mais fantástico.
Saiba, meu público,
Que bem no fundo de um espetáculo
Existe sempre um coração. (p.56)

Nesta cena, a palavra coração que aparecia no melodrama *Coração Materno* para representar o matricídio, a relação mãe e filho, vai sendo alegorizada, como é colocado no próprio nome da cena, vai sendo ressignificada, representando a relação do ator com seu público. Tem-se os atores ou o próprio teatro cantando ao público, por isso vem em 1ª pessoa. O coração faz parte do teatro, por isso "meu coração". Se não há admiração do público, o teatro não existe: "A minha vida fica estática"; o público é o responsável pela sobrevivência do teatro.

Vemos que Soffredini traz toda a questão do circo-teatro, mostrando a sua história e a sua estética. Faz isso não só por meio do enredo, da história que é contada, mas também pela sua estrutura que não reproduz simplesmente os códigos estéticos do circo-teatro, mas extrapola-os, renova-os, relaciona-os com novas possibilidades. Além da interpretação, do figurino, do cenário e até mesmo da concepção dos personagens, dá enfoque à importância do público não só para o circo-teatro, mas para todo o teatro.

VB não reconstrói o código estético do circo-teatro, mas seleciona alguns elementos para construir uma linguagem própria. Seja o circo-teatro, o teatro tradicional, o teatro engajado, ou o teatro contemporâneo, não importa sob que forma, repetimos a fala de Esslin (1978): "Sem o público não existe drama", desde a forma mais ingênua e tradicional até a forma mais contemporânea e reflexiva. A peça de Soffredini não é circo-teatro. Acreditamos

unesp

que, ao inserir o gênero do melodrama, reconstrói os seus principais signos, ressignificando-os, contribuindo, assim, para uma linguagem metalingüística da peça.

2.2. Realidade e ficção

Como podemos observar, a peça que estamos analisando, por construir-se nos três planos propostos anteriormente, questiona e contempla a sua própria construção, num processo de auto-conhecimento, de redimensionamento da arte, num desvendamento da sua produção e, por isso, parece, várias vezes, apontar as fronteiras entre o real e o ficcional: *Coração Materno* é ficção se o olharmos do ponto de vista da companhia de Aleluia que por sua vez manifesta-se como realidade, nos momentos em que há um entrecruzamento das tramas. Entretanto, do ponto de vista do espectador, tudo se constrói como ficção.

Assim, nesse jogo entre realidade e ficção, a peça está numa constante busca por efeitos de realidade. VB torna-se um discurso da síntese entre o real e o ficcional, trazendo, portanto, diferentes olhares sobre o teatro, do melodrama a comédia e desta ao musical. Realidade e ficção tornam-se signos nessa metapeça, em que todo o teatro, todas as formas teatrais entram em diálogo.

Dividimos, anteriormente, a peça em três planos: plano da ficção, ou seja, das representações, e o plano da realidade, ou seja, dos bastidores, e ainda um terceiro plano, que engloba os dois anteriores. A trama de *Coração Materno* está presente nesses três planos, entretanto, pode ser lida, em cada um, de diferentes maneiras. Num determinado momento da trama, esses planos se fundem. Confunde-se o que era representação, o que era tido como ficção pela companhia, tornando-se enredo da peça que protagonizam. Isso acontece

unesp

claramente na cena XVIII – O assassinato, mas pode ser visto antes como na cena intitulada "A história" e percebida pelos nomes das personagens. Realidade e fantasia se mesclam no palco: as estórias viram histórias, a metáfora se torna real e a meta-história, a história da história é recontada sem parar.

Acreditamos que nessa relação entre realidade e ficção, *Coração Materno* perde sua característica melodramática para adquirir novos significados, novas possibilidades dramáticas. A história do "Coração Materno" é contada e recontada de diferentes maneiras em cada um dos planos, explorando novos significados para o melodrama circense, o que iremos analisar mais cuidadosamente em outro capítulo.

Esses três planos de modo algum permanecem estáticos: eles se inter-relacionam o tempo todo, o que colabora ainda mais para a sua fusão. A trama do *Coração Materno* que é apresentada pelos artistas circenses, acontece no cotidiano desses artistas. O autor promove essa fusão no modo de organização desses planos. Há sempre a intercalação entre as cenas da ficção do circo e as do cotidiano circense. Além disso, as ações do cotidiano é que desencadeiam as cenas do primeiro plano.

Na cena III, por exemplo, as personagens D. Virgínia e Aleluia conversam sobre o medo da primeira personagem de estar no palco. Da discussão desse medo surge a cena II (Cortina musical – o medo), um musical em que D. Virgínia, que pode ser vista a princípio como uma admiradora do teatro (no plano da realidade), torna-se uma personagem de teatro (no plano da ficção):

MÃEZINHA
Vai lá, Dona Virgínia, e faz o seu sonho ficar de verdade.
DONA VIRGÍNIA
Mas... agora?
MÃEZINHA
Agora, antes que seja tarde demais...
DONA VIRGÍNIA
Mas eu nem estudei o escripi. Eu nem sei qual é o meu papel...
MÃEZINHA

unesp

O público também não sabe. De modos que qualquer coisa que a senhora fizer eles vão achar que é assim mesmo.

DONA VIRGÍNIA

Mas eu nem sei o que eu vou dizer...

MÃEZINHA

A senhora diz o que a senhora está sentindo.

DONA VIRGÍNIA

Eu?! Mas eu só estou sentindo medo.

MÃEZINHA

Então diz isso...Maestro.

CENA IV – CORTINA MUSICAL – O MEDO

(Telão fantasia ou na frente da cortina, Dona Virgínia e Coro cantam e dançam.)

CORO

Virgem,
Credo,
Ai que medo...

DONA VIRGÍNIA

Ai, da calda não dar ponto,
Do molde não dar no pano,
Do tinhorão não Vingar,
Da louça fina, trincar...

CORO

Virgem,
Credo,
Ai que Medo...

A história passa a ser estória, personagens-atores encenam outros personagens.

Como se pode observar, até mesmo o espaço cênico se modifica como é proposto na rubrica "na frente da cortina", ou mudando o ambiente por meio de um "telão fantasia". Tem-se, agora, D. Virgínia contracenando com o coro, elemento bastante característico da ficção teatral.

É interessante que o texto coloca que, nessa mudança, como observamos na fala de Mãezinha, o que era sonho torna-se-á verdadeiro. Há, aqui, uma grande ironia em que já se discute o que pode ser considerado como fantasia ou realidade. O que parece ser uma representação com personagens fictícios é colocado como "verdade". Discute-se aqui a função da linguagem estética: representar a si mesmo e representar ao mundo como sendo o

unesp

grande desafio do homem no contexto da arte. Discute-se a arte como uma leitura do mundo, discussão que permeia toda a crítica.[1]

O mesmo acontece antes da cena VII (Alegoria dos Temperos), uma cena muita difundida no teatro popular[2] em que há a personificação de alguns temperos, aproveitando suas características para propiciar uma certa malícia. Antes do início desta cena, ocorre outra cena passada nos bastidores entre Mãezinha e Canastra, companheiro de Mãezinha. A cena dos temperos se inicia logo após Mãezinha, que estava fazendo croquetes, pedir que Canastra experimentasse o tempero da massa:

> MÃEZINHA
> (Percebendo) Vá, vá, vá, vê se pára com essa palhaçada, vá. Vem aqui fazer alguma coisa de útil na vida. Vem experimentar o tempero da massa.
> CANASTRA
> Opa! Taí um trabalho que eu não me incomodo de fazer. (Provando da colher que Mãezinha lhe dá) Hum...
> (Toda a luz se apaga e fica o spot móvel sobre Canastra provando o tempero.)

Podemos observar que Canastra se torna, na próxima cena, o apresentador. No mesmo instante, tudo se torna uma grande brincadeira e o público se libera da tensão da cena anterior, em que Mãezinha falava de sua relação com o circo.

Em VB, temos a cena "Como se cria um assassino" que está dividida em três partes. O título desta cena faz referência a Campônio como assassino de sua mãe. Nas duas primeiras partes desta cena, contracenam Campônio e Mãezinha. Com isso, o autor apresenta ao público o conflito existente entre essas personagens. Pelo título dado à cena podemos perceber que o autor dá um novo ponto de vista ao matricídio representado no melodrama circense. Neste, é o

---

[1] Já Aristóteles, em sua Poética, observou essa questão do real na obra de arte, classificando as artes que se valiam do real em seus procedimentos como artes miméticas. O conceito de mímesis surge do fato de que essas artes valiam-se do real como recurso da representação.

[2] Essa cena era algo bastante característico no Teatro de Revista, gênero difundido no Brasil na segunda metade do século XIX e primeira do século XX, que tinha como objetivo passar em revista os acontecimentos do ano. Sua estrutura era basicamente composta por quadros aparentemente desconexos que se encaminhvam para um final apoteótico. Uma das constantes da Revista era a utilização de Alegorias, "Com este recurso, as abstações ou coisas inanimadas são representadas através de personagens que se expressam numa linguagem figurada". (Veneziano, 1991, p.138)

unesp

amor que leva ao assassinato; em VB, apesar de existir esse lado, já que Amada Amanda convence Campônio a matar a mãe, há também a revelação da problemática situação vivida por mãe e filho como um dos motivos do assassinato.

Nestas cenas, é revelado que Mãezinha ainda trata seu filho como o menino-prodígio do circo, como ele fora de criança, apesar de ele já ter 30 anos de idade, a mãe não percebe o amadurecimento do filho:

MÃEZINHA
Ta bom. (Senta-se. Suspira.) Ta bom. Se você não quer dar, o que é que eu posso fazer, né? Nada. Na força é que eu não vou conseguir mesmo, né? Você é um tamanho homem de quase trinta anos, né?
CAMPÔNIO
Trinta.
MÃEZINHA
Pois é. Quase trinta anos. E eu sou só uma mulher, né? Uma mulher fraca...
CAMPÔNIO
Trinta. A senhora disse. A senhora sabe.
MÃEZINHA
Então.
CAMPÔNIO
Não vai dizer que não. Eu ouvi direitinho a senhora dizer.
MÃEZINHA
É.
CAMPÔNIO
Quase trinta. A senhora disse. A senhora sabe.
MÃEZINHA
Sei.
CAMPÔNIO
Quer dizer que a senhora sabe muito bem, mãe. A senhora sabe que eu não sou mais um menino, mãe.
MÃEZINHA
Chega.
CAMPÔNIO
A senhora sabe muito bem que eu não posso mais ser um menino-prodígio, mãe...
(p. 36)

Revela-se nessa cena que Campônio busca uma independência, busca afirmar-se como homem, o que será um dos motivos para que ele aceite desempenhar o papel de assassino. Diferentemente do melodrama circense, há um maior aprofundamento nos personagens,

unesp

revelando-se os motivos de suas ações. O significado de "matar a mãe" para a psicanálise é adquirir a maturidade; "matar a mãe" é adquirir a independência.

Apenas na terceira parte dessa cena, temos Amada Amanda convencendo Campônio a matar a mãe. Para o autor, estes dois fatores serão responsáveis para que se crie o assassino, ou seja, para que Campônio realize o assassinato. A relação mãe e filho torna-se forte e representativa dos signos de hierarquia, velhice, juventude e libertação. Campônio se vê preso à mãe, sem possibilidades de seguir outra vida que não seja a do circo. Nessa relação colocada por Soffredini, surgem novos significados para o matricídio representado em *Coração Materno*. A "mãe" sendo morta pelo próprio filho poderia significar a morte do teatro a partir de dentro.

As cenas do cotidiano da companhia alternadas entre as representações por ela realizadas torna-se-ão mais didáticas na encenação de VB. Isso porque a indicação do cenário feita pelo autor tornará essa divisão mais clara. As cenas em que apresentam o cotidiano da companhia são representadas no cenário dos bastidores do teatro; já as outras ocorrerão no palco da companhia.

As cenas do palco trazem objetos que não pretendem representar com realismo: apenas telões pintados. Já nos bastidores, uma dose maior de realismo é dada: o camarim de Mãezinha, por exemplo, terá cama, mesa, fogão, além da riqueza de detalhes que é proposta:

> OS CENÁRIOS
> São telões pintados. Quando for preciso, devem aparecer os camarins. Outras vezes, os bastidores. Agora não há necessidade de realismo. Tofdo o visual pode ser elaborado a partir de dados reais, sim, mas preocupando-lhes o essencial, a cor dominante, a forma dominante. Afinal, estamos no teatro... (p. 18)
>
> CENA III – SOBRE OS ADMIRADORES DO TEATRO
> (No camarim de mãezinha. É um espaço pequeno, onde cabe uma casa toda. Cama, fogão, mesa, geladeira, sofá, armários, televisão... Uma casa brasileira com todos os seus utensílios e inutensílios. Onde cabe um camarim. Cabides com figurinos, bancada de maquiagem, espelho... E é tudo arrumadinho e limpo, ao contrário do que se poderia imaginar. Tapetes feitos à mão, cortinas de algodãozinho, toalhinhas bordadas ou de crochê... potes, bujão de gás, liquidificador, todos devidamente vestidos com suas saias de algodão xadrez.) (p.25)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na descrição dos cenários, o autor nos lembra que ambas as histórias fazem parte do universo da ficção teatral de VB. Vemos, então que, com a alternância dos planos, temos uma constante intercalação de elementos reais e fantásticos. Os elementos reais dos bastidores propostos pelo autor buscam o efeito da verossimilhança. Apesar de buscarem um realismo, não se tornam reais, mas fingem ser, buscando o que Barthes (1972) chama de efeito de real. Há uma preocupação em parecer real e não em ser real, com a verossimilhança que seria a busca pelo efeito de real.[1]

Com isso, nessa alternância ente o parecer real e o não parecer real, Soffredini discute o próprio teatro. A verossimilhança é o próprio discurso da arte que se assenta em uma relação com o real: "O sentido verossímil finge preocupar-se com a verdade objetiva, o que o preocupa efetivamente é sua relação com um discurso cujo fingir-ser-uma-verdade-ojetiva é reconhecido, admitido, institucionalizado." (Kristeva, In: Elementos de Semiologia, 1972, p.49).

Essa questão da verossimilhança na arte pode ser vista desde Aristóteles, quando este coloca sobre as artes miméticas que na verdade não buscam ser reais, mas parecerem reais. Em VB, o uso desses elementos do cenário concretizam a ilusão dramática para o interlocutor. O leitor diferencia as cenas em que se mostra o cotidiano da companhia, das cenas em que há representação da companhia com aquilo em que se deverá acreditar e aquilo que não se conceituará como verdade.

Na cadeia do falar-ouvir da arte teatral, é a verossimilhança, o querer-dizer que promove o sentido da peça, pois faz ser reconhecida como verdade, como ocorre na peça que estamos analisando. Define-se, assim, uma relação às vezes contraditória que, ou parece,

[1] Barthes, quando coloca a questão do "efeito de real" fala de mecanismos na obra que apontam ou que propositadamente buscam o efeito de discutir essa questão da representação. Em obras como essas, o real passa a ser conotativo e não apenas denotativo. É a obra apontando para a sua própria questão da representação. Com isso, a questão da ilusão dramática, ou o seu procedimento de construção é desvendado ao espectador. Tem-se um novo verossímil: desvendar a ilusão.

unesp

promover uma conformidade com o objeto verídico ou tenta se fechar numa estrutura independente do real.

Carlos Alberto Soffredini, em VB, alterna uma dose de realismo com uma dose de fantasia e funde-os estabelecendo o jogo teatral. Mostra com isso que verdade e fantasia fazem parte da ficção teatral, como coloca Saer (1992): "la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción". (p. 4-5) O que se pode observar é uma constante passagem do mundo real para o mundo representado. Estabelecendo um efeito de real no nível do cotidiano da companhia, o leitor o diferencia do outro nível. Quando a companhia de D. Mãezinha realiza suas apresentações, o público torna-se também personagem, é levado para um tempo/espaço fictício e faz parte dele como público do circo-teatro.

O texto por várias vezes dá indicações dessa preocupação do autor que é tratada na peça metalinguisticamente: a fusão entre realidade e ficção como um elemento do jogo teatral. Na cena II, os artistas depois de se apresentarem, no prólogo, cantam ao público:

> COMPANHIA
> O melhor de nós faremos.
> Torno aqui vida em encantamento,
> Meu alento eu lhe empresto, não mais...
> Como a vida, a cena é um momento,
> Está passando, não volta jamais...

Nesta fala, temos uma relação entre vida x encantamento e vida x cena, demonstrada pela transformação que é proposta de vida a encantamento. Vida e ficção são propostas nessa relação de semelhança, até mesmo de fusão em que se fala da fugacidade do aqui e agora do teatro, como um acontecimento.

Também na 3ª fase desta mesma cena, depois que a companhia apresenta ao público "A história", toda a companhia interrompe a música *Coração Materno* de Vicente Celestino, antes do verso final, e coloca:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Aqui estou pra te dar, por momentos,
Ilusão, vida, encantamento.
Vem buscar-me depressa, pois eu...
Passo rápido...
Eu sou cômico...
Eu sou trágico...
E é teu meu coração...

Novamente a questão da fugacidade do fazer teatral é revelada: "momentos", "depressa", "passo rápido". Revela-se aqui um distanciamento crítico na construção da cena. A palavra "coração" revela a presença da ficção na vida, pois faz referência à peça, ao melodrama.

Além destas duas cenas, Soffredini cria uma outra que trata justamente dessa relação no teatro entre realidade e fantasia:

SOBRE A ILUSÃO DO TEATRO
(...)
Aqui,
O senhor sabe o que é verdade?
E o que é mentira, senhora?
Se o riso é falsidade?
Se está sentindo o que chora?
(...)
Aqui,
Não importa a realidade.
O senhor é que importa.
Fazer a sua vontade,
Contar-lhe melhor a história.
Aqui,
Seja levado e prefira
A mentira da verdade,
A verdade de mentira
E a ... (p. 55)

Todas essas falas são ditas pelo ator cômico da companhia: Brilhantina. Num primeiro momento, a personagem afirma que o teatro é ilusão, depois brinca com a questão de verdade e mentira, falando da questão da verossimilhança, da importância de o público ter credibilidade na cena.

unesp

O cenário é signo demarcador das fronteiras entre a ficção e o real encenado. No teatro, o observador pode presenciar a uma caixa: o palco como a um quadro, com suas molduras: a cortina, a ribalta, o proscênio, além do cenário, figurino e iluminação, que demarcam as fronteiras entre palco-platéia, indicando que tudo o que se passa no seio dessas molduras é pré-concebido como ficcional e não como realidade. Ao conceber as cenas do cotidiano da companhia nos bastidores, o autor cria uma ilusão de um real ficcionalizado. Assim, nesse entrecruzamento entre esses níveis, a peça discute o próprio teatro.

A peça promove a fusão entre o que parecia real e o pré-concebido como ficcional. Nessa fusão, rediscute-se o teatro como um lugar em que tudo é signo. Assim, nada pode ser tomado como realidade uma vez que o espaço em que a ação se dá (mesmo no caso dos bastidores) é construído, recortado da realidade em que a circunstância imitada poderia ter existido. Assim, o teatro é configurado por meio da encenação de um espaço e de um tempo, em um local já pré-concebido como espaço da representação da encenação, sendo que tudo o que se passa no seio dessas molduras é concebido como ficcional e não como realidade.

Ao propor as cenas dos bastidores, desvenda o que se passa por traz das molduras do palco. Foge, portanto, um pouco daquilo que acreditamos como ficcional e brinca com a ilusão dramática do teatro por meio do jogo da verossimilhança.

O teatro possui suas fronteiras físicas do palco que o separam do público. Com a cortina fechada, o palco é uma caixa de surpresas que, ao abrir, desvenda-se, mostra-se ao público, mas sempre sob a forma de signo, de representação. Ao abrir da cortina, estabelece-se o vínculo entre ator-platéia. Isso fica mais forte quando parece desvendar o que há por trás de uma dessas molduras: os bastidores. Em VB, esse desvendamento pode ocorrer como pode não ocorrer. Nas cenas das apresentações como a de *Coração Materno* não ocorre como ocorrerá no nível em que se mostram os bastidores.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Uspenski (1979), que nos fala sobre as molduras do espaço artístico, coloca que mesmo nos casos em que palco e platéia passam a ser o mesmo espaço, não significa a extinção das molduras, mas apenas a modificação delas. Há, sem dúvida, uma tendência de se alterarem as fronteiras do espaço artístico, o que configura uma tendência ainda maior que é a de aproximar ao máximo o mundo real do mundo representado. Em VB ao mesmo tempo em que isso ocorre pode deixar de ocorrer, num constante jogo entre permanências e rupturas. Esse entrecruzamento parece ser feito deliberadamente, o seu objetivo parece ser o de fazer o leitor perceber os limites entre as fronteiras do possível e do imaginário.

Sabemos que, apesar de esses elementos que parecem ser reais (no plano dos bastidores) apontarem a todo o momento para o exterior, os personagens e o mundo em que estes se situam são irreais, imaginários, "são seres puramente intencionais", (Rosenfeld, 1969, p.29) ou seja, tudo se concebe dentro das fronteiras do imaginário, configurando um real ficcionalizado.

O teatro contemporâneo, assim como a peça que estamos analisando, não mais se limitam ao palco, mas se expandem à platéia e ao mundo, à realidade exterior. Assim, vemos que é nessa tríade: palco, platéia e mundo que se encontra o fundamento do teatro que joga com o duplo: real e ficcional, vida e sonho e que faz disso a sua ação dramática.

Em VB isso é levado ao extremo, o público torna-se personagem. Quando temos cenas do *Coração Materno*, o público torna-se um outro público de um outro tempo e espaço, o público do circo-teatro. Além disso, o autor cria uma personagem que representa esse público: Dona Virgínia, que surge na trama como uma espectadora do melodrama circense encenado pela companhia.

Dona Virgínia surge na cena intitulada "Sobre os admiradores de teatro", vindo, portanto, representar essa platéia que é fundamental no desenvolvimento da trama de VB, já que um dos conflitos da peça é a decadência do circo-teatro, ou seja, a falta do público. Além

unesp

disso, Dona Virgínia sobe ao palco e torna-se uma personagem-atriz, enquanto antes era uma personagem que representava o público. Portanto, enquanto em *Coração Materno*, ela é espectadora, nas representações do cotidiano dessa companhia ela é uma personagem.

A partir do melodrama circense, a peça discute o teatro como um todo. O teatro é, portanto, o jogo da representação que estabelece a possibilidade de um vaivém entre realidade e ficção. Isso porque, como num jogo, inverte-se, constantemente, a posição dos jogadores: momentos há em que a realidade empresta sua significação, e há momentos em que predomina a ficção.

De qualquer maneira, o real, na peça, é um signo que promove vários significados dentro da obra, tornando-se isto a sua temática. Da temática do matricídio, constrói-se, por este entrecruzamento de vários planos, a temática do fazer teatral em que realidade e ficção são signos do jogo da representação.

Temos um entrecruzamento entre realidade e ficção. Isto porque o primeiro plano, que é o das apresentações teatrais, é colocado como ficção em relação ao outro plano que é o do cotidiano da companhia que realiza essas apresentações. Ou seja, *Coração Materno* é ficção teatral do ponto de vista da companhia de Dona Mãezinha. Entretanto, esse cotidiano também se torna ficção da perspectiva da platéia. Isso fica ainda mais forte quando vemos que vários elementos desse melodrama circense estão presentes no outro plano, como o próprio enredo, com seus conflitos e personagens. Assim, na nomenclatura de Lionel Abel (1968), podemos afirmar que estamos diante de uma "metapeça", ou seja, uma "peça-dentro-de-outra-peça", uma peça que traz outra em seu enredo.

Abel nos fala que este tipo de peça, que ele engloba num novo gênero, o "metateatro", discute, de uma maneira ou de outra, a questão da ilusão como recurso dramático. Esse tipo de peça tem como objetivo "mostrar a realidade da imaginação dramática, exemplificada não só pelo autor, mas também pelos seus personagens". (p. 86) Assim, Soffredini conta a história da

unesp

companhia que apresenta esse melodrama e acaba falando não só desse tipo de teatro mas de todo o teatro.

No metateatro, e assim acreditamos ocorrer em VB, as personagens possuem consciência dramática, ou seja, em todos os momentos se referem ao que fazem como sendo teatro, como vimos ocorrer quando os atores da companhia, Campônio e Mãezinha, assumem sua condição de personagem para concretizar o enredo.

Numa peça como essa, o público é sempre notado, até mesmo levado à condição de personagem como se ele fosse o responsável pela ruptura da quarta parede e das molduras da ficção. Ele é o elemento mais forte da realidade nesse jogo entre a realidade e a ilusão proporcionada pelo fazer teatral. Do tempo presente do público, passa-se para um outro tempo da ficção. Na obra artística

> Estamos diante de um mundo especial, com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta – mundo esse em relação ao qual ocupamos uma posição necessariamente externa, a de observador alheio. Aos poucos, vamos penetrando nesse mundo, isto é, familiarizamo-nos com suas normas, passamos a viver nele, tendo alcançado a capacidade de percebê-lo... (Uspenski, In: Schnaiderman, 1979, p.174)

Em vista disso, o que se observa é que há uma constante passagem do mundo real para o mundo representado. Em VB isso ocorre nos três planos que propomos como organização da obra. Temos três diferentes tempos e espaços: o do *Coração Materno*, o do cotidiano da companhia e o do próprio VB que é o tempo atual e o mesmo da platéia. Entretanto, muitas vezes, assim como ocorre com o enredo e os atores, esse tempo e espaço podem entrecruzar-se. Quando são mostrados os bastidores, no segundo plano, estamos no mesmo tempo e espaço do leitor. Ao quebrar a quarta parede, torna-se um teatro que quer convencer, provocar, apelar e por as cartas na mesa, declarando-se, com franqueza ao leitor.

unesp

Não há dúvidas, assim, de que se trata de um jogo dialético entre mundo-palco-platéia, que é o próprio jogo teatral. Portanto, da paródia do melodrama *Coração Materno*, VB fala do próprio fazer teatral.

2. 3 – A relação entre personagem e ator

Tudo o que queremos transformar em arte parte da realidade, e assim também o teatro. A matéria-prima da trama são os acontecimentos e, por isso, a dos personagens dessa trama somos nós, seres humanos. Ainda que não possamos negar a presença da realidade na arte, esta tem poder de fantasiar, imaginar, construir novas realidades. O olhar de um artista para a realidade é único como a lente de uma câmara, projeta seus próprios focos.

Quanto à questão dos personagens, na vida estamos constantemente olhando-nos, procurando conhecer-nos. Entretanto, uma simples retina não é capaz de descobrir-nos, mostrar a verdadeira realidade. A arte promove esse descobrimento, é a realidade ainda maior, mais às claras, descoberta. Na vida conhecemo-nos por signos exteriores, já em uma ficção, podemos ter um olhar diferenciado para os personagens. Somos capazes de olhá-los como na vida não observamos ao outro. Bentley (1971) nos diz que essa é mesma a função do teatro: de sermos espectadores. Paramos, detemo-nos por minutos ou horas para observar, aguçamos nosso instinto de observador e temos diante de nós possibilidades bem maiores do que no nosso dia-a-dia. Estamos diante de princípios distintos do mundo que conhecemos e isso só nos aguça ainda mais nossa imaginação.

unesp

O teatro se encontra baseado no homem, no personagem, ainda que não tenhamos um personagem total ou claramente definido. De qualquer maneira, o homem é "centro y esfera del arte dramático".(Bentley, 1971, p.50)

O personagem é muito importante para compreendermos o teatro. Nele encontram-se os conflitos e as alegrias da trama, além de ser a síntese desse processo do real para a ficção. O personagem é algo ficcional, entretanto, sua essência está no homem, em sua vida. O personagem, diferentemente do homem comum, age por uma força, um ideal, uma direção.

Bentley (1971) sobre esta questão fala da existência de dois tipos de personagens: aqueles que possuem uma conduta certa a seguir, sem transformações, e aqueles que, segundo o autor, expressam mais a verdade, podendo, assim, responder a novas situações. Os primeiros trazem mais a evidência do caráter ficcional do teatro.

No melodrama circense tem-se os chamados personagens – tipos que correspondem ao primeiro tipo proposto por Bentley. Entretanto, vimos que a peça de Soffredini tem como base o melodrama apesar de reconstruir alguns de seus principais signos. Em relação aos personagens, muitas de suas características (já consagradas do melodrama) podem sofrer transformações. A dama-galã, a senhora do teatro (vivida por Mãezinha), deixa de ser dama-galã pois já não corresponde às características desse personagem, ou seja, características que lhe concedem poder em relação aos outros personagens. Campônio já não é um menino-prodígio, o próprio autor na apresentação dos personagens, no início do texto, coloca-o como "ex- menino – prodígio", pois, como o próprio personagem proclama já não pode representar esse papel pelo simples fato de possuir trinta anos. A ingênua (Cancionina) revela-se como bastante esperta, o que é claro pela mudança que se opera em seu nome: de Cancionina Song para Cancionina Artes. Com a personagem Dona Virgínia o autor coloca que ela representaria a Sobrete, aquela que, no melodrama, era a mocinha bonita, mas bastante fútil. Nesse caso, como é possível perceber ao longo da leitura da peça, opera-se uma grande ironia do autor,

unesp

pois a personagem apresenta características bastante contrárias as desse personagem-tipo desde o princípio do texto, ironicamente é uma solteirona e que além do mais se declara "virgem".

Tanto num texto ficcional como num texto não-ficcional temos projetados seres puramente intencionais. No texto ficcional essa imagem puramente intencional ofusca a visão da realidade, adquire valor próprio. Sob este ponto de vista, o termo "verdade", quando usado para obras de arte ou de ficção tem um outro significado. "É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza". (Rosenfeld, In: Candido, 2004) Por causa da relação do personagem com a ficção, o teatro aproxima-se muito da realidade, pois tem o ator que medeia um mundo entre realidade e ficção. Apesar da forte aparência da realidade, podemos falar no teatro como ficção. E talvez, por causa desta mesma, é que há essa aproximação com o real.

No teatro, o foco narrativo está dentro das personagens, principalmente no teatro clássico. Embora o diálogo seja apresentado ao público de forma semelhante às condições reais, existe um narrador fictício que se confunde com o personagem. "Quando Brecht pede ao ator que não se identifique com a personagem, para poder criticá-la, põe o foco narrativo fora dela, representado pelo ator que assume o papel de narrador fictício". (Op. Cit., p. 30) Nesse caso, distingue-se ator de personagem e mostra-se ao público a ilusão dramática que no teatro clássico não é desvendada. Com isso, o autor fala da existência de dois processos: identificação do ator com o personagem, ou, em alguns casos, separação.

Em VB percebem-se esses dois processos em momentos distintos. Muitas vezes, as personagens parecem saber seus papéis, a que vieram, e o contam à platéia; em outras há a total identificação entre ator-personagem, mantendo a ilusão dramática. No primeiro caso, temos o momento em que Campônio conta o que virá acontecer na história: "Eu não tenho culpa. A culpa é do enredo". (p. 56) No segundo caso, tem-se a morte de Mãezinha que se

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

confunde com a morte da personagem por ela representada em *Coração Materno*. A cena parece real para provocar a comoção do leitor.

No teatro, as personagens estão em todo o momento, elas próprias o constituem. Através delas, o público do teatro ao mesmo tempo se distancia e se aproxima da realidade.

A personagem Dona Virgínia, como uma representação desse público, permite-nos observar melhor isso. A sua própria configuração, ou seja, o fato de representar o público, mostra forte presença da realidade. Em um determinado momento da peça, ela se transforma em personagem, o que não deixava de ser, poderíamos falar em personagem de um personagem, adquire, quando no palco e em relação a outros personagens, caráter puramente intencional, ou seja, fictício. Como público, ela a todo momento indaga essa possibilidade da relação entre ator e personagem:

> DONA VIRGÍNIA
> Mas não é a senhora que faz aquela... A mãe, aquela velhinha, no drama?!
> MÃEZINHA
> (Ocupada) É.
> DONA VIRGÍNIA
> Mas quem havia de dizer! Vocês artistas, são de morte mesmo, heim? Imagine a senhora que eu pensei que fosse uma velha mesmo, né? E quando acaba a senhora é tão moça ainda... (p.26)

Dona Virgínia mostra a empolgação do público em poder contemplar as personagens e como elas nos fazem vivenciar a história com muito mais realidade no contexto da ficção.

A presença constante e importantíssima do público-leitor em VB não é ignorada, isso faz com que, muitas vezes, ele tenha onisciência dos acontecimentos da trama. Conhece o caráter de cada personagem, sabe até o seu fim. Além disso, como os personagens nunca o ignoram, conta-lhes muitas coisas a respeito da história. Na cena, por exemplo, em que Dona Virgínia fala do seu medo, apesar de haver um coro, o verdadeiro interlocutor é o leitor. Nela,

unesp

o personagem revela-se interiormente, como em um solilóquio. Nestes casos, a personagem não é caracterizada pelo que faz, como é mais comum ao teatro, mas pelas suas palavras.

Podemos concluir que em VB é a cumplicidade com o leitor, a maneira como ele conhece as personagens, que as caracteriza. Entretanto, devemos sempre lembrar que Soffredini muitas vezes rompe com essa expectativa, quando, por exemplo, a ingênua deixa de ser mostrada como ingênua. Devemos sempre lembrar de três pontos importantes sobre as personagens em VB: a onisciência do público sobre suas personalidades, a consciência de seus cursos na história e ainda a perspectiva crítica do ator sobre a personagem. Para este último podemos apresentar o seguinte esquema:

Primeiro plano	Campônio
	Mãezinha
	Amada Amanda
	Personagens das variedades
Segundo plano	Campônio
	Mãezinha
	Amada Amanda
	Canastra
	Lologigo Valadão
	Dona Virgínia
	Cancionina
	Brilhantina
Terceiro plano	atores da companhia

É possível visualizar melhor o terceiro plano nas seguintes passagens do texto:

> Se a companhia tiver um galã passadão, ela fará Ruy Canastra...
> (...)
> PRIMEIRA PARTE, na qual se apresentam os artistas, as personagens que eles vão viver e a história que se vai contar. (p.17)

E ainda , no momento em que se apresentam os personagens:

> (Com grande ênfase, diz o nome do ator que vai fazer o Campônio.) (p.23)

Em cada um dos planos que propomos para uma melhor análise da peça, pode-se falar em diferentes personagens. Estes, por sua vez, podem ser vistos como personagens dependendo do ponto de vista: os personagens do segundo plano podem ser vistos como atores em relação ao primeiro plano, o que já não ocorrerá se esta relação se estabelecer com o terceiro plano.

Percebemos que VB discute a relação entre ator e personagem, algo que configura mesmo a arte dramática. Assim, VB é metalingüístico, pensa o teatro como arte, uma forma teatral que se volta para a sua própria construção.

unesp

2. 4 – Ressignificando *Coração Materno*: uma alegoria do fazer teatral

O conceito de alegoria nos permite compreender melhor o processo construtivo da peça em questão, percebendo que Soffredini, por meio da metalinguagem, propõe uma visão crítica sobre o teatro.

A alegoria na peça está diretamente ligada com o procedimento intertextual de que se utiliza o autor: a paródia. Concordamos com a definição de alegoria dada por Quintiliano, citado por Hansen (1987, p.13):

> Inclui também a ironia, como tropo de oposição, uma vez que ela afirma para dizer outra coisa, isto é, para negar, e vice-versa. Nesta linha de definição, ainda a paródia, transformada hoje no verossímil neo-anti-pós-moderno, é também alegórica, bastando pensar que ela é representativa sempre, mimética, fazendo falar o outro texto que vampiriza e nega.

Coração Materno, no discurso de VB, aparece ressignificada. Signos importantes para o melodrama, como "coração" e "mãe", ao serem transpostos para outro universo, adquirem novos significados. Na peça de Soffredini, deixa que se veja o significado primeiro desses símbolos para que a platéia seja peça fundamental nesse processo de reconstrução. Assim,

> A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta. (Kothe, 1986, p.39)

A partir da intertextualidade, várias relações de significações se fazem presentes. Estudamos anteriormente que a peça de Soffredini pode ser dividida em três planos: o primeiro é o da peça *Coração Materno*; o segundo, o que mostra uma história dos bastidores dos artistas que ocorre paralelo ao primeiro plano; e o terceiro é o da própria peça de Soffredini que abarca os dois primeiros planos. Baseados nesses planos que partem mais da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

questão do enredo, podemos estabelecer constantes confrontos de alguns signos como ator-personagem-público.

A interpretação da peça a partir dessa divisão também propõe a questão da alegoria em que duas vozes dialogam para resultar numa terceira. Nesse caso, vimos que, se olharmos para o enredo, podemos dizer que essas vozes sejam as histórias de *Coração Materno* e outras representações feitas pelos artistas do circo-teatro e a história dos bastidores onde se encontram esses artistas; ou, se olharmos para a questão formal, podemos obter a voz do melodrama de um teatro mais realista.

O termo *alegoria* é algo já proposto no texto da peça. Tem-se a cena "Alegoria do Coração", que é dividida em três partes, aparecendo cada uma a sua vez no decorrer da peça, sendo a terceira (e não é à toa) o final da peça de Soffredini. Para tentar entender como se dá a construção alegórica da peça vamos, primeiramente, analisar cada uma dessas cenas.

Na cena "3ª fase – Alegoria – Primeira Alegoria do Coração", propõe-se que alguns coristas cantem para o público. Essa alegoria, como podemos observar pelo seu título é a 3ª fase da cena XV que tem como 1ª fase: "Sobre a ilusão do teatro" e 2ª fase: "Sobre a eterna crise de público". Na 3ª fase, Brilhantina, o ator cômico da companhia, aproveita uma "brecha" das representações para fazer uma aparição diante do público. Como já é sabido, Brilhantina sonha em ser ator, mas na verdade, é apenas o iluminador da companhia. Todas as suas aparições, na peça, demonstram um cruzamento na proposta dos planos da peça. Opera-se um desvendamento da ilusão dramática, pois se interrompe a história que vinha sendo contada e um personagem dialoga diretamente com o leitor.

Nesses momentos em que Brilhantina entra em cena, são feitas algumas reflexões a respeito do teatro. No caso desta cena, já pudemos observar isso pelo título dado às duas primeiras fases que a antecedem: "Sobre a ilusão do teatro" e "Sobre a eterna crise de público". É comum no teatro moderno o procedimento de quebra da quarta parede, algo nada

unesp

novo no teatro para aquela época, em que o ator se despe de seu personagem para refletir sobre a cena[1]. Em Soffredini, é o personagem – Brilhantina - que se dirige ao público. Por isso, o discurso é muito mais metaforizado. Apesar do título deixar claro o objetivo destas cenas, tudo é dito de uma forma bem fantasiosa, em que o cômico da companhia aproveita para estar diante do público.

Não é à toa que a "Primeira Alegoria do Coração" vem logo após falar do mecanismo ilusório do teatro em que "não importa a realidade", onde o público-leior é o principal objetivo.

Na Alegoria, ou seja, na 3ª fase desta cena, tudo o que Brilhantina acabara por dizer se alia a questão do Coração. O público vai sendo comparado ao coração do teatro, já que, por várias vezes, se diz que o teatro não pode viver ou sobreviver sem a sua presença.[2] Então, na "Primeira Alegoria do Coração", tem-se a relação entre coração e o público.

Logo em seguida a esta cena temos a cena XVI em que, na 2ª fase, teremos a "Segunda Alegoria do Coração".

Esta cena é intitulada como "Segunda Cena de Cancionina Song". Na 1ª fase desta cena, Cancionina diz a Mãezinha que não fará mais parte da companhia, declarando as suas razões para essa decisão. Esta cena, que antecede à do assassinato, pode ser vista como a morte metafórica de Mãezinha. Nela, Cancionina representa a modernidade que já não aceita mais o tipo de teatro feito por Mãezinha: um teatro intuitivo que tem como única preocupação divertir o público.

---

[1] Sobre isso não temos como não lembrar de Brecht, quem primeiramente propôs esse artifício. Brecht inaugura a relação entre ator-personagem-espectador, propondo, por vezes, o desvendamento da ilusão dramática para que o público possa refletir sobre a função e o sentido social do teatro. Para Brecht, a arte é concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização. Os atores, quando despidos de seus personagens, dirigiam-se à platéia não para propor soluções mas fornecer os dados para que o público seja racionalmente conduzido para compreender a verdade. Sua obra tornou-se importante justamente por trazer um método de trabalho ou reflexão.

[2] Já dissemos em outro momento que a principal característica do melodrama talvez venha a ser esse direcionamento constante ao público que se reflete na sua temática, na sua construção de signos fixos e no modo de interpretação triangular.

unesp

A "Segunda Alegoria do Coração" é a 2ª fase desta cena. Nela, Cancionina se despede da platéia. Assim como na primeira Alegoria, há um rompimento com o curso linear da história e o personagem se dirige diretamente à platéia.

Se observarmos a cena, veremos que novamente a palavra coração vai sendo metaforizada. Após comentar sua partida, é sugerido que a personagem entre num coração feito de papelão. Um pouco antes se tem:

(...)
CANCIONINA
Não quero mais saber do coração
BOYS
De papelão
CANCIONINA
Eu quero é habitar sua canção.
BOYS
Seu coração
(...)

Relacionando este trecho à fase inicial desta cena, sabemos que Cancionina se refere ao teatro feito por Mãezinha como "coração de papelão", algo bastante rústico, que não possui maiores recursos. O "papelão" também pode estar representando algo frágil, que está por morrer. Por isso, acreditamos que, na verdade, esse adeus refere-se à Mãezinha ou a qualquer nova possibilidade de melhoras como ela própria falará mais para frente, numa outra cena:

MÃEZINHA

Estava cansada de saber que ela era a única chance da gente melhorar, da gente continuar. (p. 60)

Em seguida, ao dizer: "Eu quero é habitar sua canção, seu coração", estabelece-se uma relação direta com o público. Ao mesmo tempo, o pronome possessivo pode estar se

unesp

referindo ao próprio teatro, à arte. Soffredini brinca com o nome da personagem de Cancionina Song alterando-o para Cancionina Artes. Nesse sentido, "coração", nas duas ocorrências, pode representar o teatro e o "adeus" da Segunda Alegoria já se refere à morte da personagem Mãezinha que representará a morte desse tipo de teatro criticado pela outra personagem. A partida de Cancionina deixa Mãezinha profundamente abalada, culminando na cena do assassinato. Antes, tem-se a cena "A força do que tem que ser", em que ela se refere à sua morte como algo inevitável:

> **CANASTRA**
> As coisas mudam, Mãezinha. Tudo tem que acabar um dia
> (...)
> E o que tem que ser tem muita força.

Também notamos nesta cena que toda a sua forma remete a esse teatro feito por Mãezinha: as indicações da rubrica para o cenário, no caso o coração que aparece em cena, além da estrutura musicada. Tudo isso reflete uma grande ironia do autor que ocorrerá em todas as Alegorias do Coração e outras cenas musicadas. Cancionina, que até então criticara o teatro que tem como única função o divertimento do público, termina sua participação na peça com uma cena bem nos moldes em que anteriormente parecera criticar. Soffredini fala sobre a chegada da modernidade como algo inevitável e a impossibilidade de persistir o que vai contra ao pregado. Ao mesmo tempo, podemos perceber que reafirma a tradição do teatro, representando-a.

A "Segunda Alegoria do Coração" refere-se, metaforicamente, à cena da morte de Mãezinha. A platéia, vista como o coração do teatro, acaba sentindo-se responsável por esta cena. É a identificação do leitor com a história contada, o que era algo próprio do melodrama. Por isso, após a morte de Mãezinha, a rubrica indica:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Tudo parado. Só a Mãezinha cambaleia em direção à ribalta, uma das mãos no peito e a outra estendida para a platéia (p.63).

Semioticamente, a figura de Mãezinha dessa maneira relaciona o coração (as mãos no peito) à platéia, o que foi visto nas duas primeiras alegorias. Mãezinha pede ajuda ao público. A catarse está por acontecer, surge, ao mesmo tempo, um temor e piedade e um sentimento de culpa e impossibilidade.[1] Na cena original do melodrama, Campônio mata a mãe e rouba seu coração como prova de amor a sua amada. Em VB, Soffredini desconstrói essa finalização: o assassinato se concretiza, mas Campônio não tira o coração:

CAMPÔNIO

(Demente, com a faca na mão) Não o coração...(p.63)

Esta fala continua a ser repetida por ele até que saia de cena. A não retirada do coração pode ser vista como uma esperança, uma certa continuidade, em que nem tudo morre.

Tudo isso fica ainda mais claro na "Terceira Alegoria do Coração". Nesta cena, desfaz-se todo o encantamento, toda a ilusão de realidade proposta até agora. Os artistas surgem despidos de seus personagens, inclusive Mãezinha que reaparece vestida de coração:

Abrem-se as máscaras e surge o Coração vivido por Mãezinha – é claro!

Nesta rubrica, percebe-se a voz do autor no "é claro!", referindo-se à relação entre Mãezinha e o Coração. Se Mãezinha vinha representando toda a tradição teatral, assim ocorre com o Coração. Estabelece-se a relação entre teatro, público e platéia:

[1] Já vimos que essa catarse não se concretizará, outra grande ironia de Soffredini em relação às estruturas das formas teatrais.

unesp

É pelo público
Que bem no fundo de
Um espetáculo
Existe ainda um coração. (p.65)

"Coração" deixa de representar o laço existente entre mãe e filho como era em *Coração Materno* e se ressignifica para a relação do teatro com o seu passado ou todo o teatro, fortalecendo a relação com o público como co-responsável pela história teatral.

A peça termina com o verso que dá título a ela, clamando pelo público:

Vem
Ver
Vem
Rir
Vem
Chorar
Vem
Me amar
Vem buscar-me que ainda sou teu.

Como já vimos este é um verso da música de Vicente Celestino dito pela mãe a seu filho. Em VB, todos os signos se renovam, assim como este verso que agora é dito pelo atores representando o teatro clamando por seu público que procura por outras artes. O coração, símbolo de vida, é a síntese dessa relação teatro-público, como veio sendo construído pelas cenas de alegoria.

Entende-se assim o início da peça em que toda a companhia interrompe a música de Vicente Celestino para ressignificá-la. VB apela à platéia a sobrevivência do teatro. Para isso, são mostrados os bastidores desse espetáculo, e algumas das principais características dessa e de outras formas teatrais, abrindo um leque de muitas possibilidades de realização do teatro para que o público-leitor decida pela sua sobrevivência. A peça de Soffredini clama pela sobrevivência do teatro.

unesp

Além dessas cenas de alegoria, tem-se também a cena "Alegoria dos Temperos" que antecede àquelas. Esta cena constitui uma grande armadilha do autor a seu leitor, pois está infundada em grande ironia. A princípio, parece – como também acontece com as outras cenas de alegoria – uma cena que prima pela fantasia, já que, como já vimos, os temperos representam características humanas com um grande tom humorístico.

Na teia intertextual, entretanto, em que a peça estabelece com o melodrama circense, ressignificando, a partir daí, seus principais signos, podem-se estabelecer outras significações para a cena. A matriz desta cena é o teatro de revista: sua estética, seu conteúdo e, por isso, cada tempero pode ser visto como parte integradora do teatro, da relação espectador-espetáculo – a fruição estética.

O tema de todas as alegorias coincide: a relação espectador-espetáculo, pois desta relação se concretiza o fazer teatral. O coração é ressignificado para representar essa relação. A grande ironia do texto está no fato de todas estas cenas amarrarem o leitor por, a princípio, despertarem emoções fáceis, o riso fácil. Mas, na paródia em que VB constrói tudo deve ser ressignificado e sempre pensado metalinguisticamente.

unesp

CAPÍTULO III – PRESENÇA DAS FORMAS TEATRAIS

3.1 – O tragicômico

VB é por alguns estudiosos classificada como uma tragicomédia musical, por conter desde elementos cômicos a elementos trágicos, que se alternam, acompanhando a intercalação dos planos propostos para análise da peça no capítulo anterior.

O conceito de tragicomédia, por muito tempo, não foi aceito na história do teatro. Foi Guarini, um crítico italiano do século XVI, escritor de "IL Virato", o primeiro a propor uma mistura dos gêneros. Sua definição de tragicomédia veio modelada em Aristóteles. "Trata-se de uma peça que procura imitar, com aparato cênico, uma ação fingida e que contém todos os elementos da comédia e da tragédia aptos a serem unidos de acordo com a verossimilhança e a conveniência". (Carlson, 1997, p. 50)

A primeira mistura entre esses dois gêneros ocorreu, primeiramente, no século XVIII. Entretanto, Bentley (1971) coloca que, nesse primeiro momento, muito se perdeu de cada um

unesp

desses gêneros: "la comedia perdia su amplitud y la tragédia su profundidad". (p.292) As obras de Ibsen foram uma das primeiras a navegarem pelo reino tragicômico sem perder, no entanto, particularidades significativas de cada um desses gêneros. Há muita discordância da crítica no que se refere à definição de alguns gêneros,

> Nunca houve concordância a respeito do problema, não existindo qualquer definição universalmente aceita seja de tragédia seja de comédia, quanto mais dos incontáveis gêneros intermediários, tais como a comédia de costumes, a farsa, a tragicomédia, o burlesco, a comédia doméstica, a tragédia doméstica, o melodrama, etc. (Esslin, 1978, p. 73).

A peça que analisamos aqui parte do melodrama circense *Coração Materno*, que é uma forma teatral que contém muitos elementos trágicos, como iremos observar mais adiante. As cenas em que se mostra esse melodrama, portanto, pontuam a peça com o clima trágico. Também observamos que VB traz também outros elementos do circo como os shows de variedades, que são esquetes bastante cômicas. Além disso, não podemos nos esquecer de que a peça está dividida em três planos: o das representações circenses, o do cotidiano circense e o do próprio espetáculo, em que os dois anteriores são levados à reflexão. O plano em que se mostra o cotidiano da companhia, os bastidores, alterna-se com um clima cômico dotado de uma certa melancolia que tende para o trágico.

O conceito de tragicomédia amplia a visão de drama. Bentley (1971) define como uma tragédia "evitada e transcendida". (p.291) A princípio, a peça VB caminha para que se concretize o mesmo desfecho do melodrama circense. O matricídio como desfecho é algo extremamente trágico e assim acontece também em VB. Entretanto, podemos dizer que assim como essa peça transcende o melodrama, o final trágico também acaba sendo transcendido, apesar de ocorrer o matricídio, como veremos com uma análise mais pormenorizada de cada um desses elementos: o cômico e o trágico.

unesp

Apesar de caminhar para o mesmo final melodramático da peça que parafraseia, os desfechos de VB e *Coração Materno* não coincidem. VB traz novos elementos que, aparentemente, tornam seu desfecho um final feliz. O aparentemente pode se explicar por haver um mascaramento do trágico que já estava previsto ao longo do enredo da peça.

VB apresenta ao público diversas formas teatrais, desde o melodrama circense a pequenas esquetes cômicas, elementos cômicos e trágicos. Além disso, está sempre levando a platéia a diferentes momentos: do riso ao choro, ou vice-versa, possibilitando que ela participe da construção dessas formas teatrais. Isso é o que torna a análise desses elementos mais interessante, pois acreditamos que a peça discuta todos eles.

3.1.1 – Elementos trágicos

Para compreendermos o trágico, precisamos antes nos reportar à tragédia clássica, segundo a definição de Aristóteles, já que todo o teatro ocidental foi fortemente influenciado pela sua obra: *Poética*.

Muitas vezes, para se definir a tragédia, opômo-la à comédia. Aristóteles propunha uma diferenciação destas formas teatrais, colocando que a comédia "representa os homens como piores", e que a tragédia os representa "como melhores do que são na vida real". Percebe-se aí uma certa valorização da tragédia em relação à comédia. Não há notícias de um estudo de Aristóteles sobre a comédia. Ela é apenas citada na Poética para diferenciação da

unesp

tragédia. Não se sabe se realmente não foi dado por Aristóteles a devida importância a essa forma teatral ou se houve perda de um volume que se dedicasse exclusivamente à comédia.

Na "Poética", Aristóteles define a "essência da tragédia" como sendo a "fábula", ou seja, o enredo: "... o elemento mais importante [da tragédia] é a trama dos factos, porque a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou de infelicidade". (Poética, 1960 , p.77)

Para os gregos, a tragédia era uma arte mais nobre, porque estava muito mais próxima do público, conseguindo despertar neste o terror e a piedade por meio da catarse. Tudo isso poderia justificar um estudo mais detalhado da tragédia.

A fábula partia do mito tradicional, da história. Esta era a matéria-prima da tragédia, dela advém a poesia e a fábula que era elaborada conformemente às leis da verossimilhança e da necessidade, ou seja, o público deveria aceitá-la como real, vivendo todas as emoções da trama. Portanto, para isso, a fábula trágica era o resultado da atividade poética exercida sobre o mito tradicional.

Deve-se ressaltar que há, muitas vezes, uma interpretação errônea do conceito de *mimesis* de Aristóteles. O que vemos estar na *Poética* é que se imita o mito, portanto, a tragédia não seria uma imitação da realidade, mas uma imitação de uma outra imitação, que no caso é a história. Assim, fica claro que a tragédia não imita os fatos acontecidos, mas os cria, representa aquilo que poderia acontecer. Aristóteles, portanto, já conferia à arte seu poder inventivo. É lógico que sempre respeitando as leis da verossimilhança, aquilo que estava de acordo com as leis dos homens: "o possível é algo que se crê". (Poética, 1960, p.83)

Ao definir a tragédia, Aristóteles coloca que o elemento trágico está realmente presente na *peripécia*, na *catástrofe* e na *catarse*. A *Peripécia* é uma súbita mudança do enredo, principalmente daquilo que vinha ocorrendo como sucesso, caminhando para a *catástrofe*. Esses elementos suscitarão no leitor a piedade e o terror, que seriam a finalidade

unesp

dessa forma teatral. É importante colocarmos que nem toda tragédia possui a *peripécia*. A fábula com peripécia seria uma "fábula complexa". O que importa na tragédia é a relação do homem com o seu destino que era visto como imutável, a peripécia vem colaborar para mostrar que o destino conduz a vida dos homens.

Se analisarmos o melodrama *Coração Materno*, encenado pela trupe teatral em VB, veremos que ele é, em sua essência, trágico. O tema do matricídio já é por si só um acontecimento aterrorizante, levando o espectador à piedade não só da personagem envolvida na trama , mas de si próprios, promovendo a catarse final.

Ao lermos o melodrama inserido em VB, o tema do matricídio se transforma e perturba, deixa de existir um final catártico. Isso porque, depois de o leitor ser transportado a esse momento final da trama, rompe-se com a emoção desse mesmo leitor ao ser inserida outra cena em seguida a essa: "O famoso striptease das bolas de gás", cena que não possui nenhum conteúdo relacionado com a cena anterior e que, ao invés de ser trágica, é bastante cômica, levando o leitor a um distanciamento da trama anterior.

Esse distanciamento não pode ser visto como uma alienação, mas algo que pode levar a um outro tipo de reflexão. O leitor reflete sobre o sentimento que a cena poderia proporcionar, ou seja, reflete sobre os artifícios do autor, do próprio teatro. O procedimento argumentaria em favor de o teatro ser o lugar das emoções, sejam estas cômicas ou trágicas. Esse seria um procedimento metadiscursivo, que traria o teatro à cena e o leitor à reflexão.

A decisão de Campônio em matar a mãe pode ser vista como uma peripécia na trama. O personagem, referente à história da trupe, dos relacionamentos pessoais, que é colocado pelo autor com problemas mentais, provoca, a princípio, a empatia e até uma certa compaixão. São esses sentimentos que provocarão, ao final, ou seja, na cena do assassinato, o sentimento aterrorizante, que pode levar à catarse.

unesp

Na peça, a relação do homem com o seu destino, que vimos ser um aspecto importante da tragédia clássica, é discutida por meio do diálogo entre Mãezinha e Canastra que antecede a cena do matricídio, mostrando que a personagem percebe o seu destino. Toda essa relação com a morte como destino acaba sendo metaforizada se olharmos para Mãezinha como uma personagem do melodrama. O destino pode ser visto como o enredo que deverá ser cumprido, aceitando cada personagem o seu papel:

CANASTRA
As coisa mudam, Mãezinha. Tudo tem que acabar um dia.
MÃEZINHA
Ó, meu Deus, eu me esqueci disso.
CANASTRA
Mas é assim.
MÃEZINHA
Eu fiz tudo com tanta força. E era tão bom! Acabei me esquecendo... Pensei que era pra sempre.
CANASTRA
Sempre?!
MÃEZINHA
Sempre não existe, não é?
(...)
CANASTRA
Eu não posso fazer nada. (...) Você sabia dessa cena. Que ela ia chegar.
(...)
CANASTRA
Que é isso, Mãezinha? Você é uma mulher forte.
MÃEZINHA
Parece só. Mas eu não sou não.
CANASTRA
Você sempre teve força pra enfrentar tudo.
MÃEZINHA
Mas eu não tenho força pra mudar aquilo. (p.61)

Nesta cena, o destino é algo que não se pode mudar. Canastra, neste momento da trama, que até então era visto como um personagem neutro que acata às decisões de Mãezinha, revela-se, posicionando-se a respeito desse momento difícil na vida da dona da companhia. Na verdade, Mãezinha, depois da conversa que tem com Cancionina (cena que antecede esta), percebe o seu final inevitável, a necessidade de deixar seu legado para outro.

unesp

A palavra "aquilo", na fala de Mãezinha, pode ser vista simplesmente como a cena, ou como o seu destino, ou ainda como uma constatação da sua condição de personagem da trama que tem como desfecho o assassinato, ou seja, uma evidência da confluência das tramas e de suas vidas com a representação por eles realizada.

O erro da personagem Campônio, segundo a tragédia clássica, é ao mesmo tempo humano e divino por ser imutável, por fazer parte do destino de Mãezinha. Nessa cena que acabamos de analisar, os personagens passam a ser vistos apenas como tais, ou seja, como integrantes de uma trama que já foi previamente decidida e o destino se metaforiza em enredo.

O destino como guia das ações era algo próprio da tragédia clássica. Nos dias atuais, a forma Tragédia passou por transformações, e a principal delas é que não se tem mais o destino como o vilão, mas como o próprio homem. Não existe mais esse embate entre o humano e o divino, mas o caráter humano é o responsável pela catástrofe. "A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus..." .(Costa & Remédios, 1998, p.38)

Em VB, a personagem Mãezinha já começa a morrer quando conversa com Cancionina Song. Se pensarmos na primeira personagem como uma representante de toda a tradição teatral, como já vimos no capítulo anterior, Cancionina, que vem como a modernidade, já é responsável pela grande morte de Mãezinha.

A personagem de D. Aleluia, a Mãezinha, é uma das poucas personagens que apresenta sempre uma certa melancolia, contribuindo para os momentos trágicos da peça. Esses momentos são bastante definitivos para a trama da peça, conduzem-nos à reflexão sobre todo o fazer teatral. Mãezinha é a maior representante, na peça, do melodrama.

Soffredini coloca em cena as características da tragédia, mantendo algumas, rompendo com outras, fazendo o público refletir sobre essa questão. A peça mantém muitas das características que dão um tom trágico, como o matricídio, como a melancolia de alguns

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

personagens, e como a peripécia no decorrer da trama. O efeito catártico, propositalmente, não acontece, provocando um certo distanciamento do leitor da trama em relação à catástrofe (o matricídio), levando-o a refletir sobre os mecanismos de ilusão dramática. Esse distanciamento em muito se assemelha a Brecht, já que o espectador se distancia da emoção da cena para pensar com racionalidade sobre a teatralidade dela. Entretanto, como coloca Soffredini, há também muitas coisas que os diferenciam:

> Ah – vão dizer, (....) – algumas coisas cheiram a Brecht. E cheiram mesmo. Acho que é porque Brecht estabeleceu as bases do seu método indo pesquisar as formas populares de representações. Talvez aí esteja o ponto de contato: o popular (Fernandes, 2001, p. 204).

Assim, VB traz como principal elemento trágico a sua trama que possui uma *peripécia*, levando a uma *catástrofe*. O sentimento de morte, proposto pelo matricídio está presente na trama, mesmo que apenas por um breve momento. Esse pensamento da morte sempre está presente nas tragédias clássicas: "La tragédia tiene que ver com la muerte". (Bentley, p. 253)

Apesar de apresentar elementos trágicos, não podemos definir a peça como uma tragédia. Vimos, na análise, que há uma constante intercalação de diferentes momentos: trágicos e cômicos. Além disso, podemos dizer que muito do sentimento trágico no texto de Soffredini se dá pela forma do melodrama Coração Materno de que parte VB.

A principal característica do melodrama talvez seja a de ser uma forma teatral que se destina ao povo, pretende enchê-lo de emoções. O melodrama é herdeiro do drama burguês que veio após a Revolução Francesa, trazendo o povo como tema e apelando para emoções fáceis.

Esta forma teatral é um gênero bastante codificado e com temas característicos como "perseguição à pureza, felicidade ameaçada por um vilão, e um desenlace baseado num castigo e num reconhecimento". (Fachin, 1992, p. 225) Os personagens são bastante

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

esquemáticos, sempre havendo um herói virtuoso e um vilão, num universo maniqueísta entre a virtude e o vício.

Se observarmos *Coração Materno*, veremos com clareza estas características. O tema do matricídio traz todo o universo maniqueísta entre o bem e o mal. Essas forças antagônicas se encontram no próprio personagem Campônio que é levado pelo amor a cometer o assassinato da mãe.

Na cena do desfecho do melodrama circense, após ocorrer o matricídio, a figura da mãe reaparece, desculpando o filho pelo ato cometido.

> MÃEZINHA
> Magoou-te, pobre filho meu?
> Vem buscar-me, filho, aqui estou...
> (...)
> Vem Buscar-me que ainda sou teu. (p.25)

Essa benevolência da figura materna é o castigo de Campônio. Daí vem a moral desse melodrama. A moral era uma característica presente em todos os melodramas.

Em VB, não deixa de existir, ao final, essa fala da mãe, mas ela será toda ressignificada, trazendo o teatro como tema:

> MÃEZINHA
> Oh, não culpem ninguém disto não.
> Eu me vou por minha própria mãe.
> O que deixo, que fiz, que restou,
> Lego tudo ao bom filho meu.
> Já não tem mais sentido o que sou.
> Que ele faça melhor do que eu. (p. 64)

A mãe desculpa o filho pelo ato cometido, mostrando a sua benevolência (o que é um castigo para o filho). Em sua fala, pode-se perceber que há consciência da necessidade da morte para que o filho possa dar continuidade.

unesp

O matricídio é um tema bastante característico para que o melodrama realize sua principal função: "emocione hasta las lágrimas". (Bentley,1971, p. 186) Esta seria a principal atração do melodrama e é, a partir disto, que se pode mostrar toda a sua construção.

Os personagens, no melodrama, são extremamente esquematizados, fugindo de qualquer individualização. Assim temos a figura da mãe, do filho e da amada que representam esses estereótipos: a vítima e a vilã. Essa caracterização faz com que os personagens se tornem alegorias e reforcem, assim, a questão das forças antagônicas maniqueístas.

Assim como ocorre com os personagens, tudo se torna um signo no melodrama: "cada objeto, cada gesto, o cenário, a dança, a música, as canções". (Fachin, 1992, p.229) Tudo isso mostra a preocupação com o espectador, pois se trata de uma peça feita para o povo, já que este já reconhece todos esses códigos antes mesmo de conhecer uma nova história, tornando a leitura mais fácil e mais rápida e promovendo uma identificação imediata do espectador com o espetáculo.

Já vimos, na análise dos aspectos do circo-teatro, na peça, que o melodrama era uma forma teatral privilegiada pelos atores circenses, principalmente por esta característica da codificação que leva a uma emoção mais fácil, e em que tudo se dirige ao leitor.

> Impede qualquer reflexão, seduzido pelos diferentes aspectos do signo teatral, principalmente tomado pelas emoções e pelas lágrimas, o povo soberano sai do teatro aliviado e feliz pelo desenlace moral, contente com essa superfície plana e lisa que é o melodrama... .(Fachin, 1992, p. 230)

O pranto está ligado à emoção, ou melhor, ao seu escape, liberação das emoções, o que é uma das funções do melodrama. Esta é a função mais comum das lágrimas: dar escape à emoção, é a catarse do homem, "lo cual seria el objetivo principal del melodrama popular por encima de sus notórias pretensiones morales". (Bentley, p. 187)

Em VB, esse desenlace moral, ressignificado para a questão do próprio teatro, leva a uma reflexão que se volta para si mesmo. O desenlace é o mesmo do melodrama circense que

unesp

é apresentado pelos artistas, entretanto, durante toda a peça que é intermediada pelas cenas dos bastidores com reflexões desses artistas, além das cenas da "Alegoria do Coração", tudo vai sendo construído para que esse mesmo final se torne reflexivo e não nos leve apenas às lágrimas. A estrutura da peça com a intercalação das cenas em constante choque é o principal elemento para a construção da reflexão, pois nos momentos em que o leitor mais se envolveria nas representações, como nas cenas de representação do *Coração Materno*, em seguida vem uma cena que rompe com a emoção sentida e propicia outra.

As lágrimas provocadas pelo melodrama são, na verdade, de auto-compaixão, apiedamo-nos de nós mesmos, pois enxergamo-nos nos personagens que sofrem na cena, mas sentimos pena de nós mesmos, pois há a identificação com os conflitos. Por isso, todos os esquemas do melodrama são para que o leitor se identifique de imediato, vivendo a experiência que é colocada.

Os sentimentos importantes do melodrama são a piedade e o temor, os quais já eram por Aristóteles defendidos como efeitos da tragédia: a piedade pelo herói e o temor pelo vilão.

O melodrama se faz na exageração dos sentimentos. Devido a essa exageração, pode, às vezes, parecer se aventurar no absurdo. Tudo isso para que cresça a intensidade dos sentimentos. Assim, o melodramático se opõe ao naturalismo, pretende despertar a imaginação, "es la forma espontânea e deshinibida de ver las cosas". (Bentley, 1971, p. 202)

Assim, o melodrama está diretamente ligado ao gênero dramático, é o teatro em todas as suas acepções. Bentley coloca que o primeiro impulso para escrever teatro produziria um melodrama. Poderíamos falar de uma visão melodramática da realidade que não é exagerada, mas que se manifesta de forma grandiloquente porque possui o desejo de passar seus sentimentos e emoções de forma mais intensa possível.

unesp

Pensando em tudo isso, perguntamo-nos qual será o objetivo de trazer o melodrama para o palco num contexto mais atual, como ocorre em VB. A princípio, poderíamos responder que está implícito aí um discurso do fazer teatro.

O discurso do melodrama tende a ser um discurso monológico, o que não acontece em VB, que não se limita apenas ao discurso do melodrama , vai sim utilizá-lo, aliado a outros, com outros fins.

Os personagens de VB, por exemplo, não apresentam a mesma complexidade da tragédia, podemos dizer que possuem menos humanidade, já que apresentam, em toda a trama, apenas uma característica previamente definida: o vilão, a mãe, a mocinha, etc. É lógico que ao mesmo tempo Soffredini transcende essas características, colocando, nas cenas de bastidores, um pouco mais de humanidade nesses personagens, com momentos em que eles se despem dessas características previamente estabelecidas pelo enredo. Também temos a personagem Cancionina Song que assume a característica de vilã da história, surpreendendo a platéia, uma vez que ela surge como mocinha num primeiro momento.

Podemos observar que o personagem Campônio, pelo modo como é concebido em VB, difere do personagem de mesmo nome que é representado no melodrama. Na peça de Soffredini, Campônio é apresentado como alguém que "parece que tem problemas", o que não acontece em *Coração Materno*. Assim, em VB, essa característica da personagem provocará no espectador menos o sentimento de terror que no melodrama, já que neste a surpresa torna-se maior devido ao personagem apresentar maiores mudanças.

Por outro lado, na tragédia, os personagens são apresentados de uma forma mais naturalista que no melodrama. Soffredini, ao mostrar também os bastidores da companhia, ou seja, ao mostrar o ator que se encontra por trás da personagem do melodrama, propõe um esquema de representação muito mais naturalista que nas representações do *Coração Materno*. Os personagens possuem mais conflito do que teriam no melodrama. Entretanto, o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

enredo de VB, pelas semelhanças existentes às de *Coração Materno*, como já foi visto, não deixa de ser melodramático.

Portanto, podemos dizer que há, na peça, momentos trágicos, ou melhor, momentos em que se afloram sentimentos trágicos, ainda que não se concretizem por completo, como no momento final da trama. Tudo parece caminhar para esse efeito, mas, nesse momento, o leitor é levado para um outro plano da peça, de um maior distanciamento crítico, de reflexão não só do momento da trama, mas do próprio mecanismo do fazer teatral.

Para concluir esse ponto, é importante colocarmos que, na história do teatro, observamos que a tragédia sempre foi considerada uma forma mais nobre que o melodrama. Podemos observar isso, constatando que o melodrama é algo que está presente nas companhias populares de teatro, que se encontram fora do círculo artístico considerado privilegiado, o que é mostrado na peça pela companhia de Mãezinha que está em grande decadência. É lógico que o melodrama vem da tragédia, mas modifica as características que lhe são necessárias para provocar o que mais interessa a esses artistas: prazer para um público-leitor.

Bentley (1971), ao diferenciar essas duas formas teatrais, contesta essa observação, mostrando que a tragédia também pode provocar prazer, ainda que se trate de prazeres diferentes e maneiras diferentes de propiciar ao espectador essa emoção. O melodrama, por exemplo, por ser menos naturalista, apresenta mais exageros, extravagâncias, tanto na forma de interpretação como na maneira de conceber os personagens e o cenário.

Assim, podemos concluir que em VB o autor não deixa de lado as características da forma teatral de que parte, o melodrama, aproveitando-se e aperfeiçoando as características trágicas, tanto dessa forma teatral como daquelas que remetem à tragédia clássica. O que mais nos chama a atenção é que todas essas características são postas em cena para que reflitamos

unesp

sobre elas. Falar da tragédia, nos dias de hoje, é falar do gênero dramático já que o teatro surge no teatro grego aristotélico, em que um de seus expoentes era a tragédia.

3.1.2 – Elementos cômicos

Quando tentamos definir o que venha a ser o cômico, logo dizemos que é aquilo que se opõe ao trágico. Entretanto, os aspectos cômicos ou a comédia não podem ser analisados dessa maneira, como apenas algo que seja inverso ao trágico.

A comicidade muitas vezes não é só definida como o inverso do trágico, do sublime, mas também é definida com certa negatividade. Se pensarmos na forma teatral que abarca a questão da comicidade - a comédia - pode-se pensar em brincadeiras de mau gosto, farsas triviais, anedotas equívocas, variedades vazias e burlas idiotas. Com certeza, assim como afirma Propp (1992.) não se pode negar a existência disso na comédia, mas "a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária" (p.23). Propp parte da idéia de que diferentes aspectos da comicidade levam a diferentes tipos de riso e que um não pode ser mais valorizado que o outro, tendo todos a sua devida importância.

A comédia, muitas vezes, vem associada a uma forma popular, ou seja, que se dedique ao povo, por pretender apenas provocar prazer no espectador, sem qualquer tipo de reflexão. Se partirmos para o que estamos estudando, veremos que os artistas das companhias de circo-teatro tinham como um de seus objetivos provocar prazer no espectador e, muitas vezes, isso

unesp

era feito por meio da comicidade. Em VB, temos algumas pequenas esquetes que mostram essa tentativa dos artistas dessas companhias. O quadro dos temperos, por exemplo, tende a provocar o riso, por meio da alusão a aspectos da sexualidade. Esses quadros eram comuns nesse tipo de teatro popular como o circo-teatro e o teatro de revista.

No quadro "Alegoria dos temperos", busca-se o ridículo, por meio de comparações irônicas entre os seres humanos e alguns temperos. Tudo é construído para se expor o ridículo da condição humana: o aspecto, os movimentos, a caracterização e a fala, para que assim provoque o riso na platéia. Na fala dos temperos, percebem-se as semelhanças propostas com os seres humanos. Das principais características de alguns dos temperos, retiram-se elementos de comparação com diferentes tipos de pessoas. Assim, o açúcar, a pessoa doce e meiga; o sal, o convencido, pois se acredita que sem ele nada possui sabor; a canela, representa uma negra; o cravo, um homossexual; e a pimenta, como é proposto na rubrica, uma "travesti-caricata". Na fala dos temperos há sempre uma conotação sexual, que tende a deixar o espectador constrangido. O cravo, por exemplo, afirma que: "...se não tem gente/ por perto olhando,/ você toca em frente,/ fica me chupando...". A ambigüidade se faz pelo fato de que se pode interpretar ou não o personagem simplesmente como um tempero ou como uma pessoa. Nada se fala claramente, mas as falas, no nosso contexto cultural, podem ter um outro significado, de conotação sexual.

Em VB, podemos dizer que há dois tipos de riso. Ri-se dos shows de variedades apresentados pela companhia de circo-teatro, como o quadro dos temperos que exemplificamos, e, ao mesmo tempo, há um riso provocado pelo fato de rir-se desses shows, um riso parodístico, consciente do primeiro riso e que vem da reflexão do motivo pelo qual se ri primeiramente. O que ocorre é que até mesmo nos aspectos cômicos há uma divisão da peça em três planos, como já propomos para análise anteriormente.

unesp

Para entendermos melhor porque existe, na peça, essa diferenciação dos aspectos do riso, partimos da fala de Propp (1992) que diz que "cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico". (p. 32) O público do circo-teatro se encontra em um outro contexto sócio-econômico e cultural, o que justifica o riso para determinadas manifestações cômicas. Isso fica ainda mais claro se pensarmos no melodrama *Coração Materno* que, para o público atual, ou seja, um público que foi assistir VB, a representação do melodrama torna-se-á cômica devido às exagerações da interpretação e do gestual, características do melodrama, ou até mesmo do próprio texto.

Em VB, o público atual torna-se um público-personagem do circo-teatro, participando do melodrama em questão, mas, por vezes, é levado a um distanciamento desse sentimento, refletindo sobre ele, o que provocará o riso parodístico. O sentimentalismo melodramático que, na época em que eram encenadas essas peças, provocava o choro ou a compaixão, é trazido para um novo contexto, provocando o riso. Isso porque, para o nosso contexto, torna-se ridículo o que em um outro poderia ser dramático.

É importante salientarmos que isso não significa que não há mais a promoção dessas emoções. O segundo plano, que é o dos bastidores, não deixa de ser melodramático: o conflito apresentado é o mesmo do melodrama e, portanto, tende a levar o público à compaixão. A cena da morte de Mãezinha em que esses dois planos se confluem é construída de modo a levar ao choro e a um sentimento de pavor diante do ocorrido: o filho matando a própria mãe. Isso ocorre porque, sob o ponto de vista do primeiro plano, esta cena é vista como algo mais real. Apesar de por várias vezes já prevista pelo espectador, este se surpreende pela sua concretização, já que todos esperam um final feliz, uma possibilidade de que ela não venha a acontecer. Também nas cenas entre Mãezinha e Campônio (Cena XI) em que se mostra o conflito existente entre mãe e filho, o sentimento ali aflorado é trágico, apontado pelo

unesp

desespero da mãe em não conseguir que seu filho realize seus desejos e pelo desespero do filho de querer se tornar independente, ou seja, pela incomunicabilidade entre mãe e filho.

Ao lado de tudo isso, as cenas do primeiro plano, ou seja, as cenas da representação do *Coração Materno*, pela sua construção, que a revela como ficção diante da trama, provocam o riso. Normalmente, é exagerada na sua imitação, que, por vezes, é uma reprodução bastante irônica. A comicidade tem sempre a ver com exagero, porém nem todo exagero é cômico. O melodrama, por exemplo, se aproveita do exagero para provocar o choro e não o riso. O exagero cômico é aquele que desnuda algum defeito, mesmo que ironicamente. Na cena "No tempo antigo", tem-se um quadro que deveria ser bastante bucólico e romântico, uma cena de amor entre Cancionina e o Pastor, que não deveria, portanto, ser cômica. Entretanto, alguns elementos propostos pelo autor a tornam cômica:

> O cenário é bucólico. Ao fundo, o prado verdejante em curvas suaves sob um céu muito azul. Os rios têm o brilho do papel celofane. Em primeiro plano, as sombras de grande chorões. Cancionina entra com um vestido que é um verdadeiro arabesco florido, de cor finamente combinada com o tom geral do cenário. Vem de chapéu de aba larga e traz uma cesta de flores na mão . (p.45)

Aliado a tudo isso, tem-se ainda as ovelhinhas de papelão, atores vestidos de ovelhinhas e cantando. É no contraste entre o que deveria ser proposto pela música romântica e bucólica, aliado ao cenário e figurinos grotescos e artificiais, que a cena se torna cômica.

O texto normalmente é o maior responsável pelo riso. No teatro, aliado a outros recursos, pode se tornar ainda mais cômico. Nesta cena que mencionamos, Cancionina se refere ao pastor que ainda está por entrar como "Nobre, forte, singular, arrebatado e risonho". Todo esse texto, que a princípio não tem nada de cômico, provoca o riso quando aparece o pastor, representado por Campônio, personagem conhecido do leitor e que não corresponde a

unesp

esses adjetivos. Novamente é o contraste que torna a cena cômica, nesse caso, entre o que é dito e o que é visto.

Na cena IV "Cortina musical – O medo", o texto é o grande responsável pelo riso. O autor brinca com a palavra "virgem", que de interjeição passa a adjetivar a personagem Dona Virgínia. A posição da palavra no texto faz com que ela possa ser interpretada das duas maneiras. A príncipio, a palavra "virgem" aparece cantada pelo coro: "Virgem/ Credo/ Ai que medo...". Depois, essa mesma fala do coro vem logo após a de Dona Virgínia: "Tenho medo de morrer.", possibilitando dupla interpretação: na primeira não se pensa em um complemento do verbo; na segunda, "virgem" se liga ao verbo "morrer".

Como podemos observar, uma das grandes características do cômico é a dupla interpretação. Assim acontece com esse quadro de Dona Virgínia e também com o quadro dos temperos. Um dos sentidos possíveis sempre tem um pouco de malícia. O fato de essa malícia não ser dita claramente, sugere que ela exista apenas no pensamento do leitor. É dessa possibilidade que este ri. Ri de seu próprio pensamento.

A comicidade também é provocada por uma ação imprevidente, inesperada, que foge dos planos da personagem. Brilhantina, que é o cômico da companhia (toda companhia de circo-teatro tinha um artista sempre responsável pelo personagem cômico), é, várias vezes, surpreendido: quando fica sozinho no palco, por exemplo ("Cena II, 1ª fase – Aproveitando a brecha número um" e "Cena XV – Aproveitando a brecha número dois"). Algo sempre foge do esperado por esse personagem. Nas duas cenas, Brilhantina que sonha com uma chance de ser ator, aproveita um momento de descuido dos outros atores para representar algo para a platéia. Entretanto, alguma coisa não permite que sua representação chegue ao final.

O nome dos personagens, em VB, também se torna um recurso utilizado pelo autor para provocar o riso. Dona Virgínia, por exemplo, já traz no nome a sua característica de virgindade que será utilizada para efeitos cômicos. Cancionina Song tem no nome um

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

pleonasmo evidenciando sua principal característica: ser uma cantora, característica que se torna ainda mais cômica pelo recurso utilizado pelo autor que faz a personagem nunca falar, sempre cantar, com exceção apenas da cena final em que seu nome muda para Cancionina Artes, nome também bastante irônico, evidenciando sua atitude agora mais "intelectualizada". Amada Amanda não é nada amada, ao contrário é bastante odiada:

> AMADA
> Piense:
> Como ya está bien visible,
> Soy en la pieza
> Personage inconfundible:
> La perversa.
> Pero un ser humano soy
> Y cansada ya estoy
> De seste mio destino horrible:
> Por vosotros ser odiada,
> Aún mi nombre sea Amada. (p.51)

Também o personagem Logigo Valadão tem no nome a referência a seu caráter. Por meio apenas da troca de sílabas, o seu nome lembra gigolô, função evidenciada pela sua atitude de viver às custas de Amada Amanda em troca de seu amor.

A comédia, por trás da risada, promove uma acusação com uma tonalidade mais leve. Por isso, se a comédia perde essa tonalidade, torna-se trágica. Bentley (1971), ao diferenciar tragédia de comédia, coloca que, ao contrário do senso-comum, a comédia não trata apenas de alegria, mas trata, com alegria, de diversos assuntos:

> No son precisamente los sentimientos lo que diferencian la comedia de la tragedia, sino más la forma en que son encubiertos. La comedia es indirecta, ironica, habla en broma cuando se refiere al dolor (Bentley, 1971, p.279).

Também Propp (1992) sobre essa mesma diferenciação assinala que:

unesp

> Uma mesma propriedade pode se tornar cômica se for ampliada moderadamente. Se, ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica. (p.135)

Segundo ainda Propp, uma expectativa frustrada pode ou não ser cômica. Não é isso que define o cômico. Uma expectativa fracassada pode levar a conseqüências trágicas.

Além do melodrama circense, bastante trágico, temos também na peça características em que o que predomina é o cômico como os shows de variedades. Até mesmo nos momentos em que se mostram os bastidores, apesar de existir uma certa melancolia, principalmente nas cenas que envolvem Mãezinha, devido aos seus conflitos presentes no enredo. Assim, em muitos momentos, o tom da peça tende para o cômico, desde os nomes das personagens, até a interpretação proposta pelo autor, o gestual, o cenário, tudo pode levar ao riso.

De qualquer forma, a comédia tende a provocar prazer. Ao presenciarmos, numa peça de teatro, uma representação em que o outro se torna pequeno, inferior, desprezível ou simplesmente cômico, temos a sensação de que vencemos os problemas por meio do riso. Por meio da comédia, é-nos permitido explorar algo ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente. "A descoberta de que se tem o poder de tornar cômico alguém abre caminho a insuspeitadas produções de prazer cômico...". (Freud, 1977, P. 215)

O cômico é algo enraizado nos seres humanos. Muitas vezes é a forma encontrada para mostrar oposição a algo, de modo a suscitar prazer. Bakhtin (1999) fala de ritos e espetáculos da Idade Média organizados à maneira cômica que "ofereciam uma visão do mundo, do homem, e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial...". (p.4-5) Por meio do riso manifestam-se posições que não se vêem nos textos ditos sérios. O cômico não se prende a nenhuma posição oficial, mas muitas vezes a deforma. Bakhtin fala do riso popular que constitui "o campo menos estudado da criação popular", (p.3) um riso que expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução.

unesp

A paródia medieval realizava a degradação do sublime. Essa paródia não pode ser comparada com a paródia moderna que tende a ser formal. Na oposição do sublime, "degradar" significava entrar em comunhão com a vida da parte inferior.

Bakhtin considera tão importante esse riso que se manifesta na Idade Média, esse riso de uma cultura popular porque apresenta um profundo valor de concepção do mundo, de expressão da verdade sobre a história, sobre o homem e sobre o mundo. A cultura popular do riso na Idade Média viveu fora da esfera oficial da literatura elevada. Na idade Média, o riso estava ligado ao Universalismo. Nessa época, o riso era o que caracterizava o homem como tal, o que lhe delegava a superioridade em relação às outras criaturas.

Bakhtin acredita que o riso, em toda história, nunca se tornou inteiramente oficial, sempre foi um aliado nas mãos do povo, "uma arma de liberação nas mãos do povo". (p.81) O riso, por sua característica não-oficial, faz com que ele seja uma maneira de abrir os olhos para o outro. O riso revela o mundo de maneira nova. Por isso, se pensarmos no teatro, podemos pensar na comédia não apenas como uma maneira de despertar o prazer, apesar de esse ser um ponto importante, mas como uma maneira de trazer o novo, o diferente, de despertar um novo olhar.

Na relação intertextual com *Coração Materno*, VB parodia–o porque permite reconhecer uma semelhança com aquilo que na verdade nega. A sua linguagem se desdobra sobre si mesma, surgindo como efeito metalinguístico. Na paródia instaurada tem-se uma nova e diferente maneira de ler o convencional. "É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica". (Sant'anna, 1991, p.31) Por isso acreditamos que em VB há um riso parodístico da própria forma teatral, do próprio teatro, que leva o espectador a pensar sobre a arte teatral como um todo, a ampliar sua visão de teatro.

unesp

3.2 – O tradicional e o moderno

Em VB, pudemos observar que o autor traz para a estrutura da peça o circo-teatro, a forma teatral melodrama. Entretanto, o circo-teatro não está sozinho nesta peça em que o teatro está em foco, por várias vezes pode-se observar um discurso que traz a modernidade como referência. Por isso, tradição e modernidade convivem nesta metapeça, aparecendo referencializadas pela estrutura, pela fala dos personagens e em vários outros signos no decorrer da peça.

O moderno pode, por muitas vezes, ser pensado como uma negação, uma quebra do vínculo com o passado, com o tradicional. Parece haver uma oposição entre o moderno e o passado, entre a ruptura e a tradição. Portanto, a ruptura por repetidas vezes pode acabar por se tornar uma tradição. Apesar da modernidade negar a tradição, nega-a para fazer imperar outra:

> A modernidade é uma tradição polêmica e que desalga a tradição imperante, qualquer que seja esta, porém desalga-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. (Paz, 1984, p.18)

A novidade da modernidade está na sua pluralidade e heterogeneidade. O moderno aponta que o passado não é único. Assim, não podemos dizer nem que a modernidade é a ruptura com o passado, nem que o hoje é conseqüência do ontem, o moderno "funda sua própria tradição". (p.18)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em VB, a relação mãe e filho (Mãezinha e Campônio) metaforiza a relação dialética entre o novo e o antigo na arte, em especial no teatro. Como já vimos, Mãezinha, na figura do Coração, representa o próprio teatro, a sua tradição, o seu gérmen criador, a tradição popular. Esta, entretanto, não possui mais espaço na modernidade da televisão, do cinema, do teatro político e engajado: precisa morrer. Mas sua morte não implica total destruição, é uma morte criadora, ou, "autodestruição criadora". (Paz, 1984, p.19) Autodestruição porque a modernidade é a negação de si mesma, ou seja, da sua tradição. Campônio, por ser filho, negando a mãe nega a sua própria história, a sua própria existência. É a modernidade destruindo o seu gérmen criador, portanto uma parte de si mesma, rompendo com seus laços de tradição.

Na peça, todo esse conflito entre o novo e o antigo, a modernidade e a tradição, aparece metaforizado na própria fala dos personagens:

> CANASTRA
> As coisas mudam Mãezinha. Tudo tem que mudar um dia. (p.61)

Como se pode ver, o anúncio da mudança parte de dentro do teatro. Nesta cena, "A força do que tem que ser", Mãezinha, desolada com a conversa anterior com Cancionina, em que esta fala do teatro feito por Mãezinha como sendo um lixo, reflete sobre a condição de sua companhia. Canastra aponta para ela a necessidade de ela entender essa condição. No título da cena, Soffredini aponta essa necessidade de ruptura. A ruptura é vista como algo certo. Pelo dilema da morte, enraíza-se a dialética entre renovação e presença que é discutida em vários momentos da peça.

O moderno é a renovação da tradição, a capacidade de surpreender com os mesmos elementos, por isso não pode negar o antigo, ele é a sua base. O que torna a modernidade como algo novo é a relação dialética entre passado e presente. O futuro se constitui dessa

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tensão, e a arte se relaciona muito mais com este do que com o passado. "A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o moderno e entre o distante e o próximo". (Paz, 1984, p. 21) Entre uma aparente oposição entre Cancionina e Mãezinha se dá a criação do novo. A carta que Mãezinha deixa ao filho, passando a ele toda essa tradição e permitir que faça o que desejar com ela mostra bem esta questão entre o antigo e o novo promovendo a diferença.

A tradição é um legado cultural para a modernidade, que poderá operar nela transformações, trazendo novidade naquilo aparentemente antigo. O milenar pode estar muito próximo, enquanto o passado próximo pode estar infinitamente distante. O aqui e o agora é uma profusão de diversos tempos e espaços. A pluralidade e a heterogeneidade são a alma da modernidade e, principalmente, a consciência da tradição.

O homem moderno possui consciência do passado, interroga-o, critica e inova-o. Já os povos tradicionalistas viviam imersos em seus conceitos, sem interrogá-los. A modernidade é a crítica da tradição e a crítica apesar de ser ruptura não é negação.

Mãezinha representa um passado quase ritualístico em que não há crítica, consciência de seu tempo. Seu "tipo de teatro" repetia aquilo que aprendera de outras gerações sem consciência crítica, sem perspectiva de mudança. Por isso Cancionina se opõe a tudo isso:

> CANCIONINA
> **Olha, Aleluia, pra falar sinceramente, isto tudo daqui não tem mais nenhum sentido.**
> MÃEZINHA
> Isto tudo?!
> CANCIONINA
> É. Este teatro. Este tipo de teatro que você faz. **(p.58)**

Cancionina se opõe ao teatro feito por Mãezinha, proclama um teatro mais "intelectualizado". Ela representa a crítica, a novidade, a ruptura. Ela proclama o fim de uma tradição, a extinção completa do passado. Paz (1984) coloca que o remédio para isso é o seu retorno: o futuro deve ser visto também como um recomeço. No texto de Soffredini, diferentes vozes entram em diálogo, convivem num mesmo texto. Ao retomar um teatro mais

unesp

tradicionalista como o circo-teatro atualiza-os, reescrevendo-os na crítica, num gesto moderno.

A modernidade também está marcada pela forte posição de um interlocutor na determinação da linguagem da obra artística. É pelo processo de leitura que se recupera toda uma consciência histórica que aflora na linguagem de uma obra de arte. A obra de arte moderna é a recuperação da transformação da linguagem. A tradição da modernidade se faz por meio da intertextualidade que, ao mesmo tempo em que se recupera, se recria. A modernidade inova porque se constrói por meio de enigmas que clamam ativamente pela participação de um interlocutor.

VB se constrói pela intertextualidade com a tradição do teatro. Recupera-a e, ao mesmo tempo, transforma-a. Aponta para a intemporalidade, pois se mostra como leitor da sua história, convergindo tudo em linguagem.

Assim, a obra moderna volta-se para a consciência de sua historicidade. Voltar-se para sua historicidade não significa apenas voltar-se para si mesmo num abandono das condições histórico-sociais e culturais. Na verdade, existe um conflito (muito presente na modernidade) entre linguagem solitária e a voz social. Em VB, por meio do procedimento paródico, o autor reconstrói o mito popular do "Coração Materno", transformando-o na realidade da sua própria linguagem. Na intertextualidade com a peça popular, cada personagem, cada cena, cada fala da peça constitui uma figura alegórica. É na relação entre tradição e modernidade que se fundam os procedimentos que transformam o símbolo de uma forma no símbolo de outra, ou seja, o coração da mãe para o coração do teatro.

É por meio do processo de leitura da obra que se recupera toda a historicidade do teatro. A obra de arte volta-se não só para o passado, mas para o futuro, para o tempo e espaço desse leitor cúmplice e criador. Na sua teia intertextual metaforiza o seu próprio ser e, incita, assim, a participação do leitor nessa tensão entre a realidade e a obra artística.

unesp

Nessas relações intertextuais promovidas pela peça entre a tradição e a modernidade, torna-se possível a consciência crítica inerente à modernidade. Temos o que João Alexandre Barbosa chama de "metáfora intertextual" que constitui a obra artística.

A intertextualidade é a marca da poética de VB. pelo procedimento da alegoria reconstrói-se a historicidade do teatro ao mesmo tempo que a amplia para a intemporalidade. Os elementos do circo-teatro não são abandonados. Temos a composição em esquetes num enredo fragmentado, o riso fácil, a composição do cenário e figurinos indicados pelo autor na rubrica, as personagens-fixas e a preocupação com a platéia como características que vêm deste tipo de teatro popular e permanecem em VB. Todas as características do circo-teatro que analisamos até aqui constituem traços de que a tradição que aparece como intertextualidade não foi abandonada.

A intertextualidade é o artifício para se liberar do discurso situado no tempo e no espaço, promovendo a universalidade. Pelo procedimento alegórico surge a dialética entre o tradicional e o moderno que se configura na metáfora crítica da peça.

unesp

3.3 – Um discurso carnavalizado

Como vimos, o discurso do melodrama, na peça, não está presente apenas nas cenas em que a companhia promove uma representação deste, mas se estende a toda a peça de Soffredini, desde a temática, no enredo, até a sua estrutura: nos personagens-tipos e na construção da peça em pequenos esquetes, resultando num enredo fragmentado. Ao lado desses elementos melodramáticos, muitos aspectos cômicos podem ser percebidos.

Todas essas formas teatrais e, principalmente, o trágico e o cômico caminhando juntos revelam a coexistência de vários discursos dentro dessa obra soffrediana. Discursos aparentemente contraditórios dialogam em VB, promovendo novas reflexões. Mais que um texto teatral ou diálogo entre personagens, VB é um diálogo entre textos.

Essa questão de várias vozes discursivas, até mesmo contraditórias, existindo num mesmo texto é algo que nos remete a Bakhtin em sua teoria da polifonia discursiva. O teórico russo mostra a questão dialógica da construção de um texto, sendo este, portanto, um tecido de muitas vozes. Essa concepção de texto inaugura e até mesmo antecipa muitas questões da teoria do discurso e da teoria literária. Uma das reflexões que Bakhtin antecipa é a concepção de texto e a questão do diálogo no texto, não só entre os interlocutores, mas o diálogo entre discursos.

Bakhtin trata, em seus escritos, do texto como um objeto das ciências humanas. Aponta nesse contexto para uma concepção do princípio dialógico: o texto é uma conseqüência do diálogo entre interlocutores e/ou entre textos. Assim, as ciências humanas observam o homem como um produtor de textos, o que a difere de outras ciências. Bakhtin coloca o texto como ponto inicial de qualquer investigação sobre o homem.

unesp

Pela teoria do dialogismo de Bakhtin, o homem deve ser sempre pensado na relação com o outro e, consequentemente, o texto também. Partindo dessas reflexões podemos expor as noções de dialogismo nos escritos de Bakhtin. O dialogismo seria, a princípio, constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Por isso, devemos pensar que o discurso nunca é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais, "não é individual porque se constrói como um diálogo entre discursos".(Barros, In: Bakhtin: Dialogismo e construção do sentido, 1997, p.33)

Essa concepção dialógica do texto define-o como um tecido de muitas vozes o que implica o conceito de polifonia. Dialogismo é diferente de polifonia. A linguagem é dialógica, mas podem existir textos polifônicos ou monofônicos. No primeiro, o dialogismo se torna uma estratégia discursiva. Na concepção de Bakhtin, o homem deve ser pensado como um ser dialógico e assim os textos por ele produzidos. Interessa aos críticos literários analisar aqueles em que essa questão é propositalmente colocada a fim de se obter um efeito de sentido desejado.

Tentaremos mostrar como essas vozes coexistem em VB. Acreditamos que essa polifonia discursiva, na peça, é uma estratégia. Para Bakhtin, o dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Ele decorre de uma interação verbal que manifesta uma intertextualidade no interior do discurso. Em VB, a intertextualidade é algo declarado: sabe-se que a peça de Soffredini parte do melodrama circense *Coração Materno*. A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo.

O melodrama é uma forma teatral que teve seu auge numa época distinta da produção de VB. Essa forma teatral, no Brasil, era uma forma privilegiada pelo circo-teatro e o teatro de revista, que tiveram seu auge nas décadas de 40 a 60. Tanto o circo-teatro como o teatro de revista são pouco encenados nos dias atuais, pelo menos no que diz respeito ao eixo Rio-São

T. 1504/06
Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S. J. Rio Preto
BIBLIOTECA

Paulo. Apesar disso, muitos elementos que podem ser observados no teatro contemporâneo vêm desses tipos de teatro.

Vemos, assim, que não só na questão estrutural, mas também na questão temporal e social, VB apresenta um discurso ambivalente. O melodrama circense, pela sua forma interpretativa, dirigia-se sempre, deliberadamente ao público. Devido ao código extremamente estereotipado, o público correspondia aos signos mostrados em cena. Tudo isso propiciava uma máxima identificação com o tema e com os personagens. Quando este melodrama circense é levado para um público contemporâneo, já traduzido em outra peça (VB), num contexto sócio-cultural distinto, outras leituras serão feitas, propiciando um confronto de vozes. O melodrama, portanto, é citado na peça de Soffreddini, mas também há uma estilização desse texto. VB não é circo-teatro, mas utiliza de seus mecanismos para encenar o enredo e sua crítica e dirigir-se ao leitor de forma mais direta.

Na peça de Soffredini, cada personagem representa uma voz discursiva. Podemos ir além: cada personagem é polifônico, já que pode representar diferentes manifestações teatrais num jogo especular entre a tradição e a modernidade do teatro. Nesse sentido, poderíamos dizer que Mãezinha é a representação da tradição. Dona de uma companhia de circo-teatro, não demonstra qualquer possibilidade de modernização, faz aquilo que aprendeu de seus pais e estes, por sua vez, também de seus pais e assim por diante. É signo, portanto, da continuidade:

> **MÃEZINHA**
> (Muito embaraçada) Não. Quer dizer, eu via como os outros faziam, né? E ia fazendo... Olha, eu já nem me lembro... (Tentando relaxar) Eu já nasci no palco, meu amor, nem me lembro quando foi a primeira vez que... (p.58)

Nesta cena, Cancionina Song revela-se à Mãezinha, condenando-a, condenando o tipo de teatro feito por ela. Cancionina representa a modernidade. Ao lado de um teatro extremamente intuitivo, a atriz mostra a possibilidade de um teatro mais intelectualizado:

unesp

CANCIONINA

Ter nascido num palco não te dá de maneira nenhuma o direito de permanecer nele a vida toda.

(...)

Será possível que você não percebe, Aleluia? Será possível que você não percebe que isto tudo não tem mais sentido nenhum? Aliás, nunca teve. A arte... E o teatro também, é claro... O teatro não pode de maneira nenhuma ter uma função alienante. Um artista... Uma personagem... Eu, por exemplo. Eu não quero, eu NÃO POSSO absolutamente concordar com ser apenas um objeto todo enfeitado com o único propósito de divertir o público... ou de despertar nele apenas emoções babacas. (p.58)

O tipo de teatro que é proclamado por Cancionina vai de encontro com aquele mostrado na peça por meio da representação do melodrama, que tem como propósito o prazer do público, não importando por que meios. A modernidade choca-se com a tradição, aqui representadas por Mãezinha e Cancionina. Toda essa cena culmina na cena da morte de Mãezinha, que poderíamos analisar, portanto, como a morte desse teatro baseado na tradição. Na fala de Cancionina revela-se um discurso metalinguístico que remete o espectador para um teatro reflexivo – teatro de ação – como o que está sendo apresentado como VB e que, portanto, difere-se do melodrama circense, do texto que cita pelo processo intertextual.

Antes, ainda temos a cena XVII: "A força do que tem que ser". Nesta, num diálogo com Canastra, é mostrado todo o desânimo de Mãezinha, por causa da conversa tida com Cancionina. Mãezinha se prepara para a cena da morte (representação do melodrama) e mostra a impossibilidade de fugir dessa cena:

CANASTRA

Eu não posso fazer nada. Ninguém pode. Você sabe que é assim. Você sabia dessa cena. Que ela ia chegar. (p.61)

Nesta fala percebe-se um duplo sentido. A cena de que fala Canastra pode ser vista como a prevista pelo melodrama ou como a cena proclamada na voz de Cancionina: a morte do teatro, sua transfiguração necessária. Mãezinha pressente que chega o fim. O fim de uma

unesp

continuidade. Entretanto, a figura do filho representa essa continuidade, mesmo que ela se modifique.

Campônio, portanto, não deixa de ser o novo signo de continuidade (o teatro como legado cultural, traduzido pela nova geração), entretanto, mostra-se a necessidade de modificação: "Que ele faça melhor do que eu".

O diálogo com o melodrama pode ser visto como um diálogo com o passado do teatro. A carta deixada pela mãe ao filho mostra uma preocupação com a questão da renovação, apesar de conservar traços de seu passado. É necessário pensar na modernidade num constante diálogo com a tradição. Não desta como imitação daquela; a imitação se torna simples repetição. A invenção não se dá apenas pela quebra, mas pela renovação.

Cada um dos personagens, em VB, representa uma voz sobre o teatro. Mãezinha, a tradição; Cancionina, a modernidade; e Campônio, a síntese entre essas duas vozes. Ao lado disso, temos os outros personagens: Brilhantina, Canastra e D. Virgínia que surgem sempre ao lado do riso, do cômico, contrapondo sempre com a dramaticidade da personagem Mãezinha, mostrando o lado cômico e o lado trágico do teatro, não só pela estrutura, mas também pela temática.

Além disso, em VB, cada personagem é locutor e, ao mesmo tempo, espectador de si mesmo. Isso porque eles possuem consciência de que são personagens, apesar de em alguns momentos parecer possuir vida própria. Por isso a fala de Canastra sobre o fato de que Mãezinha sabia da cena da morte. Portanto, além de cada personagem representar uma voz discursiva dentro da obra, cada um deles é polifônico, já que podem interagir com outra manifestação de si mesmos em um outro plano da peça.

A partir do melodrama circense, portanto, um novo universo de significações é construído. Na intertextualidade, a segunda voz, que é a peça de Soffredini, se constrói ora afirmando ora contradizendo a primeira voz que é *Coração Materno*. Afirmando, porque a

unesp

traz novamente como representação que é realizada pelos atores da companhia de D. Mãezinha e pela temática ou enredo. Contradizendo, porque a recria para novas situações, propondo novas significações. A história de VB não deixa de ser a mesma do melodrama, entretanto, ao lado dela constroem-se novas reflexões como a decadência da companhia, o que, metaforicamente se transformará na decadência do teatro como um todo.

Em VB, vários estilos teatrais: do cômico ao trágico convivem dentro da obra, numa pluralidade de estilos e variedade de vozes, o que demonstra uma visão carnavalizada do teatro, na justaposição entre o tradicional e o moderno, entre as lágrimas e o riso, entre o real e o ficcional.

A idéia de carnavalização para a literatura vem justamente dessa idéia do convívio dos opostos: "O carnaval é a festa do tempo em que tudo destrói e tudo renova". (Bakhtin, 1997, p.107) Em VB, há o diálogo existente entre personagens que representam diferentes vozes sobre o teatro, e o diálogo entre diferentes formas teatrais, configurando-se um discurso polifônico. O desfecho mostra a idéia do convívio entre os opostos: a princípio parece que o desfecho de VB coincidirá com o do melodrama: o matricídio. Entretanto, isso é desconstruído, já que cenas aparentemente sem qualquer relação com esta a sucedem, como o "streptease das bolas de gás" e o grande final que é o momento em que tudo se reconstrói, com todos os personagens em cena cantando alegremente ao público.

A carnavalização é sinônimo de diálogo e assim podemos estender isso à peça de Carlos Alberto Soffredini. VB é um apelo ao público para que este decida pelo futuro do teatro. Na cena final da peça em que o verso que dá o seu título é cantado pela companhia, fica claro de deixar nas mãos do público a decisão por tudo o que foi exposto até aqui:

> COMPANHIA
> Aqui estou pra te dar, por momentos,
> Ilusão, vida, encantamento.
> Vem buscar-me depressa, pois eu...
> UNS

unesp

Vem, vem, vem, vem...
OUTROS
Passo rápido.
UNS
Vem, vem, vem, vem...
COMÉDIA
Eu sou cômico.
TRAGÉDIA
Eu sou trágico.
TODOS
Mas vem
Já
Vem
Ver
Vem
Rir
Vem
Chorar
Vem
Me amar
Vem buscar-me que ainda sou teu.

A figura da tragédia e da comédia aparecem juntas, deixa de existir um discurso monológico, autoritário para existir um discurso polifônico. Ao lado do melodrama, VB põe em diálogo uma nova imagem artística do teatro, numa polifonia discursiva, sem optar por uma, mas deixando que o público decida.

unesp

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vem Buscar-me que ainda sou teu, de Carlos Alberto Soffredini, parte do melodrama *Coração Materno*, recuperando o enredo melodramático na sua principal temática: o matricídio. Alia junto a isso questionamentos acerca da companhia teatral responsável pela representação do melodrama. No enredo de VB, discute-se a decadência da companhia teatral, mostrando uma escassa relação entre seus componentes, recheada de intrigas e problemas. Nesse ambiente, o matricídio acaba sendo a solução encontrada pelo vilão, solução esta que é retirada da própria peça – Coração Materno - representada por esses atores.

Ao colocar em cena o drama dos artistas circenses que passam por uma crise causada pela chegada de outros meios de comunicação que também declaram fazer arte e têm, assim como o circo-teatro, uma preocupação com o prazer do público: a televisão e o cinema, Soffredini confronta novas formas teatrais com o circo que já é considerado ultrapassado, que vive, portanto, uma crise de público. VB é construída por diversas reflexões sobre o próprio teatro. Essas reflexões podem ser encontradas nas falas das personagens ou pela estrutura da peça..

O autor de VB apresenta ao leitor uma concepção tradicionalista do teatro ao mesmo tempo em que apresenta uma concepção extremamente moderna acerca do gênero dramático, numa construção em que nenhuma voz se sobressai, numa polifonia discursiva. Tem-se, assim, o procedimento de metalinguagem, por meio do qual o autor mostra os bastidores do teatro e todo o seu processo de construção, carnavalizando a própria linguagem, a própria

unesp

obra, o próprio gênero. Por meio do procedimento da carnavalização, em que diferentes formas teatrais convivem e dialogam, mostra-se todo o fazer teatral.

VB, na intertextualidade com o melodrama circense, não pretende negá-lo ou reafirmá-lo, mas sim reinventá-lo. Como num jogo, constrói-se, pela palavra, um olhar crítico para o teatro.[1] Esse posicionamento crítico existente em VB jamais existiria em *Coração Materno*. Isso propõe um outro leitor que não apenas se deleite com as cenas vistas mas reflita sobre elas. Um leitor mais participativo, mais crítico.

A reflexão realizada por VB se dá ao pôr lado a lado formas teatrais aparentemente opostas não só pela forma, mas também pelo contexto histórico-social, como é o caso do circo-teatro e o teatro moderno.

Portanto, através de procedimentos metalinguísticos, VB nos propõe uma ambigüidade em que o tradicional e o moderno podem conviver e até serem reinventados como processo criativo de ficcionalização. Constrói-se o conceito de morte criadora, em que o tradicional morre para que se construa o novo.

Na peça, há a alternância entre cenas altamente reflexivas do seu procedimento de construção (como as cenas de alegoria) e as cenas que dão continuidade à história contada. Nessa história, também não deixam de existir, muitas vezes, comentários metalinguísticos. VB se estrutura como uma peça-dentro-de-outra-peça. Lionel Abel (1968) já falava de peças que se estruturavam dessa maneira. Essas peças tinham como objetivo mostrar ou desnudar a construção da ilusão dramática.

No teatro metalinguístico, ou, como é chamado por Abel, na metapeça, os personagens possuem consciência de sua dramaticidade, personagens que "não podem ser impedidos de participar em sua própria dramaticidade" (p.109). Assim, em VB, apesar de se mostrar a realidade dos personagens, ou seja, o outro lado da máscara, isto é, por sua vez,

[1] É importante aqui retomarmos uma questão que foi colocada no primeiro capítulo acerca da importância da palavra em Soffredini, constituindo um texto altamente poético, que muitas vezes se basta como texto, apesar de sem dúvida prescindir de outros elementos para concretização como arte.

unesp

ficcionalizado, não deixam de ser personagens e como tais, precisam cumprir seus papéis. A cena final do melodrama circense deverá ser concretizada, porque essa é a história. Tudo não passa de um jogo de ficcionalização da realidade.

Lionel Abel define uma metapeça por meio de dois conceitos que vão ao encontro do que é proposto por Soffredini na peça: "o mundo é um palco, a vida é um sonho" (p. 114). Soffredini põe em jogo o duplo "realidade" e ficção e brinca com a dramaticidade como ficcionalização da realidade: é a vida vista como já teatralizada.

O procedimento de encaixe da história de Coração Materno em VB que aqui tem um fio paródico é o procedimento metalinguístico de construção da peça. Nessa relação de uma peça-dentro-de-outra-peça provoca desdobrados significados como os de realidade-ficção, tradição-modernidade, cômico e trágico, artesanal e industrial, dando, metalinguisticamente, realce à questão polifônica. VB oferece um espaço labiríntico em que a linguagem exibe sua condição crítica. Sabemos que essa relação entre VB e CM demarca uma visão polifônica acerca do teatro como arte. Como vimos, na construção dos três planos da peça, o discurso se constrói na visão crítica do teatro. Tem-se o melodrama ou o teatro visto como fantástico e intuitivo, na representação de *Coração Materno*; as cenas de bastidores que caminham mais para um realismo de criticidade das questões acerca do ator-humano e tudo isso para a síntese que constitui o próprio VB.

O fato de a peça desvendar o seu processo construtivo, desvendar a ilusão dramática, por um lado desmistifica o teatro, por outro ganha uma consciência crítica, perde a fantasia, o "ver-se no personagem", ganha a realidade, o "ver o personagem como tal", olhar por trás da máscara.

A peça de Soffredini, num processo lúdico, ao se propor nos três planos de construção, desvenda o outro lado do personagem: o ator, entretanto, o ator não deixa de ser personagem, é uma ficcionalização, um signo dentro da obra artística, desconstrói os

unesp

personagens-fixos do melodrama quando mostra os bastidores destes, ou seja, ampliando suas características De uma obra extremamente fantasiada, caminha para uma dose de realismo. Entretanto, tudo isso, todos esses procedimentos são extremamente lúdicos, já que se tem um jogo de ficcionalização do ser-teatro. Os personagens do melodrama vestem a máscara de atores-personagem, o que lhes permite ter voz para tecer comentários acerca da própria obra.

Na cena final de *Coração Materno*: ficção e um real ficcionalizado se fundem pontuando a cena de uma extrema consciência crítica do fazer teatral. É nesse processo intertextual que se vislumbra o fazer teatral num jogo com o seu passado. A linguagem finge ser real e o teatro se questiona como representação da realidade. O que vai além, em VB, é que esse real é, na verdade, uma representação do real. Nisso, reaparece a função metalingüística: nesse jogo entre real e ficcional, desvenda-se a ilusão dramática que é algo inerente ao teatro.

A metalinguagem da obra é uma tática a serviço do desmascaramento do realismo. Torna possível a passagem constante entre as fronteiras do real e do imaginário. Carlos Alberto Soffredini busca uma obra desprovida de qualquer sacralidade sobre o teatro , como que desmitificando as formas teatrais: o melodrama, a tragédia, a comédia, o musical. Todas essas formas teatrais aparecem em VB e se desnudam para um leitor-criador.

VB reflete sobre o lugar da tradição, aqui representada pelo circo-teatro. Justamente por saber que sua ação na autoria da peça amplia graças ao posicionamento crítico diante da própria ficção, o que também fazia outros dramaturgos da época, Soffredini traz o teatro-tradicional, popular e intuitivo contrapondo com todo esse universo intelectualizado em que, muitas vezes, a forma se basta por ela mesma. É por tudo isso que sua metalinguagem se destaca como artifício.

Soffredini, em VB, vai além do seu tempo ao perceber a relação deste com o seu passado, não fica às voltas numa atitude de auto-contemplação, mas aponta para uma

unesp

representação que reflete o seu papel enquanto arte dinâmica que está sempre se renovando sem deixar de lado a cumplicidade com o público-leitor.

A metalinguagem constitui-se como jogo duplo do dizer e do fazer. Por isso, para questionar essa relação do teatro contemporâneo com um teatro tradicional, Soffredini não se coloca, por meio dos personagens, esse questionamento de forma explícita, como na cena entre Mãezinha e Cancionina tantas vezes já citada, mas traz suas características deixando que o leitor possa vivenciá-las, e no processo comparativo, tirar as suas próprias conclusões. De qualquer maneira, nesse jogo polifônico, o leitor percebe que o que na verdade está sendo mostrado é o próprio teatro enquanto representação do real, não importa a forma.

No processo metalinguístico da obra, o dramaturgo mostra o processo de significação dupla: reconstrói o passado dando-lhe vida nova ao mesmo tempo que mostra a sua impossibilidade de sobreviver integralmente. Todo esse passado se presentifica e tradição e modernidade se tocam como duas realidades inseparáveis. *Vem buscar-me que ainda sou teu* discute o teatro em todos os seus signos, não importa sob que forma, não importa a teoria, fala da vida e do sonho, pensa o homem integralizado na sociedade contemporânea e no contexto na arte.

unesp

BIBLIOGRAFIA

Obra analisada:

SOFFREDINI, Carlos Alberto Soffredini. *Vem Buscar-me que ainda sou teu.* In: Teatro da Juventude. Governo do Estado de São Paulo. Secretaria da Educação. Vol. XVI, nº 38.

Obras teóricas:

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

AMARAL, Ana Maria. *Entre o real e o não-real: considerações sobre a estética do boneco*. In: Arteunesp. São Paulo. V. 9, 2002.

_____. *O ator e seus duplos: Máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eliodoro de Souza. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1960.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUERBACH, E. *Mimesis.* São Paulo: Perspctiva/Edusp, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais.* 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski.* Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo. Secretaria da Cultura: Iluminuras, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, Roland (org). *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Trad. Alberto Vanasco. Buenos Aires: Editorial Paidós, s. d.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANDIDO, Antonio (org). Col. Debates. *A personagem de ficção*: Perspectiva, 2004.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. Rio Preto: Editora rio-pretense, 1998.

CHALUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKENBAUM et al. *Teoria da Literatura*: formalistas russos. Trad. Ana M. R. Felipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles: mimese e verossilmilhança*. Série Princípios. São Paulo: àtica, 2001.

_____. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1998.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Col. Debates. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*: Trad. Hildegard Fust. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Zahar. Rio de Janeiro, 1978.

FACHIN, Lídia. *Melodrama e sobreania popular*. In: Revista de Letras. São Paulo, 1992, v. 32.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Col Estudos. São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1973.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Jayme Salomão. Obras completas. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Editora Ltda, 1977.

GUINSBURG, J.; NETTO, Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org). *Semiologia do Teatro*. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HANSEN, J. *A Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Série documentos. São Paulo: Atual editora, 1986.

unesp

HUIZINGA, J. HomoLudens: *o jogo como elemento da cultura.* São Paulo: Perspectiva/Editora da USP, 1971

KOTHE, Flávio R. *A alegoria.* Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

LISBOA, Elaine Teixeira. *A Teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini.* Campinas: Unicamp, 2001. Tese.

LOTMAN, I. *Semiótica de la Cultura.* Trad. Neves Méndez. Madrid: Cátedra, 1979.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa.* Série Fundamentos.São Paulo: Ática, 2002.

PAZ, Octavio. A tradição a ruptura. In: _____. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEACOK, R. *Formas da Literatura Dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro.* 5 ed. Col. Primeiros passos. São Paulo: editora brasiliense, 1983.

_____. *O público de teatro, esse desconhecido: sua composição, seu pensamento, sua presença e sua ausência.* In: Teatro em Pedaços. São Paulo: Hucitec, 1980.

PONTES JUNIOR, Geraldo Ramos. *A Retórica do Impasse na Dramaturgia Contemporânea*. Rio de Janeiro: PUC, 1998. Tese.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. Col debates. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Texto/Contexto*. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. Problemas do teatro. In: *O Sarrafo,* nº 7, dezembro de 2003. p. 10-11

RYNGAERT, Jean- Pierre.. *Ler o teatro contemporâneo.* Trad. Andréa Sthael M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAER, Juan José. El concepto de ficción. In: *Poesía y Poética.* Universidad Iberoamericana, 1992, p. 3 – 9.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991. Série Princípios.

SANTORO JUNIOR, Antonio. O circo chegou. In: *Teatro da Juventude*. Governo do Estado de São Paulo. Secretaria da Cultura. Ano 8 – nº 45, p. 13 a 16.

SANTOS, Wendel. A ficção e o fingido. In: *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 21 – 27.

SCHNAIDERMAN, Boris (org). *Semiótica Russa*. Col. Debates. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Turbilhão e Semente: Ensaio sobre Dostoievski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. 3ed. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, 1991.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXO

FIGURAS

DA COMPANHIA:

A Dama-Galã deverá viver MÃEZINHA (Aleluia Simões), que é a dona de uma Companhia de Teatro de Variedades.

O Ex-Menino-Prodígio da companhia viverá CAMPÔNIO, que é o filho de dona Aleluia, tem quase trinta anos e parece que tem problemas.

A Cínica fará AMADA AMANDA, que diz que fez sucesso no rebolado na Argentina.

Se a companhia tiver um Galã passadão, ele fará RUY CANASTRA, que parece que se passa por qualquer meio litro de cachaça.

A Ingênua deverá viver CANCIONINA SONG, que tem um pai que é podre de rico e que depois muda o nome para Cancionina Artes, porque é mais adequado.

O Vilão viverá LOLOGIGO VALADÃO, que com esse nome dispensa maiores apresentações.

A Sobrete fará DONA VIRGÍNIA, que fica muito amiga de dona Aleluia e que mora perto do teatro.

O Cômico da companhia viverá BRILHANTINA, que quase sempre movimenta o spot móvel, é uma espécie de faz-tudo e anda louco por uma chance.

Esses mesmos artistas, segundo suas aptidões naturais, farão as personagens

DAS VARIEDADES:

Coro para dona Virgínia na cortina musical "O Medo";

Açúcar, Sal, Canela, Cravo, Pimenta e Cozinheira na "Alegoria dos Temperos";

Criados, Bilheteiro, Chefe da Estação, Homem Alto, Homem Baixo e Velha no quadro musical "A Estação";

A Dama Antiga, as Ovelhinhas e o Pastor no quadro musical "No Tempo Antigo";

A Velha Mãe e o Filho Torturado no trecho de "Coração Materno", de Alfredo Viviani, em adaptação do autor desta tragicomédia na métrica e rima de Vicente Celestino;

O Quarteto na fantasia "Tango de Amada Amanda";

Coro (fora) na cortina "Sobre a Eterna Crise de Público";

Coro, uma Corista e um Corista na "Primeira Alegoria do Coração";

Boys na "Segunda Alegoria do Coração";

Dois Policiais no quadro "Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu";

Três Figuras da Tragédia, o Bobo da Corte, o Palhaço, Carlitos e o Coração na apoteose final "Terceira Alegoria do Coração";

O Apresentador em diversos números.

E farão ainda os artistas e mais algumas coisinhas que ficarão definidas no transcorrer da ação.

PLANO DA PEÇA

PRIMEIRA PARTE, na qual se apresentam os artistas, as personagens que eles vão viver e a história que se vai contar.

Cena I – Abertura

Cena II – Abertura propriamente dita

1ª fase – Aproveitando a brecha número um

2ª fase – Os artistas

3ª fase – A história

SEGUNDA PARTE, na qual se vêem as personagens em ação.

Cena III – Sobre os admiradores de teatro

Cena IV – O medo

Cena V – Sobre as rivalidades no teatro

Cena VI – Sobre a sobrevivência no teatro
Cena VII – Alegoria dos Temperos
Cena VIII – O roubo
Cena XI – Como se cria um assassino, primeira parte
Cena X – Primeira cena de Cancionina Song
1ª fase – A apresentação da personagem
2ª fase – Sobre as superstições da estréia
3ª fase – As aspirações da personagem
4ª fase – Sobre a inveja no teatro
5ª fase – A estação
6ª fase – Como se cria um assassino, segunda parte
7ª fase – No tempo antigo
8ª fase – Sobre os comentários no final

TERCEIRA PARTE, na qual se trama o assassinato.

Cena XI – A trama
Cena XII – Trecho da peça "Coração Materno", de Alfredo Viviani, em adaptação do autor dessa tragicomédia na métrica e rima de Vicente Celestino
Cena XIII – Tango de Amada Amanda
Cena XIV – Como se cria um assassino, terceira e última parte

QUARTA PARTE, na qual se conclui a história e os artistas agradecem.

Cena XV – Aproveitando a brecha número dois
1ª fase – Sobre a ilusão do teatro
2ª fase – Sobre a eterna crise de público
3ª fase – Primeira Alegoria do Coração
Cena XVI – Segunda cena de Cancionina Song
1ª fase – As razões da personagem
2ª fase – Segunda Alegoria do Coração: o adeus
Cena XVII – A força do que tem que ser
Cena XVIII – O assassinato
1ª fase – De novo trecho da peça "Coração Materno" de Alfredo Viviani, em adaptação do autor desta tragicomédia na métrica e rima de Vicente Celestino
2ª fase – A cena que não era pra ter
Cena XIX – O famoso striptease das bolas de gás
Cena XX – Vem buscar-me que ainda sou teu
Cena XXI – Final – Terceira Alegoria do Coração

OS FIGURINOS

Como são feitos pelos próprio integrantes da companhia, são muito caprichados, só que de gosto meio duvidoso.

OS CENÁRIOS

São telões pintados. Quando for preciso, devem aparecer os camarins. Outras vezes, os bastidores. Agora não há necessidade de realismo. Todo o visual pode ser elaborado a partir de dados reais, sim, mas preocupando-lhes o essencial, a cor dominante, a forma dominante. Afinal, estamos no teatro...
Quando o público vier (se vier), lerá tabuletas na porta do teatro, no saguão, nas paredes da sala, num canto do palco, que anunciam:

HOJE
CORAÇÃO MATERNO

Os artistas devem estar nos seus afazeres normais: a que fará Mãezinha na bilheteria, o que viverá Brilhantina recebendo os ingressos, etc... O ator que viverá Campônio, com um tabuleiro, pode estar vendendo pirulitos de caramelo (daqueles cônicos, que se vendem em circos). A atriz que fará Amada Amanda pode estar vendendo retratos seus autografados. E vende assim: ela joga um lenço no ombro do cavalheiro; quando ele se volta, então ela mostra o retrato.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

PRIMEIRA PARTE

Na qual se apresentam os artistas, as personagens que eles vão viver e a história que se vai contar.

CENA I – ABERTURA *(AVANT-PRÓLOGO)*

(Na frente da cortina. Apagam-se as luzes da platéia. Rufo na bateria. Acende-se um spot móvel no meio da cortina. Entra Rui Canastra, o Apresentador.)

APRESENTADOR
Senhoras e senhores,
rapazes e senhoritas,
crianças...
boa noite!!!
(Silêncio. O Apresentador imobiliza o gesto de grande apresentador para grande público. Desconfiado:) Boa noite. *(Tempo. Para os bastidores)* Mas o que é que está acontecendo? Não tem espetáculo hoje e ninguém me avisa nada? *(Protegendo os olhos da luz, para a platéia)* Não tem ninguém aí? Ô Brilhantina...

BRILHANTINA
(O operador do spot móvel) Ham?

CANASTRA
Brilhantina, ilumina ali para ver se tem gente.

BRILHANTINA
Se tem gente onde?

CANASTRA
Na platéia, sua besta.

BRILHANTINA
Ah... *(O spot móvel percorre a platéia.)*

CANASTRA
Ah, bom... tem gente sim, olha aí... É... não é nenhum Pacaembu em dia de jogo do Corinthians, mas até que não está mal...

BRILHANTINA
(Dá uma gargalhada.)

CANASTRA
É ou não é, Brilhantina? *(Para a platéia)* O outro gosta de tirar um sarro... Não, mas é verdade, sô, que que é? A gente leva um susto mesmo... a gente chega aí todo frajola e tal e "boa noite"... nada!? É pra ficar mal dentro das calças mesmo, é ou não é? A gente pensa que não veio ninguém! Já pensou?

BRILHANTINA
(Dá outra gargalhada.)

CANASTRA
O outro ali dá risada, mas é sério. Os senhores se ponham na minha situação. A gente arruma tudo... É, porque lá dentro está tudo arrumado como manda o figurino... E o trabalho que dá, caboc'o, vou te contar! E é vestimenta e pinta cenário e é coisa que não é bolinho. E a gente combina tudo direitinho como vai ser no dia... ensaio, né? Então. E a gente se fantasia todo, olha só: manja só a estica, dá só uma olhada... até cartola, caboc'o, que que ta pensando? É... tá pensando que é pouca porcaria? Olha aí. E no fim a gente chega aqui e... "boa noite" e... NADA?!

BRILHANTINA
(Dá outra gargalhada.)

CANASTRA
Ô Brilhantina.

BRILHANTINA
(Rindo) Ham?

CANASTRA
Vê se te manca aí que agora eu estou falando sério, caboc'o.

BRILHANTINA
(Gargalhada)

CANASTRA
(Divertido) Mas o outro tá pensando que eu sou o quê? Tá pensando que eu sou palhaço?... Não, porque tem muita gente que acha que artista é palhaço, viu? É. Tem muita gente por aí que acha que pra subir num palco tem que ser palhaço, vê se te serve. Agora, eu vou dizer pros senhores o que é que eu acho dessa gente que pensa assim: eu acho que eles... que eles estão certos. *(E se diverte.)* É. Estão certos porque, aqui entre nós e que ninguém nos ouça, tu acha que gente séria, mas séria mesmo, vai fazer graça pros outros rirem? Não, né?, caboc'o. Agora, triste mesmo foi a minha situação agora há pouco, é ou não é? Sim, porque de ser palhaço eu já tô até conformado, porque já vi que a sério eu não ia dar certo na vida mesmo. Agora, sente o drama: chegar aqui pra fazer palhaçada e não ter ninguém aí desse lado pra rir dela... ah, é dose, caboc'o, é ou não é?
(A esta altura, os atores, que vieram entrando pelas passagens da cortina, já estão bem aparentes. Mãezinha se adianta, disfarçando, sorrindo para o público.)

MÃEZINHA
(Sorridente) Ruy.

CANASTRA
(Divertido) Ei, o que é que tu tá fazendo aqui?! Eu ainda nem te anunciei nem nada.

MÃEZINHA
(Sorrindo para a platéia, entre dentes) Não fala bobagem, Ruy.

CANASTRA
Vai, mulher, desinfeta daí, vai, vai, vai...

unesp

MÃEZINHA
Ruy!

CANASTRA
(Para a platéia, divertido) Mas será possível que nem na hora que eu estou aqui no palco fazendo o meu papel de palhaço essa mulher me dá uma folga?

MÃEZINHA
Rruuyy!!

BRILHANTINA
(Gargalhada)
(De costas para o público e ralhando com ele, Mãezinha tenta tirar Canastra de cena puxando-o pelo braço. Não se entende o que ela diz.)

CANASTRA
(Livrando-se dela, sempre divertido) Que falando bobagem o quê, mulher: eu só tô aqui dizendo a verdade, é ou não é? Pode perguntar aí pra eles.

MÃEZINHA
(Irritadíssima) A cachaça, isso sim é que tá falando. A cachaça.

CANASTRA
Eu só tava dizendo aqui que a pior coisa que existe no mundo é alguém subir aqui em cima pra fazer palhaçada...

MÃEZINHA
Rrruuuyyy!!!

BRILHANTINA
(Gargalhada)

CANASTRA
TEATRO... Eu disse palhaçada? Eu disse palhaçada, Brilhantina? Não, não, não, não, não: teatro, pra fazer te-a-tro.

BRILHANTINA
(Gargalhada)
(Mãezinha se afasta rapidamente para o outro canto do palco. O spot móvel fica em Canastra.)

CANASTRA
Eu só estava dizendo aqui pro pessoal que...
(Segue falando.)

MÃEZINHA
Brilhantina!

BRILHANTINA
(Gargalhada)

CANASTRA
(Iluminado, segue falando.)

MÃEZINHA
*(No escuro, furiosa)*Aqui, Brilhantina!!!

BRILHANTINA
(Interrompe a gargalhada.) Opa! *(E gira o spot móvel para Mãezinha.)*

MÃEZINHA
(Como apresentadora)
Senhoras e senhores,
rapazes e senhoritas,
respeitável público:
(Solene)
É uma honra tão... afável, né? Como essa que uma artista se embarga e procura que procura, não encontra palavras para dar uma satisfação para o seu distinto público. Sim, querido público, uma artista como eu, que tem o seu saber-o-que-fazer num palco; uma artista como eu, a qual, como se diz no vulgo, tem janela... *(Canastra e Brilhantina mal podem conter o riso. Comovida)* ...uma artista como eu, cuja vida ofertou todinha às artes dramáticas – numa hora dessas tem que fazer das tripas coração e vir dizer cara a cara: perdoe. Perdoe, amado público. Como se diz naquele velho ditado popular, errar é humano. *(Canastra e Brilhantina mal podem conter o riso.)* A nossa companhia nunca terá deixado por menos para ofertar o melhor de si para o seu querido público, cujo respeito à família brasileira sempre foi seu lema. Mas sempre haverá coisas que são imprevisíveis antes... quer dizer: coisas que não dá pra adivinhar. Porque errar é humano, peço vênia para repetir, e um artista também erra, porque também é feito de carne, osso... Sim, respeitável público, o artista também é feito de carne, osso... e coração. *(Canastra e Brilhantina a interrompem com sonoras gargalhadas.)* RUY!

CANASTRA
(Gargalhada) Olha aí, Brilhantina, tu tá vendo, né? Tu tá aí de prova...

MÃEZINHA
RUY CANASTRA!!!

CANASTRA
Depois diz que o cachaceiro aqui sou eu...

MÃEZINHA
(Azul) Cala a boca, Ruy.

CANASTRA
Não, porque só pode tá de pileque, é ou não é, Brilhantina?

BRILHANTINA
Ô... *(Gargalhada)*

MÃEZINHA
Cala essa boca, Ruy, cala essa latrina pelo amor de Deus...

CANASTRA
Ou então é a idade.

MÃEZINHA
(Uma fúria) RUY CANASTRA.

CANASTRA
É... só pode estar ficando gagá.

unesp

MÃEZINHA
(Perdendo a tentativa de compostura) Idade tem a tua mãe, seu desgraçado.

CANASTRA
(Divertidíssimo) Brotinho é que minha mãe não ia ser, né? *(Gargalhada)*

BRILHANTINA
(Gargalhada)

MÃEZINHA
Desinfeta daqui desse palco, seu cachaceiro...

CANASTRA
Velhice é fogo...
(Alguns atores, vendo a situação esquentar, se arriscam a chamar a atenção de Mãezinha para o fato de que ela está perante o respeitável público.)

MÃEZINHA
Isso é que se chama cuspir no prato que comeu...

CANASTRA
Diz aí se não é fogo, Brilhantina.

BRILHANTINA
Ô... *(Gargalhada)*

MÃEZINHA
Não sei como é que uma criatura dessas ainda tem a coragem de avacalhar com a única coisa que lhe restou para ganhar o pão.

CANASTRA
É que eu não sou muito chegado a pão mesmo. Meu negócio é vinho... *(E morre de rir.)*

BRILHANTINA
(Gargalhada)

MÃEZINHA
Ô seu filho da... *(Os atores a seguram.)* Pera aí, pera aí... Mas sabem de quem é a culpa disso tudo? É minha mesmo. *(Batendo na própria cara)* Eu é que não devia de ser tão idiota e deixar esse cafajeste apodrecer lá naquele cirquinho de quinta categoria de onde eu tirei ele...

CANASTRA
(Gargalhada)

MÃEZINHA
(Para Canastra) Que tu sabe muito bem que, se não fosse a estúpida aqui, o teu lugar hoje em dia era caído de bêbado numa sarjeta, com os cachorros te lambendo a boca... *(Para os atores)* Me larga!

CANASTRA
(Divertido) Grande coisa: me tirou da merda pra me jogar na bosta.

BRILHANTINA
(Gargalhada)

MÃEZINHA
Ah, é? Seu... *(E avança aos socos sobre Canastra. Canastra domina Mãezinha e dá-lhe uns tapas. Os atores envolvem os dois. O grupo sai de cena em meio a uma gritaria.)*

CENA II – PRÓLOGO – ABERTURA PROPRIAMENTE DITA

(Na frente da cortina)

1ª FASE – APROVEITANDO A BRECHA NÚMERO UM

(Brilhantina vem para o palco, afasta um pouco a cortina e olha para os bastidores, onde a confusão está armada. Depois se dirige ao público um pouco sem graça, um pouco contente com a oportunidade.)

BRILHANTINA
Bom... quer dizer: eu acho que só sobrou eu mesmo, né? *(Ri e olha para os lados, meio travesso.)* Então. Quer dizer que eu acho que quem vai ter que apresentar hoje sou eu mesmo, né? *(Ri. Barulho mais forte, dentro. Susto. Depois:)* Olha, e não liga pra isso daí não, viu? Por que isso daí, olha: é todo dia assim, pensa que é só hoje? Qui... qui ninguém dá nem a mínima *(Ri.)* Quer dizer, a gente só não deixa se matar, né? Que também não é pra tanto. Mas, como se diz: em briga de marido e mulher... *(Ri, malicioso.)* Quer dizer: ainda se fosse marido e mulher, né? Marido e mulher ali no duro *(Ri.)* *(O barulho, dentro, arrefeceu. Brilhantina procura o lugar no palco.)* Agora é só chegar aqui... Chegar aqui assim, ó: *(Imita Canastra na sua entrada pelo meio da cortina.)* Ó: *(Imita de novo.)* É igualzinho, é ou não é? Então. Quer dizer: falta a fantasia, né? Mas a panca é igualzinha, olha aí: *(Imita.)* Eles pensam que eu não sei, viu? Eles pensam que artista aqui é só eles. Mas eu já até disse aí pra eles: qualquer p'oblema pode me botar no show, é ou não é? Quer dizer: o escripi tá todo aqui, ó: *(Mostra a língua.)* Na pontinha. Também, se não tivesse, né? Quer dizer, só se eu fosse muito burro: toda noite, toda santa noite ouvindo a mesma coisa... Então. É só chegar aqui... *(Vai para o meio da cortina.)* É muito fácil; eu já quis até mostrar pra eles, mas pensa que alguém quer saber de me dar uma chance? Qui... Quer.dizer; é só chegar aqui *(Sai de trás da cortina imitando Canastra.)*
Senhoras, senhores,
rapazes e senhoritas,
boa noite...
(Se o público não responder) Ô, mas será possível que nem vocês querem me dar uma chance de eu ser artista? Ô, pessoal, que é isso!? Colabora comigo, vai... É muito simples: quando eu disser boa noite, vocês respondem boa noite todo mundo junto, e assim fica bonito, tá? *(Essa parte é*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

improvisada. No final dela, Brilhantina repete a ação.)
Senhoras e senhores,
rapazes e senhoritas,
boa noite...
É com a máxima satisfação que eu estou aqui
para apresentar ao distinto público que esta noite
compareceu ao Teatro..... *(Ênfase)* o elenco da
Companhia Mambembe de Variedades...
(A música ataca. A cortina abre. O elenco entra. Brilhantina leva um choque e fica aparvalhado no meio da cena. Depois corre – ou é empurrado – para o seu lugar no spot móvel.)

2ª FASE – OS ARTISTAS

(Telão fantasia)
Companhia
Senhoras e senhores,
rapazes e senhoritas,
crianças...
É com satisfação
Que a nossa Companhia
pede sua alegria
pede sua atenção...

CANASTRA
(Fala sobre marcação.)
Para o grande espetáculo
que hoje vai apresentar,
que preparou com carinho,
pensando em lhe agradar.

COMPANHIA
(Canta.) Os senhores vão ver hoje, aqui,
um velho drama, eterno,
drama que comove sempre,
chama "Coração Materno".

CANASTRA
(Fala sobre marcação.)
Mas, sem demoras maiores,
vamos logo ao que interessa:
apresentar pros senhores
os artistas desta peça.
(Música. Ainda sobre marcação:)
Em primeiro lugar,
quero lhes apresentar
aquela que, como não?
dispensa apresentação...
Uma das mais conhecidas,
das artistas mais queridas
do teatro nacional.
(Ênfase)
Nossa estrela principal:
(Com grande ênfase, diz o nome da atriz que viverá o papel de Mãezinha.)

MÃEZINHA
(Entra no seu soirée rosa-forte em renda toda rebordada em miçangas e canutilhos, principalmente nos babados, numa atitude de "aplaudam-por-favor-eu-não-mereço". Canastra puxa os aplausos.)

MÃEZINHA
(Em cima dos aplausos. Mas, se não houver aplausos, no lugar dos aplausos, o que é melhor ainda.)
Agradecida, agradecida,
agradecida a vocês!
Meu público!
(Canta.)
Oh! que bom que é de ver
que vocês aqui estão:
largar a televisão,
o rush ter de vencer,
estacionar contra-mão,
enfrentar fila e empurrão,
isso tudo pra me ver...

CANASTRA
(Sobre marcação)
Pois não se arrependerão:
o gran´ papel de Mãezinha,
que até hoje não tinha
sua justa interpretação,
será por ela vivido,
mas com tanto colorido
que jamais o esquecerão.

MÃEZINHA
(Canta.)
Oh! Meu público querido,
saiba que só seu carinho
paga pro artista, sozinho,
seu trabalho dolorido.

CANASTRA
Saiba também, queridinho:
Não fosse o seu dinheirinho
o artista estava...

MÃEZINHA
Ruy!!!

BRILHANTINA
(Gargalhada)

MÃEZINHA
(Rápida, sobre marcação)
Trazemos agora, provem,
um ator que, muito jovem,
é grande, vocês vão ver.
Campônio ele vai viver.
Igual não vão encontrar.
Semelhante, nem vestígio.
(Ênfase)
Nosso menino-prodígio...

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(Com grande ênfase, diz o nome do ator que vai fazer o Campônio. Entra o Campônio vestido de jornaleiro. Mãezinha e Canastra puxam aplausos.)

CAMPÔNIO
Olha a noite...
Cai a noite...
Sou um pobre jornaleiro.
Eu não tenho paradeiro,
pois vivo de drama em drama
fazendo rir pra viver.
Eu, por mim, quem dera ter
nascido em outra cama...
Ai, ai, que belo destino!

MÃEZINHA
Num talentoso menino
os senhores têm a vista...

CANASTRA
Prodígio de sacanagem
que por só pensar bobagem
inda é menino... aos trinta...
(Música)

CANASTRA
Companhia que se preza
cumpre o que a regra reza:
ou tem uma boa ingênua
ou então não vale a pena.

MÃEZINHA
E essa regra respeitando,
hoje, aqui, tamos lançando
no cenário nacional
(Ênfase)
uma ingênua sem igual:
(Com grande ênfase, diz o nome da atriz que viverá Cancionina Song.)

CANCIONINA
Meu verbo é o verbo amar.
Minha meta é a paixão.
Só penso em me apaixonar.
Meu órgão é o coração.
Não vou dizer, claro, mas
aqui mesmo neste palco
se encontra aquele rapaz
que eu devo amar...

CAMPÔNIO
Ai, que saco!

MÃEZINHA
(Rápida)
Numa boa Companhia
nunca, jamais faltaria
um majestoso vilão:

CANASTRA
(Com ênfase) Lologigo Valadão...
(Com grande ênfase, diz o nome do ator que viverá Lologigo Valadão. Os que estão em cena aplaudem.)

LOLOGIGO
Vamos entrar logo direto
no assunto: eu sou esperto.
Na vida levo a melhor,
mas estou sempre encoberto.
É chavão, diz o senhor.
É. Mas eu costumo pôr
tanto amor em não ser certo
que tenho novo sabor.

MÃEZINHA
(De nariz torcido)
Uma outra figuração
que, pra chamar atenção,
toda Companhia tem...

CANASTRA
Pode deixar que convém
eu mesmo apresentar essa.
Caboc'o, é mulher à beça...
Tou falando da atração
da próxima: é um mulherão.

MÃEZINHA
Ela veio da Argentina...

CANASTRA
E é uma BOA menina.

MÃEZINHA
Pra Amada Amanda viver...

CANASTRA
Menos pra VI que pra VER...

MÃEZINHA
(Diz rapidamente e sem ênfase o nome da atriz que viverá Amada Amanda. Os que estão em cena puxam aplausos, menos Mãezinha.)

AMADA
Ay...
Quiero le decir que si.
Quiero que usted vea a mi
y que olvide los problemas,
los negocios y las penas.
Ay...
Tambien de su sogra esqueza.
Tenga nada em la cabeza...
Quiere usted se divertir?
Mire solamente a mi.

LOLOGIGO
Desse jeito não vai não.
Tem que pôr mais emoção!

AMADA
Yo sé bien lo que yo tengo.
Conozco todo my dengo...

LOLOGIGO
Então mostre o que tem
pros deste lado também.

unesp

AMADA
Tengo esto y mucho más...

MÃEZINHA
Ai! Assim já é demais!

CANASTRA
(Rápido)
E agora, muito cuidado.
Se não ficar relaxado,
esta aqui de rir lhe mata.
(Ênfase)
A nossa atriz caricata...
(Com ênfase, diz o nome da atriz que viverá Dona Virgínia. Os que estão em cena puxam aplausos.)

DONA VIRGÍNIA
De esquecer o enredo,
de um público ledo e quedo,
de entrar em cena mais cedo,
de ser atriz de brinquedo,
vou lhe contar um segredo:
disso tudo eu tenho medo.

CANASTRA
E agora, pra terminar,
só falta apresentar
o ator que ilumina...
(Ênfase)
Nosso amigo Brilhantina...
(Com ênfase, diz o nome do ator que está vivendo Brilhantina. Todos aplaudem.)

MÃEZINHA
Uma companhia é vã
se não tem um bom galã.

CANASTRA
E esta, digo aos senhores,
tem um galã dos melhores,
que é galo pras senhorinhas.

BRILHANTINA
E pros senhores, galinha... *(Gargalhada.)*

CANASTRA
Olha lá como me trata!

MÃEZINHA
(Com ênfase)
Vivendo o Ruy Canastra...

CANASTRA
Eu mesmo: *(Com grande ênfase, diz o próprio nome. Todos se exibem para o público. Canastra se aplaude sozinho.)*

MÃEZINHA
Assim, todos os artistas
fomos postos em revista.

CANASTRA
Neste palco, hoje, estaremos
trabalhando pra lhe dar
o que veio aqui buscar.

COMPANHIA
O melhor de nós faremos.
Torno, aqui, vida em encantamento.
Meu alento eu lhe empresto, não mais...
Como a vida, a cena é um momento,
está passando, não volta jamais...
(A cortina se fecha, enquanto Brilhantina pula no palco.)

BRILHANTINA
E outra vez é a minha vez:
Hoje, o "Coração Materno",
drama que é antigo e eterno,
apresento pra vocês.
Será aqui representado
do jeito mais verdadeiro,
como é feito em picadeiro
desde que foi inventado.
Um circo de tradição,
de serragem ou de tablado,
representa o consagrado
drama assim. *(Ênfase)* E atenção...

3ª FASE – A HISTÓRIA

(Os cenários desta fase são telões pintados, ingênuos e românticos. A cena é a "dramatização" da música "Coração Materno", de Vicente Celestino. Obs.: O drama do mesmo nome, de autoria de Alfredo Viviani, ainda hoje é levado com muito sucesso nos circos, e a dita "dramatização" é o arremate desse drama. Por outro lado, em espetáculos de variedades de circos mais tradicionais, é comum apresentarem-se números que são a "dramatização" de músicas antigas.)
(Telão I – Uma porteira domina a cena. Entrada. Vegetação. Algumas casinhas brancas de colonos. Ao longe, os morros.)

APRESENTADOR
"Disse um campônio à sua amada:

CAMPÔNIO
Minha idolatrada,
diga-me o que quer.
Por ti vou matar, vou roubar,
embora tristeza
me cause, mulher.
Provar quero eu que te quero,
venero teus olhos,
teu porte, teu ser.
Mas diga tua ordem, espero:
por ti não importa
matar ou morrer.

APRESENTADOR
E ela disse ao campônio a brincar:

unesp

AMADA
Se é verdade tua louca paixão,
parte já e pra mim vai buscar
de tua mãe, inteiro, o coração.

APRESENTADOR
E a correr o campônio partiu.
Como um raio na estrada sumiu.
E sua amada qual louca ficou
e a chorar na estrada tombou.
(Telão II – Choupana. Porta de entrada nos fundos. Um oratório com Nossa Senhora Aparecida. Jarros com muitas flores. Obs.: De alguma forma deve-se dar muito destaque a essas flores, depois vai-se saber por quê.)

APRESENTADOR
Chega à choupana o Campônio
e encontra a Mãezinha
ajoelhada a rezar.
Rasga-lhe o peito o demônio,
tombando a velhinha
aos pés do altar.
Tira do peito sangrando
da velha Mãezinha
o pobre coração
e volta a correr proclamando:

CAMPÔNIO
Vitória! Vitória!
Tem minha paixão.
(Telão III – Estrada. Barranco feito por grandes pedras.)

APRESENTADOR
Mas em meio à estrada caiu
e na queda uma perna partiu.
E à distância saltou-lhe da mão,
sobre a terra, o pobre coração...
Nesse instante uma voz ecoou:
(Por efeito de iluminação e transparência do telão, Mãezinha aparece numa das pedras da margem da estrada, no lugar exato onde caiu o coração.)

MÃEZINHA
Magoou-te, pobre filho meu?
Vem buscar-me, filho, aqui estou...
(Muda a música. Sobe o Telão III. Toda a companhia está em cena.)

COMPANHIA
Aqui estou pra te dar, por momentos,
ilusão, vida, encantamento.
Vem buscar-me depressa, pois eu...
Passo rápido...
Eu sou cômico...
Eu sou trágico...
E é teu meu coração...
Mas vem
Já
Vem
Ver
Vem
Rir
Vem
Chorar
Vem
Me amar
Vem buscar-me que ainda sou teu.
(E, cantando isto, colocam-se em gestos de apoteose e termina o prólogo.)

SEGUNDA PARTE

Na qual se vêem as personagens em ação.

CENA III – SOBRE OS ADMIRADORES DE TEATRO

(No camarim de Mãezinha. É um espaço pequeno, onde cabe uma casa toda. Cama, fogão, mesa, geladeira, sofá, armários, televisão... Uma casa brasileira com todos os seus utensílios e inutensílios. Onde cabe um camarim. Cabides com figurinos, bancada de maquiagem, espelho... E é tudo arrumadinho e limpo, ao contrário do que se poderia imaginar. Tapetes feitos à mão, cortinas de algodãozinho, toalhinhas bordadas ou de crochê... potes, bujão de gás, liquidificador, todos devidamente vestidos com suas saias de algodão xadrez. Mulheres como Mãezinha nasceram e viveram a vida em circos ou companhias ambulantes, morando em barracas, em trailers ou em camarins e até em ônibus adaptados. Artistas-donas-de-casa, elas aprenderam a transformar o espaço onde moram temporariamente em casas. E conseguem.)
(Mãezinha está muito atarefada no fogão, ao mesmo tempo em que tira a roupa do número anterior.)

DONA VIRGÍNIA
(Fora) Dá licença...

MÃEZINHA
Ham.

DONA VIRGÍNIA
(For.) Ô de casa...

MÃEZINHA
Heim.

DONA VIRGÍNIA
Ô de casa, dá licença... *(E aparece na cortina da porta.)*

MÃEZINHA
Heim. *(Olha de relance para Dona Virgínia.)* Que

unesp

que foi?

DONA VIRGÍNIA
Eu tava chamando desde lá da porta, é...

MÃEZINHA
(Ocupada) Ah.

DONA VIRGÍNIA
Mas eu não encontrei ninguém e fui entrando...

MÃEZINHA
(Ocupada) Sei.

DONA VIRGÍNIA
A senhora me desculpa se eu estou incomodando...

MÃEZINHA
(Ocupadíssima) Olha, meu amor, o show tá completo e ninguém aqui tá precisando de artista não. E de mais a mais, o que está entrando na bilheteria está dando mal e mal pra pagar os contratados, que dirá para contratar número novo. Se tu é de teatro, já deve estar sabendo que o mar não está pra peixe.

DONA VIRGÍNIA
Quem! Eu? de teatro?!

MÃEZINHA
(Ocupada) É.

DONA VIRGÍNIA
Ai, quem me dera...

MÃEZINHA
(Ocupada) Chi... Se é da Avon então, nem precisa perder o seu tempo.

DONA VIRGÍNIA
Da Avon?!

MÃEZINHA
O dinheiro por aqui anda mais curto do que manga de colete.

DONA VIRGÍNIA
(Divertida) Mas que Avon que nada, dona coisa, eu sou a dona Virgínia...

MÃEZINHA
(Depois de olhar para ela sem reconhecer) Ah, sei.

DONA VIRGÍNIA
Não, sabe o que é? É que eu moro aqui perto do teatro, aqui no duzentos e trinta e seis da..... *(Nome de uma rua próxima ao teatro)*, sabe onde é?

MÃEZINHA
(Ocupada) Não.

DONA VIRGÍNIA
Então... e como eu adoro teatro, toda vez que eu sei que tem uma companhia neste daqui, eu dou um pulinho assim, pra bater um papinho, sabe como é? *(Rápida)* Não na hora do espetáculo, é claro, que é pra não estorvar, né? Deus me livre.

MÃEZINHA
(Ocupadíssima) Isso é.

DONA VIRGÍNIA
Então. Eu adoro conversar com os artistas...

MÃEZINHA
(Ocupada) Ah.

DONA VIRGÍNIA
Vocês, artistas, são umas pessoas tão... assim tão... sensitivas. Não é assim que se diz?

MÃEZINHA
(Ocupada) Não sei.

DONA VIRGÍNIA
Quer dizer: pelo menos na minha opinião, né?

MÃEZINHA
(Ocupada) É.

DONA VIRGÍNIA
Mas... pera um pouco... Eu parece que estou reconhecendo a senhora de algum lugar...

MÃEZINHA
(Ocupada) Ham.

DONA VIRGÍNIA
Noooosssa!!!

MÃEZINHA
Que foi?

DONA VIRGÍNIA
Mas não é a senhora que faz aquela... A mãe, aquela velhinha, no drama?!

MÃEZINHA
(Ocupada) É.

DONA VIRGÍNIA
Mas quem havia de dizer! Vocês, artistas, são de morte mesmo, heim? Imagine a senhora que eu pensei que fosse uma velha mesmo, né? E quando acaba a senhora é tão moça ainda...

MÃEZINHA
Moça?!

DONA VIRGÍNIA
Então...

MÃEZINHA
(Atenta) Acha, é?

DONA VIRGÍNIA
Nossa! Pois a senhora não viu que eu nem reconheci? Eu fiquei aqui falando, falando, e nem me passou pela idéia que fosse a senhora...

MÃEZINHA
(Olhando-se no espelho) Não reconheceu mesmo, é?

DONA VIRGÍNIA
Mas nem de longe, eu não estou dizendo pra senhora? E se não é a senhora mesma que me diz, eu ainda não acreditava...

MÃEZINHA
É-é? *(No espelho)*

unesp

DONA VIRGÍNIA
Pois no palco a senhora fica uma velha perfeita. Quem é que podia imaginar que a senhora é ainda tão nova...

MÃEZINHA
(De repente) Mas o que é que está fazendo aí na porta? Entra, entra.

DONA VIRGÍNIA
Ai, bregada... *(E começa a tirar o sapato.)*

MÃEZINHA
Mas o que que tá fazendo agora?! Mas não precisa não, o que é isso.

DONA VIRGÍNIA
Não senhora, aí está tudo tão limpinho.

MÃEZINHA
Ora, que nada, sábado é dia de faxina de novo.

DONA VIRGÍNIA
Não, não, de jeito nenhum... *(E entra com os sapatos na mão.)*

MÃEZINHA
Senta aí, dona...

DONA VIRGÍNIA
Ah, bregada.

MÃEZINHA
Como disse mesmo que se chamava?

DONA VIRGÍNIA
Virgínia, é.

MÃEZINHA
Ah, então.

DONA VIRGÍNIA
Ai, mas se a senhora soubesse como eu tenho inveja da senhora!

MÃEZINHA
De mim?!

DONA VIRGÍNIA
Então, de vocês todos, os artistas.

MÃEZINHA
Ah...

DONA VIRGÍNIA
Ai, eu acho tão lindo! Tão lindo! Olha, eu vou dizer uma coisa pra senhora que muito pouca gente sabe, viu? Mas o maior sonho da minha vida era ser artista... E olha que até que eu acho que eu tenho um pouco de jeito, viu? Porque quando eu era garota... assim, meninota, né? Não tinha festa no colégio que a professora não me pusesse ou pra recitar ou pra cantar ou qualquer coisa assim.

MÃEZINHA
Não diga...

DONA VIRGÍNIA
Ah, então. Eu sempre fui apaixonada. Até uma época aí – não faz muito tempo não – me convidaram pra trabalhar num teatro aí... Se chamava, se não me engana, Sociedade Lítero-Dramática da Paróquia de São Dionísio, é...

MÃEZINHA
É?

DONA VIRGÍNIA
Então. Me deram o escripi e tudo. Parece até que eu ia fazer papel de má... Ai, menina, eu adoro papel de má, eu fiquei louca... Estava tão influída pra ir... Mas daí eu fiquei naquela coisa de vou-não-vou, vou-não-vou... e acabei não indo. Família, sabe como é, é um estorvo mesmo.

MÃEZINHA
O marido que não deixou...

DONA VIRGÍNIA
Que marido, menina? Ai, a senhora tem cada uma... Eu ainda sou solteira...

MÃEZINHA
Ainda?!

DONA VIRGÍNIA
Solteirinha da silva, graças a Deus.

MÃEZINHA
Ah, sei.

DONA VIRGÍNIA
Família que eu digo é a minha mãe, que fica me enchendo a paciência: é, porque teatro não é lugar pra moça direita...

MÃEZINHA
Ah.

DONA VIRGÍNIA
E porque vai ensaiar de noite, e porque não é hora de moça solteira andar na rua, porque depois fica aí falada e não arruma casamento mesmo... e essas coisas, a senhora sabe como é mãe, né?

MÃEZINHA
Sei.

DONA VIRGÍNIA
Ah, sim, porque a senhora pensa que ela sabe que eu vim aqui? Qui... ela nem sonha, minha filha, porque, se sonhasse, ela aprontava um banzé e não me deixava sair de casa nem por um decreto. Ela diz que não quer que eu me dê com gente de teatro, porque é tudo marginal, ninguém vale um tostão.

MÃEZINHA
Ah...

DONA VIRGÍNIA
Ah, sim, porque se não fosse isso, minha filha, ó, há séculos eu já tinha entrado pro teatro. Porque é como eu digo pra senhora: o maior sonho da minha vida era estar em cima de um palco...



(Desce um telão fantasia sobre o camarim de Mãezinha.)

MÃEZINHA
E está.

DONA VIRGÍNIA
Heim?!

MÃEZINHA
Acontece, meu amor, que a senhora está em cima de um palco.

DONA VIRGÍNIA
Ah, não... eu sei... Mas eu digo assim, na hora do drama... representando, né? Fazendo assim um papel bem dramático e todo aquele mundo de gente olhando pra mim. Ai, credo... pra dizer a verdade a única coisa que eu morro de medo de ser artista, mas tenho um medo que me pelo toda, é de imaginar que fica aquele monte de gente olhando pra gente, né? Ui, credo... só de pensar já me dá até calafrio.

MÃEZINHA
(Dá um sinal e se acendem as luzes da platéia.)

DONA VIRGÍNIA
(Vendo o público, dá um grito e fica estatelada no meio do palco.)

MÃEZINHA
Isso daqui é o teatro, dona Virgínia. E aqui até o sonho mais antigo pode ficar de verdade.

DONA VIRGÍNIA
Ai, minha Nossa Senhora do Ó.

MÃEZINHA
Vai lá, Dona Virgínia, e faz o seu sonho ficar de verdade.

DONA VIRGÍNIA
Mas... agora?

MÃEZINHA
Agora, antes que seja tarde demais...

DONA VIRGÍNIA
Mas eu nem estudei o escripi. Eu nem sei qual é o meu papel...

MÃEZINHA
O público também não sabe. De modos que qualquer coisa que a senhora fizer eles vão achar que é assim mesmo.

DONA VIRGÍNIA
Mas eu não sei nem o que eu vou dizer...

MÃEZINHA
A senhora diz o que a senhora está sentindo.

DONA VIRGÍNIA
Eu?! Mas eu só estou sentindo medo.

MÃEZINHA
Então diz isso... Maestro.

CENA IV – CORTINA MUSICAL – O MEDO

(Telão fantasia ou na frente da cortina, Dona Virgínia e Coro cantam e dançam.)

CORO
Virgem,
Credo,
Ai que medo...

DONA VIRGÍNIA
Ai, da calda não dar ponto,
do molde não dar no pano,
do tinhorão não vingar,
da louça fina trincar...

CORO
Virgem,
Credo,
Ai que medo...

DONA VIRGÍNIA
Que medo de mau-olhado,
de sapato debruçado,
de roupa posta do avesso,
lascado em santo de gesso...

CORO
Virgem,
Credo,
Ai que medo...

DONA VIRGÍNIA
De novena interrompida,
de comida amanhecida,
de no escuro dormir,
pio de coruja ouvir...

CORO
Virgem,
Credo,
Ai que medo...

DONA VIRGÍNIA
Porém, mais que disso tudo,
tenho mais medo no mundo,
mais que de artista não ser,
tenho medo de morrer.

CORO
Virgem,
Credo,
Ai que medo...

DONA VIRGÍNIA
Tenho medo de morrer
virgem...

CORO
Credo,
Ai que medo...

DONA VIRGÍNIA
Tenho medo de morrer
virgem...

unesp

CORO
Credo.
Ai que medo...

CENA V – SOBRE AS RIVALIDADES NO TEATRO

(Nos bastidores. Portas dos camarins. Movimento normal dos bastidores. Atores que passam com material de cena. Atores que, vestidos com a roupa do último número, entram apressados em seus camarins. Por uma porta entreaberta, pode-se ver uma atriz se maquiando. Mãezinha entra, acompanhada por Dona Virgínia.)

DONA VIRGÍNIA
Ai, dona coisinha do céu, mas eu nunca pensei que fosse ter tanto medo em toda a minha vida... Quando eu me vi na frente daquele mundaréu de gente, eu nem sei...

AMADA
(Abrindo a porta do seu camarim) Um momento.

MÃEZINHA
Heim?

AMADA
Aleluia, yo quiero hablarle.

MÃEZINHA
Ablarle?!

AMADA
Si.

MÃEZINHA
Ah. *(Para Dona Virgínia.)* Eu não há meio de me acostumar com a língua dessa gringa...

AMADA
Si, quiero discutir com usted sobre mi número de apresentación.

MÃEZINHA
Ah, sei, a gente abla depois, que agora eu tenho mais que fazer. *(E vai saindo.)* Vem, Dona Virgínia.

AMADA
Pero es apenas um ratito...

MÃEZINHA
(Seca) Agora não, meu amor. Outra hora, tá? *(E sai com Dona Virgínia.)*

AMADA
(Para o lugar por onde saiu Mãezinha.) Vaca.

LOLOGIGO
(Aparecendo na porta do camarim de Amada, fumando calmamente.) Não disse? O que foi que eu te disse? A velha aí é um osso duro de roer. E, demais a mais, pode tirar o cavalinho da chuva que ela não vai topar não, que ela não é besta de fazer o bolo pros outros apagar' a velinha. E ouve bem o que eu vou te dizer: neste espetáculo aqui, para aparecer mais que ela, só pintando a bunda de vermelho.

AMADA
Pero conmigo no. No. Vieja sin verguenza. Ella me paga a mi. Y mucho caro, te lo digo.

LOLOGIGO
Qui paga o quê. Tu também não é de nada. Tu gosta muito é de falar. Tu e essa cambada toda que dá duro aí pra ela ser a estrela.

AMADA
Quien? Yo? Nin ella ni tu sabes quiem soy yo...

LOLOGIGO
Qui... Cês tem ó, é papo: falam, falam, falam, mas na hora agá cadê peito pra enfrentar a jararaca?

AMADA
(Entrando no camarim) Ora, tu tambien, sale de ahi y no me enche el saco...

LOLOGIGO
Ha, ha, ah, ah, ah...

CENA VI – SOBRE A SOBREVIVÊNCIA NO TEATRO

(Camarim de Mãezinha)

DONA VIRGÍNIA
Uma boa bisca é o que ela deve ser, não é não?

MÃEZINHA
Ham. Quem não te conhece que te compre.

DONA VIRGÍNIA
Ah, eu não disse? Eu logo vi. Até no drama, a senhora sabe? Assim que ela apareceu, eu logo disse: Hum... essa daí boa coisa é que não deve ser não... E olha aí. E ainda por cima ela vem lhe dizendo nomes.

MÃEZINHA
Nomes!? Que nomes? Palavrão?

DONA VIRGÍNIA
Sei lá, mas na hora eu achei que era gozação pra cima da senhora.

MÃEZINHA
Não reparei.

DONA VIRGÍNIA
Olha, se eu bem ouvi, parece que ela chamou a senhora de aleluia...

MÃEZINHA
Mas eu me chamo Aleluia.

DONA VIRGÍNIA
Heim?!

MÃEZINHA
Aleluia Simões.

DONA VIRGÍNIA
Ah, sei... Puxa, mas que nome bonito!

MÃEZINHA
É.

unesp

DONA VIRGÍNIA
É sim.

MÃEZINHA
Então.
(Pausa de constrangimento)

DONA VIRGÍNIA
Mas – desculpa perguntar, viu? – mas o que é que a senhora tanto mexe aí nessa panela?

MÃEZINHA
É a massa do croquete.

DONA VIRGÍNIA
Croquete?! Hum, quer dizer então que hoje temos croquetes pra janta?

MÃEZINHA
Que janta, meu amor? Que janta? É pro bar do seu Adalberto.

DONA VIRGÍNIA
Do seu Adalberto? O seu Adalberto do Cruz de Malta ali da esquina?! Do quarteirão de cima?!

MÃEZINHA
É. Esse daí.

DONA VIRGÍNIA
Puxa! Eu conheço o seu Adalberto fazem anos, e não sabia que ele era assim tão amigo de uma artista como a senhora.

MÃEZINHA
Amigo?!

DONA VIRGÍNIA
Pra fazer croquetes pra ele...

MÃEZINHA
Que amigo o quê, meu amor. Eu só forneço os croquetes pro bar dele. Cem unidades por dia a três cruzeiros a unidade.

DONA VIRGÍNIA
Puxa!

MÃEZINHA
Isso e mais a pipoca e mais o pirulito que o Campônio vende no intervalo dão uma mãozinha, né? Não é lá grande coisa, mas, se eu for contar só com o dinheiro da bilheteria, eu tô é frita.

DONA VIRGÍNIA
Não me diga!

MÃEZINHA
Ah, meu amor, logo que a gente se instala numa praça e que eu vejo que a temporada vai durar algum tempinho, eu faço logo a via-sacra dos bares da redondeza pra pegar encomenda. Você não conhece nenhum bar que queira não? Eu também forneço coxinha, empada, esfirra, quibe...

DONA VIRGÍNIA
Ai, dona coisa, eu acho a senhora uma sacrificada.

CANASTRA
(Entrando) Com'é, mulher... Ainda não tá pronta pro número do tempero!?

MÃEZINHA
Faça o favor de não vir pra cá me encher o saco que eu não preciso de ninguém me dizendo a hora que eu tenho que estar pronta pra entrar em cena.

CANASTRA
(Divertido. Opa! Será que eu disse alguma coisa errada? *(Para a cabine de luz)* Ô, Brilhantina, tu ouviu se eu disse alguma coisa errada?

BRILHANTINA
(No sarro) É, meu chapa, o negócio hoje não tá bom pro seu lado, não.

CANASTRA
(Para Dona Virgínia) Agora a senhora me diga: eu disse alguma coisa errada?

DONA VIRGÍNIA
Quer dizer...

MÃEZINHA
É. Porque tem uns e outros aí, viu, Dona Virgínia? Que são muito engraçados. Já acharam a cama feita e ainda têm a coragem de botar banca. É.

CANASTRA
Ô Brilhantina, tu acha que esses uns e outros aí sou eu?

BRILHANTINA
(Gargalhada)

MÃEZINHA
(Para Dona Virgínia) Porque eu, meu amor, pra ter o que comer na vida, tive que dar duro. Quer dizer: tive não, TENHO, né? Porque eu que não me vire que eu quero ver se alguém vem me dar alguma coisa de graça.

CANASTRA
(Divertido) Ô... ô Mãezinha, como é que tu me passa um esculacho desse aí na frente das visitas? Essa moça aí nem me conhece nem nada, ela vai pensar o quê de mim?

BRILHANTINA
(Gargalhada)

MÃEZINHA
Agora, o que eu gostava mesmo era ver essa cambada passando pelo que eu já passei na vida: morando em barraca de lona como eu já morei. Ou debaixo de arquibancada de circo.

DONA VIRGÍNIA
Ai, dona coisa do céu.

MÃEZINHA
Eu só queria ver.

unesp

DONA VIRGÍNIA
Olha, Dona Aleluia, eu não tenho nada que ver com isso, viu? Mas eu se fosse a senhora, largava o teatro.

CANASTRA
(Divertido) Largava o quê?!

BRILHANTINA
(Gargalhada)

DONA VIRGÍNIA
Por que é que a senhora não entra pra televisão?

CANASTRA
(Sarro) Opa.

MÃEZINHA
Televisão?!

DONA VIRGÍNIA
É. Porque tem muita artista na novela que não representa uma velha tão bem como a senhora e no entanto está lá, né? Aquelas sirigaitas, só se exibindo, ganhando os tubos e sem precisar nem fazer croquete pra fora nem nada... Porque diz que na televisão eles pagam uma fortuna, a senhora sabia? É, minha filha...

CANASTRA
Brilhantina, por que é que tu não entra pro cinema?

BRILHANTINA
Só se for pra ser lanterninha...

CANASTRA E BRILHANTINA
(Gargalham.)

DONA VIRGÍNIA
Não, é sim: porque teatro... Teatro é uma coisa que ninguém mais liga, pensa que eu não vejo? Enquanto que televisão todo mundo vê... É, sim, minha filha, quem é que não tem sua televisão hoje em dia?

MÃEZINHA
Olha, meu amor, no circo a gente tem um ditado que diz... porque eu nasci num circo, a senhora sabia?

DONA VIRGÍNIA
É-é?

MÃEZINHA
Nasci. Meu pai e minha mãe já eram artistas... Mas isso no tempo que o circo era circo, né?

CANASTRA
(Nas costas de Mãezinha) Chi... *(Faz tempo...)*

MÃEZINHA
(Mexendo a panela) Então. Lá o pessoal tem um ditado que diz que gente de circo tem serragem nas veias. E é mesmo. Teatro é uma coisa, viu? Conheço muita gente que se mandou. Foram tentar outra coisa, né? Uma coisa mais garantida e tal... Pois olha: quase todos acabaram voltando. É a serragem. Vai te dando uma tristeza... Você passa o dia todo esperando. Mas esperando o quê? Você sabe muito bem que pra você não vai ter nenhum espetáculo de noite, né? Mas assim mesmo você passa o dia todo esperando. E de noite... Ah, de noite é que é duro. De noite fica de noite mesmo, né? Tudo escuro, quieto... As luzes não acendem, não tem a cara do público, não tem as risadas... Não tem a festa! Você já foi em alguma festa que chegou lá não teve? Pois é igual. Daí é batata: você não agüenta, na primeira oportunidade, bumba, lá tá você com a cara pintada de novo.

CANASTRA
(Com gesto e som, imita um violino.)

BRILHANTINA
(Gargalhada)

MÃEZINHA
(Percebendo) Vá, vá, vá, vê se pára com essa palhaçada, vá. Vem aqui fazer alguma coisa de útil na vida. Vem experimentar o tempero da massa.

CANASTRA
Opa! Taí um trabalho que eu não me incomodo de fazer. *(Provando da colher que Mãezinha lhe dá)* Hum...
(Toda a luz se apaga e fica o spot móvel sobre Canastra provando o tempero.)

CENA VII – ALEGORIA DOS TEMPEROS

(Spot móvel sobre o Apresentador)

APRESENTADOR
Pra todo gosto há um tempero:
bem suave... com exagero...
Diz um ditado que corre
que quem quiser conquistar
tem que saber temperar:
pela boca o peixe morre.
Foi querendo lhe fisgar
que esse quadro nós fizemos.
Cinco temperos pusemos.
Escolha ao seu paladar.
(O cenário representa uma prateleira com cinco potes de tempero, em cada qual escrito o seu conteúdo: Açúcar, Sal, Pimenta, Canela e Cravo. Sai o Açúcar do seu pote e se adianta. Ele é representado por uma atriz bonita. Ela vem, canta e dança.)

AÇÚCAR
No campo nascida,
ai, fui espremida.
Ai, amaciada.
Ai, fui refinada:
pra adoçar a vida

unesp

CRAVO
Ah, não...

CANELA
Que que é isso...

SAL
Chi...

AÇÚCAR
Que falta de classe...

PIMENTA
Classe, é?! Hum, olha só a outra: Classe! Ela é muito classuda, né? Ela não faz essas coisas...

AÇÚCAR
Ham?!

PIMENTA
Ela deve ser lacrada.

AÇÚCAR
O quê?!

PIMENTA
É, gente de classe não ca...

TODOS
Psiu...

CANELA
Pronto, chegou a turma da baixaria.

PIMENTA
Sai daí tu também, sua negrinha pernóstica. Ora. *(Para a platéia)* Os senhores estão vendo como é que eu sou tratada? É assim. Ai, ultimamente eu ando tão desacreditada, minha filha, que nem sei. Ninguém me usa mais. É. Agora, antigamente não, antigamente eu era tão usada! Pra tudo... Nas comidinhas, nos dedos de quem roía unha, na língua de quem dizia palavrão. Lembra? Ai, esse era o uso que eu gostava mais: ser passada na língua, os senhores lembram? Não lembram? Ah, essa não. Os senhores estão todos se fazendo de desentendidos, viu? Porque eu duvido que tenha alguém aqui nesta sala que nunca me levou na língua. Duvi-de-ó-dó. Querem ver? Se tem alguém aqui que nunca, mas nunca mesmo, me levou na língua, fica de pé. Alguém? Alguém aí? *(No caso de ninguém ficar de pé, o que é mais provável:)* Viu? Eu não disse? Todo mundo aqui já me levou na língua. O que quer dizer que todo mundo aqui já andou falando o seu palavrãozinho, né?
(Obs.: No caso de alguém ficar de pé, deve ser feita uma improvisação com o espectador, talvez sobre o fato de ele não ter tido infância, sempre com piadas picantes, como cabem nesses números.)

SAL
Ai...

CANELA
Credo...

AÇÚCAR
Que coisa...

CRAVO
Que tipa mais sem graça!

PIMENTA
Sem graça, é?!

CRAVO
Sem gracíssima.

PIMENTA
Hum, que que deu na outra? Não se enxerga, não, sua lambisgóia?

CRAVO
Quem? Eu? Hum, nem te ligo.

PIMENTA
Não liga?

CRAVO
O que vem de baixo não me atinge, minha filha.

PIMENTA
É?

CRAVO
É.

PIMENTA
Então senta num formigueiro, sua desgraçada.

CRAVO
Eu, heim?! Você está mais é despeitada.

PIMENTA
Despeitada?! Eu?!

CRAVO
É, você, sim. Seus dias de glória, minha filha, acabaram. Nem arder você arde mais.

PIMENTA
Quem? Eu? Eu não ardo mais?

CRAVO
Nem um pouco.

PIMENTA
Olha aqui, boneca, só se eu não ardo mais no seu, viu? Porque no meu...

CRAVO
Ah! Espera aí, sua desaforada...
(O Cravo avança na Pimenta. Confusão. Aparece Mãezinha num Mestre-Cuca estilizado.)

MESTRE CUCA
Silêncio...
Atenção:
Chega de besteira.
Sou a cozinheira.
Dou a conclusão:
Brigar, não, não, não,
pois pra divertir
melhor é unir.
Vamos dar a mão.

TODOS
Prefere salgado?

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

eu fui educada.
Se me escolher,
serei pra você
tão dócil, porque
você nem sequer
precisa morder.
Ai, basta lamber.
É só me lamber...
(Sai o Sal do seu pote e se adianta. Ele é representado por um ator que dança bem. Ele vem, dança e canta.)

SAL
Eu nasci no mar
num dia de sol
em branco lençol.
Eu sei avivar.
Sem mim nada tem
sabor que convém.
Me escolha, senão...

AÇÚCAR
Oferecido.

SAL
Não terá ação...

AÇÚCAR
Convencido.

SAL
Sem meu colorido.

AÇÚCAR
Pretensão.

SAL
O resto é insípido.

AÇÚCAR
Essa não...

SAL
Pois pode xingar,
de mim falar mal.
Só não pode achar
que eu sou sem sal.
(Sai a Canela do seu pote e se adianta em ritmo de samba.)

SAL E AÇÚCAR
Chi, lá vem crioulo.
(A Canela é representada por uma atriz vestida de passista de escola-de-samba e pintada de negro: uma espécie de All Johnson de saias tupiniquim.)

CANELA
Nasci nas florestas.
Dou gosto nas festas.
Meu cheiro é um xodó.
Sou chamego só.
Cor da verdadeira
mulher brasileira.
Me escolham sem dó
em pau ou em pó.

SAL
Da raça...

AÇÚCAR
Coitada!

SAL
Carrega...

AÇÚCAR
Na vida...

SAL
As duas má-sortes:

AÇÚCAR
Uma é o cheiro forte!
Outra...

SAL E AÇÚCAR
Ou é na entrada,
ou é na saída...
(Sai o Cravo do seu pote e se adianta. Ele é representado por uma bicha. Ela vem, dança e canta.)

CRAVO
Na Índia nascido,
eu sou perfumado.
Sou tão delicado!
Sou muito sabido.
No prato você
vai me separando
e diz que é porque
eu sou diferente,
mas, se não tem gente
por perto olhando,
você toca em frente,
fica me chupando.
É só me chupando...

AÇÚCAR, SAL E CANELA
Vá pro seu lugar.
Saia desta roda.
Que bicha já está
tão fora de moda!!!
(Sai a Pimenta do seu pote e se adianta. Ela poderia ser representada por um ator em travesti-caricata, talvez o mesmo que faz Brilhantina. Ela vem, dança, canta e fala.)

PIMENTA
Eu venho do mato.
Sou forte e picante.
Se me usas bastante,
te levo pro mato.

AÇÚCAR, SAL, CANELA E CRAVO
Hum...

PIMENTA
De qualquer maneira,
me leve inteira.
Eu não dou bandeira,
só dou...

unesp

Ou apimentado?
Ou adocicado?
Pois fique à vontade,
que nós, na verdade,
queremos fazer
o nosso freguês
ficar conquistado.
Ai, bem conquistado.
(E, cantando e dançando, colocam-se na formação de pedir aplausos e termina a Alegoria.)

CENA VIII – O ROUBO

(No camarim de Amada Amanda e nos bastidores. O camarim da Amada Amanda é muito colorido e bem desarrumado. Tem cetim e renda, mas já tudo meio roto. Tem flores de papel crepom e São Jorge na folhinha. Há agitação nos bastidores. Os atores movimentam cenários e mudam cortinas, ainda vestidos nas roupas do número anterior.)

AMADA
(Entra no seu camarim e depara com Campônio mexendo num armário.) Si?!

CAMPÔNIO
(Leva um susto, dá um salto e esconde nas costas algo que tem nas mãos. Tempo.)

AMADA
Que haces?!

CAMPÔNIO
(Ri, nervoso.)

AMADA
Que tienes ahi?

CAMPÔNIO
Nada.

AMADA
Como nada?

CAMPÔNIO
Nada. Nada. Nada.

AMADA
Dá-me.

CAMPÔNIO
Eu não peguei nada não.

AMADA
Que tienes en las manos? Déjame ver...

CAMPÔNIO
Não. Eu não tenho nada não. Eu não tirei nada não.

AMADA
Déjame ver... *(E avança para ele.)*

CAMPÔNIO
Não... *(E segura-a, derruba-a sobre uma cadeira e escapa pela porta do camarim.)*

AMADA
Mas que és eso? Estás loco? Lárgame! *(Atrás dele)* Viene cá. Ladrón. Me devolva lo que tiraste de aqui. *(Chega na porta do camarim.)*

MÃEZINHA
(Barrando-a.) Mas que gritaria é essa?

AMADA
Adonde fue tu hijo?

MÃEZINHA
Campônio?

AMADA
Si, tu hijo.

MÃEZINHA
Não sei, por quê?

AMADA
Pues trata de saberlo...

MÃEZINHA
Ora...

AMADA
Y hacerlo devolverme lo que furtó de mi camarim...

MÃEZINHA
O quê?!

AMADA
O yo iré a la policía.
(Os atores interrompem o que estavam fazendo e se aproximam.)

MÃEZINHA
Ah, mas era só o que faltava.

AMADA
Eso te lo digo yo.

CANASTRA
Mas o que foi que ele roubou?

AMADA
No lo sé. No me dejó ver. Quando yo volvi a mi camarim, él estaba allá. Robando.

MÃEZINHA
Olha lá como fala...

AMADA
Yo sabía hace mucho tiempo que tu hijo tiene la cabeza flaca. Pero no sabía que también era ladrón.

MÃEZINHA
Ladrão, vírgula.

LOLOGIGO
Ô Amada, calma.

AMADA
Ladrón si, que eso és la pura verdad.

MÃEZINHA
Tu trata de dobrar essa língua, ouviu?, sua gringa desaforada, senão eu...

CANASTRA
Aleluia.

LOLOGIGO
Psiu...

unesp

DONA VIRGÍNIA
Calma, dona coisa.

MÃEZINHA
Tá pensando o quê? Tá pensando que todo mundo é da sua laia, é?

AMADA
De mi laia no.

MÃEZINHA
Da tua laia, sim, que tá pensando? Pois fique você sabendo que o Campônio é uma pessoa muito direita, ouviu? Não é que nem você, não...

AMADA
Ah, es?...

MÃEZINHA
Eu criei ele e eu sei, eu conheço o meu gado...

AMADA
(Para os outros) Mire...

MÃEZINHA
Ele é incapaz de mexer numa agulha que não seja dele, tá me entendendo? Isso eu boto a minha mão no fogo.

AMADA
Entonces que hacía él en mi camarim?

MÃEZINHA
Ah, minha filha, isso só você é que pode saber.

AMADA
Yo?!

MÃEZINHA
Porque só você é que sabe as intimidades que andou dando pra ele, pra ele ficar te esperando no camarim.

AMADA
Intimidades?!

MÃEZINHA
É.

AMADA
Yo no soy mujer de dar intimidades a um débil mental...

MÃEZINHA
Débil mental é a puta que te pariu.

CANASTRA
Mãezinha...

LOLOGIGO
Psiu...

AMADA
Pero mire que mujer!

MÃEZINHA
Como é que essa piranha vai chamando os outros de ladrão assim sem mais nem menos.

LOLOGIGO
Fala baixo...

MÃEZINHA
E, de mais a mais, como é que vai dizendo assim que roubou se não sabe nem o que roubou.

AMADA
Já disse que él no me dejó ver. Él puzo las manos así. *(Atrás das costas)* Y fugió.

MÃEZINHA
Conversa.

BRILHANTINA
Silêncio...

CANASTRA
Vamos parar com essa discussão que o público está ouvindo tudo.

MÃEZINHA
Pois que ouça.

AMADA
Pues yo voy a ver lo que falta acá y despues te lo digo lo que fué que él ROBÓ. *(E entra no seu camarim.)*

MÃEZINHA
É, eu quero ver tu provar o que está dizendo... *(A porta do camarim de Amada bate na sua cara.)* Ô, sua... MUNDANA. *(Para os atores que a olham.)* Vamos ver, vamos ver. Vamos se mexer que o público está aí esperando... *(E sai apressada, seguida por Dona Virgínia.)*

CENA IX – COMO SE CRIA UM ASSASSINO – PRIMEIRA PARTE

(No camarim de Mãezinha. Sempre seguida por Dona Virgínia, Mãezinha entra, decidida, e se põe a procurar algo.)

DONA VIRGÍNIA
Ah, mas isso não se faz, dona Mãezinha, onde é que já se viu uma coisa dessas?! Como é que vai chamando uma pessoa de ladrão assim sem mais nem menos?! Não... Nem quando a gente tem certeza absoluta ainda tem que pensar duas vezes antes de acusar, não é verdade? Porque isso é uma coisa muito delicada, que está pensando?... É uma coisa muito séria!...
(Mãezinha abre a cortina de um armário e pára. Fecha rapidamente a cortina e muda de expressão.)

DONA VIRGÍNIA
Agora, uma coisa que não me entra de jeito nenhum é como é que a senhora ainda atura uma bisca dessas aqui dentro do seu teatro... Ah, a senhora é muito boa, viu, dona Mãezinha?... Não é nem boa, é uma santa, porque, se fosse comigo, ah, se fosse comigo...

MÃEZINHA
(Cortando) Dona Virgínia.

DONA VIRGÍNIA
Heim?!

MÃEZINHA
A senhora quer sair um pouco, faz favor?

unesp

DONA VIRGÍNIA
Heim?!

MÃEZINHA
(Fica imóvel)

DONA VIRGÍNIA
Ah... Ah! sei... *(Ri.)* Sei... *(Vai saindo. Volta-se.)* A senhora não precisa de alguma coisa? Porque senão é só dizer que...

MÃEZINHA
(Cortando) Faz favor, Dona Virgínia.

DONA VIRGÍNIA
(Ri.) Ah, sei... *(E sai andando de uma vez.) (Mãezinha vai até a porta e fecha-a rapidamente. Depois senta-se lentamente.)*

MÃEZINHA
Campônio. *(Silêncio)* Sai daí. *(Silêncio. Mãezinha se levanta de repente, vai até o armário e puxa a cortina num golpe.)* Sai daí, seu desgraçado.

CAMPÔNIO
Tô bem aqui.

MÃEZINHA
(Estendendo a mão) Me dá. *(Silêncio. Mais forte:)* Me dá aqui.

CAMPÔNIO
Dá o quê? Dá o quê? Eu não fiz nada, não.

MÃEZINHA
(Tirando-o do armário na marra) Eu não te perguntei se você fez ou não fez, infeliz. Eu tou te mandando: me dá aqui o que você pegou daquele camarim, Campônio...

CAMPÔNIO
Ai, ai, ai, ai, ai...

MÃEZINHA
(Gritando) Me dá'qui.

CAMPÔNIO
Não.

MÃEZINHA
O quê?!

CAMPÔNIO
(Segurando algo com as duas mãos de encontro à barriga) Não dou, não dou, não dou, não dou, não dou...

MÃEZINHA
(Lutando com ele) Ora, pois, então nós vamos ver se você me dá ou não me dá, seu sem-vergonha mesmo. Me dá'qui, senão eu te faço nem sei o quê...

CAMPÔNIO
(Ao mesmo tempo) Não dou, não dou, não dou, não dou...

MÃEZINHA
Eu te mato, Campônio.

CAMPÔNIO
NÃO DOU!
(Pausa. Os dois estão ofegantes.)

MÃEZINHA
Tá bom. *(Senta-se. Suspira.)* Tá bom. Se você não quer dar, o que é que eu posso fazer, né? Nada. Na força é que eu não vou conseguir mesmo, né? Você é um tamanho homem de quase trinta anos, né?...

CAMPÔNIO
Trinta.

MÃEZINHA
Pois é. Quase trinta anos. E eu sou só uma mulher, né? Uma mulher fraca...

CAMPÔNIO
Trinta. A senhora disse. A senhora disse.

MÃEZINHA
Então.

CAMPÔNIO
Não vai dizer que não. Eu ouvi direitinho a senhora dizer.

MÃEZINHA
É.

CAMPÔNIO
Quase trinta. A senhora disse. A senhora sabe.

MÃEZINHA
Sei.

CAMPÔNIO
Quer dizer que a senhora sabe muito bem, mãe. A senhora sabe que eu não sou mais um menino, mãe.

MÃEZINHA
Chega.

CAMPÔNIO
A senhora sabe muito bem que eu não posso mais ser menino-prodígio, mãe...

MÃEZINHA
Chega, Campônio, CHEGA! Eu não quero discutir isso de novo. *(Pausa)* Agora uma coisa eu vou te dizer, viu? Não foi pra isso que eu te criei. Não foi pra isso que eu trabalhei que nem um burro de carga, fiz tanto sacrifício na vida pra depois ficar aí ouvindo essa mulherzinha à-toa...

CAMPÔNIO
Não.

MÃEZINHA
... dizer que você é ladrão...

CAMPÔNIO
À-toa não.

MÃEZINHA
... E dizendo aí no meio do palco, em alto e bom tom, pra quem quiser ouvir.

unesp

CAMPÔNIO
(Baixinho) À-toa não. *(E alisa o que tem entre as mãos.)*

MÃEZINHA
Então. E é bem-feito pra mim, que no fim de tudo ainda tenho que ouvir isso e ficar quieta, né? Ouvir dizer do meu próprio filho que ele é ladrão e não poder dizer nada, né? Então. Idiota é o que eu fui, isso sim. Uma grandíssima idiota de ter me matado tanto. Eu podia muito bem ter feito como as outras, que deixavam os filhos soltos e, ó: nem te ligo se eles aprendiam o que era bom ou o que não prestava. E é lógico, né?, que solto na rua, no meio da vagabundagem, ninguém aprende nada que preste. Então. Mas eu não. Era só o circo chegar num lugar e eu corria na escola mais perto e toca a convencer a professora a te deixar estudar lá. E elas não queriam, né? Porque o ano já estava no meio, ou porque dali a dois meses o circo ia embora e você com ele, né? E eu lá, insistindo, gastando a minha saliva, até que ela concordasse. Sim, porque filho meu tinha que estudar. Tinha que ser alguém na vida. Não era ficar lá à toa, misturado com aqueles moleques de circo, só aprendendo o que não devia. Ah, meu Deus, quanta preocupação, quanto trabalho pra segurar o menino dentro da barraca, e não anda com fulano, se eu te pegar mais uma vez brincando com sicrano eu te mato, e come verdura que faz bem pra cabeça, porque você precisa estudar muito pra alcançar os outros que estão mais adiantados. E de noite era em cima do palco e de olho na barraca, pra ver o que tu tava fazendo, se estava estudando, se dormia cedo. Senão, amanhã fica com sono e não consegue prestar atenção na professora... Cheguei até a brigar com o dono da companhia! Ah, não, o menino eu não permito que aprenda número nenhum, não. Faz só o do jornaleiro, que não precisa treinar muito, que senão fica treinando, treinando e ainda me acaba atrapalhando os estudos dele, e o que importa mesmo é estudar pra ser alguém na vida...
(Pausa. Campônio está no chão, protegendo o que tem entre as mãos.)

MÃEZINHA
(De repente, noutro tom) E tudo isso pra quê? Me diga. Pra quê? Pra ouvir aí da boca de uma decaída qualquer... *(Agressiva)* Campônio, me dá isso aqui.

CAMPÔNIO
Não.

MÃEZINHA
A gente põe no camarim dela quando ela não estiver lá e pronto. Ela não vai poder dizer mais nada... *(E avança para ele, tentando tirar outra vez o que tem entre as mãos.)*

CAMPÔNIO
Não, não, não, não...

MÃEZINHA
(Com raiva) Aquela biscatona vai ter que engolir o que disse de você aí na frente de todo mundo. Me dá'qui...

CAMPÔNIO
Não vou dar não. Não dou.

MÃEZINHA
Vai, sim. Vai me dar, nem que eu tenha que fazer picadinho de você...
(Mãezinha consegue pegar uma ponta do que Campônio tem entre as mãos.)

MÃEZINHA
Dá'qui.

CAMPÔNIO
Vai rasgar.

MÃEZINHA
Que m'importa.

CAMPÔNIO
Vai rasgar. Larga...

MÃEZINHA
Larga que senão eu rasgo.

CAMPÔNIO
Não!
(Campônio larga. Mãezinha examina apressadamente o que ele tinha entre as mãos: é uma calcinha de renda preta.)

MÃEZINHA
Campônio!

CAMPÔNIO
Me dá'qui, mãe.

MÃEZINHA
Meu Deus, Campônio, o que é isso?!

CAMPÔNIO
A senhora não tinha nada que ver, mãe. É minha. É minha.

MÃEZINHA
Meu Deus do céu, Campônio, você ficou maluco?!

CAMPÔNIO
É minha, mãe, me dá'qui *(E avança.)*

MÃEZINHA
Sai daqui.

CAMPÔNIO
(Lutando) Fui eu que peguei. É minha. Me dá.

MÃEZINHA
Me dá, é? Seu filho da puta.

unesp

CAMPÔNIO
É minha.

MÃEZINHA
Pois toma. Toma. *(Bate nele.)*

CAMPÔNIO
Ai...

MÃEZINHA
Eu tenho nojo de você. Eu tenho nojo.

CAMPÔNIO
(Fugindo) Ai, mãezinha, ai...

MÃEZINHA
(Atrás dele, batendo) Nojo. Nojo.

CAMPÔNIO
(Defendendo-se) Ai, mãezinha, não... na cabeça não, mãezinha...

MÃEZINHA
(Batendo) Asqueroso. Nojento.

CAMPÔNIO
(Enroscando-se) Na cabeça, não. Vai me dar. Vai me dar aquilo outra vez.

MÃEZINHA
Campônio!

CAMPÔNIO
Na cabeça, não, pelo amor de Deus.

MÃEZINHA
(Indo para ele) Campônio, o que é isso? Meu filho...

CAMPÔNIO
(Protegendo-se) Não... Chega. Chega, pelo amor de Deus. Vai me dar aquilo.

MÃEZINHA
(Abraçando-o) Campônio.

CAMPÔNIO
Ai...

MÃEZINHA
Você é doente, meu filho...

CAMPÔNIO
Ai, mãezinha, me ajuda. Não deixa me dar aquilo de novo.

MÃEZINHA
Não, não. Não deixo não...

CAMPÔNIO
Ai, me ajuda, mãezinha...

MÃEZINHA
Pronto. Pronto. Não foi nada.

CAMPÔNIO
Ai...

MÃEZINHA
Já passou. Olha aí, já passou. Pronto.
(Batidas na porta)

BRILHANTINA
(Fora) Dona Mãezinha.

MÃEZINHA
(Embalando Campônio) Pronto.

CAMPÔNIO
(Geme baixinho.)

BRILHANTINA
(Fora, batendo) Dona Mãezinha.
(Mãezinha embala Campônio, que geme baixinho.)

MÃEZINHA
Pronto. Não precisa chorar mais. Não vai doer mais. Não vai doer. Eu não me lembro da dor. *(Lentamente)* Estava chovendo muito. Foi no ano em que o cometa apareceu. A companhia tinha falido e a gente vinha voltando. Voltando pra onde? A gente vinha no caminhão. Eu estava sozinha em cima. Me lembro que olhei pra fora pra ver se via o cometa. Mas estava chovendo muito. Eu só via o campo, ali, sozinha. Eu não me lembro da dor. Só me lembro que queria ver o cometa. Diziam que o mundo ia acabar naquele ano. E da chuva batendo na lona. Eu só via o campo. Eu peguei assim e te botei em cima da minha barriga. Só quando o caminhão parou, nem sei quanto tempo depois, foi que cortaram o umbigo.
(Campônio geme baixinho. Tempo. Batidas na porta.)

BRILHANTINA
(Pondo a cabeça na porta) Dá licença, dona Mãezinha...

MÃEZINHA
(Escondendo rapidamente a calcinha) Que é?

DONA VIRGÍNIA
(Interrompendo por trás de Brilhantina) Olha, eu disse pra ele que a senhora estava muito nervosa por causa daquele negócio da outra lá, né? E que queira ficar sozinha, mas ele disse...

MÃEZINHA
Tá bom, tá bom. O que foi?

BRILHANTINA
É que tem uma... uma mocetona aí, quer dizer, está querendo falar com a senhora...

DONA VIRGÍNIA
Linda, linda, linda. Toda de branco.

MÃEZINHA
Quem é?

BRILHANTINA
Não sei, não, mas parece que é coisa fina...

DONA VIRGÍNIA
(Vendo Campônio) Mas o que é que ele tem? Ele está se sentindo mal?

MÃEZINHA
Não. Está tudo bem. *(Para Brilhantina)* Não

unesp

perguntou o nome?

BRILHANTINA
Me esqueci. Quer dizer, também não era pra menos, né? Eu fiquei tão abobado que me esqueci até do MEU nome...

DONA VIRGÍNIA
(Olhando Campônio) Mas ele está tão esquisito, dona coisa...

MÃEZINHA
(Para si mesma) Ah, deve ser a... *(Para Brilhantina)* Tá bom, eu já vou lá... *(E se arruma um pouco.)*

BRILHANTINA
Coisa fina, viu? Coisa finíssima... *(Sai.)*

DONA VIRGÍNIA
A senhora tem certeza que ele tá passando bem?

MÃEZINHA
Tenho. Vamos.

DONA VIRGÍNIA
(Saindo) Credo. Ele tá com uma cara...

MÃEZINHA
(Da porta) Campônio, você me espera aqui que eu já volto. *(Para si)* Acho que dessa vez eu dou um jeito na nossa vida. *(Autoritária)* Você me espera aqui. *(Sai.)*

CENA X – PRIMEIRA CENA DE CANCIONINA SONG

1ª FASE – A APRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM

(Nos bastidores. Há uma figura parada no fundo do palco, de costas para a platéia. Está vestida de dama antiga – saia balão, sombrinha – e toda de branco. Mãezinha entra.)

MÃEZINHA
Cancionina?
(Cancionina se volta.)

MÃEZINHA
Cancionina Song! Mas que surpresa, meu amor. A que devo tanta honra?

CANCIONINA
Dona Mãezinha, uma pergunta...

MÃEZINHA
(Solícita) Ham?

CANCIONINA
É um musical?

MÃEZINHA
É. É, sim. É um musical.

CANCIONINA
Ah! Então... Maestro.
(Entra música suave. Spot móvel em Cancionina Song.)

CANCIONINA
(Canta.)
Boa noite!
Eu sou uma personagem
sem mensagem.
que entro
num momento da história
sem glória,
e canto
pra fazer conhecida
minha vida.
Garanto
que eu mesma vou traçar
meu lugar,
meu enredo.
Definirei sem medo
a minha trajetória
nesta história.

2ª FASE – PRIMEIRA INTERRUPÇÃO – SOBRE AS SUPERSTIÇÕES DA ESTRÉIA

(Ainda nos bastidores)

MÃEZINHA
(Aplaudindo) Perfeito. Perfeito. Viu? Eu não disse que ia dar tudo certo? O que foi que eu disse? Ah, meu amor, pra essas coisas eu tenho olho clínico, como se diz, né? Então. Mas também, se assim não fosse... eu praticamente já nasci num palco. Se eu não soubesse dizer quando uma personagem vai agradar é que era de estranhar, não é mesmo? Então. Olha só a cara deles. *(Platéia)* Não tão com cara de quem gostou? Então...

CANCIONINA
(Canta.)
Um instante
quero esperar pra crer.
Mais adiante,
eu mesma quero ver
me convencer.

MÃEZINHA
Heim?!... Ah, mas é claro, é claro que você vai agradar. Vai por mim. *(Para a platéia)* Não, sabe o que é? É que ela é nova no espetáculo, e novato é aquela água: é inseguro que nem sei. Mas eu já disse pra ela *(para Cancionina)* que pode ficar descansada, meu amor, que eu sei muito bem o que estou fazendo. Eu preparei tudo direitinho. Você vai ver o próximo número, o número da estação. Eu fiz questão de botar nele o melhor que eu tinha...

CANASTRA
E o que não tinha também.

unesp

MÃEZINHA
Então. *(Para Canastra)* Quer dar o fora, fazendo favor?
(Introdução musical)

MÃEZINHA
Olha aí, já vai começar. Vamos lá, vamos lá. Deixa eu ver. Aquele prego do cenário que eu lhe dei, botou no sutiã?
(Cancionina mostra o prego costurado no sutiã.)

MÃEZINHA
Isso. Perfeito. *(Para a platéia)* São umas superstições que a gente tem pro espetáculo dar certo. Quer dizer, pode ser bobagem, né? Mas, como diz lá o espanhol, yo no lo creo em brujerías, pero que las hay las hay! Então. *(Para Cancionina)* Agora bate três vezes na madeira do palco.
(Cancionina dá três pancadas com o nó dos dedos no chão do palco.)

MÃEZINHA
Não, meu amor, bate três vezes três que dá mais força. Olha, assim *(Bate junto com Cancionina.)* Um, dois, três, um, dois, três, um, dois, três. Isso. Pronto. Agora faz o sinal da cruz só com o pé direito no chão. Vai, faz. *(Cancionina obedece.)* Assim. Agora... Bom, agora você já está pronta, só falta eu te dar o cumprimento e pronto, é só começar. Então... *(Beija-a.)* Merda bem grande pra você, meu amor. Merda.

CANCIONINA
(Vai falar...)

MÃEZINHA
Não, não. Não agradece que dá azar. *(Saindo)* Merda...

3ª FASE – QUADRO MUSICAL – AS ASPIRAÇÕES DA PERSONAGEM

(Na frente da cortina – spot móvel em Cancionina Song. Entram o Criado e a Criada, trazendo malas e guarda-pó.)

CANCIONINA
Sou moça rica e bem nascida, sim.

CRIADOS
O pai tem grana que não tem mais fim.

CANCIONINA
Papai não quer que eu faça nada, não.

CRIADOS
O pai só quer que ela tenha um vidão...

CANCIONINA
Mas não tem remédio
pro meu grande tédio...
Daí,
pra fazer minha vida
colorida,
eu li
romance de montão.
E então
descobri
que sou uma personagem
paisagem.
Quero adequada ter
pra viver.
(Spot móvel vai para uma bilheteria de estação de estrada-de-ferro, com Bilheteiro.)

BILHETEIRO
A solução eu tenho aqui comigo.

CRIADOS
Aquele moço ali vende passagem.

CANCIONINA
Então me aponte o trem que eu devo ir.

BILHETEIRO
No que melhor convém a uma personagem,
no que vai partir
para o tempo antigo.
(Música imita barulho de trem.)

4ª FASE – SEGUNDA INTERRUPÇÃO – SOBRE A INVEJA NO TEATRO

(No camarim de Amada Amanda)

AMADA
No, no, no y no.

BRILHANTINA
Epa! Mas logo pra cima de mim?! Quer dizer: eu não tenho nada com isso, não. Eu só tô aqui fazendo um favor pra ela, quer dizer: ela perguntou assim quem é que podia fazer o favor de trazer a roupa aqui pra você trocar, e daí eu disse que, se era pra você trocar de roupa, eu vinha... quer dizer, trazer a roupa, né? Pra fazer um favor, pô...

AMADA
Y esta es la ropa?

BRILHANTINA
É.

AMADA
Y tu sabes que paño es ese?

BRILHANTINA
(Olhando pros peitos dela) Não.

AMADA
Ês velludo!

BRILHANTINA
(Animado) E tu não vai trocar de roupa? Quer dizer...

AMADA
Y tu sabes hace quanto tiempo yo no veo velludo? Um velludo de verdad?

unesp

BRILHANTINA
(Olhando para os peitos dela) Faz tempo!...

AMADA
Pués desde de que yo entré pra esta companhia de mierda.

BRILHANTINA
Ah.

AMADA
Yo tiengo el tempo entero que me vestir de trapos, porque ella nunca tiene dinero pra renovar el guardarropa.

BRILHANTINA
(Olhando para os peitos dela) Puxa!

AMADA
Quando yo quería mudar mi número de apresentación, tu sabes lo que me a dito ella?

BRILHANTINA
(Olhando para os peitos dela) Grande!

AMADA
Quê?

BRILHANTINA
Quer dizer...

AMADA
Me disse que no tiene dinero. *(E fica de costas para ele.)*

BRILHANTINA
(Olhando para a bunda dela) Puxa!

AMADA
Y ahora velludo! Y escenários brilhantes! Y caríssimos! Has visto el escenário del campo?

BRILHANTINA
(Olhando para a bunda dela, rapidíssimo) Ainda não, mas eu quero ver tudo, eu faço questã...

AMADA
Upa! Magnífico! Digno de uma grand estrella!

BRILHANTINA
Ó...

AMADA
Y todo eso pra quê?

BRILHANTINA
Pra apalpar...

AMADA
Quê?!

BRILHANTINA
Quer dizer...

AMADA
Pues pra puxar el saco de esa mujercita... esa... esa... novata horrible, fea, magra, sin pecho, sin bunda, que ni sabe como pisar um palco.

BRILHANTINA
(Olhando pros peito dela) Maravilha!

AMADA
Quê?!

BRILHANTINA
Quer dizer...

AMADA
Pero no és solo eso, no...

BRILHANTINA
(Animadíssimo) Tem mais!

AMADA
Mucho más, que piensas?

BRILHANTINA
Que pra mim já tava bom!

AMADA
Ella no tenía como poner la novata em el espetáculo, porque no tenía ningum papel en la pieza para una persona tan insípida... y piensas que ella se apertó?

BRILHANTINA
Não?!

AMADA
No. Ella inventó un personage y puzo en el espetáculo, un personage sin pié nin cabeza, que no tiene nada que ver con la pieza...

BRILHANTINA
Puxa!

AMADA
Y ahora me viste a mi de velludo pra hacer figuración pra essa perra endiñerada! No! *(Furiosa)* Yo no! Y devolvele eso *(Joga a roupa na cara dele.)* Y dile que yo, Amada Amanda, la gran vedete conocida en toda la Argentina, no haré figuración ni muerta. *(Berro)* VAI! *(E senta-se, bufando.)*

BRILHANTINA
(Parado nos peitos dela)

AMADA
Pero que haces ahi? Estás plantado? Vai, te lo dice... *(Percebendo)* Ah!... Fuera de aqui. Cabrón. Fuera...

CAMPÔNIO
(Inrrompendo) Brilhantina! O que é que tu está fazendo aqui?!

BRILHANTINA
Quer dizer...

AMADA
(Furiosíssima) Fuera de aqui... *(E avança pra eles.) (Os dois fogem. Ela bate a porta do camarim atrás deles. Eles topam com Mãezinha parada do lado de fora do camarim. Campônio foge para o fundo do palco.)*

BRILHANTINA
(Entregando a roupa para Mãezinha) Ela não quis trocar de roupa...

MÃEZINHA
Eu ouvi.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BRILHANTINA
Quer dizer...

MÃEZINHA
(Gritando para a porta do camarim) Pois ela que fique sabendo que, com ela ou sem ela, o número vai. Porque eu quero. E eu sei o que estou fazendo.

LOLOGIGO
(Tranqüilo) Só que vai ficar faltando a Velha da cena da estação.

MÃEZINHA
Eu faço. *(Saindo)* Vamos.
(Música)

5ª FASE – QUADRO MUSICAL – A ESTAÇÃO

(O cenário é uma antiga estação de trem. Há um trem parado. Há um tratamento todo especial neste cenário. Os figurinos são de bom gosto e todos se vestem à antiga. Spot móvel no Chefe da Estação.)

CHEFE DA ESTAÇÃO
Boa noite, eu sou o chefe da estação
e peço a todos muita atenção.
O trem já parte, não demora, não.

CRIADOS
Aí vem dona Cancionina Song,
que quer procurar
logo o seu lugar.

CANCIONINA
Eu vou embarcar
lá pro tempo antigo.
(Entram Homem Alto e Homem Baixo, que cantam e dançam com Cancionina.)

HOMEM ALTO
Eu vou m'imbora desta confusão.

HOMEM BAIXO
Pra mim já chega de poluição.

ALTO E BAIXO
Viver aqui não tem mais condição.

CANCIONINA
Eu vou também.
alto e baixo
Juntemo-nos então.

TODOS
Vamos procurar...

HOMEM ALTO
Meu espaço...

HOMEM BAIXO
E ar..

CANCIONINA
Eu, o meu lugar...

TODOS
Lá no tempo antigo.
(Entra a Velha, que canta e dança com Cancionina.)

VELHA
Ai que saudade do meu tempo bom,
quando não tinha mão nem contramão.
Oh, por favor, conduzam-me ao trem.

CANCIONINA
Eu a conduzo, pois eu vou também.

VELHA
Vamos respirar.

HOMEM ALTO
E nos libertar...

HOMEM BAIXO
E poder cantar...

CANCIONINA
Lá no tempo antigo.

CHEFE DA ESTAÇÃO
Senhoras e senhores, atenção:
Já vão partir, o trem e a canção.

TODOS
Vamos embarcar

UNS
Oh, por favor, seu chefe da estação...

OUTROS
Sem mais demorar...

UNS
Coloque o trem naquela direção...

OUTROS
Pra logo chegar...

TODOS
Lá no tempo antigo.
(Todos embarcam cantando.)

TODOS
Bom
Vai-che-gar
Lá
En-con-trar
Bom
O-ca-lor
Zão
D'um-gran-dea
Mor
Vai-che-gar
Lá
En-con-trar
etc...
(Acima deste Coro, que vai aos poucos acelerando, Cancionina Song canta, de pé, na última plataforma do trem, a introdução ao tema do próximo quadro musical.)

CANCIONINA
Finalmente estou partindo
para a cena desta peça
que se chama "O Tempo Antigo".
A mais linda cena é essa.

unesp

Eu ninguém levo comigo,
pois terei lá ao alcance
um amor tão grande e lindo,
como se lê no romance.
(Todos abanam a mão para o Chefe da Estação, que abana a mão para todos.)

HOMENS
(Acelerando)
Zão
Dum-gran-dea
Mor
Vai-che-gar
.....

MULHERES
U-u-uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu

CANCIONINA
Encontrar meu grande amor.
(E o trem parte.)

6ª FASE – TERCEIRA INTERRUPÇÃO – COMO SE CRIA UM ASSASSINO, SEGUNDA PARTE

(No seu camarim, Mãezinha está trocando o figurino da cena anterior.)

CANASTRA
(Entrando) Ele vem vindo aí. *(E vai trocar o figurino.)*

MÃEZINHA
Tá dando certo, né? Acho que ela fica no espetáculo, tu não acha?

CAMPÔNIO
(Entrando) O que a senhora quer?

MÃEZINHA
Veste essa roupa aí.

CAMPÔNIO
Que roupa?

MÃEZINHA
Essa aí em cima da cadeira.

CAMPÔNIO
Essa?

MÃEZINHA
É.

CAMPÔNIO
Agora?

MÃEZINHA
É. Pra esse quadro.

CAMPÔNIO
Que quadro?

MÃEZINHA
Esse quadro, menino, esse quadro que vem agora.

CAMPÔNIO
Isto daqui?!

CANASTRA
Tá reclamando do quê? Tu nunca na tua vida botou tanta grana em cima do corpo. Nem na tua primeira comunhão... *(Ri.)*

CAMPÔNIO
O que que é isso?

CANASTRA
É um pastor. Mas um pastor de luxo, tá pensando o quê?

CAMPÔNIO
Eu não vou botar isso daí, não.

MÃEZINHA
Vai, sim.

CAMPÔNIO
Não vou. Não vou. *(Gritando)* Não ponho, já disse.

MÃEZINHA
(Sem ligar para os gritos) Põe, sim senhor, que eu estou mandando, e eu sei muito bem o que estou fazendo.

CAMPÔNIO
(Joga a roupa no chão e se põe a sapatear em cima dela.) Não ponho. Não ponho. Não ponho...

MÃEZINHA
Mas o que é isso, menino?!

CANASTRA
Chi... Olha só o outro!

MÃEZINHA
Pára com isso, Campônio.

CANASTRA
O que é que deu nele? Tá com faniquito?

MÃEZINHA
(Forte) Pára com isso. *(Empurra Campônio e apanha a roupa do chão.)*

CAMPÔNIO
Pára com isso a senhora, tá me ouvindo? Pára com isso a senhora, porque eu não vou entrar naquele quadro de jeito nenhum.

MÃEZINHA
Mas o que é isso, menino, tá ficando maluco?

CANASTRA
Tá ficando?!... *(E morre de rir.)*

MÃEZINHA
Agora que está dando tudo certo.

CAMPÔNIO
(Histérico) Eu não vou entrar naquele palco com aquela mulher.

MÃEZINHA
Mas que mulher? Mas que mulher, menino? Uma moça tão fina, tão educada, que estudou em colégio de freira...

CANASTRA
Sabe até comer com talher de peixe! *(E ri.)*

CAMPÔNIO
(Quase chorando) Eu tenho vergonha.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MÃEZINHA
Vergonha de quê?!

CANASTRA
Vergonha é roubar e não poder carregar... *(Ri.)*

MÃEZINHA
Cala a boca, Ruy, pelo amor de Deus. Será possível que tu não é nem capaz de perceber quando uma coisa é séria?

CAMPÔNIO
Eu tenho vergonha dela. Eu tenho vergonha do que a senhora quer fazer, pensa que eu não sei?

MÃEZINHA
(Irritada) Mas fazer o quê, menino?

CAMPÔNIO
A senhora tá querendo me jogar pra cima dela...

MÃEZINHA
Campônio.

CAMPÔNIO
A senhora pensa que eu não vejo, né? A senhora pensa que eu sou algum estúpido.

MÃEZINHA
Se tu não tem nada pra falar, eu acho bom tu calar a boca e não ficar aí falando besteira.

CAMPÔNIO
Besteira, não senhora, tá me entendendo? Besteira, não senhora, que eu tô sabendo muito bem. Só que dessa vez a senhora tomou o bonde errado comigo, porque eu não vou vestir isso daí e não vou entrar naquele quadro...

MÃEZINHA
Campônio.

CAMPÔNIO
E pra mim chega, tá me entendendo? Eu não quero ouvir mais nada. *(E vai sair.)*

MÃEZINHA
(Segura-o pelo braço.) Pois agora tu vai me ouvir quer queira quer não.

CAMPÔNIO
(Sendo conduzido) Não vou não... Não vou não...

MÃEZINHA
E se eu quisesse fazer isso que tu tá falando, que mal que tem, heim?

CAMPÔNIO
Não vou...

MÃEZINHA
E se eu quisesse resolver a nossa situação de uma vez por todas...

CAMPÔNIO
Mas resolver comigo?

MÃEZINHA
(Furiosa) Contigo, sim, que assim tu fazia uma coisa que preste ao menos uma vez na vida.

CAMPÔNIO
(Gritando) Não.

MÃEZINHA
Que tu já tá com quase trinta anos e o que é que tu fez até hoje, heim? Me diga. O que é que tu fez por ti mesmo até hoje?

CAMPÔNIO
Chega, mãe...

MÃEZINHA
Nada.

CANASTRA
Dá-lhe... *(E ri.)*

MÃEZINHA
Nem ao menos arrumou uma mulher pra gostar, que era o mínimo que tu podia fazer.

CAMPÔNIO
Arrumei, sim...

MÃEZINHA
E agora, quando eu estou ajeitando as coisas pra gente sair da merda...

CANASTRA
Opa.

MÃEZINHA
... tu vê se colabora um pouco que tu não tem nada a perder.

CANASTRA
Só o cabaço... *(E ri.)*

CAMPÔNIO
Eu não quero aquela ricaça lá...

MÃEZINHA
Cala boca, Ruy.

CAMPÔNIO
(Histérico) Eu não piso nunca mais naquele palco.

CANASTRA
(Divertido) Mas não é verdade?

CAMPÔNIO
É bom que a senhora saiba de uma vez por todas que eu vou m'imbora daqui. *(Grita.)* Eu vou m'imbora.

MÃEZINHA
Vai'mbora pra onde, menino, deixa disso... *(E se senta.)*

CAMPÔNIO
Vou m'imbora pra sempre...

MÃEZINHA
(Tranqüila) Campônio.

CAMPÔNIO
Vou ganhar o MEU dinheiro, fazer MINHA companhia e botar quem EU quiser pra estrelar.

MÃEZINHA
(Tranqüila) Campônio.

CAMPÔNIO
Porque eu já tô é cheio, tá me entendendo? CHEIO... *(E sai.)*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MÃEZINHA
(Falando alto, mas tranqüila) Tu sabe muito bem o que acontece toda vez que tu vai embora pra sempre.
(Pausa longa. Mãezinha, na frente do espelho, se maquia calmamente. Canastra assobia a música do próximo quadro. Campônio volta.)

MÃEZINHA
(Apanhando a roupa e estendendo-a, sem olhar para ele) Vai se vestir.
(Campônio apanha a roupa. Pausa.)

CAMPÔNIO
Mãe.

MÃEZINHA
Que é?

CAMPÔNIO
A senhora vai mudar o número da apresentação, né?

MÃEZINHA
Não.

CAMPÔNIO
Muda, vai, mãe.

MÃEZINHA
(Maquiando-se) Eu SEI o que muda e o que não muda no espetáculo. *(Pausa)*

CAMPÔNIO
Mãezinha...

MÃEZINHA
Hum.

CAMPÔNIO
Eu não tô me sentindo bem...

MÃEZINHA
Sei.

CAMPÔNIO
Eu acho que vai me dar aquilo outra vez.

MÃEZINHA
(Maquiando-se) Te veste aí. Depois do próximo quadro a gente conversa.
(Tempo. Mãezinha se maquila. Canastra assobia. Campônio chora.)

CAMPÔNIO
Eu odeio a senhora. Eu odeio a senhora, mãezinha...
(Música do próximo quadro)

7ª FASE – QUADRO MUSICAL – NO TEMPO ANTIGO

(O cenário é bucólico. Ao fundo, o prado verdejante em curvas suaves sob um céu muito azul. Os rios têm o brilho do papel celofane. Em primeiro plano, as sombras de grande chorões. Cancionina entra com um vestido que é um verdadeiro arabesco florido, de cor finamente combinada com o tom geral do cenário. Vem de chapéu de aba larga e traz uma cesta de flores na mão.)

CANCIONINA
Este aqui é o lugar
que eu vi lá nos meus sonhos.
Só falta agora chegar
o meu amor, que é...

OVELHINHAS
(Ao longe) Bé...

CANCIONINA
Nobre, forte, singular,
arrebatado e risonho.
Ele existe, e a esperar
fico aqui com fé...

OVELHINHAS
(Mais perto) Bé, bé...
(Entra o Pastor, com lindas ovelhinhas de papelão.)

PASTOR
Eu sou um pobre pastor.

CANCIONINA
Eu rica sou.

AMBOS
Mas o amor
supera a raça e a cor
quando quer...

OVELHINHAS
(Em lindo coral) Bé, bé, bé, bé...

AMBOS
Olhemos só para a frente.
Vivamos aqui contentes.
O nosso amor para sempre
é...

OVELHINHAS
Bé...

AMBOS
Com fé...

OVELHINHAS
Bé, bé...

AMBOS
Quando se quer...

OVELHINHAS
Bé, bé, bé, bé...
(E se colocam em posição de final de quadro e fecha a cortina.)

8ª FASE – ÚLTIMA INTERRUPÇÃO E ARREMATE – SOBRE OS COMENTÁRIOS NO FINAL

(Volta a abrir a cortina. Entra Mãezinha acompanhada de Dona Virgínia.)

MÃEZINHA
(Aplaudindo freneticamente) Maravilhosa. Maravilhosa... *(Para Dona Virgínia, autoritária.)* Você também não acha, meu amor?

unesp

DONA VIRGÍNIA
Nem me fale... *(E começa a aplaudir também.)*

MÃEZINHA
(Incentivando o público a aplaudir também)
Bravos! Bravos! Vamos lá. Vamos reconhecer a nova estrela que surge no cenário nacional... *(E aplaude – melhor se o público não aplaudir.)*
Bravos! Bravíssimos! *(Para Cancionina)* Ma-ra-vi-lho-sa.

DONA VIRGÍNIA
Um desbunde, como se diz.

MÃEZINHA
(Beijando-a) A melhor coisa que apareceu no teatro brasileiro nos últimos cinqüenta anos.

DONA VIRGÍNIA
(Beijando-a) Benza Deus, Deus que conserve.

MÃEZINHA
(Pra fora, furiosa) Brilhantina. *(Para Cancionina, risonha)* Se não levar todos os prêmios de atriz revelação deste ano, é a maior injustiça, heim! Já vou logo dizendo: a maior injustiça.

DONA VIRGÍNIA
Ah, isso não tem por onde.
(Brilhantina entrou correndo com uma corbelha de flores que depositou aos pés de Cancionina.)

MÃEZINHA
(À parte) Dá uma flor pra ela, Campônio. *(Para Cancionina)* Você me desancou, viu, meu amor?

CAMPÔNIO
(À parte) Que flor? Eu não tenho flor nenhuma.

MÃEZINHA
(À parte) Pega da corbelha, infeliz. *(Para Cancionina)* Eu sabia que eu tinha faro pra essas coisas, mas vou te dizer, viu? Por essa eu não esperava.

DONA VIRGÍNIA
Nem me fale.

MÃEZINHA
A melhor interpretação de ingênua que eu já vi na minha vida.

DONA VIRGÍNIA
Na minha vida.

MÃEZINHA
E olha que eu não vi poucas não, heim!

DONA VIRGÍNIA
Eu que o diga...

MÃEZINHA
Então...

DONA VIRGÍNIA
Eu até estava dizendo ali pro seu Ruy...

CANASTRA
Pra mim?!

MÃEZINHA
O que foi, Campônio?

CAMPÔNIO
Heim?

MÃEZINHA
O que foi que você disse?

CAMPÔNIO
Eu?! Eu não disse nada.

MÃEZINHA
(Furiosa) Disse, sim. *(Faz sinais.)*

CAMPÔNIO
Ah... *(Pega desajeitadamente uma flor e estende para Cancionina.)*

CANCIONINA
(Pega a flor com ares de grande estrela.)

DONA VIRGÍNIA
Ai, eu fico até emocionada.
(Todos aplaudem.)

MÃEZINHA
Ora, mas a gente fica aqui no papo fiado e não vai nunca ao principal, né?

DONA VIRGÍNIA
Ah, isso é verdade.

MÃEZINHA
E você, meu amor, o que diz?

CANCIONINA
(Não entende.)

MÃEZINHA
(Cautelosa) O que você achou, né?

DONA VIRGÍNIA
É.

MÃEZINHA
(Cautelosa) Do teatro...

DONA VIRGÍNIA
(Solícita) De ser de teatro...

MÃEZINHA
Da vida de teatro...
(Todos, menos Campônio, fazem figa.)

CANCIONINA
(Canta.)
Linda!
Estou muito contente.

COMPANHIA
Excelente!

CANCIONINA
Como personagem sou.
É eterna minha vida.
E neste cenário vou
viver pra sempre...

COMPANHIA
Querida,
vai ser da gente.

unesp

TODOS
Pra sempre

(E a cortina se fecha sobre o lindo quadro bucólico, com a Dama Antiga, o Pastor, as Ovelhinhas... e tudo.)

TERCEIRA PARTE

Na qual se trama o assassinato.

CENA XI – A TRAMA

(No camarim de Amada Amanda. Lologigo Valadão está tirando roupas de um armário e pondo em uma mala. Entra Amada.)

AMADA
Pero... que haces, mi vida?

LOLOGIGO
Não tá vendo, pô?

AMADA
Si, si, amorcito, pero...

LOLOGIGO
Eu vou me mandar, vou m'imbora, vou à vida, sacou?

AMADA
Si, pero...

LOLOGIGO
Olha bem pra minha cara, malandro. Vê se eu tenho cara de quem se passa pra ovelhinha. Bé... Ah, não, na minha sombra é que ninguém vai mais fazer piquenique. Comigo não.

CANCIONINA
Claro, claro, mi vida, tienes toda la razón... Pero irse asi. Adonde iremos?

LOLOGIGO
Iremos?! Iremos o'scambau. Eu vou me mandar. Agora, tu... Tu é que sabe lá da tua vida. E já vou te avisando de uma coisa: eu não quero ninguém no meu pé, não, falei?

AMADA
En tu pied?!

LOLOGIGO
É.

AMADA
Yo no estoy comprendendo...

LOLOGIGO
E pára de falar essa língua maldita...

AMADA
Lolô!...

LOLOGIGO
... que eu já te falei pra tu parar com essa embromação quando a gente está sozinho, pô, que me enche o saco...

AMADA
Quê?!

LOLOGIGO
Ainda se soubesse falar direito.

AMADA
Mas tu quer me explicar de uma vez por todas o que está acontecendo?

LOLOGIGO
Nada. Não tá acontecendo nada. Só que eu vou m'imbora. Sozinho, tá me entendendo? So-zi-nho.

AMADA
Mas... Mas tu não tem um pingo de vergonha nessa cara mesmo, heim?...

LOLOGIGO
E vê se não me enche o saco.

AMADA
Há muito tempo que eu já tô sabendo que isso ia acontecer um dia. Porque tu... Tu nunca passou de um bom filho da puta.

LOLOGIGO
Que é?!

AMADA
Filho da puta mesmo.

LOLOGIGO
(Torcendo o braço dela) Olha aqui, ó. Tu vê bem como fala. Tu dobra essa língua que eu não sou homem de levar nome não, falei? Muito menos de vadia, tá me entendendo?

AMADA
Vadia, não... Ai, me larga...

LOLOGIGO
(Torcendo o braço dela) Tu vê bem como fala comigo...

AMADA
(Com força) Vadia, não *(E livra-se dele.)* Que não foi vadiando que tu me conheceu, ouviu? Seu covarde.

LOLOGIGO
E chega de papo.

AMADA
Foi dando um duro muito honesto, tá me entendendo?

LOLOGIGO
Que duro honesto aonde? Desde quando corista de rebolado da última fila dá duro honesto?

AMADA
Última fila?!

LOLOGIGO
Vai querer dizer pra mim?

AMADA
E não preciso te dizer nada mesmo, porque tu sabe muito bem que era... Na Argentina inteira todo mundo já sabia quem era Amada Amanda.

LOLOGIGO
Sei...

unesp

AMADA
Sabe mesmo. E se não fosse tu aparecer pra estragar toda a minha vida, hoje em dia eu já era a vedete principal do maior teatro rebolado argentino...

LOLOGIGO
Ah, é? Então por que é que tu não ficou lá?

AMADA
Porque tu não quis, já se esqueceu? Já se esqueceu das promessas?

LOLOGIGO
Tu devia ter ficado lá, dando mais que chuchu na cerca pra subir de vida, que essa é que é a tua mesmo.

AMADA
Dando, não senhor, trabalhando, que eu não sou que nem tu...

LOLOGIGO
Tu pensa que me engana...

AMADA
Tu é que não me engana. Tu pensa que eu não sei que tu vivia às custas daquela grã-fina?

LOLOGIGO
Que grã-fina?

AMADA
Que grã-fina, olha só o outro... Aquela mulher que te dava de comer, de beber, de vestir... E como se não bastasse, tu ainda perdia o dinheiro dela na roleta, vai querer me dizer que não...

LOLOGIGO
Não quero saber de papo.

AMADA
Ah, é?!

LOLOGIGO
E olha, tu quer saber o que mais? É isso mesmo. E tu quer saber mais ainda? Vida era aquela e não isto daqui.

AMADA
Então.

LOLOGIGO
Eu acho que tava de miolo mole quando fui largar a coroa pra ficar contigo.

AMADA
Largar?!

LOLOGIGO
Tava com merda na cabeça...

AMADA
E quem é que não sabe que foi ela que te deu o fora...

LOLOGIGO
O fora em mim?!

AMADA
Claro, tu pensa que alguém é cego?

LOLOGIGO
(Grosso) Em mim não.

AMADA
Tu pensa que todo mundo não viu logo que tu não era homem de largar uma mamata daquela nem pela tua mãe?

LOLOGIGO
E não sou mesmo, fique você sabendo. E é pra isso mesmo que eu tô me mandando: pra ver se encontro outra daquela... *(E arruma a mala depressa. Amada observa, aflita. Tempo.)*

AMADA
Então por que tu veio com toda aquela embromação pra cima de mim?

LOLOGIGO
(Arruma a mala.)

AMADA
E me falando de amor, e de paixão arrasadora...

LOLOGIGO
(Frio) Cascata pura.

AMADA
E que eu era artista pra teatro sério, não pra ficar mostrando o corpo...

LOLOGIGO
(Frio) Pra fingir que eu tinha ciúmes.

AMADA
Fingir?!

LOLOGIGO
Fingir, sim, porra, fingir. Tu acha que eu ia ter ciúmes de uma pistoleira que nem tu?

AMADA
(Histérica) Mas por quê? Quem foi que te pediu pra dizer isso tudo? Até em casamento tu me falou...

LOLOGIGO
Chega de papo...

AMADA
Pra quê? Eu nunca fui te pedir nada...

LOLOGIGO
Chega de papo, já disse. Eu vou m'imbora e pronto, e não se fala mais nisso.

AMADA
Eu tava bem quieta no meu canto, vivendo a minha vida. Pra que é que tu veio com essa história toda? Por que não me deixou lá onde eu tava?

LOLOGIGO
Pois tu quer mesmo saber?

AMADA
(Gritando) Quero.

LOLOGIGO
Porque eu pensei que ficando contigo eu ia me dar bem, tá me entendendo? Que tu sendo

unesp

assim... toda gostosona, né? Que tu não ia ter dificuldade pra subir nesse negócio de teatro, né? Que tu ia logo ser a estrela. E daí ia aparecer um otário aí cheio da grana e ia se embeiçar por ti, e daí a gente arrancava dele uma companhia... Mas uma companhia nossa mesmo, sabe como é?

AMADA
(Atônita) Sei...

LOLOGIGO
E daí, pro cinema e pra televisão, eu pensei que era um pulo...

AMADA
(Atônita) Sei...

LOLOGIGO
E grana, malandro, mas grana alta mesmo é lá que tá, e não aqui num showzinho fulero destes, tá me entendendo?

AMADA
(Atônita) Sei...

LOLOGIGO
Porque o meu negócio é grana, tá sabendo? Mas grana muita. Muita. E agora eu me toquei. Eu me toquei que tu não é de nada. Demorou, mas eu saquei que contigo, malandro, contigo eu nunca vou sair da merda.

AMADA
Eu sabia...

LOLOGIGO
É isso aí.

AMADA
Eu sabia...

LOLOGIGO
Falei e disse. *(E dá por encerrada a arrumação da mala.)*

AMADA
(Num berro) Fora daqui.

LOLOGIGO
(Fechando a tampa da mala) Só se for agora.

AMADA
(Fora de si) Rua, seu cafajeste.

LOLOGIGO
(Fecha o trinco da mala.)

AMADA
(Fora de si) Cafetão. É o que tu é. Um cafetão barato.

LOLOGIGO
(Dirige-se rápido para a porta.)

AMADA
Nãããããooooooo... *(E agarra-se nele, chorando.)*

LOLOGIGO
Me larga.

AMADA
(Agarrada nele) Não. Não va'imbora. Não me deixa, pelo amor de Deus... Ai, não me deixa, pelo amor de Deus...
(Amada chora, Lologigo fica imóvel. Tempo.)

LOLOGIGO
(Seco) Eu vou cuidar da minha vida. Tá decidido.

AMADA
Ai... *(E chora.)*

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)

AMADA
(Ajoelhando-se, agarrada a ele.) Eu te amo tanto... tanto...

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)

AMADA
O que é que eu vou fazer da minha vida se você for s'imbora?

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)

AMADA
Fica... Fica aqui comigo...
(Tempo. Amada chora. Tempo. Amada tenta se recompor.)

AMADA
Tu fica, não é?

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)

AMADA
(De repente, numa animação forçada.) Olha... vamos sentar ali e conversar. A gente resolve. Vai dar tudo certo. Tu vai ver.

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)

AMADA
Vem.

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)

AMADA
(Animada) Me dá'qui a mala.

LOLOGIGO
Não.

AMADA
(Com cautela) Só queria pôr ali enquanto a gente conversa...

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)
(Tempo)

AMADA
É claro que eu também... Eu também acho que a gente precisava melhorar de vida... Porque isto daqui...

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)

unesp

AMADA
O negócio é que a gente precisava mudar de companhia... *(Olha para ele.)* Quer dizer, eu sei... Eu tô sabendo que pra ganhar bem numa companhia aí fora, a gente precisa ter nome, e eu... né?

LOLOGIGO
(Imóvel, com a mala na mão)

AMADA
Mas a gente tem que dar um jeito... A gente vai dar um jeito, tu vai ver. Eu tenho certeza que as coisas vão melhorar... *(Puxa-o cautelosamente para a cama.)* É só a gente sentar ali e planejar. Eu tenho certeza que, se a gente planejar... Eu bem que tenho me esforçado, mas aquela mulher... Ela não dá chance pra ninguém. É só ela, só ela. Só ela pode aparecer. Eu até queria mudar o meu número de apresentação. Eu quis falar com ela, você viu, né? Eu queria fazer aquele número das bolas de gás, que eu fazia lá, lembra? Ia ser um número ótimo, logo na minha apresentação. Ia me marcar bem no show... Mas tu pensa que ela deixa?

LOLOGIGO
(Tranqüilo) Tem que tirar ela da jogada.

AMADA
É. Tinha que tirar. Mas como? A companhia é dela...

LOLOGIGO
O homem dela é um zero à esquerda. Fácil engambelar ele.

AMADA
Aquele lá... Com qualquer meio litro de cachaça...

LOLOGIGO
Com ela fora da jogada, a companhia é nossa, a gente faz o que quiser com ela.

AMADA
Nossa?

LOLOGIGO
Não é nenhuma maravilha, mas tem os cenários, as roupas... A gente pode bolar um espetáculo...

AMADA
Sim, mas isso se ela deixasse.

LOLOGIGO
É por isso que eu disse que tem que tirar ela da jogada.

AMADA
Mas como?

LOLOGIGO
Botando ela pra escanteio.

AMADA
Como assim?

LOLOGIGO
Riscando do mapa... Apagando.

AMADA
Sei. Mas como é que se apaga uma pessoa?

LOLOGIGO
(Com intenção) Como é que se apaga uma pessoa?

AMADA
(Compreende.)

LOLOGIGO
Falei?

AMADA
Não... Mas isso, não.

LOLOGIGO
Por que não?

AMADA
Eu não tenho coragem.

LOLOGIGO
Coragem?

AMADA
E além do mais, isso é perigoso.

LOLOGIGO
Por quê?

AMADA
A gente ia acabar na cadeia pro resto da vida e daí nem companhia nem...

LOLOGIGO
Só se a gente fosse muito idiota.

AMADA
Como assim?

LOLOGIGO
Como assim?

AMADA
Não... não, pelo amor de Deus, eu nunca ia fazer uma coisa dessas...

LOLOGIGO
Você, não.

AMADA
Eu, não... Eu, nunca...

LOLOGIGO
O filho dela.
(Tempo)

AMADA
Campônio?

LOLOGIGO
Campônio.
(Tempo)

AMADA
A própria mãe?

LOLOGIGO
Se você pedir.

AMADA
Eu?!

unesp

LOLOGIGO
Ele faz qualquer coisa que você pedir. Já percebeu?

AMADA
Acho que já.

LOLOGIGO
Então.

AMADA
Mas isso?

LOLOGIGO
Qualquer coisa. Tô te falando. Eu saco ele. Experimenta. Pede qualquer bobagem pra ele, só pra experimentar.

AMADA
O quê, por exemplo?

LOLOGIGO
O quê?... *(Procura.)* Um ramo de flores.

CENA XII – TRECHO DA PEÇA "CORAÇÃO MATERNO", DE ALFREDO VIVIANI, EM ADAPTAÇÃO DO AUTOR DESTA TRAGICOMÉDIA NA MÉTRICA E RIMA DE VICENTE CELESTINO

(Obs.: É importante que em algum lugar do cenário ou do palco o público leia o título desta cena. O cenário é igual ao Telão II: Choupana. Porta de entrada nos fundos. Um oratório com Nossa Senhora da Aparecida. No oratório, agora, vêem-se os vasos sem as flores. Em cena está o Filho Torturado. Entra a Velha Mãe. Música.)

A VELHA MÃE
Que tens, meu filhinho?

O FILHO TORTURADO
Nada!!

A VELHA MÃE
Tua mãe cansada
ajudar-te quer.

O FILHO TORTURADO
Tenho algo a me torturar:
causo-te tristezas
por uma mulher...

A VELHA MÃE
Tristezas?!

O FILHO TORTURADO
Eu me desespero,
mãe, pois pros teus olhos
a dor vou trazer.
(A Velha Mãe dirige-se ao altar.)

A VELHA MÃE
As flores do altar!

O FILHO TORTURADO
Sou sincero...

A VELHA MÃE
Roubaste?!

O FILHO TORTURADO
Qu'importa?

A VELHA MÃE
Que triste saber!
Que trabalho me deu pra encontrar
essas flores! – Não é a estação –
pra santinha... E eu posso apostar
que tu deste...

O FILHO TORTURADO
Oh, não digas não...

A VELHA MÃE
É errado.

O FILHO TORTURADO
Mas ela pediu.

A VELHA MÃE
Amor tão louco assim não se viu!

O FILHO TORTURADO
Sim, mãezinha, esse amor me tornou
num demente, num monstro... É o que eu sou!
(O Filho Torturado chora. A Velha Mãe o abraça. A música aumenta. E a cena termina.)

CENA XIII –TANGO DE AMADA AMANDA

(Telão fantasia – Amada Amanda canta e dança acompanhada por um Quarteto formado por dois casais.)

QUARTETO
Treze,
como era previsível.
Cá estamos.
Neste número horrível
nós chegamos.
Cena treze desse show
é esta cena que chegou.
Evitá-la era impossível,
pois se de doze passamos,
fatalmente cá chegamos.

AMADA
Piense:
Como ya está bien visible,
soy en la pieza
personage inconfundible:
la perversa.
Pero um ser humano soy
y cansada ya estoy
de este mio destino horrible:
por vosotros ser odiada,
aún mi nombre sea Amada.

QUARTETO
Treze.
Pé-de-cabra, reza braba.

unesp

Treze.
Ferradura, três pancadas.
Treze.
Figa, trevo, assombração,
gato preto de montão.
Ai, é comprida demais...
Esta cena tão horrível
não acaba nunca mais?

AMADA
Piense:
Si alguen yo fuera...

QUARTETO
Treze...

AMADA
Y poder tuviera...

QUARTETO
Treze...

AMADA
De mi suerte decidir...
No seria en esta pieza
personage tan perversa.
(Breque)
Ni faría cena.

QUARTETO
Treze...
(Arremate)

AMADA
Ni seria tan odiada,
si la verdadera Amada.

AMADA
Fim.

QUARTETO
Ufa!

CENA XIV – COMO SE CRIA UM ASSASSINO – TERCEIRA E ÚLTIMA PARTE

(Nos bastidores e no camarim de Amada Amanda. Obs.: O início desta cena é exatamente igual ao da Cena VIII – O roubo, isto é: Há agitação nos bastidores. Os atores movimentam cenários e mudam cortinas, ainda vestidos nas roupas do número anterior.)

AMADA
(Entra no seu camarim e depara com Campônio mexendo num armário.) Si?!

CAMPÔNIO
(Leva um susto, dá um salto e esconde nas costas algo que tem nas mãos. Tempo.)

AMADA
(À vontade) Que haces?

CAMPÔNIO
(Familiarizado) Cadê?

AMADA
Quê? Las flores? Se murchâron. Entonces no sabes que las flores no duran mucho?

CAMPÔNIO
As flores não.

AMADA
Entonces?... *(Olha para ele. Compreende.)*

CAMPÔNIO
Aquela... A vermelha.

AMADA
Ay, ay, ay, ay, ay... Ya me levastes todas, no tengo más que vestir.

CAMPÔNIO
(Ansioso) Pois então não veste nada... *(Abraça-a.)*

AMADA
(Firme) No, no, dejame.

CAMPÔNIO
(Agarrando-a) Por quê?

AMADA
Ay, que amarrotas mi pello.

CAMPÔNIO
(Ansioso) Só mais uma vez, vai...

AMADA
(Segura) No.

CAMPÔNIO
Que que tem? Só mais essa.

AMADA
(Empurrando-o violentamente) No, ya dice. No.

CAMPÔNIO
(Fica olhando para ela, ofegante.)

AMADA
(Seca) Déjame. Déjame sola.

CAMPÔNIO
(Não se mexe.)

AMADA
Sai!
(Campônio se joga sobre a cama e esconde o rosto no travesseiro.)

AMADA
Pero... Que passa, hombre? Sale de aqui, ya te lo dice.

CAMPÔNIO
(Não se mexe.)

AMADA
(Fortíssimo) DÉJAME.

CAMPÔNIO
(Dá um salto e se agarra a ela.) Não faz isso. Não faz isso. Só mais essa vez.

AMADA
No.

CAMPÔNIO
Que foi que eu fiz?

unesp

AMADA
Nada.

CAMPÔNIO
Só uma... Só essa...

AMADA
(Batendo nele) No. No. No. No quiero.

CAMPÔNIO
Só essa... Só essa...

AMADA
(Dando-lhe um tapa mais forte) Sai.
(Campônio se joga na cama e esconde o rosto no travesseiro, choramingando. Tempo. Amada caminha lentamente até a banqueta e senta-se, deixando as coxas à mostra.)

AMADA
Mire, Campônio.

CAMPÔNIO
Ai, ai... Ai, ai...

AMADA
(Forte) Mire!

CAMPÔNIO
(Pára de gemer e levanta lentamente a cabeça.)

AMADA
Debemos hablar. Yo... quiero decirte... No soy quem pensas. Fué una flaqueza, aquella vez. Désteme las flores y... yo soy una mujer, sabes?

CAMPÔNIO
Eu sei onde tem mais flores...

AMADA
No.

CAMPÔNIO
Eu pego lá. Eu te dou.

AMADA
Callate. *(Tempo)* No me comprendes. Yo soy una mujer, sabes? Sola.

CAMPÔNIO
Sei.

AMADA
Yo misma tiengo que cuidar de mi.

CAMPÔNIO
Não.

AMADA
Quê?

CAMPÔNIO
Eu cuido de ti. Eu cuido. Eu te dou as flores. Quantas tu quiser.

AMADA
Flores...

CAMPÔNIO
É. Bastante.

AMADA
(Gargalhada. Depois:) Estúpido. Una persona no vive de flores. *(Séria)* Que otra cosa me puedes dar?

CAMPÔNIO
Outra coisa?

AMADA
Si.

CAMPÔNIO
Não sei...

AMADA
Nada.

CAMPÔNIO
O que tu quiser. Tudo.

AMADA
(Começa a tirar o vestido.) Nada.

CAMPÔNIO
Tudo. Tudo. Tudo...

AMADA
(Com intenção) Pelles... Jóias... Velludo... El centro del palco.

CAMPÔNIO
Como assim?

AMADA
(Cara a cara) Quiero la compañia.

CAMPÔNIO
(Quieto)

AMADA
Comprendes?

CAMPÔNIO
(Quieto)

AMADA
(Irritando-se) Claro que no comprendes nada. Y ahora basta. Déjame sola.

CAMPÔNIO
(Ansioso) Tudo. Tudo. Tudo.

AMADA
(Aproxima-se dele, lentamente. Tempo.) Mire... Niñito loco. Oye bien. Yo seré la grande estrella del Brasil. Oíste? Repite comigo: Amada Amanda... Vá, dice: Amada Amanda...

CAMPÔNIO
Amada Amanda...

AMADA
La grande estrella del Brasil...

CAMPÔNIO
A grande estrela do Brasil.

AMADA
Asi.

CAMPÔNIO
(Agarrando-se a ela) Amada Amanda, a grande estrela do Brasil. Amada Amanda, a grande estrela do Brasil, Amada Amanda...

AMADA
(Deixando) Isso. Asi.

CAMPÔNIO
(Com a cabeça entre os peitos dela) Amada Amanda...

unesp

AMADA
Y yo teré la compañia. Toda la compañia. Solamente para mi. Oíste?

CAMPÔNIO
Amada Amanda...

AMADA
Oíste?

CAMPÔNIO
Amada Amanda, a grande estrela do Brasil...

AMADA
Isso... Isso... Y ella. Aquella mujer. Vá desaparecer. Sumir.

CAMPÔNIO
A grande estrela...

AMADA
La grande estrella, isso...

CAMPÔNIO
do Brasil...

AMADA
Del Brasil, mi niñito perro. De todo el Brasil.

CAMPÔNIO
Amada Amanda, a grande estrela...

AMADA
(Forte) Morrer.

CAMPÔNIO
(Lentamente) A grande estrela do Brasil...
(Afastando-se de repente.) Mãezinha?

AMADA
(Em cima) Si.

CAMPÔNIO
Não!
(Silêncio. Eles se olham, estáticos. Então, muito lentamente, Amada vai até a porta do camarim. Pára. Abre a porta de repente. Silêncio.)

CAMPÔNIO
(De repente, abraçando-se a ela) Amada Amanda, a grande estrela do Brasil. Amada Amanda, a grande estrela do Brasil...
(Amada fecha a porta do camarim.)

AMADA
(Com ternura) Si. La grande estrella, mi niñito feo. *(E afaga seu cabelo.)*

CAMPÔNIO
Amada Amanda, a grande... *(Transita.)* Como no drama?

AMADA
Quê?

CAMPÔNIO
O coração dela?

AMADA
Ah!... *(Afagando seus cabelos)* Muchas y muchas veces já viviste la escena, verdad? No necessitas ensayos, verdad? Tu sabes muy bien como hacerlo, verdad?

CAMPÔNIO
O coração.

AMADA
Si, mi niñito viejo.

CAMPÔNIO
(Agarrando-se outra vez a ela) Mais uma vez. Só essa. O que é que tem?

AMADA
Muchas veces.

CAMPÔNIO
Muitas?!

AMADA
Cuantas quiseres, mi niñito siervo.

CAMPÔNIO
Mesmo?!

AMADA
(Afastando-o.) Pero ahora no. Después.

CAMPÔNIO
Agora.

AMADA
Después, te lo dijo. Ahora déjame sola.

CAMPÔNIO
Depois?

AMADA
Si.

CAMPÔNIO
Jura?

AMADA
(Rindo) Te lo juro. *(Séria.)* Y ahora vai. Vai.
(Tempo. Então Campônio vai até a porta. Pára. Volta-se.)

CAMPÔNIO
Então só uma coisa, agora.

AMADA
Quê?

CAMPÔNIO
Aquela. A vermelha.

AMADA
(Numa gargalhada, vira-se de costas para o público. Está, agora, de robe. Tira as calcinhas – vermelhas – e as joga para Campônio, sempre rindo.)

CAMPÔNIO
(Apanha as calcinhas no ar. Ri também. Sai correndo..)
(Lologigo sai de trás de uma cortina de cetim. Vendo-o, Amada pára de rir.)

LOLOGIGO
(Vai fechar a porta do camarim, tranqüilo.) Não disse?

AMADA
(Apreensiva) Eu não sei não.

LOLOGIGO
Quanto quer apostar?

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

QUARTA PARTE

Na qual se conclui a história e os artistas agradecem.

CENA XV – CORTINA – APROVEITANDO A BRECHA NÚMERO DOIS

1ª FASE – SOBRE A ILUSÃO DO TEATRO

(O spot móvel descreve um movimento na cortina: é alguém procurando o centro dela. Acha. Põe a cabeça pra fora. É Brilhantina. Ele olha para um lado, depois para o outro, pede silêncio à platéia e desaparece. Movimento na cortina. Ainda fora, Brilhantina faz, com a boca, o som do rufo da bateria. E irrompe, com cartola e fraque, de grande mágico. Dá dois passos, tropeça e cai. Seus movimentos são de palhaço.)

BRILHANTINA

(Ainda que o público não ria) Psiu. Eles não sabem que eu estou aqui, quer dizer: se eles me pegarem, vai ter... *(Recompõe-se. Representando:)* O teatro é ilusão. *(Quebra)* E sabe que é mesmo? Tudo de mentira. Eu, por exemplo. Eu entrei pro teatro... pra comer mulher. É, sim. Os caras diziam: vai lá, sô... é fácil. Tudo de mentira. Quer dizer, no teatro, né? Daí gostei. E fui ficando. Agora... já que eu tô, bem que podiam me dar uma chance, né? Mas pensa que dão? Qui... Porque eu gosto, viu? Gosto, sim. Olha, tem um número... Quer ver? *(Olha para um lado. Olha para o outro.)* Psiu... *(Então imita instrumentos dando a introdução da música e ensaia uns passinhos, desajeitado.)*

Aqui,
o senhor sabe o que é verdade?
E o que é mentira, senhora?
Se o riso é falsidade?
Se está sentindo o que chora?
(Vai entrando música de acompanhamento. Ele estranha, mas prossegue. Na coreografia, ele pode fazer pequenos números de mágica, como o da bengala que vira buquê, dos mil lenços que saem da cartola.)
Aqui,
não importa a realidade.
O senhor é que importa.
Fazer a sua vontade,
contar-lhe melhor a história.
Aqui,
seja levado e prefira
a mentira da verdade,
a verdade de mentira
E a...
(A música continua.)

BRILHANTINA

E a lá-ra-lá-ra-didade... Chi. Esqueci. Quer dizer, que mancada, pô. Não, eu queria que ceis vissem, era tão bonito... Também, né? Faz tanto tempo que eles não fazem esse...

2ª FASE – SOBRE A ETERNA CRISE DE PÚBLICO

(Ainda na frente da cortina)

BRILHANTINA

Ah! Tinha também aquele outro. O do palhaço. Não, que é? Desse daí eu me lembro todinho. Quer dizer... *(Corre para um canto do palco e põe detalhes de um figurino: uma gola, um chapéu, uma bengala, enquanto...)* O cenário era um circo todinho, com o picadeiro, a arquibancada cheia – naquele tempo tinha muito artista na companhia, não era só esse pouquinho, né? E tinha também a lona e... quer dizer, naquele tempo os cenários eram do bom mesmo, não era esses mixuruca, não. Mas eu sei dizer que era a história de um palhaço que ia trabalhar e não tinha ninguém... não tinha público, né? Pois é. Daí então...
(Música)
Mas o público não vem.
A platéia está vazia.
Já não há mais nem pra quem
se mostrar a alegria.
O que é que eu vou fazer
com tod'essa poesia
que eu tenho e que guardei
pra se ver... pra viver... pra ninguém...
Então. Daí o palhaço ficava ali triste que nem eu fiquei agora, né? E então aqui do fundo vinha aquele monte de gente... Quer dizer: isso era naquele tempo, né? Assim...
(Faz.)
Mas não desanime, não.
Ele volta, o público é bom.

CORO

(Fora, num crescendo)
Mas não desanime, não.
Que ele volta, o público é bom.
Faça alegre a sua canção,
que the show must go on...

BRILHANTINA

(Assustado) Ué... Mas da onde é que veio isso? Quem é que tava aí cantando?
(Vê-se um volume na cortina, com dois pés saindo por baixo. Brilhantina vai até lá e descobre o volume. É Campônio, encolhido, com a calcinha vermelha.)

unesp

BRILHANTINA
(Desconfiado) Foi tu?!

CAMPÔNIO
Já tá na hora?

BRILHANTINA
(Examinando o palco) Tu sozinho?!

CAMPÔNIO
Eu não.

BRILHANTINA
Que hora?

CAMPÔNIO
Da cena.

BRILHANTINA
(Embaraçado) Não... Quer dizer, tava todo mundo ocupado lá dentro, né? Daí eu...

CAMPÔNIO
Sabe desde quando é assim?

BRILHANTINA
Não.

CAMPÔNIO
Sempre foi. É assim que é a história.

BRILHANTINA
É?

CAMPÔNIO
Eu não tenho culpa. Ninguém tem culpa. A culpa é do enredo.

BRILHANTINA
É. Do enredo.

CAMPÔNIO
Do enredo. Eu não posso mudar. Eu não posso fazer nada. Ninguém pode.

BRILHANTINA
Ninguém.

CAMPÔNIO
Tu me chama.

BRILHANTINA
Chamo.

CAMPÔNIO
Eu espero no camarim.

BRILHANTINA
Pra quê?

CAMPÔNIO
Pra cena. *(Sai.)*

BRILHANTINA
Ah, sei...

3ª FASE – ALEGORIA – PRIMEIRA ALEGORIA DO CORAÇÃO

(Começa na frente da cortina.)

BRILHANTINA
(Para o público) Então... Agora, o número que eu gosto mesmo... mas esse aí eu prefiro no duro, é um que eles faziam antigamente... num outro show. Era assim: tinha...
(Música)
(Abre-se a cortina e aparece um telão fantasia, com uma alegoria ao coração.)

BRILHANTINA
(Saindo, aborrecido) Ih... Mas até na minha cena? Mas não me dão uma chance mesmo, heim?

CORO
Tenho você só na cabeça
quando faço o espetáculo.
Que eu vou lhe agradar à beça,
é o que me disse o meu oráculo.
Você é o máximo.
Você é o público.
Você é o cúmulo
do centro do meu coração.

UMA CORISTA
Só tenho vida, eu só existo
se você me achar simpática.

UM CORISTA
Me admire, pois sem isso
a minha vida fica estática.

BRILHANTINA
Me aproveite todo AGORA,
enquanto eu estou em cima destas TÁ-BU-AS,
Porque talvez amanhã, eu tenha ido EMBORA
e não tenha mais ninguém pra dissipar as suas MÁ-GO-AS.
(Falando) Ih, não cabe... *(É empurrado para o lado.)*

CORO
Quando o meu público
o seu aplauso dá,
é minha música,
alento do meu coração.
Você me amando, o meu nome
faz sucesso tão bombástico,
que dura sempre, nunca morre.
Esse é o meu sonho mais fantástico.
Saiba, meu público,
que bem no fundo de um espetáculo
existe sempre um coração.
(Eles mostram para o público um coração de lantejoulas, colocam-se em formação de final e cantam ainda:)
Um coração.

CENA XVI – SEGUNDA CENA DE CANCIONINA SONG

1ª FASE – AS RAZÕES DA PERSONAGEM

(No camarim de Mãezinha)

unesp

MÃEZINHA
(Resmungando) Três vez cinco quinze a um, três vez dois seis e um sete a nada, três vez nada... *(Entra Cancionina. Veste-se à moda atual, talvez em brim azul, cabelos soltos, sacola peruana.)*

CANCIONINA
Boa noite.

MÃEZINHA
(Alto) Hum. *(Nas contas)* Três vez seis dezoito a um, três vez nove... Três vez nove?

CANCIONINA
Posso falar com a senhora?

MÃEZINHA
(Sem olhar) Não tem lugar no show, não, meu amor. O mar não tá pra peixe... Vinte e sete! Três vez nove vinte e sete a dois...

CANCIONINA
(Firme) Aleluia Simões.

MÃEZINHA
E se é da Avon pode... *(Vê.)* Cancionina Song!

CANCIONINA
Artes. Cancionina Artes. A senhora está muito ocupada?

MÃEZINHA
Ocupada? Eu? Mas, nem que estivesse, meu amor, pra tão ilustre personagem... Senta, vai sentando...

CANCIONINA
Não, obrigada, eu...

MÃEZINHA
Senta aí... Sabe como é, é uma casa pobre, né?

CANCIONINA
Eu já estou de saída.

MÃEZINHA
E não repara na desarrumação. Eu bem que procuro deixar tudo arrumadinho, mas durante o espetáculo não dá mesmo, né? É um tal de tira roupa, põe roupa, que nem Cristo agüenta... Mas e o Campônio? Ele não estava com você? *(Íntima)* Gostou da flor? Uma beleza, não é? E ele, então, todo bobo, só faltava babar... Olha, que pelo jeito isso daí vai dar em coisa, heim? *(Ri.)*

CANCIONINA
Eu só queria dar uma palavrinha com a senhora antes de ir m'imbora.

MÃEZINHA
Mas onde foi que ele se meteu, aquele lá?... Aposto como tá no camarim dele sonhando, né? *(Na direção da porta)* Campônio... Ó Brilhantina, me chama ali o... *(Volta-se.)* Embora?!

CANCIONINA
É.

MÃEZINHA
(No choque) Engraçado, parece que eu já fiz esta cena hoje.

CANCIONINA
Esta não. Foi uma outra cena com uma outra personagem. Só que ele não foi. Mas eu vou mesmo, ja está decidido.

MÃEZINHA
Ah...

CANCIONINA
Amanhã vem um caminhão aqui no teatro buscar todas as coisas que eu botei no espetáculo. Os cenários, as plumas, as roupas... a senhora sabe o que é. Por favor, manda separar tudo, tá?

MÃEZINHA
Vai montar companhia, né?

CANCIONINA
Companhia?! Não... São uns amigos que inventaram de dar uma festa a fantasia lá no clube e me pediram o material. Aniversário de um deles.

MÃEZINHA
Então por quê?

CANCIONINA
Porque são muito amigos do papai, eu não ia dizer que não...

MÃEZINHA
Não, não é isso.

CANCIONINA
O quê?

MÃEZINHA
Você... ir embora assim... Alguém fez alguma coisa errada, que você não gostou? Eu dispenso agora. Agora mesmo. Diz quem foi.

CANCIONINA
Não é nada disso...

MÃEZINHA
Os cenários... Você não gosta dos cenários...

CANCIONINA
Olha...

MÃEZINHA
Ah, já sei! Não, não, não, não precisa me dizer mais nada, que eu já sei. São os figurinos. Mas é claro que são os figurinos. Mas olha que coisa engraçada, meu amor... pois você sabe que eu já tava mesmo há muito tempo pra te sugerir que a gente mudasse todas as roupas que você usa no espetáculo... Hoje mesmo eu passei numa loja ali da Vinte e Cinco e vi uma renda gripir, meu amor... Linda, linda, linda... E francesa mesmo, heim?! Daquela que está se vendo que é legítima...

CANCIONINA
Aleluia, por favor...

unesp

MÃEZINHA
Pois, assim que eu bati os olhos na renda, eu disse pra mim mesma: essa foi feita de encomenda pra segunda entrada de Cancionina...

CANCIONINA
(Forte) Não adianta, Aleluia. Não adianta: esta é a última cena que eu faço neste espetáculo.

MÃEZINHA
Mas por quê?

CANCIONINA
(Algum embaraço) Bem...

MÃEZINHA
Diga, meu amor, diga. Neste mundo tem remédio pra tudo, só não tem remédio pra morte.

CANCIONINA
Bem, é que eu não queria dizer nada pra não parecer grosseira.

MÃEZINHA
Grosseira?!

CANCIONINA
É. Apesar de tudo, até que eu aprendi alguma coisa por aqui.

MÃEZINHA
Se aprendeu?! E ainda tem muito que aprender. Porque você é maravilhosa, meu amor. Você é o que se pode dizer uma atriz nata.

CANCIONINA
Pois é exatamente aí que está o problema.

MÃEZINHA
Mas que problema?

CANCIONINA
Olha, Aleluia, pra falar sinceramente, isto tudo daqui não tem mais nenhum sentido.

MÃEZINHA
Isto tudo?!

CANCIONINA
É. Este teatro. Este tipo de teatro que você faz.

MÃEZINHA
(Sincera) Está errado, é?

CANCIONINA
Não é propriamente errado... Ouça: desde que eu me interessei pelo negócio, eu procurei conversar com algumas pessoas... Na verdade, eu conheci muita gente e andei lendo algumas coisas e... *(Diretamente)* Aleluia, o que é que você sabe sobre técnica de interpretação? Técnica de corpo, de voz, impostação, dinâmica, plasticidade. O que é que você sabe sobre Stanislávski, Grotówski... sobre métodos de interpretação?

MÃEZINHA
(Fica olhando para ela.)

CANCIONINA
Heim?

MÃEZINHA
Bom, quer dizer... Eu bem que sempre achei que a gente precisa estudar que é pra ser alguém na vida... Mas sabe como é: a gente era sempre trabalhando, né? Era deixa uma companhia pega outra... pra ter pelo menos o que comer, né? E é claro que eu sempre achei que aquilo não era vida pra ninguém... E sempre quis fazer a minha companhia pra sair daquela vida e poder fazer teatro... Mas teatro mesmo, ouviu? Porque eu vou dizer uma coisa pra você: Não pensa que eu não dou valor não, viu, meu amor? Eu dou o maior valor...

CANCIONINA
(Seca) A senhora já ouviu falar em método de interpretação?

MÃEZINHA
Eu?...

CANCIONINA
É. A senhora.

MÃEZINHA
(Muito embaraçada) Não. Quer dizer, eu via como os outros faziam, né? E ia fazendo... Olha, eu já nem me lembro... *(Tentando relaxar)* Eu já nasci no palco, meu amor, nem me lembro quando foi a primeira vez que...

CANCIONINA
Você precisa parar de repetir isso.

MÃEZINHA
O quê?

CANCIONINA
Ter nascido num palco não te dá de maneira nenhuma o direito de permanecer nele a vida toda.

MÃEZINHA
Não?!

CANCIONINA
(Encara-a.)

MÃEZINHA
Ah... Ah, isso é verdade.

CANCIONINA
Será possível que você não percebe, Aleluia? Será possível que você não percebe que isto tudo não tem mais sentido nenhum? Aliás, nunca teve. A arte... E o teatro também, é claro... O teatro não pode de maneira alguma ter uma função alienante. Um artista... Uma personagem... Eu, por exemplo. Eu não quero, eu NÃO POSSO absolutamente concordar com ser apenas um objeto todo enfeitado com o único propósito de divertir o público... ou de despertar nele apenas emoções babacas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MÃEZINHA
(Timidamente) Babacas?!

CANCIONINA
Babacas, sim, babacas. Coisas que servem apenas para distrair o público de seus verdadeiros problemas...

MÃEZINHA
(Sincera) Mas olha que coisa!...

CANCIONINA
E isso é um crime. Um grande crime!

MÃEZINHA
Divertir, é?!

CANCIONINA
Um verdadeiro artista TEM que estar inserido no seu tempo...

MÃEZINHA
O que é a instrução, heim?!

CANCIONINA
E tem que usar a sua arte como uma arma de denúncia, que acusa, que polemiza. Enfim, a verdadeira arte é aquela que aponta novos caminhos para a sociedade.

MÃEZINHA
Como assim?

CANCIONINA
Como assim o quê, Aleluia?

MÃEZINHA
Como assim... Quer dizer... Como assim disso tudo aí que você disse, né? Que aliás, diga-se de passagem, me deixa até emocionada quando vejo uma pessoa de estudo, viu? Que sabe falar...

CANCIONINA
(Impaciência)

MÃEZINHA
Então... Agora, como é que um artista, se quiser ser... verdadeiro, não é isso? Então. Assim, por exemplo... O que é que ele tem que acusar, por exemplo?

CANCIONINA
(Decidida) Por exemplo, a miséria.

MÃEZINHA
(Fica olhando para ela durante algum tempo e depois começa a rir.)

CANCIONINA
(Irritada) O que foi? Eu disse alguma coisa engraçada?

MÃEZINHA
Não, meu amor, de jeito nenhum... Sabe o que é? É que eu tava me lembrando de uma conversa que eu tive um dia desses com a dona... com o Campônio e... mas olha só que coincidência mais engraçada!... Imagina você que eu estava dizendo pra ele que agora que você tinha entrado no espetáculo, né?, que eu achava que agora a gente devia mudar um pouco o repertório, viu? Que a gente agora devia ensaiar coisas mais... como é que chama? Mais assim... acusando a miséria, né? Eu estava dizendo isso ainda outro dia, você acredita numa coisa dessas? E agora vem você e me fala isso... Parece até que eu estava adivinhando, não é, meu amor? Aliás, por falar nisso, eu até tinha me lembrado daquele drama muito bonito que é sobre um mendigo, sabe qual é? Chama "Deus lhe Pague", conhece?

CANCIONINA
(Irritada) Conheço.

MÃEZINHA
Então... Você não acha que esse drama vem mesmo a calhar?

CANCIONINA
Eu acho um lixo. Eu acho essa peça, esse tipo de teatro, uma idiotice, um verdadeiro lixo. *(E vai sair.)*

MÃEZINHA
Cancionina...

CANCIONINA
(Volta-se.) E tem mais uma coisa. Eu resolvi que não quero mais ser uma personagem de teatro. O teatro não é um meio de expressão adequado ao nosso tempo. E eu sou uma mulher atual, entende? Moderna. Estamos na época da grande técnica, das grandes máquinas, da grande massa. Não quero que a minha mensagem atinja apenas umas pouquinhas centenas de pessoas cada noite. Quero que ela atinja milhares e milhares de pessoas de uma vez só. É muito mais lógico. Muito mais prático. *(Olha para Mãezinha. Transita.)* Eu sei que posso estar parecendo muito dura pra senhora, Aleluia, mas é que é essa a dura realidade nos dias que correm. Por isso agora eu vou ser personagem de cinema e de televisão. *(Olha de repente pro relógio.)* Por falar nisso, eu já tou atrasada pra reunião. Estou tratando com papai da compra de um canal de televisão. Adeus, Aleluia. *(Vai sair.)*

MÃEZINHA
(Firme) Cancionina Song.

CANCIONINA
Artes. Cancionina Artes, por favor. Eu mudei meu nome. Achei este mais adequado.

MÃEZINHA
(Sem olhar para ela) Seja lá qual for o seu novo nome, a sua nova profissão... não seja malcriada com as pessoas. *(Aponta o público.)* Não são muitas... são pouquinhas... mas elas te deram toda atenção até agora. *(Pausa)* E olha: ainda é

um musical. *(E, antes de se retirar, faz sinal para os bastidores.)*
(Ao sinal de Mãezinha desce o telão dos corações, agora com um coração aberto bem no centro. Ao mesmo tempo em que entra a música, Boys cantam e dançam com Cancionina.)

2ª FASE – ALEGORIA – SEGUNDA ALEGORIA DO CORAÇÃO: O ADEUS

CANCIONINA
Estou me despedindo.
Já vou indo.
Não tenho
mais nada co'esta história
sem glória.
Agora vou cantar outra canção...

BOYS
Pra multidão.

CANCIONINA
Não quero mais saber do coração...

BOYS
De papelão.

CANCIONINA
Eu quero é habitar sua canção...

BOYS
Seu coração.
(De dentro do coração, o arremate:)

CANCIONINA
Comente-me com os seus
e adeus.
(O coração vai se fechando, enquanto:)

BOYS
Adeus...

CENA XVII – A FORÇA DO QUE TEM QUE SER

(No camarim de Mãezinha. Mãezinha está sentada na frente do espelho. Entra Canastra. Um tempo.)

CANASTRA
Mãezinha.

MÃEZINHA
(Não se mexe. Tempo.)

CANASTRA
(Cauteloso) Já está na hora.

MÃEZINHA
(Não se mexe.)

CANASTRA
Acho que não tem outro jeito, Mãezinha.

MÃEZINHA
(Muito lentamente) Não me enche o meu saco.

CANASTRA
(Baixa a cabeça. Tempo.)

MÃEZINHA
(De repente) Aquela putona perfumada.

CANASTRA
(Em cima) Vamos, Mãezinha.

MÃEZINHA
Pensa que ela não sabe? Ela sabe muito bem que a gente precisava dela.

CANASTRA
Tá em cima da hora.

MÃEZINHA
Estava cansada de saber que ela era a única chance da gente melhorar, da gente continuar.

CANASTRA
Vam'imbora.

MÃEZINHA
Ela sabia, e tu pensa que ela se incomodou? Tu pensa que ela teve um pingo de consideração? Não!

CANASTRA
Mãezinha...

MÃEZINHA
Ela ficou aí dizendo um monte de coisa e depois se mandou por aquela porta, dura que nem uma pedra...

CANASTRA
(Mais forte) Mãezinha...

MÃEZINHA
(Diretamente) E nós?

CANASTRA
A CENA!
(Pausa. Eles estão cara a cara.)

MÃEZINHA
(Outro tom) 'Pera aí.

CANASTRA
A cortina já vai abrir. Você sabe muito bem que você tem que estar em cena quando a cortina abrir. O público está lá.

MÃEZINHA
Não vou. Não vou. *(Gritando)* Não!
(Batidas na porta)

BRILHANTINA
(Fora) Dona Mãezinha...

CANASTRA
Olha aí.

MÃEZINHA
Espera.

CANASTRA
Esperar o quê?
(Tempo. Ela fica parada.)

CANASTRA
Heim?

MÃEZINHA
(Lentamente) Não tem mais sentido. Ela disse. Ruy, tu acha que eu não tenho mais sentido?

unesp

CANASTRA
(Suspirando) Acho.

MÃEZINHA
(Olha para ele, assustada. Depois:) Acha mesmo?

CANASTRA
As coisas mudam, Mãezinha. Tudo tem que acabar um dia.

MÃEZINHA
Ó, meu Deus, eu me esqueci disso.

CANASTRA
Mas é assim.

MÃEZINHA
Eu fiz tudo com tanta força. E era tão bom! Acabei me esquecendo... Pensei que era pra sempre.

CANASTRA
Sempre?!

MÃEZINHA
Sempre não existe, não é?

CANASTRA
Não.

MÃEZINHA
(Para si mesma) Sempre não existe...
(Batidas na porta)

CANASTRA
Agora vamos, Mãezinha.

MÃEZINHA
Não.

BRILHANTINA
(Fora) Dona Mãezinha...

CANASTRA
Vamos.

MÃEZINHA
Eu não vou. Eu não vou praquela cena. Eu não quero.

CANASTRA
Pára com isso.

MÃEZINHA
Me larga.

CANASTRA
Não faz assim, Mãezinha. Pára.

MÃEZINHA
Ruy Canastra, você é um cafajeste. Você não liga pro espetáculo. Nunca ligou...

BRILHANTINA
(Fora) Dona Mãezinha... *(Bate.)*

MÃEZINHA
Você me odeia. Você sempre quis se ver livre de mim.

CANASTRA
Você sabe que não é nada disso, Mãezinha.

MÃEZINHA
É, sim.

CANASTRA
Eu não posso fazer nada. Ninguém pode. Você sabe que é assim. Você sabia dessa cena. Que ela ia chegar.

MÃEZINHA
Não, não sabia.

CANASTRA
Sabia, sim. Todo mundo sabe que é assim.

MÃEZINHA
Eu me esqueci.

CANASTRA
Agora chegou. Chegou.

MÃEZINHA
Não.

CANASTRA
Passa num instante, Mãezinha. Passa num instante...

BRILHANTINA
(Fora) Dona Mãezinha...

MÃEZINHA
Não. Eu vou ficar aqui. Aqui...

BRILHANTINA
(Fora, aflito) A cortina já vai abrir.

MÃEZINHA
(Xingando Cancionina, automática) Ela ficou aí dizendo um monte de coisa e depois se mandou por aquela porta, dura que nem uma pedra, ela ficou aí dizendo...

CANASTRA
E depois?

MÃEZINHA
Depois? Depois a gente começa outra vez. E começa. E começa. Você entra de novo. Vai.

CANASTRA
Até quando?

MÃEZINHA
Pra sempre...
(Tempo)

MÃEZINHA
(Lenta) Sempre não existe, não é?

CANASTRA
Não.

MÃEZINHA
(Para si mesma) Sempre não existe... *(Tempo)* Ruy, eu tenho medo.

CANASTRA
Que é isso, Mãezinha? Você é uma mulher forte.

MÃEZINHA
Parece só. Mas eu não sou não.

CANASTRA
Você sempre teve força pra enfrentar tudo.

MÃEZINHA
Mas não tenho força pra mudar aquilo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CANASTRA
Aquilo é o que tem que ser.

MÃEZINHA
Eu tenho medo...

CANASTRA
E o que tem que ser tem muita força.
(Tempo)

MÃEZINHA
Como será?

CANASTRA
Você sabe.

MÃEZINHA
Não. Eu digo depois.

CANASTRA
(Baixa a cabeça.)

MÃEZINHA
É um lugar? Que lugar? *(Afirmativa)* É um lugar para onde a gente tem que ir sozinha. Ninguém pode ir com a gente. Tão sozinha.

BRILHANTINA
(Batendo) Dona Mãezinha...

MÃEZINHA
É como noite que não tem espetáculo. Quieta. Escura.

CANASTRA
Não. É como sair de cena. Só isso.
(Mãezinha e Canastra se olham por um momento em silêncio.)

BRILHANTINA
(Irrompendo, aflitíssimo) Dona Mãezinha... Quer dizer: dá licença. O show tá parado. A gente não pode abrir a cortina enquanto a senhora não chegar lá. Quer dizer... Pode?

CANASTRA
Segura lá, caboc'o, inventa qualquer coisa. Tu não fica aí enchendo o saco por causa de uma chance?

BRILHANTINA
(Contentíssimo) Ah...

CANASTRA
Vai.

BRILHANTINA
Só se for agora... *(E sai correndo.)*
(Canastra volta-se para Mãezinha, que está em frente ao espelho.)

MÃEZINHA
Nos dias que correm...
(Mãezinha caminha decidida para a porta. Pára. Volta-se.)

MÃEZINHA
Deve ser mesmo.

CANASTRA
O quê?

MÃEZINHA
Como sair de cena. Só isso. *(Sai.)*
(Canastra fica parado por um momento. Depois, com um urro, dá um soco sobre a bancada de maquiagem.)

CENA XVIII – O ASSASSINATO

(O cenário é o mesmo Telão II: Choupana. Porta de entrada nos fundos. Um oratório com Nossa Senhora da Aparecida.)

1ª FASE – DE NOVO, TRECHO DA PEÇA "CORAÇÃO MATERNO", DE ALFREDO VIVIANI, EM ADAPTAÇÃO DO AUTOR DESTA TRAGICOMÉDIA NA MÉTRICA E RIMA DE VICENTE CELESTINO

(Está em cena o Filho Torturado. Entra a Velha Mãe. Música.)

A VELHA MÃE
QUE TENS, MEU FILHINHO?

O FILHO TORTURADO
NADA!!

A VELHA MÃE
TUA MÃE CANSADA
AJUDAR-TE QUER.

CAMPÔNIO
(Tenso) Mãe...

MÃEZINHA
(Perturbada) Ajudar-te quer... *(Tenta se recompor.)*

A VELHA MÃE
(Mais alto)
TUA MÃE CANSADA
AJUDAR-TE QUER.

O FILHO TORTURADO
(Com dificuldade)
TENHO ALGO A ME TORTURAR.
CAUSO-TE TRISTEZAS
POR UMA MULHER...

CAMPÔNIO
(Transtornado)
Mãe...

A VELHA MÃE
TRISTEZAS?!

CAMPÔNIO
Mãe, mãezinha...

A VELHA MÃE
TRISTEZAS?!

CAMPÔNIO
Mãe, ouve, pelo amor de Deus...

A VELHA MÃE
(Com enorme dificuldade)
TRISTEZAS?!
(Pausa. Campônio procura o clima.)

unesp

O FILHO TORTURADO
(Automaticamente)
EU TE DESESPERO,
MÃE, POIS PROS TEUS OLHOS
A DOR VOU TRAZER...
(Mãezinha parte da marcação estabelecida e quebra.)

MÃEZINHA
No ano que o cometa apareceu. Me lembro... Mas só dava pra ver o campo. O campo, Campônio.
(Mãezinha, de repente, retoma a marcação estabelecida.)

A VELHA MÃE
AS FLORES DO ALTAR!

O FILHO TORTURADO
SOU SINCERO...

A VELHA MÃE
ROUBASTE?!

O FILHO TORTURADO
QU'IMPORTA?

A VELHA MÃE
QUE TRISTE SABER!

MÃEZINHA
O campo. Por que não consigo ver o campo?

A VELHA MÃE
QUE TRABALHO ME DEU PRA ENCONTRAR...

MÃEZINHA
O mundo não vai acabar. É só o motor do caminhão. As gotas da chuva na lona. É só a chuva.

A VELHA MÃE
ESSAS FLORES! – NÃO É A ESTAÇÃO –
PRA SANTINHA.

MÃEZINHA
A dor... Da dor eu me lembro agora. Aqui na minha barriga. Queima aqui. Queima.

CAMPÔNIO
(Alucinado) Mãe, pelo amor de Deus, me ouve. Me ouve, mãe...

A VELHA MÃE
E EU POSSO APOSTAR
QUE TU DESTE...

CAMPÔNIO
É a história, mãe. Eu não posso mudar, mãezinha. Ninguém pode.

A VELHA MÃE
É ERRADO.

CAMPÔNIO
(Delirando) Ai...

A VELHA MÃE
AMOR TÃO LOUCO ASSIM NÃO SE VIU!

CAMPÔNIO TORTURADO
SIM, MÃEZINHA, ESSE AMOR ME TORNOU
NUM DEMENTE, NUM MONSTRO... Num monstro... num monstro *(Corre para ela gritando.)* Mãe... *(E a apunhala.)*
(Pára tudo.)

2ª FASE – A CENA QUE NÃO ERA PRA TER

(Campônio se afasta muito lentamente com a faca na mão.)

MÃEZINHA
(Ofegante) Ai...
(Tudo parado. Só a Mãezinha cambaleia em direção à ribalta, uma das mãos no peito e a outra estendida para a platéia.)

MÃEZINHA
(Com muita dificuldade) Me acudam...
(Mãezinha cai.)

BRILHANTINA
(Pulando no palco) Mas o que tá acontecendo?

CAMPÔNIO
(Demente, com a faca na mão) Não o coração...

DONA VIRGÍNIA
(Entrando) Dona Mãezinha...

BRILHANTINA
(Para Campônio) Isso não era nesta cena.

CAMPÔNIO
Não o coração.
(O telão sobe, deixando à mostra os bastidores.)

BRILHANTINA
Um médico. Um médico depressa.
(Canastra, mudo e ligeiro, ergue Mãezinha nos braços e sai com ela de cena.)

LOLOGIGO
(Para Canastra) Olha o público.

CANASTRA
(Não responde. Sai.)

BRILHANTINA
Onde é que a gente pode achar um médico agora?

DONA VIRGÍNIA
(Quase chorando) Aqui. Aqui perto.

BRILHANTINA
Onde?

DONA VIRGÍNIA
No quarteirão de cima tem um pronto-socorro.

LOLOGIGO
(Para Amada) Vai te arrumar. *(Ela sai.)*

DONA VIRGÍNIA
Manda alguém lá depressa. Buscar um médico.
(Sai.)

BRILHANTINA
Eu vou.

LOLOGIGO
(Segurando Brilhantina pelo braço) Olha o público aí.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BRILHANTINA
E o que é que tem?

LOLOGIGO
O espetáculo tem que continuar.

BRILHANTINA
(Num repelão) Qui m'importa, agora. *(Sai correndo.)*

LOLOGIGO
(Aproximando-se de Campônio) A gente tem que continuar. A Amada faz o número das bolas. Me ajuda aqui com as cortinas...

CAMPÔNIO
(Fora de si) Não o coração...
(Entra Amada toda vestida de bolas de gás.)

LOLOGIGO
(Para Amada) Ele pirou. Não tá sabendo mais onde está. Tira ele pra lá enquanto eu vou baixar o telão. *(De saída)* Música.
(Enquanto se ouve a introdução, Amada empurra Campônio para os bastidores.)

CAMPÔNIO
Não o coração...

CENA XIX – O FAMOSO STRIPTEASE DAS BOLAS DE GÁS

(Telão fantasia)

AMADA
Ay, ay, ay, ay
Que miedo que me dá
de me acercar
de cosas pontudas.
Si tiene usted,
mi señor, mi señor,
no se acerque,
no se acerque,
por favor.
(Há uma coreografia na qual, no ritmo da música, Lologigo fura as bolas de gás. Ainda no ritmo, a cada estouro Amada grita.)

AMADA
Ui!
(Sobra somente uma bola estratégica.)

AMADA
(Indo para uma fuga.)
Ay, ay, que miedo!
Caramba, carambola,
carambolota.
De que su punta
rompa mi pelota.
(Lologigo estoura a bola estratégica.)

AMADA
Ui!
(Amada fica nua por uma momento. E sai.)

CENA XX – VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU

(O cenário é o Telão III: Estrada. Barranco feito por grandes pedras. Obs.: O telão entra no decorrer da cena, muito lentamente, começando ela, portanto, com o palco vazio. Estão em cena dois Policiais e a Companhia, menos Canastra. Brilhantina vem entrando com Campônio pela mão.)

BRILHANTINA
(Condoído, para os policiais)
Ele aqui está. É o Campônio.
Sozinho não vinha.
Está mal... pode olhar.

LOLOGIGO
Tomem cuidado, é um demônio,
matou a Mãezinha
e pode escapar.

POLICIAL I
Pode deixar...

POLICIAL II
(Violento, para Campônio)
Vá andando...
Nada de gracinhas.

CAMPÔNIO
(Demente, sendo algemado)
Ai, não o coração...

POLICIAL II
Bom é o que está te esperando...

CANASTRA
(Entrando tranqüilo)
Momento... Outra história
eu trago na mão.
Esta carta do corpo caiu.
É a vontade da mãe que partiu...
(Começa a ler a carta. Aos poucos sua voz vai se fundindo com a da Mãezinha, que, também aos poucos, vai aparecendo na pedra do barranco pelo mesmo efeito de luz e transparência da Cena II.)

MÃEZINHA
Oh, não culpem ninguém disto, não.
Eu me vou por minha própria mão.
O que deixo, que fiz, que restou,
lego tudo ao bom filho meu.
Já não tem mais sentido o que sou.
Que ele faça melhor do que eu.

CENA XXI – APOTEOSE FINAL – TERCEIRA ALEGORIA DO CORAÇÃO

(Na frente da cortina. Spot móvel sobre o Apresentador.)

APRESENTADOR
E assim, senhoras, senhores,
vai chegando ao seu final

unesp

este drama musical.
Contamos com seus louvores,
pois esta noite fizemos
o melhor que nós pudemos.
Nova noite, novo encontro,
neste palco, nove em ponto.
Quem gostou a nós dedique
o seu melhor comentário,
nos recomende aos amigos.
Quem não gostou que não fique
quieto não, muito ao contrário,
recomende aos inimigos.
Mas não levante inda não,
que aí vem mais coracão.
(Música)

CORO
(Fora) Vem, vem, vem, vem...

APRESENTADOR
Todo musical termina
com alegria e com música.
Quê o mesmo se use cá.
Fica bonito e combina,
também passando em revista
o teatro e os artistas.
(Abre-se a cortina. O cenário é uma escadaria branca. Ao fundo, as duas máscaras – trágica e cômica – que representam o teatro.)

CORO
(Fora)
Vem, vem, vem, vem...

APRESENTADOR
Dos primórdios a hoje em dia,
feita sempre com a intenção
de tocar sua emoção,
vem, pra vocês, a TRAGÉDIA.

CORO
(Fora)
Vem, vem, vem, vem...
(Entram as Três Figuras da Tragédia. A Música se torna lenta. As Figuras, com túnicas e máscaras, se movimentam numa curta coreografia. A um dado momento a Música muda, ao tempo em que as Figuras se transformam: de dentro das túnicas, que viram capas brilhantes, surgem três atrizes em maiôs – tudo vermelho.)

TRAGÉDIA
Eu abro o meu lado mais sério.
Eu te dedico a minha lágrima.
Descubro todo o meu mistério.
E eu aceito a tua lástima,
porque és meu público...
(Interrupção do tema)

CORO
(Fora)
Vem, vem, vem, vem...
(Entram pelo alto da escadaria três figuras: o Bobo da Corte, o Palhaço e Carlitos, com máscaras. Ao som de música brejeira, as três figuras executam curta coreografia, ao final da qual, ajudadas pelas três atrizes já em cena, retiram como num passe de mágica as roupas, à maneira das trocas de roupa em cena do teatro Kabuki japonês. Surgem três atores em fraque – tudo vermelho. E todos cantam:

COMÉDIA
Pra agir direto sobre o tédio,
esqueço o meu lado mais ríspido
e me transformo num remédio
que age bem sobre o teu fígado,
o do meu público...
(Interrupção do tema. Retomando:)

COMPANHIA
É pelo público
que bem no fundo de
um espetáculo
existe ainda um coração.
(E, apontando para o alto da escadaria:)

COMPANHIA
Vem, vem, vem, vem...
(Abrem-se as máscaras e surge o Coração – vivido pela atriz que viveu Mãezinha, é claro! – inteirinho enfeitado com plumas e brilho – em vermelho.)

O CORAÇÃO
(Descendo a escada ria)
Torno, aqui, vida em encantamento.
Meu alento eu lhe empresto, não mais.
Como a vida, a cena é um momento.
Está passando, não volta jamais...

COMPANHIA
Aqui estou pra te dar, por momentos,
ilusão, vida, encantamento.
Vem buscar-me depressa, pois eu...

UNS
Vem, vem, vem, vem...

OUTROS
Passo rápido.

UNS
Vem, vem, vem, vem...

COMÉDIA
Eu sou cômico.

TRAGÉDIA
Eu sou trágico.

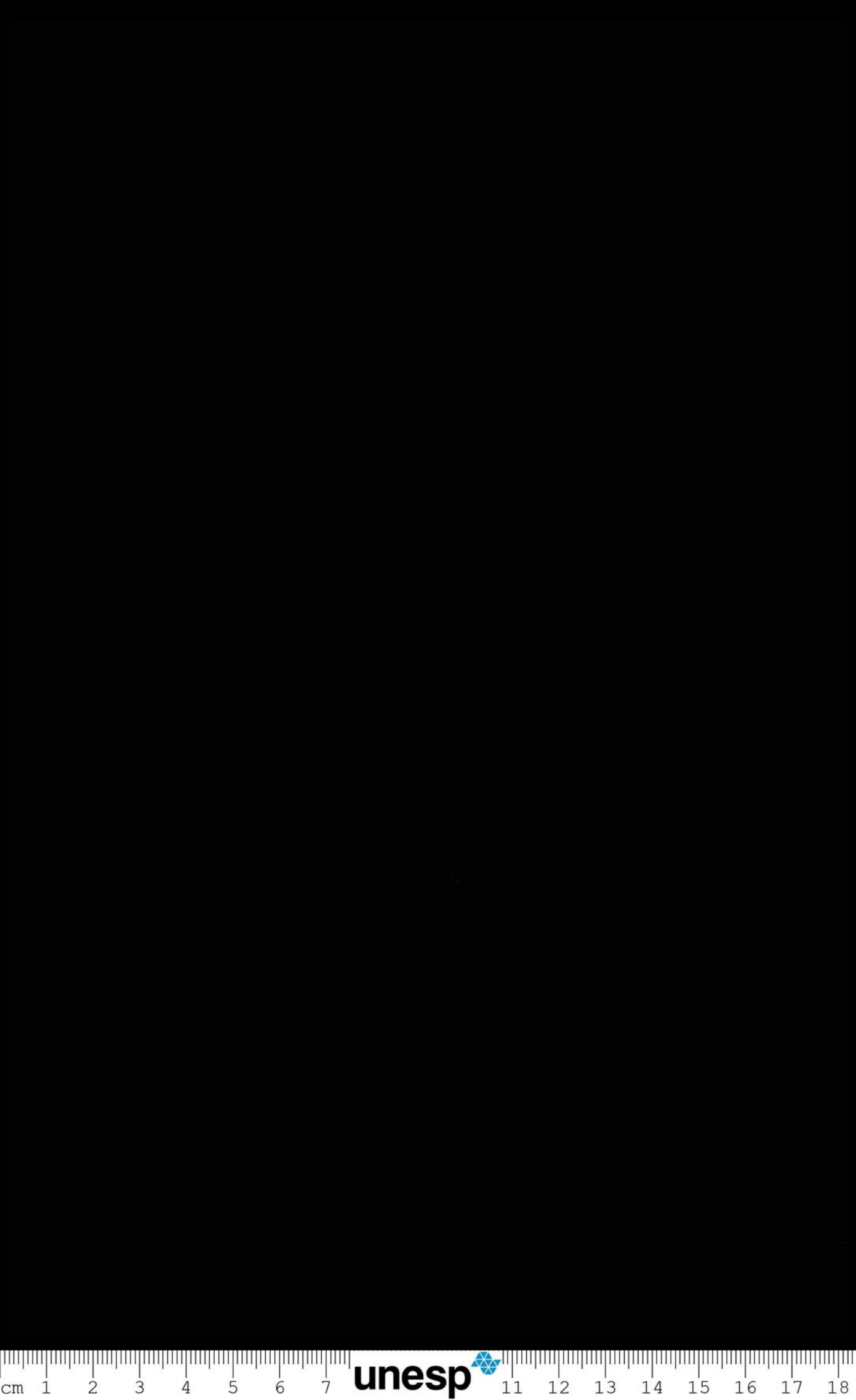
TODOS
Mas vem
Já
Vem

unesp

Ver
Vem
Rir
Vem
Chorar
Vem
Me amar

Vem buscar-me que ainda sou teu.
(Não se sabe ao certo se mil quinhentas e dezessete ou se mil setecentas e quinze bolas de gás vermelhas caem do teto pra encerrar com alegria e cor a dita tragicomédia musical, que, exatamente por ser musical, não ficava bem que acabasse simplesmente. E fim.)

FIM


cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18