

KOPELMAN, Isa Etel. **Avental todo sujo de ovo** – questões de gênero no universo do melodrama. Campinas: Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Instituto de Artes – Artes da Cena; Professora de Dramaturgia e Estética Teatral; Pesquisadora Associada, juntamente com Grácia Maria Navarro, Pesquisadora Associada e Larissa de Oliveira Neves Catalão, Pesquisadora Responsável da Bolsa FAPESP do Projeto “Dramaturgia brasileira: o popular, a sacralidade o contemporâneo”.

**RESUMO:** O artigo tem como objetivo investigar uma dramaturgia recente, da vertente popular do melodrama, *Avental todo sujo de ovo*, de Marcos Barbosa, cuja escrita alia o sentimentalismo a questionamentos comportamentais contundentes numa abordagem engajada com a temática de gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** Folhetim. Melodrama. Circo teatro. Questões de gênero.

**All dirty egg apron** - gender issues in the melodrama universe

**ABSTRACT:** The article aims to investigate a recent dramaturgy of the popular strand of melodrama, Marcos Barbosas`s *All Dirty Egg Apron*, whose writing combines sentimentalism with compelling behavioral issues in an approach engages with gender.

**KEYWORDS:** Handout. Melodrama. Circus theater. Gender issues.

*Vai, numa tarde de domingo, fui arrebatado de volta à alegria por um chamado disfarçado num mote dramatúrgico que ouvi de meu sogro: um garoto que foge de casa para crescer mulher e a família do garoto que sofre com a inexplicável fuga do filho. Pedi a ideia para mim, Carlos Barral concedeu. Se não tivesse concedido, eu a teria roubado. Era início de 2003.*

*O resto veio a princípio muito rápido: o nome do menino tinha de ser Moacir, como o do filho de Iracema, “o nascido de meu sofrimento”, e ele dublaria Clara Nunes, que sempre me encantou tanto, e voltaria para casa em data próxima ao dia das mães e, por isso, o título da peça seria um verso da célebre valsinha de Herivelto Martins e David Nasser, e a mãe do menino seria Alzira e sua vizinha seria Noélia e o pai do menino seria Antero, homem seco de um dos lados do corpo.*  
(Marcos Barbosa)

A ênfase emocional da poética melodramática, voltada para as classes populares, com uma estrutura apoiada em uma narrativa de reconhecimento acessível e temática de cunho educacional, articula-se em torno da família, poder, religião e, tradicionalmente, tende a reforçar valores afetivos tradicionais ligados a essas instituições. Em “Ideologia, Lazer e Cultura Popular: Um Estudo do Circo-Teatro nos Bairros da Periferia de São Paulo”, o pesquisador Guilherme Cantor Magnani, verifica que, apesar de não ter a abrangência massiva do futebol e do cinema, o circo possui uma organização empresarial

própria e consegue manter os laços com “a gente do povo”. Em sua pesquisa, examina a capacidade circense de relação direta com o espectador. Qualidade que se constitui de uma – como no futebol de bairro ou nas festas de aniversário – especial ativação do filão melodramático com que se conecta o gosto popular pelos gestos enfáticos, as posturas solenes e os rituais, e sobretudo uma mistura, um revolver-se de elementos e atitudes – dramas do passado e paródias de telenovelas, malabarismo e luta livre, mágica e música moderna: as pessoas vão ali para se emocionar com a vítima, divertir-se com os palhaços, ver ao vivo os artistas de rádio e da televisão:

O público é um fator decisivo nesse processo de produção de significações: não é o público comportado que recorre ao teatro, ou à distante e anônima audiência da televisão, dividida nas classes A B ou C. É um público que, juntamente com o ingresso, compra o direito da fala e que obriga o artista a incorporá-la no texto apresentado. Público que expressa de maneira pouco sutil sua aprovação e desagrado. (MAGNANI, 1980, p. 179)

Assim também, Jesus Martin-Barbero verifica uma disparidade de elementos articulada com o espetáculo do melodrama e ao mesmo tempo uma ativação e adaptação das marcas de uma história cultural (1997: 324-325). Ao averiguar o que mantém o circo popular, “o que o liga à vida das pessoas”, ele propõe a seguinte questão: “no circo de hoje, tão estandardizado e comercializado, o que continua a atrair as pessoas dos bairros populares e de que esse circo lhes fala?” Nessa equação, o pesquisador irá destacar o aspecto simbólico do gênero melodramático, relacionado a uma *afirmação moral* que se impõe “num universo dessacralizado”. Para Barbero, essa afirmação de moralidade que persiste nas relações familiares, de parentesco como “estrutura das fidelidades primordiais e do excesso” ainda que anacrônica, é resiliente. Mesmo depois de desaparecidas as condições de seu surgimento, a persistência do melodrama, deve-se a sua assimilação à cultura popular, à capacidade de adaptação aos diferentes formatos (novelas, circo-teatro, musicais), ao seu funcionamento enquanto mediação entre “o folclore de feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo.” Segundo o autor, esse espaço de mediação no qual o melodrama se enquadra talvez possa ter contribuído, simbolicamente, para a construção de uma identidade latino-americana:

Todo movimento do drama se apoia no fato de que se acha no segredo dessas fidelidades primordiais a origem dos sofrimentos. O que se converte toda existência humana – desde os mistérios da paternidade ao dos irmãos que se desconhecem, ou ao dos gêneros – em uma luta contra as aparências e os malefícios, é uma operação de decifração. É isso o que constituiu o verdadeiro movimento da trama: a ida do desconhecimento ao re-conhecimento da identidade, esse momento em que a moral se impõe. (MARTIN-BARBERO, 1997, pp. 165-166)

As várias personas da dramaturgia melodramática são ligadas a diferentes sentimentos básicos e a situações. Daí a observação de Martin-Barbero sobre a relação estrita do melodrama “com modos dos espetáculos de feira e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral, em especial com os contos de medo e de mistério, com os relatos de terror”.

Acrescentemos ainda que a influência da interpretação teatral realista, introduzida no universo do melodrama circense, nas décadas de 1940 e 1950, contribuirá, segundo o pesquisador Paulo Merísio, para o surgimento de um espaço híbrido intermediário entre “a tradicional forma melodramática e o modelo realista. [...] Adentrando áreas novas, associadas à cultura de massas, as tintas melodramáticas parecem dialogar com mais conforto com o realismo e se permitem penetrar esferas da realidade” (2010, 54). O retorno do melodrama em produtos culturais elaborados nos meios de comunicação de massa, agora sintonizado com a lógica da sociedade de consumo, articula novas redes entre realidade e imaginação atravessadas pela retórica melodramática que permeia não somente os programas ficcionais, mas inclusive as narrativas dos programas jornalísticos. E é nesse movimento, no compartilhamento de fórmulas, que o melodrama brasileiro dialoga com as telenovelas. A expansão das mídias no final do século XX renova o espaço do estilo melodramático, formulando o melodrama atual no contexto das mídias, que, por sua vez, tendem a modelar a “realidade” da vida cotidiana.

Em meio às produções dramatúrgicas recentes, a vertente do melodrama, elabora suas tematizações nas pautas das reivindicações sociais mais contundentes vinculando o tratamento sentimentalista a questionamentos comportamentais urgentes e impactantes com resultados extremamente significativos. Engajada à temática de gênero, e referenciada na estrutura do folhetim, nas encenações do circo teatro, a peça *Avental Todo Sujo de Ovo*, de Marcos Barbosa, revela-se sobretudo como um texto alinhado com as questões

da subjetividade e por outro lado como uma contestação da normatividade social tematizada no ambiente das relações familiares. Trata-se de uma escrita paradoxal que, apoiada na tradição popular do melodrama, problematiza seus fundamentos ideologicamente anacrônicos, suas situações maniqueístas, com atravessamentos desviantes. E nessa direção, a peça articula um tratamento relacional mais complexo, por vezes até sutil, entre personagens inseridas num cotidiano absolutamente banal de uma cidade interiorana. Num exercício de sentimentalismo em torno da tolerância, Barbosa revela camadas mais fundas de subjetividade, colocando em jogo tensões extremas e contraditórias, nos limites da moralidade e do amor, da fé e solidariedade.

Em *Avental todo sujo de ovo*, um casal de idosos Alzira e Antero vive a espera de seu único filho, Moacir, que deixou o lar há quase duas décadas e nunca deu notícias. Alzira busca conforto na igreja, e Antero recorreu à bebida e ao jogo de dominó. O casal vive por 19 anos seu cotidiano, na incerteza do paradeiro do menino, até que o filho pródigo ressurgiu como a transgênero Indienne du Bois – referência à personagem Blanche Du Bois, de *Um bonde chamado desejo*.

A dramaturgia da peça se organiza em duas partes relativamente simétricas, desenrolando-se no mesmo espaço intimista.

Na Primeira Parte, a indicação inicial da rubrica destaca o espaço a ser visualizado pelo espectador: *Um misto de sala de estar e sala de jantar de absoluta modéstia, numa periferia de absoluta modéstia, no interior*. Nessa primeira parte ainda, a rubrica nos diz que estamos no segundo domingo do mês de maio, portanto no dia das mães e: *Por muito que ainda não seja nem bem cinco da tarde, a mesa já está posta para o jantar. Na sala vazia, o silêncio da tarde do segundo domingo de maio só é rompido quando, fora da casa, ouvimos alguém gritar*.

Na Segunda Parte, a indicação inicial da rubrica destaca a passagem de tempo – *Dois ou três dias depois, a mesma sala vazia, com a mesa já posta para o jantar de Antero, por mais que ainda não seja nem cinco da tarde*. – e o regresso súbito de Moacir:

*Passado algum tempo entra Moacir, com muita cautela, carregando consigo uma mala grande e uma maleta pequena. O menino de quase vinte anos atrás*

*agora é uma mulher e se as intervenções feitas em seu corpo (especialmente nos seios, nos lábios e nas maçãs do rosto) não fossem de qualidade tão absurdamente fajuta, talvez tivesse se tornado uma mulher bonita.*

### **Primeira Parte:**

A Primeira Parte da peça se desenrola basicamente como um teatro de conversação. Noélia chega para chamar sua comadre Alzira para missa que festeja o dia das Mães. A dona da casa que está na cozinha dá continuidade ao diálogo entrando e saindo de cena. Ela não quer ir à missa, está agoniada, preparando um prato de arroz doce para seu filho ausente Moacir. As falas de Noélia e Alzira desvelam um cotidiano sem novidades, uma existência de perdas – Noélia perdeu uma filha e Alzira desconhece o paradeiro de seu filho – um cotidiano estagnado, de hábitos cristalizados, uma existência de recordações e espera. As amigas falam de si, de suas vidas, de Antero, marido de Alzira que teve um AVC, é fumante e jogador inveterado; falam da nora malquista de Noélia, de Cabeça seu filho, que é um anjo. E, no desenrolar dessa conversação, vão tecendo um memorial da infância dos filhos, de festejos passados do dia das Mães. Ainda assim, por insistência de Noélia, Alzira, depois de relutar muito, indica que irá a missa com a amiga. Porém a cena da primeira parte termina sem que elas saiam de suas cadeiras à mesa.

### **Segunda Parte**

Nesta Segunda Parte, a peça evolui de uma conversação de choque para situações que fazem evoluir a ação do drama. Como na primeira parte, a cena tem início com Alzira, fora de cena, na cozinha. Ao ouvir um ruído na sala, ela pensa ser Antero que chega; ela se dirige supostamente ao marido de muito mal humor e, ao entrar no espaço cênico da sala, se depara com o filho. O reconhecimento da chegada surpreendente de Moacir se dá através de um admirável diálogo, cuja intensidade emocional vai se revelando por uma tessitura de falas entrecortadas de banalidades e patéticas, ridículas micro intervenções e que, por desvios, faz escoar aos poucos, em diferentes planos/instâncias emocionais, as informações da vida de cada um deles. Cito a cena que segue:

*Entra Alzira e, de súbito, interrompe a já tão repetida fala [de bronca no marido] que, de outra forma, seguiria por muito mais tempo: de imediato, ela reconhece Moacir.*

*Longo* *silêncio.*

**MOACIR.** *(ensaiando um gracejo)* A bênção, Dona Alzira...

*Alzira senta como quem desmonta.*

**MOACIR.** *A senhora está passando mal? Alzira não consegue encarar o filho.*

**MOACIR.** *Vou lá dentro pegar uma água com açúcar pra senhora, viu? Alzira não consegue reagir.*

**MOACIR.** *Mãe?*

*Ao ouvir a palavra já tantas vezes sonhada, Alzira encara finalmente o filho.*

**MOACIR.** *Tudo bem?*

**ALZIRA.** *(após uma longa pausa)* Está na geladeira... O açúcar.

*Moacir aquiesce, sai e, após alguns instantes, volta com a garapa. MOACIR. (oferecendo o copo a Alzira) Tome.*

*Alzira recebe o copo e toma da água. Moacir a observa intensamente.*

**ALZIRA.** *Vou lá passar uma água nesse copo.*

**MOACIR.** *(detendo a mãe)* Deixe que eu vou.

**ALZIRA.** *Não, eu vou.*

**MOACIR.** *(irredutível)* Me dê.

*Alzira cede, torna a sentar e entrega o copo a Moacir, que sai.*

**ALZIRA.** *(gritando para o filho)* Não precisa lavar com sabão, não, viu? É só passar uma aguinha, mesmo. Só pra não dar formiga. *(após uma pausa)* Ouviu, Moacir?

**MOACIR.** *(fora de cena)* Sim, senhora!

*E logo Moacir volta, enxugando as mãos num pano de prato.*

**MOACIR.** *Pronto.*

**ALZIRA.** *Deixou o copo onde?*

**MOACIR.** *No escorredor.*

**ALZIRA.** Não, Moacir. Era pra deixar na pia. No corredor só vai a louça lavada.

**MOACIR.** Eu lavei, mãe.

**ALZIRA.** Com sabão?

*Moacir aquiesce.*

**ALZIRA.** E eu não disse que era só pra passar água?

**MOACIR.** Mas, se não custava nada, o que é que tinha eu lavar logo?

*Moacir senta. Outra vez, o silêncio.*

**ALZIRA.** (*finalmente*) Dezenove anos, meu filho... Quase vinte.

**MOACIR.** (*desconversa*) E como é que estão as coisas por aqui?

*Alzira indica a casa a sua volta.*

**ALZIRA.** E tu?

**MOACIR.** O quê?

**ALZIRA.** Tua vida.

**MOACIR.** Que é que tem?

*Alzira não responde, só continua fitando Moacir.*

**MOACIR.** Me virando.

**ALZIRA.** Se virando como?

*Moacir não responde. Saca cigarro e isqueiro da maleta. Acende e fuma.*

**ALZIRA.** E agora, além de tudo, ainda está fumando?

**MOACIR.** Largando.

**ALZIRA.** Esse troço é um veneno, Moacir. Mata quem fuma e quem está em volta.

**MOACIR.** Também não é pra tanto, não, mãe...

**ALZIRA.** É pra tanto, sim, senhor! Não está vendo que uma pessoa direita não se presta botar fumaça goela abaixo? E não se deve fumar dentro de casa, não.

*Moacir apaga o cigarro num cinzeiro ao seu alcance.*

**ALZIRA.** (*num rompante*) Moacir!

*Moacir toma um susto. Alzira, de imediato, apanha o cinzeiro e parte em direção à cozinha.*

Em certos momentos as falas tornam-se tão carregadas de desconforto a ponto de fazer a conversa deslizar num duplo sentido. Assim, a fala de Alzira abaixo é exemplar, pois refere-se tanto à imoralidade de “fazer o que não presta” quanto ao ato de encarar a verdade, a presença pelo olhar:

**ALZIRA.** (*saindo*) Ô, meu Deus... Isso é coisa que tu faça, menino?

**MOACIR.** O quê, mãe?

**ALZIRA.** (*fora de cena, arremeda*) “O quê, mãe? O quê, mãe?” (*volta com o cinzeiro limpo*) Isso aqui, Moacir! Isso aqui!

**MOACIR.** Mas se eu não apagasse no cinzeiro eu ia apagar onde?

**ALZIRA.** Que cinzeiro? Onde foi que tu viu cinzeiro? (*observa o cinzeiro e constata*) Não tem nada de cinzeiro, aqui. É um enfeite! Bonito pra tua cara, né? Sair de casa pra aprender o que não presta.

[...]

**ALZIRA.** (*após uma pausa*) Moacir.

**MOACIR.** Diga.

**ALZIRA.** Quando teu pai chegar, tu não fica olhando muito pra ele, não, viu?

**MOACIR.** Ave-maria, mamãe! Eu mudei mas ainda sou *filha* dele e ele ainda é meu pai.

[...]

**MOACIR.** E está trabalhando?

**ALZIRA.** Aposentou-se.

[...]

*Moacir tira da maleta um pequeno embrulho de presente, que oferece a Alzira.*

**MOACIR.** Feliz dia das mães.

[...]

**ALZIRA.** (*desfazendo o pacote*) Não está vendo que não precisava se dar esse trabalho...

*Alzira descobre uma imagem de Nossa Senhora, em louça. Fica claro que a beleza do presente a encantou. Ela beija delicadamente a santa.*

**ALZIRA.** Vou botar aqui, pra proteger a casa.  
*Alzira encontra um bom lugar para deixar a imagem.*

**ALZIRA.** Espera aí que eu vou pegar um negócio que eu fiz pra você.

[...]

*Logo Alzira volta com uma porção bem servida de arroz doce.*

A troca de presentes entre eles provoca sentimentos catárticos e, por instantes, reconfortantes: ela está encantada e talvez serena com a imagem de Nossa Senhora, ele não consegue se controlar com as lembranças evocadas com o arroz doce. É em meio a essa situação sentimental que a mãe sugere que ele poderia ter procurado um “medico de cabeça”. A resposta de Moacir: “Eu por acaso sou alguma *doida*? “ Verifica-se que a mãe continua chamá-lo pelo nome de batismo, enquanto que ele/ela refere-se a si mesmo no gênero feminino:

**ALZIRA.** Quando teu pai chegar, tu não fica olhando muito pra ele, não, viu?

**MOACIR.** Ave-maria, mamãe! Eu mudei mas ainda sou *filha* dele e ele ainda é meu pai.

A declaração do nome trans do filho, Indienne du Bois, é recebida pela mãe numa manifestação aparente do seu amor incondicional, mas também num belo jogo discursivo em que vigora a negociação de linguagem, entre os dois sujeitos do enunciado, como se verifica na conversação que se segue:

**ALZIRA.** (*após uma pausa*) Quando tu se apresenta, tu diz teu nome?

**MOACIR.** Por que?

**ALZIRA.** Pra mim saber como é o teu trabalho! Tu enche a boca pra dizer que eu não sei como é, pois quem vai ter que explicar é tu. Estou perguntando porque artista de novela tudo tem nome inventado e eu quero saber como é que tu faz.

**MOACIR.** Eu uso outro nome.

**ALZIRA.** Qual?

**MOACIR.** Indienne. (*após uma pausa, completa*) Indienne du Bois...

**ALZIRA.** Como é?

**MOACIR.** Indienne du Bois.

**ALZIRA.** É inglês?

**MOACIR.** Francês. Quer dizer “Índia da Selva”.

**ALZIRA.** *(após uma pausa)* Então deu foi certo, né? “Moacir” já é nome de índio, mesmo... Combinou.

*Moacir ri, Alzira ri do riso de Moacir.*

**MOACIR.** Eu gosto de “Moacir”. Eu acho bonito.

**ALZIRA.** Foi teu pai que escolheu.

**MOACIR.** Eu sei.

**ALZIRA.** Mas esse outro aí que tu inventou – como é, mesmo?

**MOACIR.** Indienne.

**ALZIRA.** É. Esse aí. É bonito, também.

**MOACIR.** É.

**ALZIRA.** E na tua vida, mesmo, quando tu não está fazendo show, como é que o povo te chama?

**MOACIR.** Indienne.

**ALZIRA.** Também?

*Moacir aquiesce.*

**ALZIRA.** É bonito... *Um silêncio*

A conversação que se estrutura em *Avental todo sujo de ovo*, tem sua lide no trauma. No decorrer da cena, a todo momento que a conversa segue um rumo mais desconfortável, pelas inquirições e/ou pelas respostas, a mãe, principalmente, recorre a esquivas, verdadeiros desvios, para, em seguida, retornar à carga com suas inquirições. As verdades surgem por desvios, por diálogos ambíguos, aceitação e esquivas. Trata-se de uma forma de conversação que modula o clima de seriedade e melancolia com situações e falas banais, constituindo uma delicada e intensa tessitura dramática. Assim, nessa segunda parte da peça, as falas vão deslizando para uma performance metacênica entre mãe e filho. Esse momento tem início em

conversas das duas sobre as aparências e evolui para um pedido da mãe para ver o número de Indienne. Esta acaba cedendo com a condição da mãe cantar a música *Guerreira* de Clara Nunes. Elas iniciam a performance com a mãe cantando e Indienne dublando quando chega o pai. Antero, ao ouvir seu filho, tenta dizer algo, não consegue, e ao tentar se apoiar para sentar, quebra a vasilha na qual tomaria a canja. A reação de Antero nessa cena de reencontro é física, ele fica corporalmente descompensado. No entanto não há nessa cena nenhuma menção direta à questão de gênero, nenhuma menção direta à rejeição da presença trans de Indienne. E justamente no momento em que Antero fica sabendo do show em que seu filho imita a Clara Nunes, a cena se encaminha para uma curva dramática decrescente. Diz ele:

**Antero:** pelo menos isso tu escolheu direito.

O reencontro com o filho(a) prossegue/evolui com Moacir/Indienne manifestando aos pais seu desejo de retorno definitivo. O desfecho da situação se distancia da solução desejada. Nem sequer a aceitação materna é incondicional. Nesse reencontro difícil, mas caloroso, de momentos de compartilhamento, de troca afetiva entre os três, não mais possibilidade de volta; própria “realidade” manda o recado: tudo está fora dos eixos. Ele/Ela não se insere mais ali; os hábitos cotidianos transformam todos e tudo em estátua de sal; Moacir/Indienne não combina naquela paisagem. O que segue é um diálogo de surdos:

**MOACIR.** Passei a vida toda sendo por mim mesma, sem ninguém. Eu queria ter a minha família... Eu acho família uma coisa bonita. Já conheci muita menina assim que arranhou um marido, arranhou filho pra criar... Mas nunca deu certo eu me prender a ninguém nem ninguém se prender a mim. Nunca. E eu já tentei tanto que não tenho mais nem força pra tentar. Voltando pra cá, eu ajudo na casa, tomo conta de vocês, arranjo um emprego/

**ALZIRA.** (*corta*) Mas, Moacir, onde é que tu vai fazer teu show?

**MOACIR.** Eu faço outra coisa, mãe.

**ALZIRA.** O quê?

[...]

**MOACIR.** (*intrmete-se na fala da mãe*) Por favor, mãe, deixe eu ficar...

**ALZIRA.** (retomando, com cautela) Olhe em volta, meu filho. Me diz se tu acha mesmo que aqui tu ia ser feliz... Do mesmo jeito que você disse que foi embora pra não ver seu pai e sua mãe sofrer eu lhe digo que se você voltar quem vai sofrer mais é você. Sua felicidade não está aqui, não. Você não acabou de dizer que quer ter uma família? Pois então? A chance de você achar uma moça boa pra se casar com você está lá. Tudo que você construiu até agora, meu filho, está lá.

[...]

**ALZIRA.** (sem dar ouvidos ao filho) E com fé em Deus você ainda vai ter sua família. Vai, sim. Da próxima vez, quando você voltar, talvez já venha até casado, com filho e tudo. Com um casalzinho, feito os meninos do Cabeça. Quando for dia das mães, você vem, traz sua esposa, traz todo mundo, vai ser tão bom... A gente faz assim: um ano você passa aqui, o outro ano você passa na casa da sua sogra, que é pra não dar briga/

**MOACIR.** (corta) Eu vou embora.  
*Moacir permanece onde está e fita os pais: silêncio absoluto.*

**ALZIRA.** Sem choro, Moacir... Não tem porque chorar. Escute o que sua mãe está dizendo: vá tomar um banho, mude essa roupa que você usou na viagem, pegue uma roupa limpa, do seu pai, e venha jantar. Quando der mais tarde você dorme, descansa e aí, de manhã, eu faço café, faço aquele bolo fofo com nata que você gosta e a gente toma café junto, nós três. Quando der seis e vinte a gente lhe leva no trevo, pra você pegar o ônibus. Você veio de ônibus, não foi? Pois então... A gente lhe leva lá e você pega o ônibus das seis e meia.  
*Moacir não diz nada, mas também não segue as instruções da mãe.*

**ALZIRA.** Moacir, nesse instante não estava todo mundo tão alegre? Vá lavar essa cara, vá molhar o corpo e tirar essa poeira da estrada que você melhora./

**MOACIR.** (corta) Eu vou embora.

**ALZIRA.** Amanhã, quando você estiver descansado, você vai.

Moacir hesita, mas finalmente pega a mala e a maleta e toma o rumo da porta.

**ANTERO.** Moacir!  
*Moacir se volta para o pai.*

**ANTERO.** (pede) Tu escreve pra nós?  
*Moacir retira da mala um panfleto de propaganda da boate onde trabalha (e no qual figura em destaque, caracterizado de Clara Nunes, e o entrega ao pai.*

[...]

*Moacir pega sua mala e vai outra vez em direção à porta mas, nisso, do lado de fora da casa, alguém bate palmas.*

*Moacir pára.*

**NOÉLIA.** (fora de cena) Alzira? (após uma pausa, bate palmas outra vez) Ô, comadre! (bate palmas ainda outra vez mas, como na casa não há nenhuma resposta, vai entrando) Eu bati palma, viu? Depois tu não vem dizer que eu estou entrando sem bater/

*Noélia entra, de véu na cabeça e rosário na mão e, ao ver Moacir, se cala.*

**MOACIR.** Dona Noélia...

*Noélia, atônita, reconhece de imediato Moacir.*

O diálogo final de Noélia com Moacir/Indienne só acontece quando Moacir assume a fala de Indienne, como intermediária entre Noélia e Moacir, somente reconhecível/visível/aceitável na memória imaginária de sua madrinha, jamais como personificação duplicada. Indienne dá um recado de Moacir a sua madrinha.

*Rubrica: Moacir volta-se para os pais, observa-lhes um instante e só então fala à visita:*

**MOACIR.** Eu vim trazer um recado de Moacir, seu afilhado. Ele mandou dizer que está bem e que está com muita saudade da senhora. Ele pede sua bênção e pede também que a senhora diga a Cabeça que ele ficou muito contente de saber do casamento, dos filhos, de saber que ele está feliz. A senhora diz?

*Noélia aquiesce. Moacir está prestes a sair, quando ela o interrompe.*

**NOÉLIA.** Você diga a ele que – que Deus lhe abençoe. *Moacir aquiesce, sorri e sai.*

**NOÉLIA.** (após uma pausa) Comadre? *Alzira não responde.*

**NOÉLIA.** *(ainda desnorteada)* Eu vim te chamar pra missa...

**ALZIRA.** Já vou.

*Alzira sai em direção ao quarto.*

**NOÉLIA.** Está tudo bem, compadre?

*Antero não responde. Ele percebe que Moacir esqueceu em algum canto da casa a tiara de conchas e búzios, vai até o objeto, apanha-o e sai, levando-o consigo.*

*Noélia percebe a imagem de Nossa Senhora. Está examinando-a quando volta Alzira, de véu na cabeça e rosário na mão.*

**NOÉLIA.** Está linda, essa Nossa Senhora.

**ALZIRA.** Deixa isso aí, Noélia! Deixa isso aí e vamo logo, senão a gente se atrasa.

**NOÉLIA.** Estava só vendo.

**ANTERO.** *(distante, fora de cena)* Moacir!

*Alzira e Noélia se entreolham. Alzira toma a imagem das mãos da amiga.*

**ALZIRA.** Não tem nada pra ver aqui, não! Não tem nada pra você ver aqui...

**ANTERO.** *(fora de cena, ainda mais longe)* Moacir!

*E fica Noélia atônita e Alzira examinando a imagem e Antero chamando o nome do filho, cada vez mais longe, enquanto o palco é tomado pela escuridão.*

O imaginário do universo do título soa à “coisinha à toa” ao mesmo tempo que escancara uma tradição sentimental lírica, a do sentimentalismo despuadorado. A poética dessa peça ecoa um momento do Brasil urbano/caipira, um Brasil que abriga um universo ruralista entranhado em seus interiores e em suas cidades mais globalizadas.

## Referências

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MACIEL, Rebeca Linhares; MERISIO, Paulo Ricardo. **O melodrama e seus papéis**: cena contemporânea e jogos teatrais. Disponível em: [www.seer.ufu.br › horizontecientifico › article › view](http://www.seer.ufu.br/horizontecientifico/article/view).

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Cultura popular**: controvérsias e perspectivas. *In*: BIB, Rio de Janeiro, n. 12, 1982. p. 23-39

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. As formas mestiças da mídia. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo n. 163, set. 2009.

MERISIO, Paulo. Melodrama atual: mediação entre tradicional e massivo. **Repertório: Teatro & Dança** - Ano 13 - Número 15 - 2010.2 . 52-58 p