

## A PÁGINA TEATRAL DE MARIA CLARA MACHADO

Angela Maria da Costa e Silva Coutinho  
Centro Federal de Educação Tecnológica de Química de Nilópolis

### A busca e as cartas

Maria Clara Machado nasceu em Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, Brasil, em 1921 e com quatro anos foi morar no Rio de Janeiro, onde vive até hoje.

Dois acontecimentos marcaram minha infância: a natureza e a morte de minha mãe. Deitada no quarto das crianças com teto de palha, quando as gotinhas de sol penetravam pelos buraquinhos, ouço o apito do trem na curva. É a hora. Ainda hoje quando ouço um apito de trem sinto aquele clima do quarto na fazenda de meu avô em Nova - Granja, Minas Gerais.

*Pluft, o fantasminha, O cavaleiro azul*, o humor, a malícia, o misticismo, a fantasia, a arte, enfim, ajudaram Clara a exorcizar o fantasma da perda de sua mãe, ocorrida quando ela tinha apenas nove anos. Quando jovem entrou para o bandeirantismo:

[...] além do contato direto com a natureza nos acampamentos, portanto de uma certa forma a volta e a fidelidade à infância, o bandeirantismo me trouxe o teatro. À noite, depois do trabalho, fazíamos os fogos de conselho. Todas em volta de uma fogueira onde dançávamos, contávamos histórias e representávamos. Fui Joana D'Arc, Maria Quitéria, fiz mímicas e palhaçadas. Através do bandeirantismo fui parar no Patronato Operário da Gávea, instituição de caridade dirigida por um grupo de senhoras da sociedade. Fui trabalhar no ambulatório. [...] Durante a guerra, 1940 mais ou menos, as mocinhas da época também faziam seu esforço de guerra. Lembro que Lúcia Braga fazia tricô com as amigas, outras entravam para o curso de enfermagem. Foi o que eu fiz com Léa Affonseca e Maria Muintinho. Entramos para um curso de sete meses na Escola Ana Nery. Só deixei de me sentir engajada no esforço de guerra e heroína à espera da ação quando a ação começou mesmo, bem perto de mim. Fiz um estágio no Hospital Miguel Couto e, logo nos primeiros dias, entregaram-me uma criança com o rosto todo queimado para limpar. A emoção foi tão grande, o horror, a tristeza e a pena me tomaram de tal jeito que fiquei vários dias sem comer direito, triste e infeliz. Não era aquela a minha vocação! Deixei a enfermagem e fui distrair os meninos da favela. Fundava clube de meninos, jogava futebol e sobretudo comecei a me interessar pelo teatro de bonecos que descobri através do Instituto Pestalozzi. Pela primeira vez peguei pincéis e tintas e fazia cenários e escrevia pecinhas. *Pluft, o fantasminha, O boi e o burro no caminho de Belém, Maroquinhas fru-fru* tiveram suas primeiras versões para o teatro de bonecos. Inventei um anti-herói, o professor Bigode, que era o apresentador do teatro. Desta experiência escrevi um livro *Como fazer teatrinho de bonecos*, que até hoje ainda é procurado por aqueles que querem começar a mexer com fantoches.

Entre os anos de 1941 e 1950, Maria Clara estudou teatro na América do Norte e na Europa. De cada cidade por onde passa, envia cartas para seu pai, o escritor Aníbal Machado, contando as atividades de seus cursos e muitas experiências que se tornaram verdadeiros ensinamentos sobre a arte teatral. Em Paris, frequenta o curso de teatro fundado por Barrault.

Ele não dá mais aulas, somente seus atores. Vi-o ensaiar e fiquei contentíssima. É bamba mesmo. Posso sempre assisti-lo, o que vale por um curso vivo. O programa é o seguinte: segunda-feira: relax – improvisação – texto – impostação de voz – de 9 às 5; terça-feira: improvisação – cena – de 9 ao meio dia e meia; quarta-feira: dança – de 9 às 12 horas; quinta-feira: educação física – improvisação; sexta-feira: cena – canto; sábado: história do teatro – psicologia do teatro. Dizem que é a mais séria e melhor escola de teatro de Paris.

Paris, 25.3.50

Queridos,

[...] O curso de improvisação é ótimo. A professora outro dia disse que eu quando vou improvisar alguma coisa começo sempre numa grande velocidade, ‘defesa de uma profunda timidez’, depois então fico inteiramente à vontade e minhas improvisações ‘são sempre excelentes e bastante pessoais.’ Sou a especialista no ritmo. Outro dia bati num tambor e cantei uma espécie de macumba para os companheiros improvisarem uma cena na África. Foi muito apreciado (cantei uma espécie de “meleca preta, budum de avó”). [...] Na comédia exagerei um pouco... Canto e empostação de voz contínuo bem ruim pois deveria estudar todos os dias e frequentar o coral do professor, muito longe daqui e de noite. [...] Na dança vou bem. Tudo baseado no ritmo e no controle. Claro que já me exibi no frevo. Começamos a mímica. Estou fascinada! A última vez representamos com máscaras. [...] História do teatro e psicologia também são muito bons. Estamos estudando o teatro elizabetano. Não gosto muito dessa mania francesa de analisar demais. Por que Otelo era ciumento, ou Hamlet tinha ou não tinha complexo de Édipo...Tudo isso leva a discussões sem fim que até tiram o gosto de vê-las e senti-las instintivamente. Sei que o nosso métier obriga a isso mas que é chato é. Estamos na psicologia analisando os tipos segundo as figuras mitológicas e os astros. Muito interessante. O melhor do curso são as conversas entre aulas, onde os professores ensinam e nos fazem tomar o teatro como uma coisa séria, grande, mas difícil.

Paris, 28.4.50

Mui amada família,

[...] Vocês querem saber o que fiz no curso hoje? Aula de mímica. Um rapaz era uma árvore. Tudo de máscaras. Um outro era uma planta e eu uma enforcada. O vento me balançava e eu somente através de expressão corporal tinha que dar a impressão do vento, dos bichos me comendo, da corda no pescoço e da impressão da morte. [...] Ontem na aula de improvisação fiz uma bêbada médica chamada para um

caso. [...] Já fiz também o vento, a água, uma louca e milhões de outras coisas. [...]

Maria Clarinha Machadinha

## I. O encontro

O encontro de Maria Clara Machado com o teatro no Brasil acontece, definitivamente, em 1951, no Teatro Tablado, onde, até hoje, mantém seus espetáculos e seus cursos livres disputados por pessoas que acreditam na criação artística fundamentada na sensibilidade e na técnica. E que encontram, no Tablado, o jogo, a teoria dinamizada nas cenas, no palco, lugar onde a produção de significações se faz através de um sistema de ordenação e combinação de diferentes linguagens: verbal, gestual, visual e auditiva. Através dessas linguagens, no palco se constrói a interação entre o ator e o espectador. O ator representando do real e o espectador formulando sentidos para o amálgama de signos constituintes do signo teatral. Essa maneira de representação do real no teatro moderno de que a autora faz parte, põe em tensão a linguagem verbal com os outros elementos significativos e possibilita ao leitor / espectador experimentar momentos de questionamento e de reflexão a respeito da linguagem e dos efeitos significativos desse complexo de linguagens.

Esta vontade de brincar, de fazer rir, de divertir os outros sempre me acompanhou. Nunca consegui levar o teatro muito a sério, no sentido filosófico. As explicações pseudoprofundas de alguns teóricos do teatro me aborrecem. Talvez o faz-de-conta, a brincadeira, me descanse da mediocridade da vida que nos rodeia e da seriedade como ela deve ser vivida. Quando ensaio uma peça procuro ir diretamente à ação. É através da ação que passamos ou não à emoção. É sentir que nos faz viver. Amor, ódio, tristezas, frustrações, tudo deve estar contido numa boa peça. Tchekov é bom, porque é bom, porque suas peças nos comovem, nos fazem melhores pessoas. Carlitos ou os irmãos Marx são bons porque nos fazem mais felizes, nos fazem sentir que a alegria e a tristeza podem estar presentes em todos os momentos de nossas vidas, que não vale a pena levar muito a sério os acertos e os desacertos. É por isso que eles são profundamente humanos e muito mais sérios do que se imagina. [...] O teatro é o lugar onde mais se tem oportunidade de conhecer o outro. Por trás do faz-de-conta aparecem todas as qualidades e defeitos do homem-ator. Nos primeiros dois anos do grupo ainda não fazíamos teatro para crianças. No Natal de 1953 queríamos dar alguma coisa às crianças das favelas que nos rodeavam. Kalma Murinho, então já figurinista e atriz, sugeriu que eu adaptasse O boi e o burro no caminho de Belém que havia escrito para bonecos. Adaptei e foi um sucesso.[...] Nesta peça só o boi e o burro falam e, como não entendem nada que está acontecendo no estábulo, no mistério do menino, são fiéis representantes da humanidade tão complicada e infeliz. Escrevi depois *O rapto das cebolinhas* e *A bruxinha que era boa*. Ambas ganharam prêmios, mas foi *Pluft, o fantasma* que mais me deu prazer. [...] *Pluft, o fantasma* fala muito mais da perda da mãe, transformada na peça numa senhora fantasma meio desligada - no medo de crescer, de enfrentar o mundo. Qual criança que até hoje não tem medo de crescer, não tem medo do mundo?

## II. A produção das peças teatrais

A dramaturga deixa visível, no texto escrito, a marca de sua arte de direção do espetáculo. Seu projeto artístico enfatiza a agilidade das cenas e o jogo com os significantes e significados verbais, aliados ao conteúdo temático. Na maioria de suas peças ela prepara um plano cênico em que localiza o espaço onde as ações irão desenrolar-se. Sendo assim, o leitor, de antemão, fica diante de uma forma representacional em que visualiza o cenário, a distribuição das cenas e sua localização, os personagens por ordem de apresentação, o tempo e o espaço da estória. O resto é imaginação, conforme ela mesma diz.

Em *O diamante do Grão - Mogol* (1967), os nomes e sobrenomes dos personagens sugerem o significado de seus caracteres morais. Fenelon Tramóia (o secretário dissimulado do rico fazendeiro); Inocência Pacífico (o rico fazendeiro, dono dos diamantes, que acredita na fidelidade de Tramóia); Isabela (a filha de Inocência que tem como duplo os mais lindos e preciosos diamantes gêmeos: Isa e Bela); Jacó Montanha (bandido disfarçado em comerciante de diamantes). A partir da nomeação, a autora tece o plano metafórico da história e joga com as virtualidades teatrais para falar de amor, traição, aventura e justiça, atentando para que a associação dos elementos de que dispõe se constituam em arte disponível para o público infanto-juvenil. Assim, na elaboração da forma textual, desde a primeira página, o leitor visualiza o espaço do palco no qual vão sendo dispostos os atores e os elementos cênicos. Esse traço de Maria Clara Machado evidencia o seu fazer teatral que se caracteriza pela produção concomitante do texto e do espetáculo, procurando envolver o jogo da ação no jogo das palavras, para garantir a eficácia da arte nos dois espaços: na página e no palco. Ela consegue fornecer dados essencialmente técnicos nas suas rubricas, além das informações usuais sobre espaço, tempo, atitude dos personagens e mudança de cena. Esse destaque em suas peças marca a preocupação em assumir cada vez mais nitidamente a proposta de demonstrar que o teatro, enquanto texto, é ainda uma forma virtual, inacabada (embora autônoma) - como propõe o teórico e dramaturgo Peter Brook - em que as metáforas e metonímias veiculam o conteúdo da história e seu desenrolar num espaço e num tempo próprios de um espetáculo teatral. Nesse diálogo, o que mais sobressai é a visibilidade, a sonoridade, o movimento, a cadência musical, o jogo de entradas e saídas e de falas preparadas de acordo com os graus de intensidade da cena e de aproximação ou distanciamento dos limites do palco. Portanto, ao preparar seus espetáculos, desde a forma textual, Maria Clara Machado prevê o público a que os destina, tratando de aliar aos caracteres temáticos, a preocupação com os processos artísticos da representação.

O prólogo de *O Diamante do Grão- Mogol* marca o momento da apresentação dos personagens por um cantador, qualificado de narrador, cuja atividade, além de cantar e tocar, é a de respirar junto com o público, ou seja, recuperar, em alguns momentos, juízos e comentários e até mesmo suavizar a tensão de uma ou outra ação. É curioso como, em um momento da aventura, o espectador é tematizado de maneira humorística por esse mesmo aliado:

Prólogo: Apresentação

Cenário neutro, entra o cantador com seu violão, dirige-se ao proscênio,

Cantador:

A história que vou contar  
Conta a história de Isabela,  
Isabela branca e bela,  
Isabela, uma donzela.

Isabela, um diamante, brilhante como o sol.

Coro:

das longes terras distantes  
do Grão - Mogol,  
das longes terras distantes  
do Grão - Mogol

Cantador:

Vivia em Grão - Mogol dois diamantes  
Nas Minas Gerais dos bandeirantes.” (p.12-13)

Coro:

Que o público tenha imaginação

Cantador:

E veja neste chão, casa, rio ou assombração.  
Toda história depende dessa combinação.  
Fica assim, pois, combinado, que a primeira cena se passa  
No sobrado da casa de Inocência, num dia de sol.

Coro:

Numa fazenda em Grão - Mogol!!!... (p.17)

É possível, em todo o texto, verificar como a realidade vai sendo processada à vista do público, por um conjunto de códigos ludicamente combinados e explicitados na cena e no texto. Esse processo, embora elaborado por meio de imagens verbais comuns à Literatura, constrói a estrutura da peça. É Teatro. Fica combinado entre leitor e público que o olhar voltado para as palavras na página e para os elementos do palco assume cumplicidade com toda a magia que se realiza nesses espaços.

A história a ser representada é a de um pai autoritário (Coronel Inocência Pacífico) – rico fazendeiro, dono de preciosos diamantes e, ironicamente, inocente – que quer encontrar um homem de bem para casar sua filha Isabela. Sendo assim, a está obrigando a aceitar o primo – demasiadamente inocente - Augusto Bombom. Acontece que a donzela está apaixonada por Ricardo Montalvês, verdadeiro cavalheiro que também a ama, mas a quem o poderoso pai não aceita. Acontece, também, que Inocência abriga em sua casa um secretário que ele julga ser seu amigo fiel - Tramóia - mas que trama roubar-lhe as pedras. Para isso tem que afastar de Isabela o seu amado, que nada tem de inocente, e representa a maior ameaça para os planos do malandro Tramóia e seu amigo Jacó Montanha, perigoso bandido, ladrão de pedras preciosas. A trama se passa no século dezoito e lembra as histórias de cavaleiros que lutam com espadas, como os três mosqueteiros. Quanto ao espaço da ação, este vai ser explicado pela própria autora:

A ação se passa em Minas Gerais, no tempo em que naquela zona existia muito diamante e muita ambição. Grão- Mogol é uma pequena cidade de Minas Gerais. O resto é imaginação.

A representação acontece em oito cenas que se transformam no espaço cênico, através de jogos de luz, de variação de sons, com a dose certa de agilidade para manter o público infanto-juvenil participando do jogo de associação de linguagens e de significados. Na primeira cena, há um *black-out*, após a apresentação, para a entrada do cenário da casa de Inocência. Pai e filha discutem e a dramaturga aproveita a linguagem verbal para marcar o seu comprometimento com o que se passa no mundo em que vive. Isabela questiona e o pai a repreende:

ISABELA

Mas por que, por que tenho que me casar com Augusto Bombom se gosto de outro? ...

INOCÊNCIA

Não, não e não. Quem manda aqui sou eu. Neste século que estamos vivendo quem manda na filha é o pai. Doa a quem doer! (p.19)

A afirmação e a manutenção do regime patriarcal é o subtexto desta peça. Ele vem iluminado nas cenas, através da exagerada proteção do coronel que julga ser o melhor árbitro e o único ser capaz de decidir a vida da filha. No entanto, as situações decepcionantes porque passa, vão demonstrar sua risível inocência no que se refere à percepção do caráter das pessoas. É assim que não só ele, o Coronel Inocência Pacífico, mas também o Capitão-mor são enganados com muita facilidade pelos bandidos. Estes, os que adulam e que os mantêm distraídos, exaltados nas suas qualidades, são os considerados amigos e fiéis. Fenelon Tramóia e Jacó Montanha se esmeram em prestigiar o Coronel. A sua verdadeira face, porém, é desvendada nas indicações feitas para o ator, na página impressa. No espetáculo, o público vê a face do ator representando o personagem, associa com a entonação, com os gestos, com a movimentação no espaço e conclui sobre sua personalidade. Está formada, assim, a tal cumplicidade sem a qual não há jogo, não há brincadeira, não há representação teatral. A cumplicidade intrínseca da obra, resultante da correspondência entre significantes e significados - construto de linguagem criadora de situações e de possibilidades de configuração do real - que, nesta peça se associam em dissonância, para desestabilizar e desinstalar a segurança do veredicto instituído pela potência do pai. A dissonância se instaura na intransigência e autoridade do pai em relação à filha e na total obstrução dos seus sentidos em relação aos outros homens que o rodeiam e lhe rendem homenagens. Dessa contradição sobrevivem o riso, a reflexão, a discussão, a problematização da realidade. Na cena três, depois de os capangas de Jacó Montanha raptarem Isabela e a tia Anésia, Inocência recebe uma carta, escrita pelo bandido, e uma faca, com a inicial de Ricardo Montalvês que tinham sido colocadas no casaco de Tramóia que, segundo o plano, finge ter sido espancado e amarrado. Tanto o Coronel quanto o Capitão-mor caem facilmente no engodo:

MONTANHA

...como eu ia lhe dizendo, capitão-mor... (Vendo Fenelon) Oh, o que vejo?...

CAPITÃO

O Sr. Fenelon Tramóia, todo amarrado? Uma faca perto dele...  
E uma carta...

MONTANHA

(Desamarrando Fenelon.) Que foi que aconteceu, Sr. Fenelon?

FENELON

(Fingindo estar sem forças.) Ai, estava levando as damas para a missa das dez, quando três mascarados interceptaram o caminho... Lutei que nem um doido, mas eles me deram uma bordoadada na cabeça, ai como ainda dói... depois, perdi os sentidos. Quando acordei, todo o meu corpo doía, e as damas haviam desaparecido... (p. 53)

MONTANHA

Uma ação tão ignóbil merece vingança! Disponha de mim, Coronel, estou às suas ordens para perseguir a quadrilha.

CAPITÃO

(Interceptando.) Existe uma bem organizada polícia para isto, Sr. Jacó Montanha!

MONTANHA

(Furioso)... Sim, Capitão - Mor...

CAPITÃO

Nós descobriremos tudo direitinho, Sr. Inocêncio! Já temos uma pista. Veja esta faca.

Dá a faca a Inocêncio, que procura ler a letra escrita no cabo, e é ajudado por Montanha e Fenelon, que pigarreiam.

MONTANHA E FENELON

ÉÉÉééérrrrrrrrrr...

INOCÊNCIO

(Furioso)... RRRRicardo de Montalvês!!!!!!...

Ah! Então eram os diamantes que ele queria... Bem avisado eu estava; procurou se aproximar de minha filha, herdeira única do Isa-Bela...

MONTANHA

(continuando a frase)...E como não conseguiu nada, quer fazer chantagem!! (p. 56)

Na primeira cena, os dois bandidos demonstram habilidade para manter o patriarca distraído, com seus elogios e obséquios, assegurando para eles a sua confiança. Por outro lado, a cumplicidade entre o nível de significação dos diálogos e o entendimento do público se estabelece com o trabalho do ator. Paulatinamente, por meio dos signos teatrais, vai se confirmando uma outra face de Montanha e Fenelon, diferente da que o personagem Inocêncio conhece. Montanha *abre os olhos de cobiça*; Fenelon *pigarreia*; os dois se entreolham dis-simulados; mudam o tom da fala... :

MONTANHA

Coronel Inocêncio Pacífico, quanto prazer em vê-lo...

INOCÊNCIO

O prazer é meu, Jacó Montanha.

MONTANHA

Como vai passando o amigo Fenelon? Sempre correto e dedicado...

FENELON

Sou um escravo do dever, Jacó Montanha...

MONTANHA

( Sentando-se ao lado de Inocêncio)

Espero que D. Isabelinha esteja passando bem de saúde e que continue a jóia mais preciosa de sua preciosíssima coleção...Meu coração ainda sangra, não ser aceito por ela é a pior desgraça que poderia ter-me acontecido... mas não vim aqui para chorar minhas mágoas. Devo partir depois de amanhã e esta é uma visita de despedida.

INOCÊNCIO

É, Fenelon, Tramóia me disse que o senhor vai deixar a cidade. Realmente, para um comerciante de pedras, viajar é essencial. Mas não quero deixá-lo partir sem antes mostrar, como lhe havia prometido, os diamantes gêmeos, os últimos de minha antiga coleção. [...]

FENELON

(Entrando com os diamantes.) Aqui estão eles...

MONTANHA

(Abrindo os olhos de cobiça.).

(Pegando os diamantes.) São belíssimos! Realmente esplendurosos!...Que perfeição!... Que raridade! Que coisa única!...

INOCÊNCIO

O senhor gosta tanto assim de diamantes?

MONTANHA

Sim...Sim...

FENELON

(Pigarreando.) Hum...Hum...

MONTANHA

(Olha para Fenelon.) Não, não... como um artista, sim... (Olha com a lupa.) Hum! Que perfeição de formas, que brilho ofuscante... Isso vale pelo menos...

FENELON

(Cortando.) É de um valor estimativo incalculável! (p.27-29)

Estando, pois, estabelecido o conflito, através da cumplicidade entre a natureza das falas e a sutileza como elas são proferidas pelos atores, é propício retornar o olhar para as outras construções de linguagem que se comunicam mais diretamente com o público e o insere no jogo da representação. A mais evidente é a participação do Cantador e do Coro. Ambos reiteram e explicitam, de maneira sempre teatral, as intenções da trama que foram sutilmente colocadas nas situações de diálogo. No final da cena dois, depois que Montanha



traça os planos do com os capangas, entra o Cantador e se dirige para o espectador, travando com ele um diálogo que traduz a sua emoção e enfatiza a tensão da história. O cantor flagra o grito de liberdade que, depois de tanta provocação seria o desejo, tanto de quem está no palco, quanto de quem está na platéia. *Liberdade para a donzela!* Este grito é um resultado, uma conclusão. A donzela que se representa em Isabela, são as filhas todas que, historicamente e pragmaticamente vivem sob a aparente proteção de um sistema que se fundamenta na categoria de gênero. Estabelece-se, assim, a cumplicidade absoluta do espetáculo com seus signos representacionais, a música, o canto, a iluminação, a exortação ao público.

Cantador  
Liberdade para as donzelas!  
Coro  
Liberdade! Liberdade!  
Cantador  
Liberdade para Isabela!  
Coro  
Já é tarde! Já é tarde!  
Cantador  
O destino de Isabela foi selado por Tramóia  
O tratante ainda espera  
Cobiçando a bela e a jóia  
Os bandidos conseguiram amordaçar Montalvês  
Embebedar seus irmãos  
Com a droga que Jacó fez!  
Triste sorte de Isabela!  
Coro  
Triste sorte de Isabela!  
Cantador  
Pobre, pobre da donzela!  
Coro  
Pobre, pobre da donzela!

### 3a. Cena

Os últimos acordes do violão se misturam com os sinos da Igreja. É na manhã seguinte. Há mudança na iluminação. Chega Ricardo.

Maria Clara Machado encontra, no teatro, a melhor maneira para explorar o mundo. Cria mundos feitos de palavras e de seres inusitados que cantam, dançam, lutam, desvendam mistérios, encontram tesouros. São meninas, meninos, homens, mulheres, pais, autoridades, bandidos e mocinhos que entram e saem de cena sustentados pela imaginação e tornados vivos pela sensibilidade. Para entrar nesse mundo não tem segredo nenhum, só precisa ser gente. Porque toda gente entra em cena e sai de cena nas diversas situações da vida. Toda gente se emociona e se sensibiliza. É mais difícil explorar a vida fora do teatro, pois esta não prevê o espectador, não prepara a cena à vista da platéia, não constrói uma trama surpreendente. Não prepara o final. A vida não brinca. É puramente ela mesma.

### CHICO

Depressa, tirem o mocinho de cena que a mocinha deve estar chegando...

Quequeca e Mané tiram-no de cena, acompanhados por Chico, resguardando-os; os sinos aumentam; [...] (p. 49).

BADÉ

(Para o Cantador.)

Vê se não *enche* mais, senão ninguém ouve mais nada aqui...

Cantador cala-se e faz um sinal à platéia de que não pode continuar.

A sua luz apaga-se. (p. 76)

JOJÔ

E agora, irmãos?

BADÉ

(Para o Cantador.)

Vê se não *enche* mais, senão ninguém ouve mais nada aqui...

Cantador cala-se e faz um sinal à platéia de que não pode continuar.

A sua luz apaga-se. (p. 76)

JOJÔ

E agora, irmãos?

BADÉ

(Aponta para o Cantador.) Deixa que ele conta!

Pode terminar, Sr. Cantador!

Fazem um sinal de reverência ao Cantador e a sua luz acende-se.

Os irmãos saem.

Cantador:

Assim findou-se a história

Que o destino quis e fez

Casou-se dona Isabela

Com Ricardo Montalvês. (p. 93)

### Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987

BORNHEIM, GERD A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BROOK, Peter. *O diabo é o aborrecimento. (Conversas sobre teatro)*. Porto: Codex/Asa, 1993.

CLARK, Fred M. *O espectador no texto: metaficção e mimese no teatro de Nelson Rodrigues*. University of North Carolina, Chapel Hill, 1989.

DEMARCY, Richard. *A leitura transversal*. In: *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: *A literatura e o leitor. (textos da estética da recepção)*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

MACHADO, Maria Clara. *Teatro IV*. 4 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

PONTY, M. Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.