



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS - PORTUGUÊS

SANNY MIELLY ALMEIDA DE MORAES BARROS

**PERMANÊNCIA DAS CONVENÇÕES MELODRAMÁTICAS NO MUSICAL
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DE *VINGANÇA*,
DE ANNA TOLEDO**

CAMPINA GRANDE, PB
2018

SANNY MIELLY ALMEIDA DE MORAES BARROS

**PERMANÊNCIA DAS CONVENÇÕES MELODRAMÁTICAS NO MUSICAL
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DE *VINGANÇA*,
DE ANNA TOLEDO**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em
Letras – Português, da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título
de Licenciada em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel.

CAMPINA GRANDE, PB
2018

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

B277p Barros, Sanny Mielly Almeida de Moraes.
Permanência das convenções melodramáticas no musical brasileiro contemporâneo [manuscrito] : análise-interpretação de Vingança, de Anna Toledo / Sanny Mielly Almeida de Moraes Barros. - 2018.
27 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2018.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel ,
Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."

1. Modelo genérico. 2. Melodrama. 3. Musical contemporâneo. 4. Intermidialidade.

21. ed. CDD 401.41

**PERMANÊNCIA DAS CONVENÇÕES MELODRAMÁTICAS NO MUSICAL
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DE VINGANÇA,
DE ANNA TOLEDO**

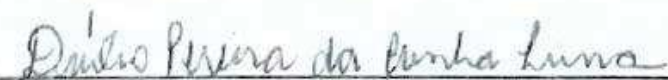
SANNY MIELLY ALMEIDA DE MORAES BARROS


Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em
Letras – Português, da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título
de Licenciada em Letras – Português.

Aprovado em: 13/06/2018.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Dr. Duílio Pereira da Cunha Lima (Avaliador)
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)


Profa. Dra. Ana Lúcia Maria de Souza Neves (Avaliadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Diógenes André Maciel pelas leituras sugeridas ao longo dessa orientação, pela dedicação e paciência, acima de tudo.

Ao meu pai Joamir Oliveira Barros por sempre estar disposto a fazer o possível e impossível para me ajudar durante todo o processo de aprendizagem; a minha mãe Samara Almeida de Moraes por me apoiar e dar suporte às minhas escolhas; a minha avó Maria de Fátima Oliveira Barros e as minhas tias Andrezza e Andreia Oliveira Barros pela compreensão por minha ausência nas reuniões familiares, por me apoiarem e darem suporte durante todo o decorrer dos meus estudos e da minha vida.

Ao amigo Filipe Moura Galdino, companheiro de trabalhos e irmão na amizade – que fez parte da minha formação e que vai continuar presente em minha vida com certeza – e a Célia Araújo de Oliveira, por me dar suporte e apoio sempre que eu queria jogar tudo para o alto.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 DO DRAMA AO MELODRAMA: QUESTÕES SOBRE UM MODELO GENÉRICO	8
3 AS IRMÃS E A RIVALIDADE AMOROSA: UMA QUESTÃO DE VINGANÇA?	13
4 ENREDO MUSICAL EXÍMIO MELODRAMÁTICO.....	21
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
REFERÊNCIAS.....	27

**PERMANÊNCIA DAS CONVENÇÕES MELODRAMÁTICAS NO MUSICAL
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DE *VINGANÇA*,
DE ANNA TOLEDO***

Sanny Mielly Almeida de Moraes Barros**

RESUMO

Inserida no *modelo genérico* do melodrama, a obra *Vingança*, de Anna Toledo, baseada em canções de Lupicínio Rodrigues, revela as apropriações contemporâneas de tal modelo, construindo um texto dramático novo e completo. Neste artigo, tem-se como objetivo específico a discussão de questões relativas à temática do triângulo amoroso, em relação ao modo como ele foi construído na tradição teatral brasileira (especialmente na obra de Nelson Rodrigues), além de se empreender a análise-interpretação da maneira como as canções de Lupicínio Rodrigues são ressignificadas na obra de Toledo, ao serem deslocadas para um contexto dramático, adensando aspectos atinentes ao modelo melodramático. Nesta direção, aponta-se como, no musical contemporâneo brasileiro, são pertinentes debates sobre a intermedialidade enquanto chave para o entendimento da peça em questão.

Palavras-chave: Modelo genérico. Melodrama. Musical contemporâneo. Intermidialidade.

1 INTRODUÇÃO

O musical *Vingança*, escrito por Anna Toledo, é uma obra dramática que, reaproveitando aspectos convencionais do modelo genérico melodramático, nos desperta surpreendentes emoções em seu desenrolar e abre nosso campo de estudo para questões interessantes, as quais não estão presentes apenas nesta obra, mas também em outras diversas, dando ensejo para se refletir sobre história da dramaturgia musical brasileira na contemporaneidade. Como já discutimos em trabalho anterior, é possível afirmar que, nessa tradição em processo de consolidação, há “a preferência por aspectos que tocam ainda convenções que se mantem a partir do modelo genérico do melodrama, conforme ele foi desenvolvido no Brasil após a eclosão do Romantismo” (MACIEL, GALDINO, BARROS, 2016, p. 188), atestando a longa duração de tais convenções junto ao gosto do público de teatro musical.

* Parte dessas discussões foram desenvolvidas no projeto “Mostrar, narrar e cantar: as formas dramático-musicais brasileiras e a discussão sobre intermedialidade na cena contemporânea”, aprovado pelo Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UEPB/CNPq), cota 2015-2016, com dois bolsistas, orientados pelo Prof. Dr. Diógenes Maciel (PPGLI/UEPB). Este projeto foi premiado com o primeiro lugar no 23º Encontro de Iniciação Científica da Universidade Estadual da Paraíba, em outubro de 2016.

** Graduada em Letras – Português, Universidade Estadual da Paraíba – Campus I. E-mail: sannymielly@hotmail.com

Assim, em nossa proposta de análise-interpretação consideraremos uma questão temática e outra formal. Em termos temáticos, tomaremos a maneira como há um diálogo pertinente à discussão sobre a rivalidade entre irmãs, o que nos transporta a uma discussão já bastante tradicional e atinente às obras de Nelson Rodrigues, mas que ainda se fazem interessantes nas mãos de uma autora preparada para tal feito. Tocaremos, então, em questões relativas às relações entre *Vingança* e *A Serpente*, escrita por Nelson Rodrigues, para pontuar como a manipulação desse tema ainda mostra o quadro histórico de representação da mulher e de seu papel na sociedade, notadamente no que se refere à instituição do casamento e outras teias amorosas na obra de Anna Toledo. No que se refere à questão formal, para além do debate sobre o modelo genérico, e sobre as convenções do melodrama, também refletiremos sobre a possibilidade de se travar uma análise intermediária dessa obra, considerando o ineditismo de termos uma edição deste texto de dramaturgia musical em livro, com fotos, partituras, croquis de figurino e, ainda, a disponibilização do CD para apreciação da tessitura sonora da obra de forma mais próxima à representação teatral possível.¹

2 DO DRAMA AO MELODRAMA: QUESTÕES SOBRE UM MODELO GENÉRICO

O drama e o melodrama, enquanto formas do gênero dramático, parecem confundir-se. Ambos, de acordo com Décio de Almeida Prado (1996, p.54), “são indivisíveis, a não ser pela análise”. Por isso, compreende-se que, na atividade crítica, eles devem ter suas aproximações e semelhanças pontuadas, mas também as diferenças que ajudam a compreender suas especificidades genéricas e formais. Apreendendo essas diferenças, esclarecem-se obras a serem analisadas, que poderemos sistematizar, caso daquelas do início do Romantismo, por exemplo, para fins de comparação e pesquisa. Desse modo, entende-se que, para uma boa análise de um texto dramático, deve ser possível compreender seu *modelo genérico*, de maneira que seja possível articulá-lo a outras obras e contextos.

Para tanto, deve-se pensar o que se deve levar em consideração para tal feito. Como diferenciar *modelos genéricos* que se podem confundir, dependendo do contexto ou de sua historicidade? Tentaremos destrinçar tais dúvidas de acordo com definições e discussões acerca de tais conceitos, conforme apresentados por Ivete Huppés (2000) e, também, por Décio de Almeida Prado (1996). Estas leituras servirão à conceituação necessária ao

¹ Mesmo tendo seu texto publicado (TOLEDO, 2014) e um CD editado com as músicas do espetáculo, também foram disponibilizados, pela autora, dois registros audiovisuais do espetáculo, ambos disponíveis no Youtube: o primeiro deles é da montagem de 2013, gravada no CCBB-SP <<https://youtu.be/c4htMN04RwE>>; o segundo é da montagem de 2014, gravada no Teatro São Pedro, de Porto Alegre – RS <<https://youtu.be/nCV2vLBkvvk>>.

esclarecimento das diferenças e semelhanças desses modelos genéricos, em termos estruturais, explorados no Brasil desde a década de 1830, quando do advento do Romantismo. Porém, precisamos, primeiramente, entender o que é *modelo genérico* para iniciarmos nossa análise. O *modelo genérico*, para Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, é a ramificação de um gênero que já foi previamente fixado e bem explorado, estética e culturalmente. Quanto mais esse modelo for convencional, em mais variações ele poderá resultar, finalizando em combinações de nomes, que a ele remetem, porém cada qual possuindo seus respectivos elementos distintivos. Para melhor entendimento, vejamos:

[...] Deve considerar-se *modelo genérico* o conjunto constituído pelo nome do género, o género como designação de origem, classificação (taxonomia passível de correcções históricas – história duma palavras – e também duma análise estética e cultural que explique o fundamento da hierarquia desenvolvida pelo género, nome singular numa série), e por elementos textuais que lhe correspondem (segundo o momento, o espaço cultural, a série de textos escolhida). Quanto mais um modelo é convencional, quer dizer, reconhecido, difundido, tanto mais a combinação do nome genérico com os elementos que o distinguem é estável, estática: à definição aceite corresponde um tipo estandardizado, normalizado de textos. Todavia, em alguns casos de renovação do modelo genérico, (passagem, por exemplo, da tragédia do século XVII à do século XVIII), há alterações de nome (tragédia neoclássica, designação dada *a posteriori*, mas também identificável por comparações ao nível do discurso crítico das Luzes entre tragédias de Voltaire ou outras e o modelo clássico) e alterações dos elementos textuais formais (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 116).

Ainda de acordo com os mesmos autores, o modelo que é seguido não é apenas um objeto de reprodução, pois pode resultar em um modelo genérico que pode tanto imitar, transformar ou mesmo transgredir a forma original de um modelo principal. Assim, no caso dos modelos genéricos em questão (por exemplo, o drama histórico e o melodrama), eles são ramificações de um modelo que foi anteriormente convencional, enraizado na arte, o gênero Dramático, baseado no diálogo entre personagens.

Assim, se pensarmos na difusão dos modelos genéricos importados da Europa no Brasil oitocentista, é possível considerar a análise de um dos autores que foi o precursor do teatro romântico no país, Domingos José Gonçalves de Magalhães, compreendido como eclético, de acordo com Prado (1996), por estar entre o Romantismo e o Classicismo, na medida em que ele não se assumia seguidor de nenhuma dessas escolas, inclusive condenando, em suas palavras, uma delas (a saber, o Romantismo). De toda maneira, ainda que negasse, estruturalmente e tematicamente, sua ligação com a escola romântica, em Magalhães se percebe aspectos daquela, mesmo que em seu primeiro texto para teatro, *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de 1838, estivesse atrelado às convenções do drama

histórico, enquanto modelo genérico. O drama histórico, de acordo com Huppés (2000, p.9), ia “buscar inspiração em vultos resgatados à realidade do passado”. É o que podemos notar nessa primeira obra de Magalhães.

Assim como no melodrama, o drama histórico buscava representar o tema da realização amorosa, porém, esta era uma graça concedida apenas aos bons, enquanto prêmio pelas suas conquistas consideradas mais importantes. O drama histórico, assim, associava um fato, uma história real (a saber, neste caso, aspectos biográficos do autor luso-brasileiro do século XVIII), ao elemento ficcional, sendo mais relevante, como afirma Huppés, a maneira de apresentar o fato, de modo que, este, se torna mais importante que o fato em si. Em contrapartida às questões relativas às formas históricas, o melodrama primava pela obviedade e ausência de ambiguidade, de acordo com Prado (1996, p.57), aproximando a comunicação da obra com o público, através dessas duas características, apontando para modos de entendimento do enredo, construído para obter clareza. Por exemplo, em tal sorte de textos, o vilão se afirmava como tal, e, em sua maioria, as histórias acabavam bem, como na comédia. Para maior diferenciação, devemos atentar para uma característica: o efeito de uma fala é obtido, neste gênero, em sua totalidade, através do dito do ator, em sua atuação, com propriedade. Ou seja, não se precisava utilizar de outras formas para entendimento da cena que estava sendo apreciada no momento, como conhecimentos ou leituras prévias. Além disso, não se pode perder de vista que o modelo genérico melodramático é dinâmico, veloz. As mudanças de estados nas obras aconteciam de forma a prender a atenção do público, então as reviravoltas eram constantes.

Em sua estrutura, o melodrama prezava pelo tema amoroso. O Bem estava acima de tudo e o par de amantes, sobre o qual o enredo se centrava, tendo ciência de sua condição benigna e de que lado estava, dependeria da condição sobrenatural divina para o bom término de seu destino, que, assim, costumava castigar o Mal e louvar/premiar o Bem (Cf. PRADO, 1996). Em outras palavras, Deus estaria ao lado do Bem e do casal que era vítima dos malefícios do vilão que, ao fim do espetáculo, teria seu castigo aplicado por ações do próprio Deus. Esses castigos eram aplicados, por diversas vezes, de modo improvável, sobrenatural. Porém, garantiam o final da ação de modo tipicamente melodramático.

De outro lado, Huppés acrescenta mais à caracterização do melodrama quando expõe os núcleos temáticos principais do gênero: “a reparação da injustiça e busca da realização amorosa. Em ambas as alternativas a dificuldade de sucesso é introduzida pela ação de personagens mal-intencionadas” (HUPPÉS, 2000, p. 33-34). Pensando nisso, notamos que o Mal é o mais ativo na trama e é quem acaba movendo todo o enredo, quase sempre movido

por aqueles dois núcleos temáticos básicos e convencionais. Assim, o melodrama prezava pela surpresa iminente, gerando uma expectativa de surpresa e de reviravolta: diversas ações levavam ao embate final e decisivo para o casal protagonista:

Ao tematizar a luta por implantar a justiça, o núcleo da ação via de regra opõe dois blocos: um grupo de personagens boas e íntegras que sofre violência por parte de um grupo ambicioso e mal-intencionado. Este último bloco revela-se vencedor na fase inicial; depois, o outro, mercê de qualidades pessoais de seus integrantes, consegue reverter a situação e aniquila o adversário. Uma vez recuperado o estado de direito, muito provavelmente ocorre o desenlace feliz, ao qual se associa o casamento de duas personagens integradas à facção que conquistou a vitória (HUPPES, 2000, p. 35).

Devemos atentar para o fato destacado por Huppés de que “muito provavelmente ocorre um desenlace feliz”. Esse tipo de final é visto, comumente, quando existe a qualidade, no grupo representado, do que ela afirma serem “personagens boas”, capazes de colocar as necessidades de terceiros acima das suas. Isso desencadeia um final feliz que, implicitamente, pode nos passar uma mensagem moralizante. Porém, em contrapartida, o melodrama também possui finais de infortúnio. Geralmente, esses finais são alcançados quando as personagens estão em busca da felicidade amorosa. Vejamos o que Huppés constata acerca das duas vertentes dominantes (reparação da injustiça e busca pela felicidade amorosa):

[...] a principal diferença entre as vertentes temáticas dominantes liga-se com o desfecho. No primeiro dos casos – quando versa o restabelecimento do direito violado – a história costuma desembocar no final feliz, o que coloca implicitamente a mensagem moralizante. Na segunda hipótese – a procura da felicidade sentimental – o infortúnio pode ser esperado (HUPPES, 2000, p.34-35).

O infortúnio é algo comumente ligado à tragédia. Por isso, Huppés analisa o melodrama como um “denominador comum” do estilo teatral romântico, por ter características que podem ser estudadas em outros estilos. Portanto, Huppés afirma que o melodrama foi “o sucessor da tragédia”, e, por isso mesmo, sua carreira não permanece restrita ao Romantismo, mas vem a ultrapassá-lo em larga medida, inclusive associando-se à crônica, por conta de feição contemporânea, diferentemente do drama histórico que usava como objeto fatos já ocorridos os quais eram apenas modulados de acordo com a vontade do autor.

A partir de agora, vamos nos aproximar do objeto de estudo deste trabalho, o musical *Vingança*, de Anna Toledo, inspirado nas músicas de Lupicínio Rodrigues – um compositor boêmio que contava, em suas músicas, histórias de amor e sofrimento inspiradas, muitas vezes, em suas próprias experiências amorosas –, que nos situa em meio a um ambiente

melancólico e trágico, o qual avulta de sua leitura ou encenação teatral, erigindo um espaço de boêmios (como o cabaré, caracterizado, na peça, em formato de um bar, onde os boêmios iam para dançar, beber, ouvir músicas e procurar mulheres), além dos ambientes domésticos, baseados nos contratos amorosos do casamento burguês. É essa dualidade que constrói a ação principal, de forma a nos mostrar amores e decepções das personagens envolvidas.

Como foi explicitado anteriormente sobre a dinâmica do modelo melodramático, *Vingança* vem a se encaixar em seus moldes e características descritos, não só pelo seu final de infortúnio – por conta do seu enredo no qual a maioria das personagens almeja a felicidade e satisfação amorosa –, como também por seu caráter surpreendente: durante todo o desenrolar da obra, nos impressionamos com as constantes revelações e reviravoltas às quais somos expostos em curtos espaços de tempo, o que explicita o encaixe perfeito da obra com o seu *modelo genérico*. Essas características podem fazer com que reflitamos sobre como esse modelo é tão frequentemente usado em outros musicais aqui no Brasil, especificamente, por seu fator pasmoso que faz com que toda a atenção do público seja direcionada para a trama em sua completude, o que pode acabar por se tornar uma “receita para o sucesso” nas mãos de dramaturgos criativos e adaptáveis, como veremos mais adiante.

Finalmente, para entender essa relação entre o nosso objeto de estudo e o modelo genérico do melodrama, comecemos por remeter ao enredo do musical *Vingança* no qual, desde o início, nos é mostrada uma teia amorosa entre as personagens que compõem a trama: Orlando ama Luzita, Luzita ama Liduíno que é apaixonado por Rosa, Rosa também é amada por Alves que é amado por Linda. Do início ao desfecho, vemos que essa obra constrói uma rede de sentidos apontando para a construção de uma “vítima”, a saber, Rosa, aquela que foi posta pra fora de casa, por uma mentira da irmã, e que acaba sofrendo com os homens que a amam de forma obsessiva durante toda a peça. Assim, essa personagem não atinge o final melodramático apontado na construção do “e foram felizes para sempre”, mas, sim, o final de infortúnio, também explorado pelo gênero, como já discutimos acima. E, se prestarmos atenção na apresentação da “teia amorosa”, vemos que Rosa, na verdade, não amava ninguém, porém, era a única que era amada por mais de uma pessoa. A beleza e sedução de Rosa são os elementos que movimentam toda a construção do enredo – o qual parece mover-se por conta da forte presença dessa personagem.

A obra, com fortes características melodramáticas, possui suas surpresas e revelações. A principal delas é a de que Luzita é a irmã de Rosa, sendo justamente ela quem fez com que Rosa fosse expulsa de casa pelo pai. Tempos depois, está o marido de Luzita apaixonado por Rosa e Rosa presa ao homem que a tirou das ruas, que é Alves. Orlando é o dono do cabaré

onde se desenrola boa parte da trama (lá Rosa é dançarina e Linda, empregada de Luzita e apaixonada por Alves, canta), e, como descobriremos, ele é apaixonado há anos por Luzita que é esposa de Liduíno. Sendo assim, torna-se notável a rede – uma verdadeira quadrilha, como na poesia de Carlos Drummond de Andrade – montada pelo destino, mas, principalmente, o conjunto de fatos que fazem como que a irmã mais nova, antes injustiçada pela mais velha, faça com que ela sofra, mesmo sem intenção e sem consciência de que era ela a esposa do seu amante.

3 AS IRMÃS E A RIVALIDADE AMOROSA: UMA QUESTÃO DE VINGANÇA?

Essa temática, a das irmãs rivais no amor, já foi historicamente manipulada na dramaturgia brasileira em diversas peças, principalmente nas de Nelson Rodrigues (como em *Vestido de noiva* (1943) ou em *A serpente* (1978)). A seguir podemos entender um pouco mais sobre o desenvolvimento desse tema na obra rodrigueana:

Em *Vestido de Noiva*, [...] Nelson já chamara a atenção especificamente para essa disputa insana e desenfreada entre mulheres. Em *A Serpente*, mantém-se a insistência da proposta, sendo que naquela o conflito parte do fato de que uma irmã rouba o namorado da outra e nesta a tragédia é gerada justamente pela generosidade de uma delas para com a outra. O ponto de contato entre as duas fica a cargo do final trágico que se reserva a uma das duas irmãs: Alaíde morre atropelada – pairando no ar a dúvida quanto a suicídio, consciente ou inconscientemente cometido, pois sabemos da discussão violenta que ela tivera com a irmã antes de sair de casa e sofrer o acidente; Guida, a esposa traída em *A Serpente*, é jogada pelo marido do alto do edifício onde moravam. Já com relação ao destino do casal sobrevivente, as duas peças seguem por caminhos opostos. Se, na primeira, Lúcia e o cunhado se casam, em *A Serpente* o horror que o assassinato da irmã pelo cunhado provoca em Lúcia transforma-se em barreira intransponível para a convivência entre os amantes (ANDRADE, 2007, p.164)

Rodrigues dizia achar lindo duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem, de acordo com Magaldi (RODRIGUES, 1993) – no caso de *Vingança*, embora Maria Rosa não fosse apaixonada por Liduíno, ela deixava-se levar por seus artifícios de sedução. Essa personagem, como sabemos na trama, era submissa a Alves, aquele que, sempre, destacava ser o responsável e o seu eterno credor por lhe ter tirado das ruas; assim, para Rosa, se relacionar com Liduíno era uma maneira de provar para si mesma que ainda era dona de si e que ainda tinha alguma liberdade. Mas, e a outra ponta do triângulo, Luzita? Será que ela era apaixonada por Liduíno? Será que ela aguentou tudo o que o marido fez movida pelo amor? Em vários momentos da obra, esta personagem nos deixa com dúvidas sobre o amor que sente pelo marido, pois ele vive fora de casa, desfrutando da boêmia, e, mesmo assim, ela cuida

dele e o aceita de volta sempre. Parece ser amor, mas, na verdade, Luzita vive desempenhando um papel, uma máscara – a da esposa, dentro da lógica do matrimônio burguês, o qual, segundo Roswitha Scholz (1996, p. 18), se dá pela oposição entre uma esfera *privada* e outra *pública*. Ela afirma “a esfera privada, conseqüentemente, é ocupada pelo tipo ideal ‘feminino’ (família, sexualidade etc.), ao passo que a esfera pública (‘trabalho’ abstrato, Estado, política, ciência, arte etc.) é masculina”. Assim, entende-se que cada um possui sua esfera e seu lugar previamente determinado.

É essa dinâmica, tão comum em nosso arranjo societário, que encontramos representada nas relações desse casal (Luzita-Liduínio): todos sabem que o marido a trai, e ele não faz questão de esconder, afinal, vive no cabaré todos os dias, mas a vida de casada, que era tão almejada por tantas mulheres, culminando na posse da casa, na formação de uma família, era o que realmente importava para se ter uma vida realizada, independente do que o marido fizesse. Vejamos o que afirma Valéria Andrade, sobre essa interação social, a seguir:

Naquele final dos anos 50, marcado socialmente pela exacerbação de iniciativas no sentido de conter o avanço das mudanças associadas aos novos arranjos sociais de gênero, a moral sexual em vigor no país transformava, potencialmente, todas as mulheres em inimigas umas das outras. Amigas, companheiras de escola ou de trabalho, vizinhas, parentas distantes ou não, inclusive primas e até irmãs – mulher alguma estava a salvo do perigo representado pelas “outras”, suas iguais, biologicamente falando, mas rivais todas entre si na disputa por um casamento, tendo em vista que ficar solteira significava fracassar socialmente e carregar até o fim da vida o estigma de não ter cumprido seu destino de mulher. (ANDRADE, 2007, p. 164)

Anteriormente, Luzita havia tido um romance com o dono do cabaré onde Liduínio vai todas as noites, o Orlando. Porém, ela não se entregou a ele, por não ser tido como digno para casar-se com uma boa moça: afinal era um homem que ganhava a vida de modo moralmente questionável. Um bom marido devia ter um emprego fixo. Afinal, como Luzita seria vista pela sociedade se casasse com o dono de um cabaré? Todavia, não foi apenas pela “boa vida” financeira que ela preferiu um matrimônio com um homem de comportamento social padrão, mas por aquilo que este casamento lhe garantiria em termos de status.

Assim, vejamos o diálogo de Luzita com o seu antigo pretendente, que tenta ainda convencê-la a ficar com ele, enquanto ela se nega. Nesse momento, Liduínio, movido pelo ciúme, trama com Orlando uma fuga para Maria Rosa – uma espécie de sequestro, para que ela seja apenas dele. Confiando em Orlando, Liduínio conta-lhe seu plano e pede para que o ajude com essa missão, temendo que Alves desconfie. Porém, o que Liduínio não sabe é que Orlando sempre fora apaixonado por sua esposa, e aceita ajudá-lo apenas para colher provas e

contar-lhe a vida dupla de seu marido. Assim, Orlando possuía uma ínfima esperança de que Luzita poderia ser sua novamente.

ORLANDO: Ele não te merece. Olha aqui: me pagou para esconder a nova amante dele. Venha embora comigo. Nós podemos recomeçar longe daqui.

LUZITA: A minha felicidade não pode me custar um lar. Quem vai me dar um lar, se eu abandonar o meu? (TOLEDO, 2014, p. 34)

Para ela, um lar era a formalização material e social daquilo que significava ser casada e não simplesmente morar com um homem, em algum lugar. Ela era casada com Liduíno, portanto, não importava o que ele fizesse, seu lar era com ele. Luzita não se importava com sua própria felicidade: notamos na sua fala – citada anteriormente – que ela não diz que é feliz com seu marido, mas dá a entender que o que vale mais é o casamento (enquanto instituição, representada pela noção de lar) que a felicidade, porque é o casamento que ela vai ostentar para a sociedade, é o casamento que vai realizá-la como “mulher casada”, “direita”, respeitada socialmente, dando-lhe um papel seguro e prestigiado a ser desempenhado.

Luzita é e faz tudo o que a “boa mulher” da sociedade tinha que ser e fazer: é casada legalmente, cuida da casa e do marido, vai à igreja todos os domingos, sendo sempre devota à sua religião e, acima de tudo, é fiel. No fim das contas, ela é a concretização típica da *boa esposa*, concretização de um papel “adjudicado”, sendo assim submetida ao homem e ao que lhe era imposto, sendo esta a constituição do seu valor, “sexualmente específica, [e que] produz em última instância a repartição conhecida dos papéis entre os sexos; o ‘feminino’ assim adjudicado torna-se a condição de possibilidade do princípio masculino do ‘trabalho’ abstrato” (SCHOLZ, 1996, p 18).

Assim, o próprio Liduíno, ao referir-se ao seu casamento com Luzita, afirma, numa conversa com Orlando:

LIDUÍNO: Você sabe disso: “um boêmio precisa de uma mulherzinha em casa, senão ele passa a fazer o que bem entende”. Olha pra você, Orlando. Você vive totalmente livre: dorme tarde, come fora de hora, bebe sem controle... e outras extravagâncias que eu não quero saber. “Se olhar em volta e fizer uma média, vai ver que um boêmio solteiro como você raramente chega aos quarenta anos. Acaba antes!” Agora... “Se um boêmio tem a sorte de encontrar no casamento a sua segunda mãe, você vai ver que morre de velho! A mulher vai esperar com o chazinho, vai fazer sopinha pra curar a ressaca... Boêmio tem que casar”, Orlando. O resto são pecadinhos sem consequências, isso aí... (*aponta pra Maria Rosa*) é só um romance vulgar. Nada que afete a minha casa, nem a minha família. (TOLEDO, 2014, p. 16-17)²

² No livro, há uma nota explicativa sobre as falas que estão entre aspas nesta citação, pois elas foram retiradas do livro *Foi Assim*, de autoria de Lupicínio Rodrigues Filho.

Nesse diálogo, Liduíno explicita suas diferenças em relação a Orlando, pois Orlando, por ser solteiro, estava sujeito a morrer cedo por não ter quem cuidasse dele e viver fazendo o que bem quer, sem consequências. Já o próprio Liduíno, que possuía casa e família, tinha suas obrigações, que lhe privavam de viver “dormindo tarde” e “bebendo sem controle” e isso faria com que ele vivesse mais, tendo em vista o fato de possuir uma esposa para cuidar dele e colocar-lhe “rédeas” – no sentido de não deixá-lo beber sem controle e comer fora de hora. Assim, Liduíno, pode-se dizer, é o esposo que se espera ter: as mulheres de “família” eram criadas para deixarem que seus homens saíssem e fizessem, fora do âmbito doméstico, o que bem entendessem, em termos eróticos e sensuais, pois o que eles faziam fora de casa, com as mulheres ditas da “zona”, não era importante e não ameaçava a lógica do casamento, mas elas, como esposas, eram o que mais importava, porque para elas que eles sempre deveriam voltar.

Já Maria Rosa era a mulher *da zona*, encontrada na rua por Alves, espancada, que se deitou com vários homens e que não era valorizada por nenhum deles como mulher, mas como objeto sexual. Pela sua beleza, os homens queriam possuí-la apenas para si, e não queriam que nenhum outro a tocasse. Liduíno quis tirar Maria Rosa da posse de Alves, queria-a apenas para si, mas, em nenhum momento, disse que iria deixar sua esposa: Rosa seria sempre a outra, que ele deixaria escondida em um apartamento para quando quisesse desfrutá-la. No entanto, próximo ao fim do enredo, quando quase todas as descobertas já estão feitas – por exemplo, a traição de Liduíno, o parentesco de Maria Rosa e Luzita, o amor de Orlando por Luzita, o plano de Liduíno para fugir com Rosa –, vemos que Rosa só queria fazer as pazes com a irmã, e que ela não ligava para Liduíno, pois ele só era uma espécie de fuga pra ela. Tendo descoberto quem era a esposa dele (como discutiremos adiante), já não o queria mais, só queria reaproximar-se de sua irmã, enquanto uma possibilidade de se reencontrar diante de uma ideia de família.

Então, através dessa tentativa de Rosa, vem à tona mais uma descoberta, a última delas: Maria Rosa foi expulsa de casa por conta de uma calúnia da irmã. Agora a rivalidade entre as duas estava exposta. Luzita descobre, por intermédio de Orlando, que seu marido pretende esconder a amante, para tomá-la para si sempre que quisesse. Embora em nenhum momento Liduíno tivesse dito que iria deixar a esposa, Orlando, levado pelo amor que sentia por Luzita, fala para ela – como já vimos anteriormente – sobre o plano do seu marido. Luzita pega as provas e vai ao encontro dele (Liduíno) no cabaré à noite. Primeiramente acusa Linda (sua empregada, que também canta no bar) de ser a amante do seu marido, até que a própria Linda a mostra quem realmente é o caso de Liduíno: Rosa. A partir desse momento ocorre a

descoberta de que a esposa e a amante são, na verdade, irmãs. Depois desse acontecido, Liduíno some e Maria Rosa também, porém não estão juntos. Seu Maestro (músico do bar de Orlando) vai contar a Luzita que Liduíno está na sarjeta sem ela, o que faz com que ela se regozije. Pouco tempo depois, Maria Rosa bate à porta e Luzita abre sorridente a achar que é seu marido, mas se depara com sua irmã.

LUZITA: Eu só sinto pena, Maria Rosa. Pena que você tenha escolhido este caminho de mulher livre. Que tenha se desviado de Deus e acreditado nos conselhos de um espelho de penteadeira.

(Maria Rosa entrega o vestido a Luzita que o segura com voracidade e prazer. Apanha o manto de retalhos da cadeira e estende para a irmã, para que se cubra.)

LUZITA: Nada melhor do que fazer o bem para pagar o mal que nos fizemos. *(Mostra o dinheiro.)* Isto é seu.

MARIA ROSA *(apanha o envelope)*: Obrigada.

LUZITA: Só mais uma coisa. Aí tem dinheiro para você sumir no mundo. Faça isso. Não volte para casa.

MARIA ROSA: Mas...

LUZITA: Você sabe que não pode voltar para lá. Nossa mãe não merece viver os últimos anos de vida no meio do seu escândalo. Respeite a honra da nossa família. Já não basta o quanto você brincou com a nossa reputação, fazendo questão de ser o centro das atenções em qualquer lugar que fosse, exibindo-se, maquiada e sorrindo, como uma atriz vulgar, saindo para festas com qualquer rapaz que te convidasse? Eu me cansei de tentar te proteger. Foi por respeito à nossa família que eu contei para o papai sobre você e aquele homem.

MARIA ROSA: Você? Foi você...?

LUZITA: Era só uma questão de tempo para virar um escândalo maior. Eu nem noiva era! Quem é que iria querer se casar comigo, se a minha irmã mais nova... tinha uma reputação? (TOLEDO, 2014, p. 44-45)

A lembrar de *O caso do Vestido*, de Carlos Drummond de Andrade, podemos ver uma relação forte entre as histórias ao nos depararmos com o trecho da peça exposto acima.³ Ao comprar o vestido de Rosa, Luzita faz como a esposa do poema fez, usa o vestido como um símbolo para confirmar a perda e o sofrimento por ter o marido “roubado”. Ambas expuseram os vestidos como um troféu (uma em um prego na parede, a outra em seu próprio corpo), pois significava suas vitórias como esposas, que conseguiram recuperar seus casamentos. Porém, Luzita ainda fez pior ao dar à Rosa o castigo da derrota, representado pela manta de retalhos, símbolo de sua degradação: quem antes enlouquecia aos homens, pela sedução simbolizada

³ No poema, uma mãe conta às filhas que seu marido desejou desenfreadamente uma mulher que não o queria e acabou pedindo para que ela mesma falasse com essa tão desejada mulher para que ficasse com ele. Assim ela o fez. A tal mulher não o amava, mas ficaria com ele por conta da humilhação que a esposa passara. A esposa sofreu, chorou, adoeceu, desejou a morte e quase morreu, até que a amante de seu marido foi ao seu encontro completamente fálida. Contou-lhe, a amante, que acabou por amar o marido dela depois de um tempo e, por conta disso, ele não a quis mais. Ele a preferia quando o menosprezava. A amante, para tentar minimizar o remorso que sentia por ter feito aquilo com a esposa dele, guardou o único objeto de luxo que conseguiu salvar de suas perdas e deu à outra: o vestido, usado para conquistar seu marido. O marido dela voltou para a esposa, que acabou por pendurar o vestido que ganhou da amante dele na parede, em um prego.

pelo vestido em seu corpo, agora vestia nada mais que uma colcha de retalhos. Não bastou apenas o troféu da aquisição do vestido para Luzita, ela ainda precisou humilhar a irmã para reafirmar-se como a mulher que possuía o poder sobre a situação e sobre seu casamento, por conseguinte.

Maria Rosa reage à revelação com acusações, não demonstrando passividade, como de costume. Luzita, por sua vez, demonstra a inveja que sentia da irmã, mais bonita e desejada pelos homens, dizendo que, no passado, Maria Rosa iria jogar o nome da família na lama, com os seus comportamentos extravagantes e que, no fim das contas, ela (Luzita) que acabaria sem casar por conta da (má) fama da irmã. Por isso disse ao pai que Rosa estava envolvida com um homem casado, mesmo não sendo a verdade. Ao distanciar a irmã mais nova – e mais bonita – de casa, ela conseguiu um casamento. Luzita acaba sendo a única válida para o casamento, e a irmã, então, passa a ser a decepção da família. Escorraçada de casa, Rosa entrou na desgraça.

Durante a discussão, Luzita comprou o vestido que Rosa usava no momento em que foi visitá-la, e deixou-a apenas com um manto de retalhos que havia feito, como foi discutido anteriormente, dando a Rosa o dinheiro que seu marido havia separado para fugir com ela. Deu o dinheiro, não por pena, nem por caridade, mas para humilhá-la de vez, pois era ela quem estava na posição de poder no momento, ou achava que estava. Mais uma vez, Luzita triunfou, porém, desta vez, Rosa estava ciente de tudo. A rivalidade entre ambas, que antes se encontrava apenas por parte de Luzita, alimentada pelo seu sentimento de inveja, não durou muito tempo.

Liduínio, que estava jogado na rua por ter sido abandonado por Rosa, após o conflito causado por Luzita no cabaré, quando descobriu que ele queria guardar a amante em um apartamento, voltou para casa ao saber que Luzita o tinha dado o perdão. Ao chegar, Luzita falou da ida de Rosa até a casa deles. Liduínio quis ir, imediatamente, atrás de Rosa, abandonando a esposa.

LIDUÍNIO: Rosa? A Rosa veio aqui? O que ela te disse?

LUZITA: Ela disse que não iria nos deixar em paz. Ameaçou destruir nossa família...

LIDUÍNIO: A Rosa veio aqui?

LUZITA: Então eu dei todo aquele dinheiro, tudo, para que ela fosse embora.

LIDUÍNIO: Ela veio aqui quando?

LUZITA: Ela ficou muito satisfeita com o acordo. Só estava atrás do dinheiro, mesmo.

LIDUÍNIO: Quando, Luzita? Quando foi que a Rosa esteve aqui?

LUZITA: Não sei. Não lembro. Não tem importância. Ela não vai mais nos incomodar.

LIDUÍNIO: Você não entende nada mesmo, Luzita.

(Ele põe o chapéu novamente e caminha para a porta.)

[...]

LUZITA: Você não precisa dela! *(Agarra-se em seu braço.)* Me chama de Rosa!
(TOLEDO, 2014, p. 49-50)

Aqui, mesmo destruindo a irmã, Luzita não se importa que o marido a chame pelo nome daquela a quem dirige a sua inveja, porque o que realmente importa é ter seu marido e seu casamento conservado, e isso não seria possível se Liduíno a abandonasse. Nesse meio tempo, Rosa foi encontrada desacordada, por Orlando, que a levou para o apartamento de Alves novamente. Alves cuidou dela para que voltasse a ficar forte, perdoou sua traição, afinal, o que importava era tê-la de volta para si. No entanto, mesmo após a gradativa recuperação de Rosa acontecer, não dá tempo de haver mais um conflito entre as irmãs após a discussão reveladora que tiveram, pois, ao recuperar-se, Rosa recebe uma visita de Liduíno – a contragosto – o qual tenta abusar dela. Nesse momento, Alves volta pra casa, vê a cena, entra em uma briga com Liduíno que, tragicamente, culmina na morte de Rosa pelas mãos do seu amante. Liduíno é preso e, mesmo sabendo que ele matou a irmã e a trocou por ela diversas vezes, Luzita se põe disposta a cuidar do marido na prisão: ela se sente vitoriosa: o seu homem é apenas seu, mesmo que isso tenha custado a vida da irmã.

Vemos algo parecido na obra de Nelson Rodrigues, *A Serpente*, em que se representa uma história de desejos, amor e inveja entre duas irmãs, Lígia e Guida, que disputam o marido de Guida, Paulo. A peça inicia com Lígia sendo deixada pelo marido que não a desvirginou em um ano de casamento. Lígia, durante todo esse tempo, é tomada pela inveja por sua irmã, a qual escuta ter prazer sexual todos os dias. Para que a irmã não se mate, Guida empresta-lhe seu marido por uma noite. Porém, essa noite é suficiente para que o desejo entre ambos seja despertado violentamente. Guida fica enciumada, proíbe que os dois se encontrem, até a poeira assentar e ela deixar que a irmã saia novamente de casa e, esta, vai encontrar-se com seu marido. Em vários momentos da obra, Guida ameaça Lígia de morte, mas, no final das contas, quem morre é ela, assassinada pelo próprio marido, que a empurra da janela do apartamento no décimo segundo andar.

Lígia, diferente de Luzita, recusa-se a ficar ao lado do amante, e acusa-o. Mas há algo mais forte que funciona como motivação: ela não teria mais a irmã para disputar sua feminilidade, sua posição. Agora ela seria a mulher da casa, não mais a irmã. O raciocínio de Luzita foi o mesmo. Agora que a irmã se fora, ela não teria mais com quem disputar, nunca mais. Não precisaria se preocupar com um reaparecimento da irmã para lembrar-lhe o quão

era mais bonita ou mais desejada pelos homens do que ela. Lígia, na peça de Nelson Rodrigues, foi mais desejada que a irmã, depois que Paulo experimentou uma noite de amor com ela, assim aconteceu entre Liduíno e Maria Rosa, que a desejou mais do que à própria esposa:

LIDUÍNO (*grita*): Onde está a minha mulher?
 (*Luzita aparece correndo.*)
 LUZITA: Shhhh!!! Liduíno!!! Silêncio!
 LIDUÍNO: Silêncio, não! Vem aqui!
 LUZITA: Fala baixo! Sabe que horas são? (*Ele avança sobre ela, desajeitado.*) Você ficou louco?
 (*Liduíno agarra a mulher pelo pulso, traz para perto de si, aproxima-se para beijá-la.*)
 LUZITA (*repelindo-o*): Você bebeu demais.
 LIDUÍNO (*insistente*): “Um coração magoado não fala baixo nem bebe pouco.”
 LUZITA (*começando a ceder*): Liduíno, o que eu faço com você?
 (*Liduíno e Luzita se beijam. Ele começa a abraçá-la.*)
 LIDUÍNO: Rosa...
 (*Luzita fica chocada e empurra Liduíno.*)
 LUZITA: Do que você me chamou?
 LIDUÍNO: Vem cá.
 LUZITA: Não!
 LIDUÍNO: Vem cá. (*Puxa-a novamente.*) Você é minha. Eu te chamo como eu quiser.
 (*Luzita debate-se, cada vez mais fraca. Luzita fecha os olhos e se entrega ao abraço. A luz da casa se apaga. A música cresce.*)
 LIDUÍNO (*embriagado*): Rosa! Você é minha! Rosa! (TOLEDO, 2014, p.30)

Luzita não se desprende dos braços de Liduíno, ela ainda tenta, mas acaba se entregando. Aceita que ela é “dele”, mesmo sabendo que ele tem outra e que deseja essa outra mais do que a ela. Guida, em situação oposta, não aceita esse sentimento do marido. Quando ela nota que seu marido já não a procura e não a deseja como antes, ela proíbe-o de falar com a irmã e de vê-la.

No final da trama, quando ela se sente vencida pela irmã, ainda afirma para o marido que não mais dormirá na mesma cama que ele. Luzita não possui esse tipo de orgulho. Ela se deixa levar, é movida pelo desenrolar dos fatos, não move nada, até o momento que vai ao cabaré desmascarar seu marido. Nem seu desejo de continuar casada e não destruir seu lar ameniza a sua fúria de mulher traída, pois, de início, ela imaginava que a amante do seu marido era a empregada, que também estava no cabaré e, logicamente, colocou toda a culpa em cima dela, não do marido, até que se vê frente à sua irmã.

4 ENREDO MUSICAL EXÍMIO MELODRAMÁTICO

Em se tratando de um musical contemporâneo, que dialoga com o *modelo genérico* do melodrama em seus aspectos temáticos e formais, é notável a maneira como o desenrolar dos fatos nos é exposto e como as músicas de Lupicínio Rodrigues são perfeitamente acionadas, em meio à ação, como importantes recursos expressivos, de modo que se tornam um meio de comunicação entre as personagens e, assim, se juntam à construção formal da exposição dos sentimentos e pensamentos de todas elas. Anna Toledo, a dramaturga, conseguiu fazer com que as músicas, previamente compostas por Lupicínio Rodrigues, para um contexto relacionado à difusão da música brasileira na era do rádio, fossem encaixadas no texto dramaturgicamente de maneira a pensarmos que foram feitas para a peça ou que foram criadas para demonstrarem o que ela queria que as personagens falassem naquele momento, e não o contrário.

É assim que ocorre em certas passagens, como na música “Eu e meu coração” em que: [a] Liduíno canta o seu início, [b] ocorre um diálogo entre Luzita e Linda em meio a música e, após o diálogo, [c] Liduíno volta a cantar a música, depois acompanhado, em contraponto, pela esposa, como que sendo uma resposta de Luzita a um questionamento de Linda. Vejamos:

LIDUÍNO (canta “Eu e Meu Coração”):
 Quando o coração tem a mania
 De mandar na gente
 Pouco lhe interessa a agonia
 Que a pessoa sente
 Eu por exemplo sou um desses infelizes
 Nem direito tenho tido de pensar
 Pois meu coração tem a mania de me governar.

LINDA (*olhando por cima do ombro de Luzita*): Dona Luzita, que papel é esse? É carta de amor?

LUZITA: Desde quando você sabe ler, Linda?

LINDA: Desculpe, dona Luzita. Eu sei o meu lugar, eu sou uma burra que não lê o próprio nome.

LUZITA: Desculpe. Isto não é nada. É uma lembrança, uma carta antiga que eu guardo. (*Falando para si.*) É bom pensar que alguém neste mundo já me amou.

LINDA: Dona Luzita...

LUZITA: Linda, me deixa sozinha, eu preciso... (*Linda sai.*)

[...]

LIDUÍNO (*canta*):

Eu preciso esquecer a mulher
 Que me fez tanto mal
 Tanto mal que me fez
 E ele insiste em dizer que lhe quer
 E que eu devo lhe procurar outra vez
 E por isto vivemos brigando

Toda a vida, eu e meu coração
 Ele dizendo que sim, eu dizendo que não.
 (TOLEDO, 2014, p.21)

Nesse trecho, vemos Luzita, que abriu mão de sua felicidade (em termos de amor romântico) para sustentar um casamento com um homem que não a amava – e que ela não amava, por conseguinte –, deixando-se levar pelo passado, no embalo da canção, para que se lembre de como é sentir-se amada. A canção, então, serve tanto para representar o estado interior de Liduíno, em relação a Rosa, quanto o de Luzita, especificamente no que se refere à esfera da reminiscência do possível amor não realizado do passado, evocado enfaticamente quando a personagem canta, em dueto com Liduíno (em outro plano da ação), os três últimos versos da última estrofe, que, assim, significa distintamente para ambos, tendo em vista o diálogo sobre a carta.

A carta, que aparece como eixo da cena, será tomada como uma interdição em vista dessa prática não ser aceita por ser Luzita, uma mulher casada: ler cartas de amores antigos. Por isso, posteriormente, Linda a acusa de trair seu marido com Orlando, por entender que as cartas que Luzita guarda são recentes. Por não se sentir amada pelo seu marido, ainda guardava as cartas de Orlando para lembrar, segundo ela mesma afirmou, de que alguém nesse mundo já a amou. Posteriormente, Orlando vai procurá-la na esperança de que Luzita o desse uma chance, caso ele lhe mostrasse as provas de que Liduíno tinha outra mulher. Luzita o ouviu e deixou que Orlando criasse esperança sem que ela dissesse nada, apenas usando-o para que conseguisse as informações que necessitava para descobrir tudo o que seu marido fazia e, assim, salvar seu casamento. Ela não se importou em momento algum com os sentimentos de Orlando, apenas com seus próprios interesses. Assim, no final, Orlando é o único a ficar sozinho.

Ainda no trecho da peça exposto acima, podemos entender como a música “completa” a fala da personagem e ainda expressa o sentimento e seus pensamentos, neste caso, não apenas de uma, mas de duas personagens (Luzita e Liduíno). Assim, essa relação intermediária⁴, feita com as músicas de Lupicínio Rodrigues e a obra em si, é, do começo ao fim, esclarecedora, nos dando um complemento das relações e desejos que a cena podia

⁴ As relações intermediárias são, de forma sucinta, as relações existentes entre as várias mídias, que, assim, podem se apresentar em forma de adaptação ou complemento, como no caso do musical *Vingança*. Através da afirmação de Rajewsky (2012), podemos ter uma melhor conceituação: “[...] intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. ‘Intermediário’, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos* (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes)” (RAJEWSKY, 2012, p.18).

deixar escapar ou não mostrar de forma clara. Por que aqui nos referimos ao uso das músicas de Lupicínio Rodrigues como um recurso de feição intermediática? Realmente, na estrutura de um musical, as músicas já estão dentro dela e a compõem, em sua totalidade, mas, neste caso, como as músicas já existiam anteriormente e foram gravadas e publicadas, elas vieram de outros meios, caracterizando uma construção que já é marcada geneticamente de forma intermediática, porém, também sendo vista como parte estrutural do gênero em tela, ou seja, o musical.

Com um final encaixado nos moldes melodramáticos, levando em consideração a busca incessante da felicidade amorosa por parte das personagens da peça que, no melodrama, tem como característica principal um final de infortúnio⁵, *Vingança* nos mostra a maneira como o ser humano lida com o amor e, aqui, podemos destacar a posição de Rosa no enredo: dançarina de cabaré, vítima de um homem que achava ser o seu dono por tê-la tirado da rua e por seu amor louco, a quem ela se submetia várias vezes; ela era também vítima de uma mentira da irmã que a fez chegar à situação em que se encontrava. A vida que menos era valorizada dentre as personagens era a de Rosa e foi a que se perdeu.

Após a discussão com a irmã que lhe comprou o vestido que usava e que, para humilhá-la, deu a colcha de retalhos para se cobrir, Rosa canta a canção “Maria Rosa”:

MARIA ROSA (canta baixinho “Maria Rosa”):
 Vocês estão vendo aquela mulher de cabelos brancos
 Vestindo farrapos, calçando tamancos
 Pedindo nas portas pedaços de pão?
 A conheci quando moça
 Era um anjo de formosa
 Seu nome, Maria Rosa
 Seu sobrenome, Paixão (*A música cresce*)
 Os trapos de suas vestes
 Não é só necessidade
 Cada um para ela
 Representa uma saudade
 De um vestido de baile
 Ou de um presente, talvez
 Que algum de seus apaixonados lhe fez.
 Quis, certo dia, Maria
 Pôr a fantasia dos tempos passados
 Ter em sua galeria
 Uns novos apaixonados
 Esta mulher que outrora

⁵ De acordo com Ivete Huppés (2000) o movimento melodramático “representa uma confirmação da boa ordem, aquela que deve permanecer de agora para sempre” (p. 27), por conta do final feliz que o gênero pode proporcionar para as personagens depois que eles vencem todas as batalhas contra o mal. Porém, o gênero (que é caracterizado principalmente pela “surpresa iminente”), também resulta em finais de infortúnio, pois, graças aos desdobramentos inesperados do gênero, o autor “leva o espectador de sobressalto em sobressalto para um desfecho, que nem sempre concede o repouso do final feliz”, por conta da capacidade dos autores que manipulam o gênero, de surpreender. (HUPPÉS, 2000, p. 27-29)

A tanta gente encantou
 Nenhum olhar teve agora
 Nenhum sorriso encontrou
 Então dos velhos vestidos
 Que foram outrora sua predileção
 Mandou fazer uma capa de recordação
 Vocês, Marias de agora
 Amem somente uma vez
 Pra que mais tarde esta capa
 Não sirva em vocês!
 Vocês, Marias de agora
 Amem somente uma vez
 Pra que mais tarde esta capa
 Não sirva em vocês! (TOLEDO, 2014, p.46).

Podemos ver, na canção cantada pela personagem, uma reflexão sobre sua própria situação na peça, na medida em que, depois que fora descoberto seu caso com Liduíno e o conflito com a irmã, a canção reitera o sofrimento que a personagem passa naquele momento, de forma que não apenas vemos, através da atuação e das falas da personagem, a sua tristeza e arrependimento, como também chegamos a senti-la através dessa ligação que existe entre a canção e o teor sentimental, no caso, referente ao sofrimento de Maria Rosa, que a música, juntando sua poesia e melodia, nos revela. Tudo isso deixa mais explícito o que já foi afirmado anteriormente sobre o fato da desgraça que cai sobre a personagem, e o que ela pensa e como lida com as situações que a estão rodeando e atingindo.

Através do exemplo das músicas “Eu e meu coração” e “Maria Rosa”, vemos que as músicas complementam o entendimento da obra e a faz completa.⁶ De outro lado, a música que nomeia a obra, “Vingança”, é de interessante análise, pois é cantada por Luzita, nos mostrando o real anseio e prazer da personagem ao ver seu marido jogado à sarjeta após seu rompimento com sua irmã Maria Rosa e sua saída de casa. Notamos todo o sentido da peça e dos sentimentos que a circulam e a movem, nessa passagem de música que coloca o sentido geral de todos os acontecimentos da peça em si. É uma vingança plena para Luzita, um prazer interno que ela alimentou, saber que o marido se encontra perdido sem ela, tendo reverberado, ainda, sobre o destino de Orlando e, até mesmo, de Linda, que, ao final da obra, acaba fugindo com Alves, após a morte de Rosa. Vejamos:

⁶ Dessa forma, se retirarmos as músicas (como podemos fazer com apenas uma leitura seca do livro), percebemos que é clara a dependência que existe entre o enredo da peça e suas canções e que, sem elas, os sentidos profundos da obra se perdem. Elas não apenas a complementam e completam, mas a estruturam, afinal, podemos notar que até mesmo o nome da peça é o nome de uma das músicas que a compõe. Assim, vemos como o CD e a própria disposição do vídeo da peça nos ajuda numa análise e num entendimento crítico mais profundo da obra. Afinal, apenas com o recurso do livro (que não deve ser desmerecido de forma alguma, por possuir suas partituras e letras das músicas, fora a própria disposição do figurino e fotos das peças), não temos a visão geral e, como já foi afirmado anteriormente, sentimental do enredo e das personagens, notadamente no que se refere a uma situação de performance.

SEU MAESTRO: A senhora quer mesmo saber? (*Ela faz que sim – a banda inicia um ostinato como introdução pra “Vingança” -, ele prossegue em tom de confiança.*) Seu Orlando brigou com todo mundo. Mandou a Linda embora da boate. A Rosa também foi embora. Ninguém sabe dela. E seu Liduíno... bom, ele ameaçou o seu Orlando de morte, os dois brigaram e agora ele só anda armado. E bêbado. Uma tristeza.

LUZITA (*canta “Vingança” divagando, alheia*):

O remorso talvez seja a causa do seu desespero
 Você deve estar bem consciente do que praticou
 Me fazer passar esta vergonha com um companheiro
 E a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou
 Mas enquanto houver força em meu peito
 Eu não quero mais nada
 (...)

LUZITA: Então? Você estava falando de Liduíno...

SEU MAESTRO: O homem está da sarjeta. (*Pausa*) Ninguém mais aguenta. A senhora tem que aceitar ele de volta.

LUZITA: Ele não tem uma amante? Por que ela não cuida dele?

SEU MAESTRO: Eu não sei de nada disso, dona Luzita. Só sei que ele precisa da senhora. “Às vezes um homem tem que errar para depois acertar o caminho de casa”.

LUZITA: Onde ele está agora?

SEU MAESTRO: Na rua, dona Luzita.

LUZITA: Então se encontrar com ele, diga que, se ele tomar um banho e um café, pode aparecer aqui domingo à tarde, para ir comigo à missa das cinco.

(*Seu Maestro sai. Luzita entra em casa, volta-se para a sua santa.*)

LUZITA (*Vitoriosa, canta*):

Eu gostei tanto, tanto
 Quando me contaram
 Que te encontraram chorando e bebendo
 Na mesa de um bar
 E que quando os amigos do peito
 Por mim perguntaram
 Um soluço cortou sua voz
 Não lhe deixou falar
 Ah! Mas eu gostei tanto, tanto
 Quando me contaram
 Que tive mesmo de fazer esforço
 Pra ninguém notar
 O remorso talvez seja a causa do seu desespero
 Você deve estar bem consciente do que praticou
 Me fazer passar esta vergonha com um companheiro
 E a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou
 Mas enquanto houver força em meu peito
 Eu não quero mais nada
 Só vingança, vingança, vingança
 Aos santos clamar
 Você há de rolar como as pedras
 Que rolam na estrada
 Sem ter nunca um cantinho de seu
 Pra poder descansar. (TOLEDO, 2014, p. 40-41)

Nesta passagem, podemos ver como a música é importante, ampliando a visão de todos os acontecimentos através dela, atestando como tudo está tão interligado que através de uma simples passagem podemos perceber a essência de toda a peça. Tudo o que já foi

afirmado anteriormente se confirma com ainda mais clareza através desta passagem, pois a música que não apenas completa a ação dramática, ganhando estatuto de fala ativa, como estrutura a obra e seu entendimento. Isso se dá pela relação intermediária de entendimento que temos ao pegar a música, não apenas em seu âmbito musical em si, mas como elemento inserido na peça com toda essa carga de sentido que, então, ela passa a carregar por conta de toda a história que ela passa a ter incorporada em si, trazendo à tona uma ideia diferente da que teríamos se a escutássemos em outros meios como num rádio ou num CD à parte.⁷

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica social presente no texto *Vingança*, de Anna Toledo, é, de certa forma, gritante no que se trata da estereotipia feminina na sociedade burguesa. Portanto, essa obra faz ponte com obras historicamente aclamadas pelo público e crítica do teatro brasileiro, como algumas peças de Nelson Rodrigues citadas, ou como o poema de Carlos Drummond de Andrade, também citado. Ao nos depararmos com essas críticas e vermos como foi e ainda é construído um ideal feminino para a sociedade, começamos a perceber por intermédio da análise-interpretação, a hipocrisia que permeia todo o âmbito social, procurando esconder todos os desejos humanos brutais, os quais não podem ser socialmente mostrados e discutidos.

Sobre a intermedialidade presente em *Vingança*, somos reconectados a todo instante de leitura e, principalmente, de apreciação da peça, às próprias personagens que interpretam e, por conseguinte, vivificam as músicas encenadas. As músicas de Lupicínio Rodrigues se encaixam perfeitamente ao enredo apresentado, de modo a pensarmos – se não formos avisados da preexistência das canções – que elas foram feitas para o próprio musical. De outro lado, em relação à estrutura da fábula encenada, somos apresentados constantemente, aos moldes do melodrama – que está enraizado na trama de tal forma que até mesmo o cabaré que se passa a maior parte das ações chama-se “Cabaré Melodrama”.

De acordo com Ivete Huppés (2000), o modelo genérico melodramático possui um enredo caracterizado pela surpresa iminente e, como vimos, em todo momento da peça, somos surpreendidos com novas descobertas, pelas viradas de enredo, com o objetivo de manter o interesse do público-leitor. O enredo, encaixado no modelo melodramático, não é de difícil

⁷ Percebendo essas visões, retomamos ao fato da interessante relação de dependência perceptível e inegável entre o CD e o livro: as músicas no CD de *Vingança* nos guiam através do livro para a análise do enredo disposto como outra forma de intermedialidade possível. Além disso, essa amplitude de sentidos se dispõe aos leitores da obra, mesmo sem a disposição da peça ao vivo.

compreensão, as personagens e suas falas são objetivas e próximas da realidade social popular. E, assim, quando pensamos no final melodramático, retomamos a dois ideais: o final feliz e o final de infortúnio. O final feliz é reservado às personagens que passam por renúncias, derrotas, tristezas e afins, em nome de um bem maior, ou seja, quando a personagem possui um nível de altruísmo admirável. Quando as personagens procuram apenas a realização amorosa, costumam enveredar para um final de infortúnio, similar à tragédia. O texto encaixa-se perfeitamente nesses moldes, quando analisamos todo o enredo e nos deparamos com seu final “infeliz”, o que nos leva a uma exemplificação bem definida de como é uma produção dentro desse modelo genérico destacado, o qual, afinal, continua conduzindo o gosto do público no teatro musical contemporâneo, conforme já apontou Maciel (2015).

ABSTRACT

Inserted in the generic model of melodrama, Anna Toledo's *Vingança (Revenge)*, based on songs by Lupicínio Rodrigues, reveals the contemporary appropriations of this model, constructing a new and complete dramaturgical text. This article discusses some issues related to the theme of the love triangle in relation to how it was constructed in the Brazilian theatrical tradition (especially in Nelson Rodrigues' plays), and to undertake the analysis-interpretation of the way in which the Lupicínio Rodrigues' music are resignified in the Toledo's play, when moving to a dramatic context, adding aspects related to the melodramatic model. In this direction, it is pointed out how, in the contemporary Brazilian musical, debates about intermediality are pertinent as key to the understanding it.

Keywords: Generic model. Melodrama. Contemporary musical. Intermedialidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Valéria. Irmãos no sangue, rivais (nem sempre) no amor: A solidariedade anunciada em Os sete gatinhos. *Graphos*, João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan-Jul. 2007, p. 159-165.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. Morfologia literária. In:_. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed., revista e atualizada. Lisboa: Editorial Presença, 2001. p. 113-133.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. As relações intermediáticas e as formas dramático-musicais. In: FLORY, Alexandre; PASCOLATI, Sonia (Orgs.). *Teatro e Intermedialidade*. Maringá: EdUEM, 2015. p. 79-94.
- MACIEL, Diógenes André Vieira; GALDINO, Filipe Moura; BARROS, Sanny Mielly Almeida de Moraes. O musical na cena brasileira contemporânea: aspectos intermediais e

possibilidades de estudo. *Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB)*, Brasília, v. 2/3, ano 1, p. 1-20, 2016.

NASCIMENTO, Juliana Carvalho; FONTENELE, Laéria. Aspectos da Sexualidade Feminina em *A Serpente*, de Nelson Rodrigues. *Revista Letras*, Curitiba, n 82, p. 113-130, set./dez. 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1996.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: volume único*. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

RODRIGUES, Nelson Falcão. *Teatro Completo – Tragédias Cariocas II*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

SCHOLZ, Roswitha. *O Valor é o homem – Teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos*. *Novos Estudos, CEBRAP*, n 45, julho 1996, p. 15-36.

TOLEDO, Anna. *Vingança*. São Paulo: É Realizações, 2014.