

102

cadernos de teatro

— A EXPERIÊNCIA TEATRAL — E. Ionesco

— A HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO — J. Rosenthal e L. Vertebaker

— A CATÁSTROFE — S. Beckett

— O DIA EM QUE JOHN LENNON MORREU — Ricardo Linhares

CADERNOS DE TEATRO N. 102
Julho, Agosto e Setembro 1984

ESTA REVISTA TEM O APOIO CULTURAL DE
METAL LEVE S. A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO

As matérias publicadas nesta revista são
de inteira responsabilidade dos editores.

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

*Redatores — BERNARDO JABLONSKI, CARMINHA LYRA
ALOISIO FILHO e RICARDO KCSOVSKI*

Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO
só poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)
Av. Almirante Barroso, 97 Rio de Janeiro*

1984: CEM NÚMEROS, SEM VERBA;

1985: SEMPRE VIVOS

No dia 23 de outubro de 1984, realizamos no Tablado o lançamento do número duplo comemorativo 100/1. Na ocasião procedemos a um debate sobre o teatro brasileiro hoje, com a participação de Domingos Oliveira, Flora Sussekind, Yan Michalski, Maria Clara Machado e Orlando Miranda. Já nesta época o INACEN nos havia comunicado estar em dificuldades para manter o compromisso de patrocinar nossa publicação, como vinha fazendo com correção e dedicação desde os tempos do SNT.

Mas, nessa mesma noite, o presidente do INACEN afirmava publicamente que não deixaria de nos honrar com a ajuda habitual. Dois dias depois, no entanto, o diretor do CENACEN, Sr. Clovis Levi, nos telefonava anunciando o pior: que não havia mesmo verba disponível para a publicação dos dois números restantes de 1984.

Consternação. Esse o sentimento que reinou na reunião que realizamos no dia 30 do mesmo mês. Em cima da mesa a lista dos artigos que compunham os números 102 e 103, a lista dos assinantes, e a indisfarçável sensação de fracasso e de desânimo. Mas com a experiência advinda de muitos e muitos anos de luta, e a lembrança de uma crise bem semelhante ocorrida anteriormente, nos pusemos em ação.

Escrevemos então a circular que enviamos a todos os assinantes, bem como a muitos membros de nossa comunidade teatral e a empresas privadas que tradicionalmente destinam verbas a empreendimentos culturais. Transcrevemos a seguir aquela circular:

Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1984.

AOS ASSINANTES DOS
“CADERNOS DE TEATRO”

Cordiais Saudações

Ainda sob o impacto das alegrias proporcionadas pelo nº 100 dos “Cadernos de Teatro”, que já se acham nas mãos do prezado assinante, fomos surpreendidos com a comunicação do Instituto Nacional de Artes Cênicas — INACEN —, de que não lhe seria mais possível patrocinar a publicação, dada a falta de recursos com que se vê a braços.

Diante de tal situação estamos expedindo a presente circular aos nossos assinantes, informando que os nºs 102 e 103, que corresponderiam às restantes publicações do ano de 1984, estão temporariamente suspensos, o que muito lamentamos. O Tablado não possui, infelizmente, condições para assumir a responsabilidade financeira da edição desses dois números.

No ano passado já enfrentamos desafio semelhante, em 1962, quando o Instituto Brasileiro de Educação e Cultura — IBEC —, por razão semelhante, retirou o patrocínio que emprestava à nossa revista. Esperamos contornar o atual impasse, da mesma maneira como conseguimos vencer o desafio surgido naquela ocasião. Para tanto estamos entrando em contato com entidades culturais e empresas privadas, capazes de patrocinar ou coeditar com o Tablado os “Cadernos de Teatro”.

Qualquer solução que for dada ao problema respeitaremos os direitos dos assinantes, que oportunamente serão colocados a par do resultado desses contatos, através de nova correspondência.

Antecipadamente grata pela sua compreensão e paciência, subscrevo-me anteciosamente,

Maria Clara Machado
Diretora

As respostas ao nosso apelo vieram rapidamente. Demonstrações de solidariedade, protestos, votos de esperança, sugestões e incentivos, vindos de várias partes do país. E do INACEN, recebemos a seguinte carta:

Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1984.

Do: Presidente do INSTITUTO NACIONAL DE
ARTES CÊNICAS-INACEN

À: Ilma. Sra. MARIA CLARA MACHADO

Prezada Senhora:

Chegou à presidência do INACEN uma circular com sua assinatura dirigida aos assinantes dos "Cadernos de Teatro", contendo a seguinte afirmação: "... fomos surpreendidos com a comunicação do Instituto Nacional de Artes Cênicas — INACEN —, de que não seria mais possível patrocinar a publicação dada a falta de recursos com que se vê a braços."

Não entendemos como o Tablado chegou a essa conclusão já que, por parte do INACEN, nunca partiu qualquer declaração suspendendo o auxílio aos Cadernos de Teatro. Pelo contrário, o INACEN manifestou-se, desde o início, pela continuidade do patrocínio em 1985. Isso lhe foi dito por telefone pelo diretor do CENACEN, Clovis Levi, que lembrou, na ocasião, que o INACEN considera os "Cadernos de Teatro" como um dos poucos veículos que levam informações aos grupos teatrais, permitindo-lhes uma constante atualização; afirmou, ainda, que os "Cadernos de Teatro" possibilitam a formação de uma biblioteca com textos teatrais, sabendo-se que são raras as edições de peças de teatro e que, por todas essas razões o INACEN considera importantíssima a continuidade desta publicação.

Lembro que, antes do dia 30 de outubro, data da citada circular do Tablado aos assinantes, estivemos juntos e declarei, perante emissoras de televisão e perante o público presente ao Teatro Tablado, que o INACEN não se omitirá quanto aos "Cadernos de Teatro". Entendemos que o Tablado tem obrigação com seus assinantes mas o INACEN não pode ser responsabilizado por eventuais quebras desses compromissos, como aliás vem sendo acusado, tanto através da citada circular aos assinantes, como através de declarações aos jornais — o que não é justo, já que nos últimos anos, o INACEN vem pagando de forma integral as despesas de gráfica decorrentes da publicação dos "Cadernos de Teatro". Lembro que em

1983, através do empenho 1339 de 14 de outubro, processo 765/83, foi liberada a verba de Cr\$ 2.824.000 (dois milhões oitocentos e vinte e quatro mil cruzeiros) para a publicação dos n.ºs 96, 97, 98 e 99; e lembro ainda que, através do empenho 1088 de 19 de julho deste ano, o Tablado recebeu Cr\$ 4.980.000 (quatro milhões novecentos e oitenta mil cruzeiros) para a realização do n.º 100, especial, com o dobro de páginas. Chamo a atenção para o fato de que de 1983 para 1984 houve um aumento de 74% na verba dedicada pelo INACEN aos "Cadernos de Teatro" quando o orçamento do INACEN foi aumentado em apenas 57%.

Esperando que não persistam mais dúvidas nem colocações a esse respeito, o INACEN reafirma, agora formalmente, sua intenção de continuar patrocinando a revista "Cadernos de Teatro", em 1985 e nos anos seguintes, reconhecendo o alto valor desta publicação e dando prosseguimento à sua luta, juntamente com o Tablado, para a melhoria do teatro brasileiro.

Tendo em vista que o INACEN recebeu um reforço orçamentário neste mês de dezembro, através do gabinete da Ministra da Educação e Cultura, Esther de Figueiredo Ferraz, tornou-se viável o patrocínio, ainda este ano, de mais um número de "Cadernos de Teatro".

Em função disso esperamos que nos seja enviado o respectivo orçamento.

Atenciosamente,

Orlando Miranda de Carvalho

Presidente do INACEN

De nossa parte, não queremos de modo algum polemizar com o INACEN, que durante tantos anos nos tem patrocinado. Por outro lado, o fato de sermos notificados *no final do ano* — com os dois números restantes praticamente prontos para serem impressos, com todas as nossas responsabilidades assumidas perante os assinan-

tes, colaboradores, articulistas e todos aqueles que sempre têm graciosamente participado de nosso empreendimento — de que não mais haveria verba para publicação, verba essa de responsabilidade do INACEN, foi o que nos colocou de pés e mãos atados. Por mais que surjam imprevistos de toda a ordem em um órgão que tem por competência incentivar atividades relacionadas às artes cênicas em todo o país, acreditamos que hajam planejamentos e previsões que supostamente devem transcender a esses possíveis transtornos da vida.

Não estamos no entanto enviando nenhum orçamento ao INACEN, conforme está no final da missiva do referido órgão, porque nesse meio tempo, recebemos da METAL LEVE S. A. Indústria e Comércio, na pessoa de seu diretor, Sr. José Mindlin, a gentil oferta de patrocinar os dois números restantes do ano de 1984, respectivamente os nºs 102 e 103.

Mas vemos com a maior satisfação que o INACEN reafirma sua intenção de prosseguir na sua indispensável colaboração, e agradecemos os elogios que recebemos de seu presidente. Afinal, estamos juntos como diz ele na carta, na luta por um teatro brasileiro melhor. E todos nós sabemos como tem sido profícua e empenhedora a egstão do Sr. Orlando Miranda frente a esse órgão.

E encerramos essa introdução agradecendo do fundo do coração a todos aqueles que nos escreveram e de alguma forma ou de outra nos ajudaram a reencontrar o caminho, impedindo a interrupção de nossa revista. Não publicamos o nome desses nossos amigos, porque foram realmente em número muito grande (precisaríamos de quase que um número especial para compor a lista com seus nomes, e conseqüentemente de uma verba extra... já imaginaram o círculo vicioso?).

Um agradecimento todo especial ao Sr. José Mindlin, que concretizou materialmente os votos de todos que torceram por nós.

E a seguir, sem mais, o número 102.

Bernardo Jablonski

*pela direção e por todo corpo editorial dos
Cadernos de Teatro*



A EXPERIÊNCIA TEATRAL

Eugène Ionesco

Quando me perguntam porque escrevo peças de teatro, sempre fico embaraçado e não sei o que responder. As vezes parece que escrevo para o teatro porque eu o detesto. Lia obras literárias, ensaios, ia ao cinema com prazer. Escutava música uma vez ou outra, visitava galerias de arte, mas pode-se dizer que não ia nunca ao teatro. Quando por acaso ia, era para acompanhar alguém ou porque não podia recusar um convite, porque era obrigado a ir.

Não tinha nenhum prazer, não participava. A interpretação dos atores me aborrecia, ficava aborrecido por eles. As situações me pareciam arbitrarias. Havia qualquer coisa de falso em tudo aquilo.

A representação teatral não tinha magia para mim. Tudo me parecia um pouco ridículo, penoso. Não compreendia por exemplo como se podia ser ator. Parecia que o ator fazia uma coisa inadmissível, reprovável. Ele renunciava a si mesmo, abandonava-se, mudava de pele. Como podia ele aceitar ser um outro? Representar um personagem? Era para mim uma espécie de trapaça grosseira, inconcebível.

Além disso o ator não se tornava outra pessoa, ele imitava, ou o que era pior, pensava que imitava. Isso me parecia penoso e de certa forma desonesto. "Como ele representa bem" diziam os espectadores. Para mim, ele representava mal, e não era bom para representar aquela peça.

Ir ao teatro significava ver gente aparentemente séria, querendo ser vista. Apesar disso, não sou um espírito absolutamente terra-a-terra. Não sou um inimigo do imaginário. Sempre pensei que a verdade da ficção é mais profunda, mais carregada de significação do que a reali-

dade cotidiana. O realismo, socialista ou não, está aquém da realidade. Ele a comprime, atenua, distorce, não leva em conta nossas verdades e obsessões fundamentais: o amor, a morte, o espanto. Ele apresenta o homem dentro de uma perspectiva reduzida, alienada; nossa verdade está em nossos sonhos, na imaginação; tudo, a cada instante, confirma esta afirmação. A ficção precedeu a ciência. Tudo que sonhamos, isto é, tudo que desejamos, é verdade (o mito de Ícaro precedeu a aviação e se Adler e Blériot voaram foi porque todos os homens sonharam com o voo). Nada mais verdadeiro que o mito: a história tentando realizá-lo, desfigura-o, corta-o pela metade; ele é impostura, mistificação, quando pretende ter "vencido". Tudo que sonhamos é realizável. A realidade não existe para ser realizável: ela é aquilo que é. O sonhador, ou o pensador, ou o sábio é que é o revolucionário, é ele que tenta mudar o mundo.

Por que a realidade teatral não se impunha a mim? Por que sua verdade me parecia falsa? E o falso, por que me parecia querer passar por verdade, substituir a verdade? Era culpa dos atores? do texto? minha? Creio compreender agora que o que me aborrecia no teatro era a presença no palco de personagens em carne e osso. Sua presença material destruía a ficção. Havia ali, como que dois planos de realidade, a realidade concreta, material, empobrecida, vazia, limitada, desses homens vivos, cotidianos, mexendo-se e falando em cena, e a realidade da imaginação, todas as duas, face a face, não se escondendo, irredutíveis: dois universos antagônicos não chegando a se unir, a se confundir.

Com efeito, era bem isso: cada gesto, cada atitude, cada fala dita em cena destruía, a meus olhos, um universo que esse gesto, essa atitude, essa fala se propunha justamente em fazer surgir; o destruía antes mesmo de fazê-lo surgir: era para mim um verdadeiro aborto, uma espécie de falta, uma espécie de tolice. Se você tapa os ouvidos para não ouvir a música para dançar que a orquestra toca, e fica olhando os dançarinos, você pode ver quanto eles parecem ridículos e seus movimentos sem sentido: como se alguém que se encontrasse pela primeira vez num culto religioso, onde todo o cerimonial lhe pareceria incompreensível e absurdo.

Assistia peças com uma consciência de alguma maneira dessacralizada que fazia com que eu não gostasse delas, não as sentisse, não acreditasse nelas.

Um romance, é uma história que lhe contam; inventada ou não, isso não tem importância, nada lhe impede

de acreditar nela; um filme é uma história imaginária que faz você ver. É um romance em imagens, um romance ilustrado, é também uma história contada visualmente, claro, o que não muda sua natureza em nada: pode-se acreditar nela; a música, é uma combinação de sons, de aventuras auditivas; um quadro é uma organização ou uma desorganização de formas, de cores, de planos, não há lugar para acreditar ou não nele; ele está lá, evidente. É suficiente que seus elementos correspondam às exigências ideais da composição, da expressão pictorial. Romance, música e pintura são construções puras, não contendo elementos que lhes sejam heterogêneos; eis por que eles se conservam e são admissíveis. O cinema por si só pode se manter, pois ele é um seguimento de imagens, o que faz com que ele seja também puro, enquanto que o teatro me parecia essencialmente impuro: a ficção estava aí misturada a elementos que lhe eram estranhos; ela era uma ficção imperfeita, uma matéria bruta, não tendo passado por uma indispensável transformação, uma mutação. Em suma, tudo me exasperava no teatro. Quando via os atores identificarem-se totalmente aos personagens dramáticos e chorar, por exemplo, em cena com lágrimas verdadeiras, isso me era insuportável. Achava que era simplesmente indecente.

Quando, ao contrário, via o ator muito senhor de si, fora de seu personagem, dominando-o, separando-se dele, como queria Diderot ou Jouvet, ou Piscator, ou depois dele, Brecht, isso muito me desagradava. Também me parecia ser uma mistura inaceitável do verdadeiro e do falso, pois eu sentia a necessidade dessa transformação necessária ou transposição da realidade que só a ficção, a criação artística pode tornar significativa, mais "verdadeira", mais densa e que os didatismos realistas não fazem senão tornar pesado e empobrecer de uma vez, ao nível da sub-ideologia. Eu não gostava do ator, do astro, considerava-o como um príncipe anarquista, dissolvendo, destruindo em seu proveito a unidade da organização cênica, e que explora tudo para si em detrimento da integração coerente dos elementos do espetáculo. Mas a desumanização do ator, como em Piscator ou em Brecht, aluno de Piscator, que fazia do ator uma simples peça de jogo de xadrez do espetáculo, um instrumento sem vida, sem fogo, sem participação nem invenção pessoal, em proveito, desta vez, da *mise-en-scène*, à qual, por sua vez, tomava tudo para si, essa primazia pela organização me exasperava muito, me dava,

literalmente, a sensação de sufocação; anular a iniciativa do ator, matar o ator, é matar a vida e o espetáculo.

Mais tarde, isto é, recentemente, me dei conta que Jean Vilar, em suas direções soube encontrar a dosagem indispensável, respeitando a necessidade da coesão cênica sem desumanizar o ator, dando assim unidade ao espetáculo, liberdade ao ator em meio-caminho, entre o estilo do Odéon (fora dos exageros declamatórios do gênero Sarah Bernhardt ou Mounet-Sully) e o estilo brechtiano ou piscatoresco. Mas Jean Vilar é um caso excepcional, senso instintivo do teatro, a não expressão de teorias sobre teatro e dogmas imutáveis.

Contudo não via muito como escapar a esse verdadeiro mal que me vinha à consciência sobre o que havia de impuro no teatro representado. Não era na verdade um espectador agradável, mas um resmungão, sempre descontente. Era devido a uma espécie de insegurança só minha? Ou tinha a ver com o teatro?

Mesmo os textos de teatro que pude ler me desagradavam. Não todos! Pois não estava fechado para um Sófocles ou para um Ésquilo, nem para Shakespeare, nem para certas peças de Kleist ou de Büchner. Por quê? Pensava que era porque todos esses textos são extraordinários para a leitura, por suas qualidades literárias que não são especificamente teatrais. Em todo caso, depois de Shakespeare e Kleist, não creio ter tomado gosto para leitura de peças. Strindberg me parecia insuficiente, inábil. O próprio Molière me entediava. Suas histórias de avaros, hipócritas e cornudos não me interessavam. Seu espírito ametafísico me desgostava. Shakespeare punha em questão a totalidade da condição e do destino do homem. Os problemas molierescos me pareciam, no final das contas, relativamente secundários, às vezes dolorosos, certos, dramáticos mesmo, nunca trágicos, pois podiam ser resolvidos. Não se pode encontrar solução para o insustentável e só o que é insustentável é profundamente trágico, profundamente cômico, essencialmente teatro.

Por outro lado, as peças de Shakespeare em sua grandeza me pareciam diminuídas na representação. Nenhum espetáculo shakespeariano me cativava tanto quanto a leitura de Hamlet, de Otelo, de Julio César, etc. Talvez fosse por que indo raramente ao teatro, não tinha visto as melhores representações do teatro shakespeariano? Em todo caso, a representação me dava a impressão de tornar sustentável o insustentável. Era uma domesticação da angústia.

Não sou então um verdadeiro amador de teatro, muito menos um homem de teatro. Realmente detestava o teatro. Ele me aborrecia. E contudo não é assim. Lembro-me ainda que, na minha infância, minha mãe não conseguia me arrancar dos marionetes do jardim de Luxemburgo. Eu ficava lá, poderia ficar lá, enfeitado dias inteiros. Entretanto não ria. O espetáculo de marionetes me retinha, como estupefato pela visão desses bonecos que falavam, que se mexiam, se agrediam. Era o espetáculo do mundo mesmo, que insólito, irreal, mas mais verdadeiro que a verdade, se apresentava a mim, sob forma infinitamente simplificada e caricatural, como para sublinhar a grotesca e brutal verdade. Também mais tarde, até os 15 anos, qualquer peça de teatro me apaixonava e qualquer peça me dava o sentimento de que o mundo é insólito, sentimento com raízes tão profundas que ele nunca mais me abandonou. Cada espetáculo acordava em mim esse sentimento de estranheza do mundo, que para mim aparecia melhor no teatro do que em qualquer outro lugar. Escrevi então com treze anos uma peça, minha primeira obra, que não tinha nada de insólito. Era uma peça patriótica: a extrema criança desculpa tudo.

Quando passei a não gostar de teatro? A partir do momento que tornando-me um pouco lúcido, adquirindo espírito crítico, tomei consciência dos artifícios, dos grandes artifícios do teatro, isto é, a partir do momento que perdi toda a ingenuidade. Quais são os monstros sagrados do teatro que poderiam me restituí-la? E em nome de qual magia válida, teria ele o direito de pretender nos enfeitar? Não há mais magia; não há mais o sagrado: nenhuma razão, nenhuma justificação é suficiente para fazê-lo renascer em nós.

Fora isso, nada é mais difícil que escrever para o teatro. Os romances, os poemas permanecem. Sua eficiência não é enfraquecida, mesmo depois de séculos. Toma-se interesse pela leitura de muitas obras menores dos séculos XIX, do XVIII e XVII. Quantas obras ainda mais antigas não nos interessam? E toda a pintura, toda a música resistem. As menores cabeças esculpidas em tantas catedrais conservam vivas uma frescura intacta, uma ingenuidade comovedora, e nós continuaremos a ser sensíveis aos ritmos arquiteturais de monumentos das mais antigas civilizações que, através deles, se revelam para nós, falam uma linguagem direta e precisa. Mas e o teatro?

Algumas pessoas dizem que o teatro está ultrapassado. Na minha opinião ele é bem do nosso tempo. É isso

que faz sua fraqueza e sua efemeridade. Quero dizer que o teatro é atual, não o sendo o bastante. Cada tempo requer a introdução de um "fora do tempo" incomunicável, no tempo, dentro do comunicável. Tudo é momento circunscrito na história, é claro. Mas cada momento é toda a história: toda história é válida à medida em que ela é transhistórica; no individual lê-se o universal.

Os temas que muitos autores escolhem só revelam uma moda ideológica, o que é menos que a época. Ou então esses temas exprimem este ou aquele pensamento político muito particular, e as peças que as ilustram morrerão com esta ideologia, da qual são tributários pois as ideologias caducam. Qualquer túmulo cristão, qualquer estrela grega ou etrusca tocam mais, falam mais no destino do homem do que todas as peças laboriosamente engajadas, que se fazem instrumento de disciplinas, de sistemas de expressão, de linguagens diferentes daquelas que lhe são próprias.

É verdade que todos os autores quiseram fazer propaganda. Os grandes são aqueles que malograram, que, conscientemente ou não, chegaram à realidade mais profundas, mais universais. Nada mais precário que as obras teatrais. Elas podem se sustentar um tempo curto mas rapidamente se esgotam, só revelando seus artifícios.

Corneille, sinceramente, me entedia. Nós o amamos talvez (sem acreditarmos nisso) por hábito. Somos forçados a isso. Foi-nos imposto na classe. Schiller me é insuportável. As peças de Marivaux me pareceram durante muito tempo representações fúteis. As comédias de Musset são fracas, as de Vigny não representáveis. Os dramas sanguinolentos de Victor Hugo nos fazem rir às gargalhadas; em contrapartida, pelo que se diz, pouco se tem para rir na maioria das peças cômicas de Labiche. Dumas Filho, com sua "Dama das Camélias" é de um sentimentalismo ridículo. E os outros? Oscar Wilde? fácil; Ibsen? pesado; Strindberg? desajeitado. Um autor contemporâneo, cujo túmulo ainda está fresco, Giraudoux, nem sempre é atual, ao passo que o teatro de Cocteau, nos parece fictício, superficial. Seu brilhantismo embaçou: procedimentos teatrais muito evidentes em Cocteau; procedimentos e artifícios reconhecidos, claro, mas mesmo assim artifícios.

Mesmo Pirandello está ultrapassado, sendo seu teatro fundamentado em teorias da personalidade ou da verdade de faces múltiplas, teorias que, depois da psicanálise e das psicologias profundas, parecem claras como o dia. Confirmando a exatidão das teorias pirandelianas,

a psicologia moderna, vai necessariamente mais longe que Pirandello na exploração da *psyche* humana e dá uma certa validade à Pirandello, mas ao mesmo tempo torna-o insuficiente e inútil; pois diz melhor, mais cientificamente que Pirandello, o que foi dito por este. O valor do teatro de Pirandello não se apoia na psicologia mas na sua qualidade literária, que está necessariamente em outros lugares: não é mais a descoberta dos antagonismos da personalidade que nos interessa, mas o que ele faz dramaticamente. Seu interesse propriamente teatral é extracientífico, ele está além de sua ideologia. Só fica em Pirandello sua mecânica teatral, sua representação: prova ainda que, o teatro que só é fundamentado numa ideologia, numa filosofia, que é construído sobre areia, afunda. É sua linguagem teatral, seu instinto puramente teatral que faz com que Pirandello seja ainda hoje um autor teatral atual.

Também não é a verdade psicológica das paixões, em Racine, que mantém seu teatro, mas o que Racine fez dessas verdades, como poeta e homem de teatro.

Se contarmos os dramaturgos que podem emocionar ainda o público, encontraríamos através dos séculos uns vinte... uns trinta no máximo. Mas os quadros, os poemas e romances que nos falam, contam-se aos milhares. Falta ao teatro a simplicidade necessária. Não digo que não possa aparecer um poeta dramático, um grande ingênuo, mas no momento, não o vejo despontar no horizonte. Falo de uma simplicidade lúcida, transbordante de fontes profundas do ser, revelando-as à nós mesmos, restituindo-nos nossa simplicidade, nosso ser secreto. No momento, ninguém é simples, nem entre os espectadores, nem entre os autores.

O que há então a reclamar dos autores dramáticos, das peças teatrais? Seus artifícios, dizia eu, isto é, seus procedimentos são muito evidentes. O teatro pode parecer um gênero literário inferior, um gênero menor. Ele sempre parece um pouco exagerado. É uma arte de efeitos, sem dúvida. Ele não pode dispensá-los e é isso que censuramos nele. Os efeitos só podem ser grandes. Tem-se a impressão que as coisas pesam aí. As nuances dos textos de literatura desaparecem. Um teatro de sutilezas literárias esgota-se depressa. Os semitons ficam obscuros ou desaparecem numa claridade muito grande. Não há penumbra, nem refinamentos possíveis. As demonstrações, as peças de tese são grosseiras, tudo fica aproximativo. O teatro não é a linguagem das idéias. Quando ele pretende fazer-se veículo de ideologias, ele nada mais é que seu vulgarizador. Ele as simplifica perigosamente. Tor-

na-as primárias, rebaixa-as. Ele torna-se "ingênuo", mas no mau sentido. Todo o teatro de ideologia arrisca-se a ser só um teatro de propaganda. Qual seria então, não sua utilidade mas a sua função, se o teatro estava condenado a fazer unicamente o duplo emprego com a filosofia ou a teologia, ou a política, ou a pedagogia? Um teatro psicológico é insuficientemente psicológico. É melhor ler um tratado de psicologia. Um teatro ideológico é insuficientemente filosófico. Em vez de ir ao teatro ver a ilustração dramática desta ou daquela política, prefiro ver meu habitual cotidiano, ou ouvir os candidatos do meu partido falar.

Descontentes com a ingenuidade, com o caráter rudimentar do teatro, dos filósofos, dos literários, dos ideológicos, dos poetas refinados, as pessoas inteligentes tentam tornar o teatro inteligente. Escrevem com inteligência, com gosto, com talento. Colocam o que pensam, exprimem suas concepções de vida, do mundo, acham que a peça de teatro deva ser uma espécie de apresentação de uma tese, cuja solução aparece em cena. Eles dão às vezes às suas obras a estrutura de um silogismo cujas premissas seriam os dois primeiros atos, e o terceiro a conclusão.

Não se pode negar que a construção não seja às vezes excelente. Entretanto isto não corresponde à nossa exigência teatral, pois não faz o teatro sair dessa zona intermediária que não é, nem arte, na qual o pensamento discursivo só pode servir de alimento, nem um plano plano superior do pensamento.

Devemos então renunciar ao teatro se recusamos a lhe dar um papel protecionista, outras formas de manifestação do espírito, outros sistemas de expressão? Pode ele ter autonomia como a pintura ou a música?

O teatro é uma das artes mais antigas. Penso que mesmo assim não se pode passar sem ele. Não se pode não ceder ao desejo de fazer aparecer em cena personagens vivos, ao mesmo tempo reais e inventados. Não se pode resistir à esta necessidade de fazê-los falar e viver à nossa frente. Encarnar os fantasmas, dar vida, é uma aventura prodigiosa, insubstituível, ao ponto de me acontecer ficar deslumbrado vendo de repente se mover no palco de "Noctambules", no ensaio de minha primeira peça, personagens criados por mim. Fiquei amedrontado. Com que direito tinha eu feito isso? Era permitido fazer isso? E Nicolas Bataille, meu intérprete, como podia ele tornar-se M. Martim?... Era quase diabólico. Assim foi que, só quando escrevi para o teatro, completamente por

acaso e com intenção de colocá-lo em ridículo, que comecei à amá-lo, a redescobri-lo em mim, a compreendê-lo, a ficar fascinado por ele, e compreendi o que tinha a fazer.

Disse a mim mesmo que os autores teatrais muito inteligentes não são muitos, que os pensadores não podem encontrar no teatro a linguagem de um tratado filosófico; como eles queriam levar ao teatro muitas sutilezas e nuances, era ao mesmo tempo muito e não o suficiente; se o teatro não era mais que um exagero deplorável de nuances, que me aborrecia, nada mais era que um aumento insuficiente. O que era muito exagerado não era suficientemente exagerado, o muito sutil era muito pouco sutil. Se o valor do teatro estava então no aumento dos efeitos, seria necessário aumentá-los ainda mais, sublinhá-los, acentuá-los ao máximo. Impelir o teatro para além dessa zona intermediária que não é nem teatro, nem literatura, é restituí-lo a seu lugar, a seus limites naturais. Seria necessário não esconder os artifícios mas torná-los mais visíveis ainda, deliberadamente evidentes, ir a fundo no grotesco, na caricatura, além da pálida ironia das comédias de salão. Nada de comédias de salão, mas a farsa, a paródia extrema. Humor sim, mas por meios burlescos. Uma comicidade dura sem finura excessiva. Também nada de comédias dramáticas. Mas sim voltar ao insustentável. Arrastar tudo ao paradoxo, onde estão as origens do trágico. Fazer um teatro de violência: violentamente cômico, violentamente dramático.

Evitar a psicologia ou então dar-lhe uma dimensão metafísica. O teatro está no exagero extremo dos sentimentos, exagero que desloca a chata realidade cotidiana. Também no deslocamento, na desarticulação da linguagem.

Se por outro lado os atores me aborreciam porque eram também muito pouco naturais, é talvez porque eram ou queriam ser muito naturais; renunciando à sê-lo, talvez eles se tornassem de uma outra maneira. É preciso que eles não tenham medo de não ser naturais.

Para se arrancar do cotidiano, do hábito, a preguiça mental que nos esconde a singularidade do mundo, é preciso receber um verdadeiro golpe. Sem uma virgindade nova de espírito, sem uma nova tomada de consciência, sem uma purificação da realidade existencial, não há teatro, também não há arte; é preciso realizar uma espécie de deslocamento do real, que deve perceber sua reintegração.

Para isso deve-se empregar um procedimento: brincar com o texto. Sobre um texto insensato, absurdo, cômico, pode-se enxertar uma *mise-en-scène*, uma interpretação grave, solene, cerimoniosa. Ao contrário, para evitar o ridículo das lágrimas fáceis, do piegas, pode-se enxertar sobre um texto dramático, uma interpretação circense, sublinhar pela farsa o sentido trágico da peça. A luz faz a sombra mais obscura, a sombra acentua a luz. Nunca entendi a diferença que se faz entre cômico e trágico. O cômico sendo intuição do absurdo, me parece mais desesperador que o trágico. O cômico não oferece saída. Digo: “desesperador”, mas na realidade, ele está além do desespero ou da esperança.

Para certas pessoas, o trágico pode parecer, de certa forma, reconfortante, pois se ele quer exprimir a impotência do homem vencido, arruinado pela fatalidade por exemplo, o trágico reconhece assim, a realidade de uma fatalidade, de um destino, de leis que regem o Universo, incompreensíveis às vezes, mas objetivas. E essa impotência humana, esta inutilidade de nossos esforços pode também, num sentido, parecer cômica.

Intitulei minhas comédias “antipeças”, “dramas cômicos” e meus dramas “pseudodramas” ou “farsas trágicas” pois me parece, o cômico é trágico e a tragédia do homem, irrisória. Para o espírito crítico moderno nada pode ser levado totalmente à sério, nada totalmente na brincadeira. Tentei, em “Victimes du Devoir” sufocar o cômico no trágico, em “As Cadeiras” o trágico no cômico, ou se quisermos, opor o cômico ao trágico para reuni-los em uma mesma síntese teatral. Mas não é uma síntese verdadeira pois esses dois elementos não se fundem, eles coexistem, repelem-se continuamente; criticam-se, negam-se mutuamente, podendo constituir assim, graças à esta oposição, um equilíbrio dinâmico, uma tensão. Creio que minhas peças: “Victimes du Devoir” e “Le Nouveau Locataire” são as que melhor responderam a essa necessidade.

Também, pode-se opor o prosaico ao poético, e o cotidiano ao insólito. É o que tentei fazer em “Jacques ou la Soumission”, que intitulei também “Comédia naturalista”, porque partindo de um tom naturalista tentei ultrapassar o naturalismo.

Também “*Amédée* ou *Comment s'en débarrasser*”, cuja ação se passa em um apartamento de pequenos burgueses, é uma peça realista na qual eu introduzi elementos fantásticos, servindo para destruir e ao mesmo tempo para sublinhar, por contraste, o “realismo”.

Na minha primeira peça “A Cantora Careca”, que tentava ser, no início, uma paródia do teatro e assim, uma paródia de um certo comportamento humano, mergulhando no banal, levando a fundo, até os últimos limites, os clichês mais deformados da linguagem de todos os dias, na qual tentei expressar a estranheza na qual parece banhar toda a existência. Tragédia e farsa, prosaísmo e poética, realismo e fantástico, cotidiano e insólito, eis talvez os princípios contraditórios (não há teatro se não há antagonismos) que constituem as bases de uma construção teatral. De certa maneira, talvez o não natural possa aparecer em sua violência, natural, e o muito natural não naturalista. Devo acrescentar que um teatro primitivo não é um teatro primário; que recusar a “aparar as unhas” é dar contornos nítidos, formas mais eficazes e que um teatro utilizando meios simples não é forçosamente um teatro simplista. Se pensamos que o teatro nada mais é que teatro da palavra, é difícil admitir que ele possa ter uma linguagem autônoma. Só pode ser tributária da filosofia, da moral. As coisas são diferentes se considerarmos que a palavra é o diálogo, é a palavra de combate, de conflito. É um erro grave de certos autores pensarem que ela não é mais que uma discussão. Existe outros meios de teatralizar a palavra; levando-a a seu paradoxo, para dar ao teatro sua verdadeira medida, que está em seu exagero: o verbo mesmo deve ser estendido até suas últimas conseqüências, a linguagem deve quase explodir, ou se destruir, na sua impossibilidade para conter as significações.

Mas não há nada além da palavra: o teatro é uma história que se vive, recomeçando a cada representação, e é também uma história que se vê viver. O teatro é tanto visual quanto auditivo. Ele não é uma seqüência de imagens, como o cinema, mas uma construção, uma arquitetura móvel de imagens cênicas.

Tudo é permitido ao teatro: encarnar personagens mas também materializar angústias, presenças interiores. Então não só é permitido, como recomendado brincar com os acessórios, fazer viver os objetos, animar os cenários, concretizar os símbolos.

Assim como a palavra é seguida pelos gestos, pela apresentação, pela pantomima, no momento em que a palavra torna-se insuficiente, substituindo-a por elementos cênicos materiais, podemos ampliá-la. A utilização dos acessórios é ainda um outro problema (Artaud falou sobre isso).

Quando se diz que o teatro deve ser somente social, não se trata, na realidade, de um teatro político e, é claro, nesse ou em outro sentido. Ser social é uma coisa; ser “socialista” ou “marxista” ou “fascista” é outra coisa, é a expressão de uma tomada de consciência insuficiente: quanto mais eu vejo as peças de Brecht mais eu tenho a impressão que o tempo, e seu tempo lhe escapa: seu homem tem uma dimensão de menos, sua época é falsificada por sua própria ideologia que reduz seu campo: é um defeito comum dos ideólogos e das pessoas diminuídas por seu fanatismo. Depois pode-se ser social, apesar de si mesmo, pois somos todos tomados por uma espécie de complexo histórico e pertencemos a um certo momento da história — o qual entretanto, está longe de nos absorver inteiramente e que, ao contrário, não exprime e só contém a parte menos essencial de nós mesmos.

Falei sobretudo sobre uma certa técnica, a da linguagem teatral, a sua linguagem. A matéria ou os temas sociais, podem muito bem constituir, no interior dessa linguagem, matérias e temas do teatro. Talvez sejamos objetivos à força da subjetividade. O particular reúne a generalidade e a sociedade é evidentemente um dado objetivo: entretanto vejo que o social, isto é, mais a expressão histórica do tempo ao qual pertencemos, só existiria pela linguagem (e toda linguagem é também histórica, circunscrita em seu tempo, é inegável), vejo esta expressão histórica implicada muito naturalmente na obra de arte, que vigiamos ou não, consciente ou não, mas mais viva, mais espontânea que deliberada ou ideológica.

Além disso o temporal não vai ao encontro do intemporal e do universal, ao contrário, ele se submete a ele.

Há estados de espíritos, intuições absolutamente extratemporais, extra-históricos. Quando acordo de manhã muito bem, tanto do meu sono noturno quanto do meu sono mental de hábito, e de repente tomo consciência da minha existência e da presença universal, quando tudo me parece estranho e ao mesmo tempo familiar, assim que o espanto de ser me invade, esse sentimento, esta intuição pertence a não importa quem, não importa quando. Pode-se encontrar estado de espírito, exprimido quase com as mesmas palavras dos poetas, dos místicos, dos filósofos, que as exprimem exatamente como eu as sinto, e como sentem certamente todos os homens, se eles não estão mortos espiritualmente ou cegos pelas necessidades da política, podemos encontrar este estado de espírito, claramente exprimido, absolutamente

o mesmo, tão bem na Idade Média como na Antiguidade, ou não importa em qual século “histórico”. Nesse instante eterno, o sapateiro e o filósofo, o “escravo” e o “senhor”, o padre e o profano se encontram, se identificam. Histórico e anti-histórico se unem, alegram-se igualmente com a poesia, a pintura. A imagem da mulher que se penteia é idêntica em certas miniaturas persas e nas estrelas gregas e etruscas, nos afrescos egípcios; um Renoir, um Manet, pintores dos séculos XVII ou XVIII não tiveram necessidade de conhecer as pinturas de outras épocas para encontrar e exprimir a mesma atitude, sentir a mesma emoção diante dessa atitude habitual, da mesma inalterável graça sensual. Trata-se aí, como no primeiro exemplo, de uma permanência afetiva. O estilo pictorial no qual essa imagem é conduzida, é diferente (muitas vezes com dificuldade) seguindo as épocas. Contudo esse “diferente” que se revela secundário, não é mais que um suporte luminoso do permanente. As provas estão lá para nos dizer como o temporal, ou a “historicidade”, para empregar uma palavra da moda, se une, se identifica com o intemporal, com o universal, com a sobre-historidade, como um e outro se apoiam.

Para escolher um grande exemplo que conhecemos: no teatro, quando Richard II é destituído e fica prisioneiro em sua cela, abandonado, não é Richard II que vejo ali, mas todos os reis destituídos, também nossas crenças, nossos valores, nossas verdades dessacralizadas, corrompidas, usadas, as civilizações que se desmoronam, o destino. Assim que Richard II morre, é a morte de alguém querido que vejo; sou eu mesmo que morro com Richard II. Richard II me faz tomar consciência aguda da verdade eterna que esquecemos através das histórias, esta verdade a qual nós não pensamos e que é simples e infinitamente banal; eu morro, você morre, ele morre. Assim, não é a história no final das contas que faz Shakespeare, se bem que ele se sirva da história; não é a história mas ele apresenta a minha história, nossa história, a minha verdade além do tempo, através de um tempo indo além do tempo, reunindo uma verdade universal, impiedosa. De fato, a obra de arte teatral tem um caráter superiormente exemplar, ela devolve minha imagem, ela é o espelho, é tomada de consciência, história — orientada além da história, em direção da verdade mais profunda. Pode-se achar que as razões, dadas por este ou aquele autor, das guerras, das lutas civis, das rivalidades, pelo poder, são justas ou não, pode-se estar de acordo ou não com as suas explicações. Mas não se

pode negar que todos os reis tenham acabado, que estejam mortos, e a tomada de consciência desta realidade, desta evidência permanente, da efemeridade do homem, conjugada com sua necessidade de eternidade, se faz evidentemente, com a emoção mais profunda, com a consciência trágica mais aguda, com paixão. A arte é o domínio da paixão, não aquela do ensinamento escolar; trata-se nessa tragédia, das tragédias — da revelação da mais dolorosa realidade; aprendo ou reaprendo sobre aquilo que não pensava mais, aprendo da única maneira poética possível, participando com uma emoção que não é mistificada ou desfigurada e que rompeu as barragens de papel das ideologias, do pobre espírito crítico ou “científico”. Penso que zombam de mim quando assisto a uma peça de tese, não de evidência, uma peça ideológica, engajada, peça de embuste e não poética, profundamente verdadeira, como só a poesia, a tragédia, podem ser verdadeiras. Todos os homens morrem na solidão: todos os valores degradam-se no desprezo: eis o que me diz Shakespeare. “A prisão de Richard é bem aquela de todas as solidões.” Talvez Shakespeare tenha querido contar a história de Richard II: se ele só tivesse contado isto, esta “história de um outro”, ele não me comoveria. Mas a prisão de Richard II é uma verdade que não desapareceu com a história: seus muros invisíveis conservam-se sempre, ao passo que todas as filosofias, os sistemas desabam. E tudo se mantém porque essa linguagem é a da evidência viva, não a do pensamento discursivo e demonstrativo; a prisão de Richard II está lá, diante de mim, mais além de toda demonstração: o teatro é esta presença eterna e viva; ele responde sem nenhuma dúvida, as estruturas essenciais da verdade trágica, da realidade teatral; sua evidência não tem nada a ver com as verdades precárias das abstrações, nem com o teatro chamado ideológico; trata-se aí de arquétipos teatrais, da essência do teatro, da linguagem teatral. De uma linguagem perdida em nossos dias, onde a alegoria, a ilustração escolar parecem substituir a imagem da verdade viva, que é preciso reencontrar. Toda linguagem evolui mas evoluir, renovar-se, não é se abandonar e virar outra coisa; é reencontrar-se cada vez, a cada momento histórico. Evoluiu-se enormemente. A linguagem do teatro só pode ser linguagem de teatro.

A linguagem da pintura, da música, evoluíram e são sempre enquadradas no estilo cultural de seu tempo, mas sem jamais perder seu caráter pictorial ou musical. E esta evolução da pintura, por exemplo, foi sempre uma redescoberta da pintura, de sua linguagem, de sua essên-

cia. As fases da pintura moderna nos mostra isso claramente. Depois de Klee, Kandinsky, Mondrian, Braque, Picasso, a pintura só faz tentar se libertar do que não é pintura: literatura, anedota, história, fotografia; os pintores tentam redescobrir os esquemas fundamentais da pintura, as formas puras, a cor em si. Também não se trata de estética nem do que chamamos hoje um pouco impropriamente de formalismo, mas sim da realidade que se exprime picturalmente, numa linguagem tão reveladora como a da palavra ou dos sentidos. Se a princípio pudemos acreditar que se tratava de uma certa desagregação da linguagem pictural, se tratava no fundo, de uma ascese, de uma purificação, de uma rejeição à uma linguagem parasitária. Também é depois de ter desarticulado personagens e caracteres teatrais, depois de ter rejeitado uma falsa linguagem teatral, que é preciso tentar, como se fez na pintura, rearticulá-la, purificá-la, essencializá-la.

O teatro não pode ser senão teatro, se bem que para certos doutores em "teatrolgia", esta identidade por si mesma seja considerada falsa, o que me parece mais inverossímil, o mais confuso dos paradoxos.

Para esses doutores, o teatro, sendo outra coisa que teatro, é ideologia, alegoria, política, conferências, ensaios ou literaturas. É também berrante que se pretendesse que a música fosse arqueologia: a pintura, física ou matemática. E o jogo de ténis fosse apenas um jogo de ténis.

Admitindo que o que falei não esteja errado, pode-se dizer que isso não é novidade. Se dissessem que são verdades primeiras, ficaria muito feliz, pois nada é mais difícil do que encontrar as verdades primeiras, os dados fundamentais, as certezas. Mesmo os filósofos procuram descobrir os dados infalíveis. As verdades primeiras são justamente as que perdemos de vista, as que esquecemos. Eis por que ficamos confusos e não nos entendemos mais. Além disso o que acabo de dizer não constitui uma teoria preconcebida da arte dramática. Isto não antecedeu mas seguiu toda minha experiência pessoal do teatro. Essas idéias nasceram da minha reflexão sobre minhas próprias criações, boas ou más. Elas vieram muito tarde. Não tinha idéias antes de escrever uma peça. Eu as tinha quando acabava de escrevê-las ou enquanto a escrevia. Creio que a criação artística é espontânea. Pelo menos para mim. Tudo isso é válido, sobretudo para mim; mas se eu pudesse acreditar ter descoberto em mim mesmo, os esquemas instintivos permanentes da natureza objetiva do teatro, ter tirado tão pouco da essência do que é o teatro, ficaria bem orgulhoso. Toda ideologia é tirada de

um conhecimento indireto; secundário, distorcido, falso; nada é verdadeiro para o artista fora daquilo que ele retira dos outros.

Para um autor denominado de "avant-garde", vão criticar-me por não ter inventado nada. Penso que se descobre, ao mesmo tempo que se inventa, e que a invenção é descoberta ou redescoberta; e se me consideram como autor de "avant-garde" não é minha culpa. A crítica que me considera assim. Isso não tem importância. Esta definição vale uma outra. Não quer dizer nada. É um rótulo.

O surrealismo também não é novo. Ele só fez descobrir, reinventando, colocando em dia uma certa maneira de conhecimento ou certas tendências do ser humano que séculos de racionalismo maltrataram e repeliaram. Afinal, o que quer dizer liberar o surrealismo? O amor e o sonho. Como podemos esquecer que o homem é animado pelo amor? Como não perceber que se sonhava? A revolução surrealista era como toda revolução, um retorno, uma restituição, a expressão das necessidades vitais e espirituais indispensáveis. Se, finalmente, ele se congelou, se podemos falar de um academismo surrealista, é que toda linguagem acaba por se usar, de tradicional e vivo ele torna-se tradicionalista, esclerosado, ele é "imitado". Por seu lado ele também deve ser redescoberto, além do que, ele é mesmo um rejuvenescimento do romantismo; ele tem suas origens, entre outros, nas forças do sonho dos românticos alemães. É a partir de um método redescoberto e de uma linguagem rejuvenescedora que podemos alargar as fronteiras do real conhecido. Se existe "avant-garde", ela só pode ser válida se é uma moda. Só pode ser descoberta instintiva, depois tomada de consciência de modelos esquecidos que passam a cada instante para serem descobertos de novo e renovados. Creio que esquecemos um pouco, nos últimos tempos do que seja o teatro. Sou o primeiro a esquecer; penso tê-lo redescoberto para mim, passo à passo, e acabo de descrever simplesmente minha experiência com o teatro.

Evidentemente uma quantidade de problemas não foram abordados. Resta precisar, por exemplo, como um escritor teatral como Feydeau, se bem que tenha uma técnica, uma mecânica perfeita, seja muito menor que outros escritores teatrais que possuem uma técnica perfeita também, ou às vezes menos perfeita. É que num sentido, todo mundo é filósofo; isto é, todo mundo descobre uma parte do real, aquela que se pode descobrir

por si mesmo. Quando digo filósofo, não falo de um técnico em filosofia, que não faz mais que explorar as visões do mundo dos outros. Nesse sentido, já que o artista apreende diretamente o real, ele é um verdadeiro filósofo. E é da amplitude, da profundidade, da acuidade, da visão realmente filosófica, de sua filosofia viva que resulta sua grandeza. A qualidade da obra artística vem justamente do fato que esta filosofia "é viva", que ela é vida e não um pensamento abstrato. Uma filosofia deteriora-se no momento em que uma filosofia nova, um sistema novo a ultrapassa. As filosofias vivas, que são obras de arte, ao contrário, não são anuladas umas pelas outras. Elas podem coexistir. As grandes obras de arte, os grandes poetas, parecem justificar-se, completar-se, confirmarem-se; Ésquilo não é invalidado por Calderón, nem Shakespeare por Tchekov, nem Kleist pelo "nô" japonês. Uma teoria científica pode anular uma outra teoria científica, mas as verdades das obras de arte se sustentam umas nas outras. É a arte que parece justificar a possibilidade de um liberalismo metafísico.

N. R. F., fevereiro de 1958.

A HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO

1. Introdução

O homem sempre tentou aproximar-se de sua alma adorando a luz do sol ou da lua. Ao dominar o fogo, acendendo fogueiras, deu-se início a história da iluminação artificial. Até hoje a luz é um símbolo de espiritualidade e misticismo.

O homem primitivo deixou suas marcas nas cavernas escuras com o auxílio de tochas e, através de seus rituais e lendas, a luz funcionou como elemento teatral. O fogo acompanhou a magia dos sacerdotes no início da história, dando-lhes mistério e teatralidade dramática. Portanto, a melhor forma de se estudar a história da iluminação é através do teatro.

A luz natural foi usada no teatro pelos gregos. Basta examinar a estrutura da dramaturgia da Grécia para perceber como o drama acompanha o caminho do sol, do leste para o oeste. As peças foram escritas em harmonia com o ritmo da luz e seus anfiteatros projetados com o mesmo objetivo.

2. Primeiros Caminhos da Luz Artificial

O teatro, como o conhecemos hoje, foi criado nos séculos XVI e XVII. A platéia, o palco, os bastidores e o prosscênio foram institucionalizados junto com a cortina, o fosso dos músicos, os balcões e todas regras básicas de iluminação teatral. Princípios inquestionáveis até o século XX. Durante trezentos anos nenhuma inovação foi considerada necessária. Mesmo depois que as tochas, lamparinas à óleo e velas foram trocadas pelo gás e depois pela eletricidade.

Os teatros renascentistas, assim como os da Idade Média, eram construídos para serem desmontados. O tea-

tro era itinerante e raramente encontrava-se uma casa de espetáculos fixa. Os objetos usados para criar iluminação dramática foram desde pedaços de madeira encharcados em pixe (para manter a chama acesa por mais tempo) até as tochas. As tochas foram usadas como iluminação de rua e nos primeiros candelabros. Na Idade Média eram colocadas do lado de fora dos castelos e as velas no seu interior.

Não há provas de que houvesse iluminação na época de Shakespeare. No entanto, há indicações em seu texto sobre tochas. Romeu pede uma tocha. Se foi realmente acesa ou se era apenas simbólica, é um mistério. Bem antes de Shakespeare, as velas haviam causado problemas sérios de asfixia e mau cheiro.

Segundo um manual da Renascença, escrito por Nicola Sabbattini, intitulado "Practica": "As velas devem ser acesas de modo prático e seguro para não causar desordens e acidentes além de atrasos no espetáculo". Um dos métodos de iluminar a platéia, por exemplo, era usar uma espécie de trança com pavio de vela num fio de metal molhado com óleo de carvão. Esse fio passava pelo topo de todas as velas dos castiçais. Técnicos experientes acendiam o fio e as velas eram acesas. Sabbattini, no entanto, não acreditava muito nesse método, porque ou a chama se apagava antes de acender as velas ou, pior ainda, pedaços de vela quente caíam na platéia. Em sua opinião, o melhor era molhar o pavio de cada vela em óleo de carvão e depois mandar "um homem de confiança" acender vela por vela com o auxílio de duas longas varas: uma para acender as velas e a outra com uma esponja com água para o caso de alguma vela pingar. Assim, o público teria que esperar mais tempo para o espetáculo começar, mas não se queimaria. Outro modo seria descer todos os candelabros, acendê-los e depois subir tudo de novo.

Os problemas com a iluminação do palco eram menores. Bastava uma boa quantidade de lamparinas à óleo colocadas nos bastidores e tochas espalhadas pelo palco, fixas no chão com gesso. Sabbattini termina com uma observação excepcional para o seu tempo: "apesar de se ver melhor o guarda-roupa dos artistas usando luzes brilhantes colocadas diante do palco e em posição baixa, o rosto dos atores ficam pálidos e parecem estar com febre". Os princípios básicos de iluminação cênica foram criados por ele e sua insistência em que se deve *começar* pela iluminação e não pelo cenário, marcou a história do teatro durante mais de trezentos anos.

3. *A Descoberta do Uso da Cor*

Sebastiano Seslio, pintor, antes de se tornar arquiteto, foi um dos iluminadores preocupados com a cor. Criava o rubi, misturando vinho tinto e rosé e topázio com vinhos brancos e água filtrada por feltros. O vinho era colocado em conteúdos de vidro em cima de tábuas próximos a lamparinas.

Plataformas e ribaltas foram usadas na Itália, mas quando David Garrick as colocou no palco em fileira, em 1775, usando copas de metal, foi considerado uma inovação. Em 1783 inventou-se o "Lampião Argand", utilizando cânfora e querosene, criando luzes vivas e fortes. E depois a chaminé à gás, uma das maiores invenções dos últimos quatrocentos anos. Foram penduradas no teto, paredes, nos balcões, ribaltas e bastidores. Para se ter uma idéia do material utilizado na iluminação teatral antes de 1783, basta ler o inventário do "Covent Garden", em Londres, antes de seu incêndio: oito varas de iluminação, nove telas com quarenta e oito velas fixas, doze velas para efeito de trovão, cinco copas, cento e quinze velas triangulares, cento e noventa e duas velas fixas e quatorze candelabros. Quando o teatro foi remodelado em 1803, usou-se candelabros de cristal com duzentas e setenta velas (por espetáculo) e trezentas lamparinas para iluminar palco e bastidores.

4. *A Era do Gás*

A iluminação à gás foi usada pela primeira vez em 1806 pelo iluminador F. A. Wintzler num espetáculo no "Lyceum Theatre" em Londres. Nos Estados Unidos, o primeiro teatro todo iluminado à gás foi o "Chestnut Street Opera House" na Philadelphia. Mas o gás era tão caro que não foi colocado em uso regular até 1850.

A invenção da "Copa de Elsbach" trouxe novas possibilidades ao teatro. Agora era possível controlar a luz de um lugar central. Nasceu assim a mesa de luz, chamada na época de "mesa de gás", usada no "Lyceum Theatre" de Londres e no "Boston Theatre" dos Estados Unidos. Uma chave geral controlava toda a planta.

Henry Irving, um dos maiores atores-empresários da era do gás, brincou com a iluminação com criatividade. Usou luzes individuais para iluminar objetos e fez experiências com cor usando seda e telas colocadas diante de

luzes fortes. Quando surgiu a ribalta à gás, ele a utilizou para acompanhar os "spots". O realismo romântico era parte da iluminação de Irving. Lady Macbeth, com cabelos vermelhos esvoaçantes, eram iluminados por tochas e Nero atravessou o palco montado num cavalo enquanto as casas e templos de Roma queimavam com chamas fortes e altas. Tudo nessa época se tornava em melodrama com ação irrealista.

Acreditava-se que os atores principais representavam no prosclênio enquanto o fundo do palco era utilizado apenas para o cenário.

A grande descoberta da época foram as luzes de ribalta. Obtinha-se um efeito de luz branca e brilhante e era operada ao lado do palco e apenas para dar destaque aos atores principais. No entanto, poderia ser perigoso. Ribaltas à gás muitas vezes queimavam os atores, especialmente as bailarinas com suas roupas esvoaçantes. Apesar desse perigo, a luz à gás era bela e durou, pelo menos nas ruas de Paris, até o fim da Segunda Guerra Mundial.

5. *Chega a Eletricidade*

Em 1882, um grupo de donos de teatro resolveu elaborar um relatório recomendando todos os teatros a usarem eletricidade. A princípio, o técnico em eletricidade era considerado um "mágico". Ele podia realizar qualquer efeito e cada vez mais eles se tornavam mais ousados. Os palcos foram elevados e rebaixados enquanto as luzes subiam e desciam. Nada de vinho ou sedas para se obter cores. As lâmpadas eram pintadas da cor desejada ou utilizavam-se gelatinas.

Um realismo mais sóbrio invadiu a iluminação teatral nas montagens das peças de Ibsen, Strinberg e outros. Produtores como David Belasco conceberam o realismo imaginando cenários e iluminação ultra-realistas. Durante a montagem do "The Girl of the Golden West", Belasco ordenou que se inutilizasse um cenário de pôr-do-sol, de cinco mil dólares, porque "não era californiano".

Salvo as exceções acima, a iluminação elétrica, à princípio, não trouxe inovações criativas. Nas comédias, a iluminação era clara; nos dramas, sem vida; o dia, era amarelo e a noite, azul. Os efeitos empregados eram bem simples: incêndios, tempestades e nuvens.

Em geral, antes da década de trinta, não se dava muita importância à iluminação. O cenógrafo era obrigado a conceber, executar e ainda criar a luz de um es-

ILUSTRAÇÕES

petáculo. Na Europa, no entanto, pelo menos dois homens se preocuparam em compreender o papel da iluminação cênica: Adolphe Appia e Gordon Craig. Fizeram experiências para descobrir a dimensão dos objetos e desenvolveram cenários que possibilitavam efeitos repletos de dimensão. Usaram a luz como elemento unidor de formas criando composições parecidas com fotografias.

Mais tarde, nos extravagantes anos vinte, nos Estados Unidos, Robert Edmond Jones do "Theatre Guild" acreditou que um tratamento visual poderia criar a atmosfera de uma peça. Por muito tempo, Jones foi um "profeta" sem discípulos na Broadway, apesar do teatro universitário e de vanguarda concordarem com suas idéias. Quando a crise atingiu a economia americana e, por consequência, o teatro comercial, abriu-se um espaço para idéias novas. Fazia-se qualquer coisa para chamar a atenção do público. Além disso, não havia dinheiro para grandes cenários realistas. Tornou-se necessário o uso da luz como geradora de clima e ambiente. Surgiram grupos experimentais com idéias revolucionárias como Martha Graham, Orson Welles, John Houseman, Jean Rosenthal, etc. A partir desse momento, a iluminação cênica foi considerada arte e ofício e compreendeu-se sua contribuição ao espetáculo.

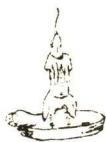
1. Lamparina à óleo.
2. Vela feita com sebo.
3. Apagador.
4. Candelabro italiano (Renascença).
5. Sistema de "black-out" do século XVII.
6. Refletor de vela feito através da aplicação de tinta dourada e mica a uma placa de latão.
7. Lamparina de querosene com pavio ajustável (inventado na França em 1783).
8. Queimador a gás com chama descoberta (inventado na Escócia em 1782).
9. Copa incandescente usada com queimador à gás (inventada na Alemanha em 1890).
10. Luz de ribalta: um bloco de cal aquecido por um tubo de oxigênio.
11. A primeira lâmpada elétrica de Edison, 1879.
12. Gambiarra moderna.

Extraído do livro "The Magic of Light" de Jean Rosenthal e Lael Wertenbaker.

Tradução e organização de Liliana Neves, para um curso de iluminação dado pelo Prof. Claudio Neves.



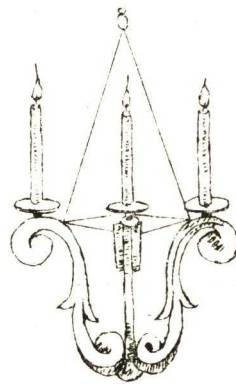
1



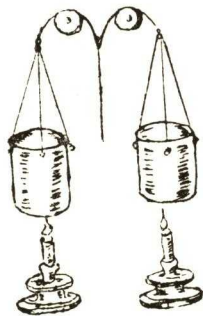
2



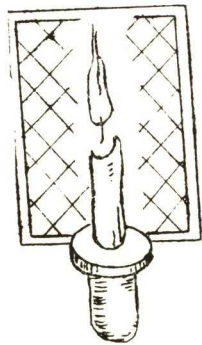
3



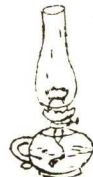
4



5



6



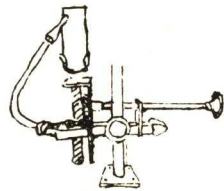
7



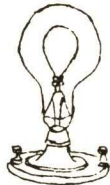
8



9



10



11



12

CATÁSTROFE

De SAMUEL BECKETT

Tradução: Flávio de Campos

PERSONAGENS:

Diretor (D).

Sua Assistente (A).

Protagonista (P).

Lucas, iluminador, nos bastidores (L).

Ensaio. Retoques finais na última cena. Palco vazio. A e L acabaram de montar a luz; D acabou de chegar.

D, numa poltrona, na direita-baixa; casaco de peles; touca de peles para combinar; idade e físico não são relevantes.

A está de pé ao lado de D; ela veste um guarda-pó branco; nada sobre a cabeça; lápis preso na orelha; idade e físico não são relevantes.

P, no centro do palco, de pé sobre uma caixa preta de meio metro de altura; chapéu preto de abas largas; camisolão preto até os tornozelos; descalço, cabeça vergada à frente; mãos nos bolsos; idade e físico não são relevantes.

D e A observam P. Pausa longa.

A (finalmente) — Gosta dele assim?

D — Mais ou menos. (Pausa.) Para que o praticável?

A — Para a primeira fila ver os pés (Pausa.)

D — Para que o chapéu?

A — Para ajudar a esconder o rosto. (Pausa.)

D — Para que o camisolão?

A — Para ele ficar todo o preto. (Pausa.)

D — Que que ele usa por baixo? (A se move em direção a P.) Fala. (A pára.)

A — Roupa de dormir.

D — Cor?

A — Cinza. (D pega um charuto.)

D — Fogo. (A volta, acende o charuto, fica imóvel. D fuma.)

D — Como é a cabeça?

A — Você já viu.

D — Eu esqueço. (A vai até P.) Fala. (A pára.)

A — Ficando careca; cabelo ralo.

D — Cor?

A — Cinza. (Pausa.)

D — Para que mão no bolso?

A — Para ele ficar todo preto.

D — Não devia.

A — Vou tomar nota. (Ela pega um bloquinho, lápis; anota.) Mãos expostas. (Ela guarda bloquinho e lápis.)

D — Como é que são? (A confusa.)

D (irritado) — As mãos, como é que elas são?

A — Você já viu.

D — Eu esqueço.

A — Doentes. Degeneração fibrosa.

D — Que nem uma garra?

A — Pode ser.

D — Duas garras?

D — Não pode.

A — Vou tomar nota. (Ela pega o bloquinho, lápis; anota.) Mãos abertas. (Ela guarda bloquinho e lápis.)

D — Fogo. (A volta, reacende o charuto, fica imóvel. D fuma.)

D — Bom. Vamos dar uma olhada. (A confusa.)

D (irritado) — Anda. Solta aquele camisolão. (Ele consulta o relógio.) Corre com isso. Eu tenho uma reunião. (A vai até P; tira o camisolão. P se submete, passivo. A recua, o camisolão nos braços. P de pijama cinza e velho, cabeça baixa, punhos cerrados. Pausa.)

A — Acha melhor sem? (Pausa.) Ele está tremendo.

D — Tem coisa demais. Chapéu. (A avança, tira o chapéu, recua, o chapéu na mão. Pausa.)

A — Gosta daquele crânio?

D — Precisa embranquecer.

A — Vou tomar nota. (Ela larga o chapéu e camisolão, pega bloquinho, lápis; anota.) Embranquecer crânio. (Ela guarda bloquinho e lápis.)

D — As mãos. (A confusa.)

D (irritado) — Os punhos. Anda logo.

(A avança, abre os punhos, recua.)

D — E embranquecidos.

A — Vou tomar nota. (Ela pega bloquinho, lápis; anota.) Embranquecer mãos. (Ela guarda bloquinho e lápis. Eles observam P.)

D (finalmente) — Tem coisa errada. (Angustiado.) O que que é?

A (timidamente) — Que tal se... e se a gente... que tal juntar as duas?

D — Não custa tentar. (A avança, junta as mãos, recua.) Mais alto.

(*A avança, levanta as mãos unidas à altura da cintura, recua.*) Um pouquinho mais. (*A avança, levanta as mãos unidas à altura do peito.*) Pára! (*A recua.*) Melhor. Está quase. Fogo.

(*A volta, reacende o charuto, fica imóvel, D fuma.*)

A — Ele está tremendo.

D — Faz bem para o coração. (Pausa.)

A (*timidamente*) — Que tal uma... pequena... só uma mordada?

D — Pelo amor de Deus! Essa mania de clareza! Todo i pingando até o infinito! Pequena mordada! Pelo amor de Deus!

A — Certeza de que ele não vai falar?

D — Nem um pio. (*Ele consulta seu relógio.*) Na hora agá. Vou ver da platéia como é que está.

(*Sai D, para não aparecer mais. A se joga na poltrona; se põe de pé mal tinha sentado; pega um trapo, esfrega com força o encosto e o assento da poltrona, joga o trapo fora, senta de novo. Pausa.*)

D (*de fora, queixoso*) — Não dá para eu ver os dedos do pé. (*Irritado.*) Estou sentado na primeira fila e não consigo ver os dedos do pé.

A (*se levantando*) — Vou tomar nota. (*Ela pega bloquinho, lápis; anota.*) Levantar praticável.

D — Abaixar a cabeça. (*A confusa.*)

D (*irritado*) — Anda logo. Abaixa a cabeça dele. (*A guarda bloquinho e lápis, vai até P, abaixa-lhe a cabeça um pouco mais, recua.*) Mais um pouquinho. (*A avança, abaixa-lhe a cabeça um pouco mais.*) Aí. (*A recua.*) Bom. Está ficando bom. (Pau-

sa.) Podia ter um pouco mais de nudez...

A — Vou tomar nota. (*Ela pega bloquinho, faz que vai pegar lápis.*)

D — Anda logo! Anda logo! (*A guarda bloquinho, vai até P, hesita.*) Mostra o pescoço. (*A abre os botões de cima, abre as golas, recua.*) As pernas. As canelas. (*A avança, enrola até abaixo do joelho uma das pernas da calça, recua.*) A outra. (*O mesmo para a outra perna, recua.*) Mais alto. Os joelhos. (*A avança, enrola as calças acima dos joelhos, recua.*) E embranquecer.

A — Vou tomar nota. (*Ela pega bloquinho, lápis; anota.*) Embranquecer toda a carne.

D — Está quase. O Lucas está por aí?

A (*chamando*) — Lucas! (Pausa. Mais alto.) Lucas!

L (*de fora, distante*) — Estou escutando. (Pausa. Mais perto.) Qual é o problema agora?

A — O Lucas está.

D — “Black-out” no palco.

L — O quê?

(*A transmite em termos técnicos. “Fade-out da luz geral. Luz só em P, A na sombra.*)

D — Só a cabeça.

L — O quê?

(*A transmite em termos técnicos. “Fade-out” da luz sobre o corpo de P. Luz só na cabeça Longa pausa.*)

D — Beleza. (Pausa.)

A (*timidamente*) — Que tal se ele... que tal se... que tal levantar a cabeça dele... um instantinho... mostrar o rosto... só um instantinho?

D — Pelo amor de Deus! Que mais? Levantar a cabeça! Onde é que você acha que a gente está? Na Patagônia? Levantar a cabeça! Pelo amor de Deus! (Pausa.) Bem. Aí está a nossa catástrofe. Na bucha. Mais uma e eu me mando.

A (*para L*) — Mais uma e ele se manda.

(*“Fade-in” no corpo de P. Pausa. “Fade-in” da luz geral.*)

D — Pára! (Pausa.) Agora... só quero ver eles. (*“Fade-out” da luz geral. Pausa. “Fade-out” da luz no corpo. Luz só na cabeça. Longa pausa.*) Maravilha! Todo mundo a bater palma de pé. Dá para ouvir daqui.

(*Pausa. Enxurrada de aplausos ao longe. P ergue a cabeça, fita a platéia. O aplauso diminui, morre. Longa pausa. “Fade-out” da luz no rosto.*)

F I M

O DIA EM QUE JOHN LENNON MORREU

(As viúvas de Lennon)

de

Ricardo Linhares

PRÊMIOS

- Prêmio de Leitura do XII Concurso Nacional de Dramaturgia para Adultos do Serviço Nacional de Teatro (1980).
- Menção Honrosa no IV Concurso Nacional de Dramaturgia Paschoal Carlos Magno, do INACEM, MEC e Centro Municipal de Cultura de Guarujá (1983).
- 1º lugar, Prêmio Martins Penna, do I Concurso Nacional de Peças Teatrais da ABEF/SP (1984).

PERSONAGENS:

- Sidney
- Bruno
- Márcia
- Tadeu
- Mariinha
- Lucy
- Giselle
- Amiga de Sidney (mesma atriz de Giselle)
- Giselle criança (menina ou boneca de colo)

CENÁRIO:

— *Ao fundo, acima do nível do palco, em diferentes alturas, interligados por escadas, cinco planos reproduzem, realisticamente, os cômodos de uma casa classe média de Botafogo: sala de estar e jantar; quarto do casal; quarto de Márcia (detalhe: na parede, poster do James Dean); quarto de Sidney e Bruno (grande poster dos Beatles); quarto de Giselle (grande retrato seu, de corpo inteiro). Uma comprida escada liga a sala de estar à boca de cena.*

— *Na frente, sob os quartos, ao nível do palco, local para as cenas que se passam fora da casa, caracterizadas por slides e objetos de cena.*

NOTA

Em cena, as viúvas de Lennon. Nada de nostalgia ou sentimentalismo. Os temas são as lutas interiores que cada geração trava para assumir o seu papel histórico e, principalmente, os conflitos internos e as dúvidas dos personagens ao crescer. Para isso, acompanhando a evolução, a ação transcorre em três épocas distintas: 65, 69 e presente.

A Música, o Corpo, a Coreografia, possuem importância fundamental no desenvolvimento da encenação. Inúmeras vezes os atores se comunicam usando apenas a expressão corporal, tendo ao fundo a música. Muitas pausas, silêncios, confrontos, olhos nos olhos. A música enfatiza a cena sugerida, sem as palavras como ligação, mas com o corpo. Em algumas cenas, como a primeira, apenas as marcações básicas dos atores, da luz, da música.

Não é sempre que os personagens dizem tudo que têm vontade. Às vezes o medo é maior, a vergonha, o

pudor. E as conversas se tornam superficiais. Nessas horas entra a música reforçando a cena e dizendo as coisas que os personagens não disseram. É como se todos pisassem em ovos e tivessem receio de aprofundar demais os relacionamentos com medo de se magoarem dizendo a verdade e de, ao mesmo tempo, se amarem por se conhecerem melhor. Preferem viver em cima do muro.

Não é uma peça para ser lida. O clima que a música dá à cena é importante.

A ação avança e recua no tempo. Cortes cronológicos confrontam os personagens no passado e no presente, muitas vezes contraditoriamente. Como ponte de ligação: um poster do Guevara, a chegada do Homem na Lua, a volta da filha pródiga e a gravidez da neta.

Nenhuma geração é melhor nem pior que outra. Apesar dos conflitos terem sido um pouquinho atualizados, a situação que eles enfrentam é a mesma, não evoluiu, não cresceu, não mudou. Os filhos se deixam acomodar e vivem como os pais, mesmo que aparentemente algo tenha mudado, como os posters dos ídolos, por exemplo: Márcia tem um poster de James Dean; Sidney dos Beatles; mas Giselle tem um retrato seu na parede, apenas.

A música dos Beatles deve ser tocada na gravação original. Exceções para "Revolution" e "Norwegian wood", como será explicado.

pra Verônica

"Uma das vaidades de cada geração é julgar-se pior que as outras."

Aurélio Linhares

Recife, verão 80/81.

PRIMEIRO ATO

Cena 1

(Cena às escuras. Ouve-se o começo de "Nowhere man": "He's a real nowhere man sitting in his /nowhere land").

Ilumina-se apenas o quarto de Sidney. Ele entra, acabado de tomar banho.

"Making all his nowhere plans for nobody".

Numa das paredes um grande espelho. Sidney abre o armário. Muda de roupa, preparando-se para ir à uma festa. Enquanto se veste, dança ao ritmo da música, sempre para o espelho. Deve vestir-se na última moda, usando todos os acessórios típicos da juventude na metade da década de sessenta.

"Doesn't have a point of view, knows not where he's going to Isn't he a bit like you and me? Nowhere man, please listen, you don't know what you're missing. Nowhere man, the world is at your command".

Ele dança animado, nervoso, feliz. Prepara-se com cuidado, vaidade. Espera ansioso a festa e suas possibilidades...

"He's as blind as he can be, just sees what he wants to see Nowhere man, can you see me at all? Nowhere man, don't worry... lends you a hand".

Já pronto, ensaia várias posições ante o espelho: de perfil, de frente, de costas, dançando, parado. Sorrindo, aprova o que vê.

"Doesn't have a point of view... like you and me?"

Mixagem com "Please, please me".
Como se o espelho fosse uma garota,

dirige-se a ele como quem inicia conversação. Ri alto, gesticula, aproxima-se do espelho. Abraça-o e lentamente beija-se na boca. Tempo. Dá um pulo, feliz, e freneticamente recomeça a dançar.

"Last night I sad these worlds to my girl: I know you never even try, girl come on, come on, come on, come on please, please me like I please you".

Dançando, dá uma última olhada no espelho. Ajeita a roupa. E sai correndo. Cai luz no quarto. A música continua. No palco, luz de festa. Sidney entra pela esquerda baixa, dançando com uma amiga.

"You don't need me to show the way, love. Why do I always have to say love? come on, come on, come on, come on please, please me like I please /ou".

Dança m animados, jogando-se, aproximando-se.

"I don't want sound complaining... Why do you made me blue?"

Afastam-se do foco de luz, dançando em direção à direita, escura. À medida que aproximam-se, ilumina-se a direita baixa. Luz de luar. Uma praça, árvores, um banco de madeira.

"Last night I sad these worlds to my girl... like I please you".

A música termina. Os dois param de dançar. Silêncio. Ela encosta no banco, de frente para a platéia. Ele, ao fundo, a observa. Tempo. Ouve-se o barulho de uma moto que passa com a descarga aberta. Tempo. Hesitante, ele aproxima-se por trás. Ela espera. Ele abre os braços para abraçá-la como no espelho. Pára em pleno gesto. Pausa nervosa. Ela espera impaciente. Cai os braços. Aproxima-se mais um pouco, cada vez mais

nervoso. Quando está bem perto, pára hesitante. Entra o começo de "You're gonna lose that girl": "You're gonna lose that girl, yes, you're gonna lose that girl". Recomeçam a dançar.

"If you don't take her out tonight she's gonna change her mind and I'll take her out tonight and I'll treat her kind, You're gonna lose that girl, yes, you're gonna lose that girl".

Mixagem com a primeira passagem de "Love me do". Lentamente os dois param. "Love, love me do, you know I love you. I'll always be true, so please love me do, love me do".

Ela sai correndo. Sidney, apalermado, olha para os lados sem saber como agir. Dá dois passos na direção que ela se foi, mas desiste. De estalo a luz apaga.

"Someone to love, somebody new, someone to love, someone like you".

Cena 2

(Cena às escuras. Ouve-se o começo de "The long and winding road": "The long and winding road that leads me to your door. Will never disappear, I've seen that road before").

Acompanhadas por um foco de luz, Márcia e Giselle, com quatro anos, entram pela platéia e param no meio do público. Ela carrega uma mala. Final da década de sessenta. Nas cenas de passado, Márcia deve trazer o cabelo solto, comprido. Nas de presente, ele preso com um coque no alto da cabeça.

"It always leads me here, leads me to your door".

Ilumina-se a sala de estar. Tadeu entra com um jornal. Liga a televisão. Senta numa poltrona e lê. Lentamente Márcia e a filha dirigem-se

para a escada. Ou então Márcia carrega uma boneca no colo, como se Giselle dormisse.

“The wild and windy night that the rain washed away. Has left a pool of tears crying for the day. Why leave me standing here, let me know the way”.

Páram no primeiro degrau. Mariinha entra na sala com um livro. Senta. Márcia olha para trás. Mariinha levanta, esqueceu os óculos. Sai. Lentamente as duas começam a subir. Cena cotidiana entre Mariinha e Tadeu. Solidão.

“Many times I’ve been alone and many times I’ve cried. Anyway you’ll never know the many ways I’ve tried. But still they lead me back... long time ago”.

Mariinha volta com os óculos e o livro. Senta e lê. Márcia pára no meio da escada. Pega a filha no colo e a beija. Mariinha espirra. Levanta e sai com o livro. Márcia continua subindo.

“Don’t leave me waiting here, lead me to your door, But still they lead me back... long time ago”.

Márcia e Giselle chegam ao topo da escada. Mariinha volta com os óculos e um lenço. Senta. Procura o livro. Sai. Márcia olha para trás, para o público. Hesita. Tempo pensativa. Se a filha for boneca, deposita-a sobre a mala.

“Don’t keep me waiting here, lead me to your door”.

Faz a mímica de quem aperta a campainha. Tadeu levanta e abre a porta imaginária. Os dois se encaram. Tempo. A música termina. Tempo. Giselle esconde-se atrás das pernas da mãe.)

MÁRCIA — Oi, pai... (Pausa.) Tudo bem com o senhor?... (Pausa.)

Eu voltei... Cadê a mãe?... e o Sidney?... o Bruno?... (Pausa.) Eu... pai?... (Hesita.) (Mariinha entra com o livro. Ao ver Márcia, pára. As duas se olham emocionadas. Tempo. Márcia entra e elas se abraçam longamente. Tadeu observa.)

MARIINHA — Márcia! Márcia!... MÁRCIA — Tava com tanta saudade!

MARIINHA — Minha filha, eu...

MÁRCIA — Mãe, eu tava com tanta...

MARIINHA — ...sabia, eu sabia...

MÁRCIA — ...saudade da senhora, mãe!

MARIINHA — ...que você ia voltar, Márcia!

MÁRCIA — A senhora nem imagina, mãe!

MARIINHA — Sabia!...

MÁRCIA — Que isso, D. Mariinha?! Tá...

MARIINHA — Tinha certeza disso, minha filha!

MÁRCIA — ...chorando?! Que isso...

MARIINHA — Mais cedo ou mais tarde...

MÁRCIA — ...não chora, não!

MARIINHA — ...mas eu tinha certeza!

MÁRCIA — Te adoro!

MARIINHA — A luz de Deus nunca falha!

MÁRCIA (*limpando os olhos da mãe*) — Agora pára de chorar, vai, eu tô aqui, não tô, D. Mariinha? tô inteira, né? não tô? (*carinhosa.*)

MARIINHA — ...mais magra... (*Preocupada.*)

MÁRCIA — É a roupa... (*Sorri.*)

MARIINHA — Não, você... (*Só então Giselle aparece. Mariinha pára*

de falar. Tadeu também olha emocionado. Cruzam um olhar. Reação em Tadeu.)

MÁRCIA — É a Giselle...

MARIINHA — Não é possível... (*emocionada.*)

MÁRCIA — Tá com quatro anos... (*orgulhosa.*)

MARIINHA — Giselle, né?... (*abraça a garotinha, que se refugia na mãe.*)

MÁRCIA — Que isso, Giselle? É a sua avó, sabia? a sua vovó...

MARIINHA — Deixa, é natural...

MÁRCIA — Com o tempo...

MARIINHA (*vê a mala*) — Você, você veio... pra ficar? (*Márcia concorda com a cabeça.*) Graças à Deus!

MÁRCIA — Pai... (Pausa.) Pai, eu quero começar tudo de novo, do nada, pai, esquecer tudo que aconteceu... ponto zero, sabe? estaca zero, passar uma borracha, apagar tudo, esquecer... o senhor tá entendendo?... (*nervosa.*)

MARIINHA — Tadeu... (*tenta interferir.*)

MÁRCIA — Espera, mãe. Eu, eu não guardo ressentimento nenhum, pai, nenhum mesmo, nada. E o senhor?... (*Tadeu sai da sala.*) Por quê?! (*revolta-se.*)

MARIINHA — Você conhece o seu pai, ele tá nervoso, você sabe, né? essas coisas... (*defende-o.*) Vocês precisam ter paciência com o Tadeu, um bom pai...

MÁRCIA — Que é dessa vez?

MARIINHA — Você sabe como o seu pai é com essas coisas, os problemas do mundo, Márcia, a humanidade, hoje vão lançar a Apolo XI, os americanos vão tentar chegar na lua...

MÁRCIA — E daí? (*sem paciência.*)

MARIINHA — Mas seu pai tá num pé e noutro, guardou todos os recortes dos jornais, há semanas que não fala noutra coisa, Apolo XI pra cá, Apolo XI pra lá, o tal do Armstrong... Vai dá tudo na televisão!...

MÁRCIA — Eu juro, eu quero esquecer tudo, alma lavada, sem sentimento, acabou, passou, alma lavada, é... Agora eu só quero cuidar da Giselle, do futuro dela, mais nada... (*cansada.*)

MARIINHA — Será que a Giselle não tá com fome, heim? um copinho de leite?... deu de mamar até quantos meses?...

(*Antes dela responder, o pai entra. Tempo. Os dois se encaram. Tadeu abraça Márcia, emocionado. A luz fecha lenta neles.*)

Cena 3

(*Sidney entra pelo palco carregando um poster embrulhado, cantando. Sobe para a sala. Ilumina-se a sala. Sai para o quarto. Apaga a sala, luz no quarto. Desembrulha o papel, pega durex, sobe na cama e começa a pregar um poster do Che Guevara na parede. Tempo. Mariinha entra com um copo d'água.*)

MARIINHA — Pra você...

SIDNEY — Quero não...

MARIINHA — Ah, Sidney, toma, faz bem...

SIDNEY — ...tô com vontade não, tô ocupado...

MARIINHA — Ontem eu li um artigo nas Seleções que falava nisso, na necessidade que a pessoa tem de tomar água, necessidade diária, o organismo precisa.

SIDNEY — Bobagem...

MARIINHA — O médico recomendou que a gente tomasse dois litros

de água por dia. Já tomei um e meio hoje.

SIDNEY — Mãe!... (*ri.*)

MARIINHA — Tava nas Seleções... Toma, Sidney, vai, é sua mãe que tá pedindo... (*brincando.*)

SIDNEY — Chantagem não vale... (*clima de camaradagem entre os dois.*)

MARIINHA — ...toma, toma... ah...

SIDNEY — ...inventa cada uma... (*bebe pela metade.*)

MARIINHA — Não, não, bebe todo...

SIDNEY — ...exagero...

MARIINHA — Faz bem pra pele, pra suas espinhas, Sidney, toma só mais um pouquinho...

SIDNEY — “O que não me pedes sorrindo que eu não faço chorando?”... Ou o contrário? (*toma o resto.*)

MARIINHA — ...assim, assim... (*sorri.*)

SIDNEY — ...deixa eu acabar de colar o meu poster, tá? (*recomeça.*)

MARIINHA — Comprou hoje?

SIDNEY — ...hum, hum... (*acaba de pregá-lo.*) Acho que tá reto, né?

MARIINHA (*afasta-se e observa*) — Não, não, um pouquinho mais pra baixo, pra esquerda...

SIDNEY — Pra ir pra esquerda? (*consertando-o.*) É agora?

MARIINHA — Eu disse pra esquerda, Sidney.

SIDNEY (*consertando*) — Mamãe, a esquerda é essa, a outra é a direita... (*ri.*)

MARIINHA — Agora tá bom.

SIDNEY (*desce e observa*) — É...

MARIINHA — Quem é?

SIDNEY — Não conhece?

MARIINHA ...uma expressão assim meio angelical...

SIDNEY — Angelical?! (*espantado.*)

MARIINHA — ...essa barba, fica bonita, meio mística...

TADEU (*entrando*) — Mariinha, eu pensei que... (*vê o poster.*) Que que é isso?!

SIDNEY — É meu.

MARIINHA — Bonito, né, Tadeu?

TADEU — Tira isso já daí! (*com decisão.*)

SIDNEY — Por quê?

TQDEU — Porque eu tô mandando!

MARIINHA — Tadeu... (*tenta interferir.*)

SIDNEY — Não vou tirar, não.

TADEU — Vai! E agora!

MARIINHA — O quadro do menino... (*defende Sidney.*)

TADEU — Não se mete!... (*corta-a.*)

SIDNEY — Eu não vou tirar poster nenhum! (*tenta se impor.*)

TADEU — Quadro dum comunista!... É de propósito, é?!

SIDNEY — Propósito? (*não entende.*)

TADEU — Só pode ser de propósito!

SIDNEY — ...do quê?!... (*espantado.*)

TADEU — Sabe que dia é hoje? que mês é hoje?

SIDNEY — Sei lá...

MARIINHA — Março, abril... (*avoada.*)

TADEU — Hoje é o aniversário da gloriosa... (*contido.*)

MARIINHA — De quem? (*pensa que é parente.*)

TADEU — Da gloriosa! Faz um ano! 65!

SIDNEY — E eu com isso?

TADEU — Se você não arrancá-lo agora, eu arranco!

SIDNEY — Eu gosto dele, admiro. (*tenta enfrentá-lo.*)

TADEU — Admira nada! Nem sabe nada sobre o passado dele, não sabe nada! E já basta uma errada na família!

MARIINHA — Não fala assim, Tadeu... (*sente-se humilhada.*)

TADEU — A outra com quinze anos tá grávida e fugiu de casa mês passado! Cadê tua filha? Cadê a Márcia? heim, cadê? (*acusador.*)

MARIINHA — Ela vai voltar...

TADEU — Quinze anos e grávida!... Quem tem culpa nisso, heim?

SIDNEY — Por quê? (*defende Mariinha.*)

MARIINHA — Sidney... (*com medo de Tadeu.*)

TADEU — “Por quê? Por quê? Por quê?”!... Filho não questiona, obedece!

MARIINHA — Tadeu... (*com pena do filho.*)

TADEU — Você trata esse menino como uma criança! Mariinha, com dezessete anos e você vem trazer aguiinha no quarto pra ele!... Paparica até mais não poder... (*ciumento.*) Pra mim... (*tira o cinto.*) Eu já disse! Vou repetir só mais uma vez! Ou você tira ou eu arranco e ainda por cima te dou uma surra! Quero te abrir os olhos: pára de botar coisa que não presta na cabeça, quero te fazer um homem com idéias decentes... (*sincero.*)

SIDNEY — Iguais as do senhor!

TADEU — E por que não? Você não aceita nada que eu digo, nada que venha de mim... (*não entende.*)

MARIINHA — A gente quer o melhor pra você, Sidney, a gente te ama, né, Tadeu? (*apaziguadora.*)

SIDNEY — Vocês querem que eu seja igual a vocês! (*revoltado.*)

TADEU — Me menospreza!... (*frágil.*)

MARIINHA — Você sabe que pode sempre contar com a gente...

TADEU — Me despreza!...

SIDNEY — Eu não concordo com o que vocês falam, com o que vocês fazem!

TADEU — Te sustento! Não concorda comigo mas vive do meu dinheiro! (*furioso.*)

MARIINHA — Tadeu... (*espantada com a súbita fúria dele.*)

SIDNEY — E o senhor acha que eu gosto?!

TADEU — Muito cômodo... O dinheiro é meu... (*debochado.*)

SIDNEY — Quando eu puder saio de casa! (*rancoroso.*)

MARIINHA — Filho meu só sai de casa pra casar!... (*castradora.*)

TADEU — ...fica sabendo que isso vai ser como uma punhalada pra mim... (*sério.*)

MARIINHA — Nós só queremos o seu bem, né, pai? que você seja feliz, realizado... (*tenta acalmar os ânimos.*)

TADEU — Aposto que com os seus amigos você não fala assim... (*ciumento.*)

SIDNEY — Porque os meus amigos não me davam uma porrada de...

TADEU — Olha sua mãe aí!

SIDNEY — ...surras quando eu era criança! Quase sem motivo nenhum! Eles não me obrigavam a comer uma panela cheia de quiabo só porque eu dizia que não gostava de quiabo! “Mas tem que acostumar o menino a comer! Fica cheio de vontadezinhas, de não-me-toques!” Eles não me mandavam comer na cozinha quando eu demorava a acabar, só porque eu gos-

tava de comer devagar! O dia que eu puder vou sair de casa! (*com raiva.*)

TADEU — Como você é rancoroso, mesquinho, egoísta... (*desprezando Sidney.*)

MARIINHA — Vocês dois também, né?... (*dividida.*)

SIDNEY — E na minha casa vou colocar os *posters* que eu quiser na parede!

TADEU — Aqui a casa é minha! Tira isso já daí! (*furioso.*)

MARIINHA — Mas Tadeu... (*defende Sidney.*)

TADEU (*corta*) — Vai pra fora do quarto, vai... (*sem paciência.*)

MARIINHA — Sabe... (*defendendo-se.*)

TADEU (*corta*) — Vai. Mania de defender os filhos contra mim... (*ela sai*). Tira.

SIDNEY — Deixa ele aí... (*com calma.*)

TADEU — Tira! (*rancoroso.*)

SIDNEY — Deixa, pai... (*infantil.*)

TADEU — Tira! (*com raiva.*)

SIDNEY — Pai... (*carente.*)

TADEU — Tira! (*furioso.*)

SIDNEY (*corta*) — Tira! (*fora de si.*)

(*Com raiva, Sidney arranca o poster e o amassa. Senta na cama chorando. Tadeu sai. A luz fecha lenta em Sidney.*)

Cena 4

(*Ilumina-se o quarto de Márcia. Inclina-se sobre a cama, ajeita a coberta de Giselle, que dorme. Ao fundo, a última parte de “Get back”. Beija a filha. Aproxima-se do poster do James Dean.*)

"Get back, Lorena, your mammy is waiting for you wearing her high heel shoes and her neck sweater, get back home, Lorena, get back, get back, get back to where you once belong, get back." Alisa carinhosamente o retrato com as mãos. A música termina.)

MARIINHA (*entrando*) — E a Giselle?

MÁRCIA (*voltando-se para a mãe*) — ...psiu...

MARIINHA (*baixo*) — ...tão dormindo?... (*aproxima-se da cama.*) ...tadinha... (*endireita a coberta.*) ...tão encolhidinha...

MÁRCIA (*acende um abajur, cai luz no quarto*) — Engraçado, tá tudo na mesma, igualzinho tava quando eu fui embora. A cama no mesmo lugar, a estante, os livros, meus *posters*, até minha coleção de bonecas de miniatura, olha, tudo limpinho, parece que o tempo não passou, né? Acho que desde que eu nasci essa cama tá nesse mesmo lugar. Quase cinco anos fora de casa, tudo continua na mesma... (*suspira saudosa.*) A senhora comprou outro James Dean...

MARIINHA — ...fiz questão que o quarto continuasse como você deixou... Vinha aqui todo dia... tinha certeza que você ia voltar, sabia... Aquele rapaz não ia dar em nada...

MÁRCIA — Mãe... (*cansada.*)

MARIINHA — Tinha certeza, Márcia, você ia acabar vendo isso...

MÁRCIA — Não fala assim... (*sem paciência.*)

MARIINHA — Não tinha um emprego, uma profissão, só ficava se metendo em política, andando com uns tipos esquisitos. Ele mesmo era esquisitíssimo, viu? Nunca falei nada, Deus põe, Deus dispõe, mas aquele cabelo... Pra mim tinha raça...

MÁRCIA — Às vezes a senhora é tão boazinha, às vezes fica tão chata, D. Mariinha, desanda a falar umas besteiras sem pé nem cabeça...

MARIINHA — Igual ao Bruno. Esse menino me dá cada medo!... Agora some, a gente não sabe onde ele vai... Se ainda fosse filho da gente... Anda metido com cada tipo horrível... Que é que ele pensa da vida?...

MÁRCIA (*tenta mudar de assunto*) — Deixa o Bruno...

MARIINHA — Está sob a nossa responsabilidade...

MÁRCIA — O Bruno me lembra muito ele... (*tenta não se lembrar.*)

MARIINHA (*corta*) — Não fala mais nisso...

MÁRCIA (*saudosa*) — Eu o amei como nunca amei ninguém na vida... me ensinou uma porção de coisas...

MARIINHA (*emenda, rancorosa*) — ...ensinou a desprezar a sua família, a sair de casa!...

MÁRCIA — Eu saí porque vocês quiseram!... (*acusadora.*)

MARIINHA (*espantada*) — Nós?!

MÁRCIA (*baixo*) — Olha a Giselle, fala baixo...

MARIINHA (*abaixa o tom*) — Você tinha quinze anos...

MÁRCIA (*irônica*) — E daí?

MARIINHA — Quinze anos e grávida? Como você queria que o seu pai aceitasse isso?

MÁRCIA — A senhora sempre defendendo o pai... (*ciumenta.*)

MARIINHA — Não seja injusta. Eu não defendo ninguém... Meu Deus, eu faço tudo pra família viver em paz, em harmonia, em amor, mas vocês só sabem viver brigando!... (*se faz de mártir.*) Eu faço o que eu posso, me sacrifico e ninguém reconhece isso...

MÁRCIA — O pai não soube educar a gente...

MARIINHA — Vocês também nunca foram fáceis... você, o Sidney, o Bruno...

MÁRCIA (*sem paciência*) — Pára de ficar botando panos quentes!...

MARIINHA — Se eu não sou assim, isso aqui vira um inferno!... Não pode, a gente é uma família, precisa aprender a viver em paz, a fazer sacrifícios pra todo mundo se dar bem... Só Deus sabe o que eu suei quando vocês eram menores e você e o Sidney viviam brigando o dia inteiro...

MÁRCIA (*sorri*) — O Bruno ficava sempre entre nós dois, ora do lado de um, ora do lado do outro...

MARIINHA (*amarga*) — Agora você ri, mas quem agüentava esse abacaxi era eu... Como dava trabalho tentar fingir que tava tudo calmo quando o seu pai chegava do Fórum, pra ele não se aborrecer... era uma luta disfarçar...

MÁRCIA (*com rancor*) — Senão ele batia na gente, dava aquelas surras dele...

MARIINHA — Eu fazia o possível pra vocês não apanharem... Mas o que eu podia fazer? Ir contra a vontade do seu pai?

MÁRCIA — E ficava chorando atrás da porta do quarto... dentro, o pai batendo de cinto, fora, a senhora chorando...

MARIINHA — Eu casei com o Tadeu, nós temos que viver juntos até a morte, então um tem que aceitar o outro do jeito que o outro é... O seu pai nunca deixou faltar nada na família, não bebe, não joga, não se mete muito em política, gosta de ficar em casa, não é de sair muito... Tem o seu gênio difícil, mas a gente

aprende a desculpar... os homens são assim mesmo... Não tem nada pior, Márcia, que uma velhice solitária...

MÁRCIA (*provoca-a*) — Mesmo sem amor? O que é melhor, uma velhice solitária ou um casamento sem amor?

MARIINHA (*ataca-a*) — Você voltou pra gente pra não ficar sozinha...

MÁRCIA (*egoísta*) — Eu tenho a minha filha pra me fazer companhia.

MARIINHA — Eu tenho o meu marido por toda a vida. (*Amarga.*) Os filhos vão embora de casa, mas o marido fica...

MÁRCIA (*defende-se*) — Eu fui embora porque vocês me mandaram!...

MARIINHA — Quem fez o que você fez, já estava esperando por isso... Você levava uma vida muito diferente da nossa, Márcia, se vestia diferente, eu não entendia o que tava acontecendo com a minha filha... só via você mudando, me desprezando, me tratando mal... aí depois ficou tudo explicado...

MÁRCIA (*ressentida*) — Eu era criança, tava confusa, não sabia de nada, era muito inexperiente...

MARIINHA — O Tadeu grita comigo, não me ouve, não tem paciência pras coisas que eu falo, mas eu sei que ele está aqui do meu lado, sempre que eu precisar, posso contar com ele, nunca vai me deixar faltar nada. Só isso, Márcia, não tem preço, a gente desculpa todo o resto...

MÁRCIA — É o mínimo de obrigação que ele tem com você, com a família dele...

MARIINHA — Têm homens que nem isso fazem...

MÁRCIA (*cansada*) — Deixa pra lá... cheguei de viagem hoje, estou cansada...

MARIINHA — Eu, por mim passo uma borracha em cima de tudo... (*ca-*

rinhosa.) Sabe o que mais me dava medo? Eu morrer e você não ter voltado... eu morrer e você longe... queria tanto conhecer a minha neta...

MÁRCIA (*sorri*) — Ele detestava o nome da filha, não queria...

MARIINHA (*com intimidade*) — Márcia, Márcia, quando a gente é mãe tudo muda, não foi assim com você?

MÁRCIA — A gente passa pro outro lado... Eu acho que as pessoas só começam a entender o mundo depois que elas têm filhos... (*sem esperança.*) Agora acabou.

MARIINHA (*com desprezo*) — Já não era sem tempo de você voltar arrependida.

MÁRCIA (*perde a paciência*) — Não agüento mais! Pára de falar dele assim!...

MARIINHA — O porcaria sumiu, te largou sozinha com uma filha e você ainda...

MÁRCIA — Não fala do que não sabe! Não faz fotonovela!... Eu vou defender ele durante o resto todo da minha vida!... Foi a única pessoa que me entendeu!... A única pessoa que se preocupou em me escutar, em saber o que eu pensava!...

MARIINHA — Graças a Deus foi embora!

MÁRCIA — Ele tá morto, mãe.

MARIINHA (*pausa*) — Morto?

MÁRCIA — É, morreu... (*Pausa.*) Ele foi preso ano passado. Eles saíram do aparelho que a gente tava, iam assaltar um supermercado. Foi horrível, eu fiquei esperando pela volta e nada... Mas eu tinha notícias sempre, sabia tudo que tava acontecendo com ele... até que um dia... veio a notícia, tinha morrido na Barrão de Mesquita, não agüentou uma sessão, morreu afogado... não, não

precisa me consolar, não, ele não é o único, tanta gente morrendo todos os dias nessas prisões por aí, eu não quero que ninguém fique com pena de mim, não. A gente foi feliz... e isso não tem governo, não tem polícia que mate, esse sentimento de felicidade que eu carrego aqui dentro ninguém vai poder apagar, podem ter não sei quantas revoluções, não sei quantos AI-5, não interessa... (entra, baixo, "And I love her".) Inda me lembro, foi 65, fazia um ano que a gente se conhecia e eu descobri que tava grávida... Ele me deu o disco dos Beatles de presente, não gostava mas sabia que eu adorava... na capa desenhou um coração em volta de "And I love her"... "I give her all my love, that's all I do and if you saw my love, you'd love her too, I love her..."

MÁRCIA — Ele sempre foi muito cheio de coisa, lia muito, vivia cheio de teoria na cabeça, citava toda hora Marx, não sei mais quem, detestava os Beatles. Mas só sabia isso, teoria, política... (*ri.*) Nem beijava direito, não sabia, ficava todo duro... Vivemos juntos quatro anos... a gente se deu bem demais pra durar pra sempre... Por que que tem que ser assim, heim? Eu queria tentar entender esse mecanismo...

"She gives me everything and tenderly. The kiss my lover brings she brings to me, and I love her..."

MÁRCIA — Mas depois eu sofri muito, sofri, sofri, sofri até dizer chega!... Chega! Não quero mais saber disso! Passei fome! necessidade! Agora eu quero comer, quero almoçar, jantar todo dia! Quero tomar banho! Quero me sentir segura, quero ter paredes de cimento em volta de mim, um teto pra que a chuva não me atinja! Passamos frio, eu, ele e a Giselle

com meses, a gente enfurnada no meio do mato morrendo de medo da morte!

“A love like ours could never die as long as I have you near me”.

MÁRCIA — O mundo não muda! As pessoas não mudam! Sei lá, eu desisti!... fiz a minha parte, nem entendo direito o que deu errado... chega de sofrimento... Se a morte é inevitável, que pelo menos ela venha sem sofrimento...

“Bright are the stars that shine, dark is the sky. I know this love of mine will never die, and I love her”.

MÁRCIA — Acabou a esperança, o amor, quando ele morreu... arrancaram tudo, que me arrancassem a vida junto!... A Giselle tá aí, ele continua vivo nela, olho ela e vejo ele, e eu não quero nada que eu passei pra ela... juro... o mundo que existe fora dessa casa, pra lá dessas paredes, pra mim acabou... Se a morte é inevitável, e eu nem sei o que é isso, vida, morte... nada mais me interessa... só não quero saber de passar fome de novo, ver os meus peitos mirrados quase sem leite e a Giselle chorando, chorando, chorando e eu sem saber se chorava também ou sei lá!...

(Enquanto a música termina, lentamente a luz fecha em Márcia.)

Cena 5

(Ilumina-se a sala. Sentados em frente à televisão, Tadeu e Mariinha assistem ao lançamento da Apolo XI. Escuta-se a voz do locutor oficial na gravação feita na época. Ao fundo, fundo, num telão, as imagens do acontecimento tal como passaram na televisão. Eles vibram.)

LOCUTOR (off) — “Five, four, tree, two, one, zero... Lá está a Apolo XI

a caminho da Lua na primeira viagem interplanetária. Belíssimo céu aqui na Flórida nos permitirá ver a separação do primeiro estágio desse vôo propulsionado. Já agora bem inclinado para leste, conforme as previsões. A plataforma envolta em densa fumaça negra. Atenção, preparativos agora pra separação do primeiro estágio. Podemos presenciar a olho nu.”

MARIINHA — Parece cinema...

LOCUTOR (off) — “O segundo estágio do foguete *Saturno* está agora em atividade. E os astronautas agora em comunicação com a Terar informam que o vôo transcorre normalmente. Estão ouvindo a voz de Armstrong, o comandante da Missão Apolo XI, em comunicação com a Terra. Parece-nos que está tranquilo, o que nos faz supor que está tudo bem à bordo, naturalmente. Foi um lançamento belíssimo. À princípio pareceu-nos que a nave inclinou-se um pouco para leste, segundos após levantar-se da plataforma. Talvez tenha sido o efeito dos ventos que sopram aqui, ventos moderados.”

TADEU — É, ventos moderados...

LOCUTOR (off) — “Podemos assegurar que ela se elevou na vertical alguns metros talvez, logo em seguida inclinou-se ligeiramente para leste...”

MARIINHA — ...leste...

LOCUTOR (off) — “...em direção ao mar, após isso voltando a assumir a posição correta, ou seja, na vertical, e prossegue subindo até grande altitude pra depois, conforme os planos, se inclinar novamente para leste...”

MARIINHA — De novo?

TADEU — ... conforme os planos...

LOCUTOR (off) — “...e colocar-se já na posição que o levará a entrar

em órbita. E ele já está em órbita nesse momento, já descrevendo a órbita circular de 180 km! Os técnicos de Cabo Kennedy acabam de dar a ordem final para que prossiga o plano de vôo dentro das previsões, isso é, para que os astronautas pressionem seu poderoso propulsor e injetem a Apolo XI na trajetória balística em direção à Lua. Portanto será utilizado o poderoso *Saturno 4B* que colocará a espaçonave Apolo XI na trajetória rumo à Lua. A velocidade nessa ocasião passará de 25.567 km pra 35.538 km horários!”

MARIINHA — Tá escutando, Tadeu?

LOCUTOR (off) — “Num aumento de quase 10.000 km. Esse aumento fará com que a espaçonave deixe a órbita terrestre e a força de atração desse planeta e finalmente entre em sintonia para o encontro marcado que tem com a Lua no próximo sábado.”

(Tadeu desliga a televisão. A imagem ao fundo some.)

TADEU — Por trás disso tulo tá o cérebro de Nixon!... *(orgulhoso.)*

MARIINHA — É... *(avoada.)*

TADEU — Pra mim aquele Gagárin nunca saiu da Terra, foi tudo propaganda!... Já tinham mandado umas cadelas antes, qual a diferença?

MARIINHA — ...claro...

TADEU — Queria que todo mundo tivesse aqui. Cadê a Márcia?

MARIINHA — Tá botando a filha pra dormir.

TADEU — Mas a Giselle tinha que assistir! Um momento histórico...

MARIINHA — ...chegaram hoje de viagem, Tadeu, deixa elas lá descansando um pouco, estão cansadas...

TADEU — E o Sidney e o Bruno?

MARIINHA — E eu sei?

TADEU — Esses meninos somem, a gente nunca sabe onde estão. Mas sábado que vem, não, faço questão de todo mundo aqui! (*De estalo a luz apaga.*)

Cena 6

(*Luz abre em Sidney deitado na sua cama, lendo um livro. Tempo.*)

BRUNO (*entrando*) — Oi...

SIDNEY — Oi...

BRUNO — Como que foi a festa ontem? (*puxa papo.*)

SIDNEY — Mais ou menos... (*desconversa.*)

BRUNO — Dançou bem? Muita garota? (*interessado.*)

SIDNEY — ...mais ou menos... (*envergonhado.*)

BRUNO — ...gostasas?...

SIDNEY — ...é... (*foge.*)

BRUNO (*vê o poster amassado no chão*) — Tua mãe me contou...

SIDNEY (*levanta*) — Viu só que babaquice? Qual é o problema? me explica, qual é o problema? Por que eu não posso botar um retrato dum sujeito que eu gosto na parede? (*revoltado.*)

BRUNO — Babaquice... (*contrariado.*)

SIDNEY — ...tentei falar, tentei discutir, não adianta. Eu não gosto de falar as coisas, sabe? não consigo, não sei... Ele fala, fala, e eu fico calado, não respondo...

BRUNO — Agora o babaca é você. (*Com decisão.*)

SIDNEY — Né, não, Bruno!... Ele me sustenta, eu dependo dele, do dinheiro dele!...

BRUNO — E daí?! (*Com desprezo.*)

SIDNEY — Daí que eu tenho que fazer o que ele quiser, porra!

BRUNO — Por quê?! (*Provoca-o.*)

SIDNEY — Eu não consigo brigar com as pessoas e depois de dar bem com elas! Ou eu gosto ou eu detesto! Não tem meio termo! E se eu não gosto, não gosto pra valer. Não tem cabimento eu fazer uma coisa que ele não gosta se é ele que me sustenta, né? Não consigo brigar com o meu pai... Se eu brigar, como que eu vou olhar pra ele, Bruno, na hora que ele vier me dar a mesada?

BRUNO — Que que tem?

SIDNEY — O dia que eu sair de casa, puder me sustentar sozinho... O problema é o dinheiro... (*perdido.*)

BRUNO — Dinheiro não é problema.

SIDNEY — Não?

BRUNO — Problema é a falta de dinheiro... (*ri.*)

SIDNEY — O dia que eu não depender mais do dinheiro dele... vou poder fazer o que quiser...

BRUNO — Futuro, futuro, futuro... (*irônico.*)

SIDNEY — Um dia... (*ressentido com a ironia.*) Bruno...

BRUNO (*corta*) — Vamos brigar, não... Sidney, trouxe uma coisa aqui pra gente comemorar... (*malicioso.*)

SIDNEY — Comemorar o quê?

BRUNO — Não, pra comemorar, não. Pra você esquecer essa babaquice toda... me disse que tava querendo, né? (*Tira do bolso um cigarro de maconha. Senta no chão.*) ...vou apertar aqui pra gente...

SIDNEY — Se eu tava querendo? (*senta.*) Como que faz? (*ansioso.*)

BRUNO — Deixa ocmigo... (*sorri superior.*)

(*Entra "A day in life": "I read the news today, oh boy. About a luck man who made the grade and though the news was rather sad, Well, I just had to laugh: I saw the photograph. He blew his mind out in a car, he didn't notice the light has change".*)

Bruno acende e fuma. Passa-o a Sidney, que dá um tapinha e começa a tossir. Rindo, Bruno bate nas suas costas. Bruno fuma novamente.

"A crowd of people stood and stared they'd seen his face before Nobody was really sure if he was from the house of lords".

Bruno dá o cigarro ao primo. Passa seu braço em volta dos ombros de Sidney. Segura sua mão com o cigarro. Leva-o à boca de Sidney. Esse fuma e não tosse. Riem.

"I saw a film today, oh boy, the english army had just won the war. A crowd of people turned away but I just had to look having read this book".

Repetem a operação, cada vez mais próximos.

"I'd love to turn you on".

Bruno fuma. Repetem a operação com Sidney. Rindo, Bruno passa a mão nos cabelos do primo, incentivando-o, bate nas suas costas. Sidney tenta sozinho. Não tosse. Riem.

"Woke up, feel out of bed, dragged a comb across me read. Found my way downstairs, drank a cup, looking up I notice I was late".

No embalo, Bruno abraça Sidney e o beija. Sidney levanta e se afasta, contrariado.

"Found my coat, grabbed my hat, made the bus in second flat, found my way downstairs, had a smoke, somebody spoke, I went into a dream".

Quando entra a parte solo, mistura com o discurso de Caetano Veloso no Festival da Record. Bruno levanta e abraça Sidney, oferecendo o cigarro.

CAETANO (off) — “Eu digo sim, eu digo não ao não, eu digo é proibido proibir! Mas isso é a juventude que diz que quer tomar o poder?! Vocês têm coragem de aplaudir esse ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir ano passado!”

Sidney recusa e se afasta. Ilumina-se o palco. Giselle, com quinze anos, entra pela direita com um envelope nas mãos. Ilumina-se a sala. Tadeu anda de um lado para outro, nervoso, olhando o relógio de pulso.

CAETANO (off) — “São a mesma juventude que vai sempre matar amanhã o que morreu ontem! Vocês não tão entendendo nada! nada! absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu vim aqui pra dizer que quem teve a coragem de assumir a estrutura do festival, não como o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve a coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir não foi ninguém! Foi Gilberto Gil e fui eu! Foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês tão for fora! Que juventude é essa?! Vocês jamais vencerão ninguém!” Bruno força Sidney a encará-lo. Giselle abre o envelope e lê a carta, apreensiva. Tadeu, cada vez mais agitado, anda de um lado para outro.

CAETANO (off) — “Vocês são iguais sabe a quem?! Aqueles que foram no “Roda Viva e espancaram os atores! Não diferem em nada deles! em nada! E por falar nisso: viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker!”

..(Pausa no discurso. Tadeu grita.)

TADEU — Mariinha! Vem todo aqui! Tá na hora!

(Sidney e Bruno se afastam. Devem se caracterizar para ficarem mais velhos, para a continuação da cena, na frente do público.)

MARIINHA (entra correndo) — Tá na hora?

TADEU — Já! Cadê todo mundo? Sidney! Bruno! Márcia! Todos aqui! Giselle! (Giselle, abatida, guarda a carta e dirige-se para a escada.)

MÁRCIA (entrando) — Que que houve?

MARIINHA — Tá na hora!...

MÁRCIA — Hora de quê?

MARIINHA — O homem vai chegar na Lua, né, Tadeu?

MÁRCIA — Não precisava fazer esse escândalo todo...

TADEU — Um momento histórico.

MARIINHA — Todo mundo precisa assistir...

TADEU — Cadê a Giselle?

(Giselle sobe para seu quarto.)

MÁRCIA — Dormindo...

TADEU — Acorda.

MÁRCIA — ...passou toda a semana com febre, pai, agora que ela conseguiu dormir um pouquinho, tá estranhando a casa nova...

TADEU — Mas é importante que ela veja pra depois poder dizer aos netos que viu!

MÁRCIA — Deixa ela, tá com febrinha...

(Ilumina-se o quarto de Giselle. Ela entra. Senta na cama preocupada. Pega a carta. Tempo.)

GISELLE (levanta) — Não tem jeito, não adianta eu ler o exame outra vez, duas, três, quatro, mil vezes!... Tô grávida!... Merda! Como que eu vou dizer isso pra minha mãe?! Já sei

até o que ela vai responder: “Giselle, quantos anos você tem, menina?! Como eu posso aceitar?!” E quem tá pedindo pra aceitar, qual é?! Não tiro, de jeito nenhum! Eu não quero, ele não quer, a gente não tira! (entra “Starting over”) Foi a maior surpresa, ele foi tão carinhoso, riu tanto, brincou, a gente tava meio brigado, sabe? isso juntou a gente... Me deu o disco do Lennon de presente, (ri) disse que eu era a Yoko dele... na capa desenhou um coração em volta de “Starting over”... O pior é que a gente não tem como ter esse filho, mas a gente quer ter... Alguém já parou pra pensar? Eu tenho quinze anos, ele dezesseis e a gente fez um filho, tá aqui dentro, um brinquedinho vivo, é nosso, da gente, a gente que fez... Se a mamãe ajudasse a gente... eu acho que ela ajuda, mas como que eu vou contar pra ela?...

“Our life together is so precious, together we have grown. Although our love is still special. Let's take a chance and fly away somewhere alone...”

(Deita na cama e relê a carta. Sidney e Bruno sobem para a sala. Pausa na música. Luz do quarto fecha lenta em Giselle. Tadeu liga a televisão. Entra o locutor oficial. Ao fundo, no telão, a animação feita pela NASA que passou na televisão na época. Todos se reúnem em volta da televisão.)

LOCUTOR (off) — “Atenção, Brasil, tentemos nos concentrar neste instante histórico. A espaçonave Apolo XI já está sob plena atração, ingressando na face oculta da Lua. O foguete da espaçonave Apolo XI funcionou perfeitamente como estava previsto, por dois minutos aproximadamente, entrando realmente a espaçonave em

órbita na Lua. Isso quer dizer que a velocidade foi diminuída para que ela entrasse em órbita na Lua!”

TADEU — ...perfeição...

LOCUTOR (off) — “Atenção, reestabelecidas as comunicações com a espaçonave, que no instante preciso reaparece do outro lado da Lua! Está em órbita da Lua! Mais uma fase vitoriosa que acaba de ser cumprida pelos astronautas!”

MARIINHA — ...graças à Deus...

LOCUTOR (off) — “Está sendo ativado agora o propulsor do módulo lunar para levar à trajetória de pouso na Lua!”

TADEU — É agora a parte mais importante, decisiva...

LOCUTOR (off) — “Distancia-se o módulo lunar do módulo de comando! Atenção para a posição da espaçonave, do módulo lunar da Apollo XI: sudoeste do Mar das Crises, norte do Mar da Fecundidade. Esse é o instante que Andrews já está praticamente no comando, aguardando o momento de fazer as coisas pessoalmente. Dentro de alguns segundos estará terminada a parte da freiação. A espaçonave está agora na vertical, desce na vertical. Vinte segundos para o pouso da espaçonave no solo da Lua! Catorze segundos, treze, e prossegue, dez, nove, oito, sete, seis, cinco, quatro... trinta segundos... pousou! pousou na Lua! O Brasil aplaude! O mundo aplaude! Armstrong e Andrews à bordo do módulo lunar! Neil Armstrong é a voz que estamos ouvindo!... Exatamente às dezessete horas e dezoito minutos! Queremos informar que a espaçonave ainda não está completamente despressurizada. Falta exatamente a cabine, aquela parte principal onde os astronautas se encontram nesse momento, mexendo em diversos instru-

mentos. Atenção, Brasil! Começa a ser aberta a escotilha para que Neil Armstrong desça a escada adaptada ao módulo lunar. Podemos inclusive ouvir o barulho da escotilha sendo aberta! Começará a funcionar em breve a câmera montada no módulo lunar para mostrar os primeiros passos do Homem na Lua! ‘Estou na varanda’ — disse Armstrong. Ele está do lado de fora, na segunda plataforma. ‘Prosseguir!’ — é a ordem de Huston. Enquanto isso, o módulo de comando, a Apollo XI, pilotado por Collins, deverá desaparecer no horizonte, do lado esquerdo da Lua, dentro de alguns segundos. Neil Armstrong inicia lentamente sua descida. Vira-se para a direita, vira-se para a esquerda, segundo descrição de Andrews, que o instrui. Atenção, nesse momento estão preparando o aparelho de televisão, para transmitir à Terra as imagens. Aí está! Belíssimas imagens! Aí está Neil Armstrong perfeitamente visível!”

MARIINHA — ...perfeitamente visível...

MÁRCIA — ...impressionante...

TADEU — ...real...

LOCUTOR (off) — “Ordens para continuar a descida, Armstrong continua se movimentando de fora, mexendo com a perna esquerda. ‘Um pequeno passo do homem, um gigantesco passo do homem’ — foram as primeiras palavras de Armstrong ao pisar o solo da Lua!”

(Abaixando a fala, entra a parte solo e o último trecho de “A day in life”. As imagens de Armstrong andando na Lua continuam no telão. Tadeu discursa abafado pela música. Sidney afasta-se e senta na escada que dá para a boca de cena. Bruno observa-o ao longe.)

“I read the news today, oh, boy, 4 thousand holes in Blackburn, Lancastir. And though were rather small they had to cut them all. Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall. I’d love to turn you on”.

No telão, ele finca a bandeira americana no solo da Lua. A imagem paralisa. Os três olham emocionados. A música termina. Lentamente escurece na sala. Um foco ilumina Sidney na escada. Silêncio. Olha ao redor, sentindo-se perdido. Tempo. Entra “The fool on the hill:”

“Day after day slone in a hill the man with the foolish grin Is keeping perfectly still but nobody wants to know him. They can see he is just a fool and he never gives an answer”.

Levanta-se e dirige-se ao seu quarto. Foco e acompanha. Luz no quarto.

“But the fool on the hill sees the sun going down. And the eyes in his head sees the world spinning round”.

Senta na cama e pega o violão. Dedilha sem paciência. Joga-o longe. Desce para o palco.

“Well on the way, head in clouds, the man of thousand voices. Talking perfectly loud, but nobody ever hears him or the sound he appears to make and he never seems to notice. But the fool on the hill sees the world spinning round”.

Anda cansado pelo palco. *Slides* do mundo à sua volta.

“And nobody seems to like him, they can tell what he wants to do and he never shows his feelings. But the fool on the hill sees the sun going down. And the eyes in his head sees the world spinning round”.

Colorida, como uma aparição, mas também real, entra Lucy. Pausa na música. Os dois se olham. Tempo.

Entra o trecho inicial de "Lucy in the sky": "Picture yourself in a boat on a river. With tangerine trees and marmelade, skys. Somebody calls, you you answer quite slowly. The girl with kaleidoscope eyes..."

Pausa na música. Tempo. Lucy aproxima-se de Sidney parado. Tempo. Entra "Hello goodbye":

"You say yes, I say no, you say stop, I say go, go, go..."

Lucy dança para Sidney, convidando-o a ir com ela.

"I say high, you say low, you say why and I say I don't know. You say goodbye and I say hello, hello, hello. I don't know why you say goodbye I say hello, hello, hello".

Lucy dança alegre em torno de Sidney, que olha sem saber como agir.

"You say yes, I say no, you say stop, I say go, go, go. Oh, no, you say goodbye and I say hello, hello, hello I don't know why you say goodbye I say hello, hello, hello".

Sidney e Lucy dançam animados. Saem juntos do palco.

"Goodbye, hello; goodbye, hello; goodbye, hello".)

pano

fim do primeiro ato

segundo ato

Cena 7

(Ilumina-se o palco. Quarto de Lucy. Panos coloridos, luzes coloridas, plantas, incenso, almofadões. Sentados no chão, Sidney e Lucy se beijam.)

SIDNEY — ...cê acha certo a gente?... *(confuso.)*

LUCY — Você fica perguntando sempre... certo, errado, certo, errado...

SIDNEY — E daí?

LUCY *(sem paciência)* — Pra qué?

SIDNEY — ...eu preciso saber...

LUCY — Só existe o certo se existir o errado, um não anda sem o outro...

SIDNEY — E como que eu vou saber pra separar?

LUCY — Mas não é separar, é juntar!...

SIDNEY *(não entende)* — Juntar?

LUCY — O certo e o errado são como uma coisa só, entende? O Bem e o Mal não existem...

SIDNEY *(confuso)* — Mas, e eu... no meio disso tudo?... Às vezes eu quero fazer uma coisa e não faço por que é errado, sabe? eu não posso fazer...

LUCY *(sorri compreensiva)* — Garotinho...

SIDNEY *(indignado)* — Não me chama assim!...

LUCY *(implica de brincadeira)* — É garotinho, sim!... *(séria.)* Você é mais importante que as coisas que você faz. A gente tem que fazer de tudo que puder. Eu experimento tudo que me cai nas mãos...

SIDNEY *(magoado)* — Inclusive eu...

LUCY *(com desdém)* — "E por que não?" Como diz o Caetano Veloso...

SIDNEY *(confuso)* — Você é treze anos mais velha do que eu, sabe lá o que é isso? É tempo pra burro!...

LUCY *(ri debochada)* — Mais um pouco e eu podia ser sua mãe!... Que que tem isso? Eu mergulho fundo em tudo!... *(delira.)* Eu não quero a cabeça, não! Quero o coração, o segredo que tá escondido no fundo do coração!... Quem entender o coração entende o Mistério, Mistério mesmo, com M maiúsculo... tá tudo aqui dentro, guardado, escondido, em segredo... A cabeça não interessa, a maçã que cai da árvore não me interessa!... Eu quero a emoção! Experimentar tudo!... A única coisa que me importa é ser feliz!...

SIDNEY *(contrariado)* — Eu não gosto quando você fala essas coisas assim...

LUCY — É mesmo? *(não liga.)*

SIDNEY — Você é muito egoísta...

LUCY — E você é menos egoísta que eu? *(ataca-o)* heim, é menos, meu filho?

SIDNEY *(humilhado)* — Não me chama de meu filho que eu não gosto!...

LUCY *(com desprezo)* — Você e o seu violãozinho...

SIDNEY *(defendendo-se)* — Que que tem o meu violão?

LUCY *(alto)* — Eu fodo!...

SIDNEY *(espantado)* — Lucy...

LUCY *(provoca-o)* — Fodo! chupo! dou o cu! a buceta!...

SIDNEY — Quer parar? *(contrariado.)*

LUCY — Buceta! xoxota! xereca! cabaço! vagina! bunhanha!

SIDNEY (*não entende*) — Por quê?

LUCY (*superior*) — Porque é bonito, não é feio, não...

SIDNEY — É gratuito...

LUCY (*indignada*) — Gratuito, não! É pra chocar, sim! Porque as pessoas são tão metidas a boazinhas por fora, me dá raiva! Se chocar com palavrão, se chocar com sexo!...

SIDNEY — Ah, você vulgariza tudo, sabe?

LUCY — Vulgarizo?! De jeito nenhum! Tem que levar tudo às últimas conseqüências! Mudar o próprio verbo, mudar! Não é liberar a moral, não! É criar uma moral nova, um homem novo!...

SIDNEY (*não entende*) — Homem novo?

LUCY (*deslumbrada*) — Certo, errado, não existe isso! Bem, Mal, também não existe! Tudo é Bom! Tudo vale à pena! Tudo é Bom!...

SIDNEY (*grita*) — Não grita! Pára! Você fica falando como se eu fosse um débil mental!...

LUCY (*sincera*) — Quero te ajudar!...

SIDNEY — Você parece a minha mãe... fica em cima de mim, nhe-nhem...

LUCY (*mais calma*) — Só quero te ajudar...

SIDNEY — ...me sinto, sei lá!... sufocado... não dá... (*angustiado*.)

LUCY (*carinhosa*) — Sidney...

SIDNEY — ...não dá...

LUCY — Sidney...

SIDNEY — ...eu te adoro... mas não dá... você... (*confuso*) ...eu fico nervoso... eu quero ser como você, eu quero pensar assim como você... mas você parece que fica me apertando a cabeça...

LUCY (*abraça-o*) — ...deixa, deixa... é só por amor... (*maternal*) ...também te adoro...

SIDNEY (*carente*) — Diz que você gosta de mim...

LUCY (*alegre*) — Vamos parar de ficar nos masturbando e vamos direto pra cama!... Por que que as pessoas ficam brigando? Por que que elas não se dão bem? Vai todo mundo pra cama! (*ri.*) Uma surubada geral! A primeira surubada geral da História! Mãe com filha! Pai com filho! Militar com comunista! Irmão com irmão! Até homem com mulher que eu não tenho preconceito! Sacanagem geral no planeta! Acabar com o orgasmo genital! Viva o coito anal! o prazer oral! bissexual! polimorfo!...

SIDNEY (*brinca que está indignado*) — Corruptora de menores!...

LUCY — Todo mundo pelado!...

SIDNEY — Indecente!...

LUCY — É pra chocar mesmo!...

SIDNEY — Imoral!...

LUCY (*ri divertida*) — Por que que a nudez choca as pessoas?

SIDNEY — Irresponsável!...

LUCY — Todo mundo nasceu pelado! Homem, mulher, tudo é lindo!...

SIDNEY — Maluca, maluca, maluca!...

LUCY — É só tirar a roupa, mostrar o corpo, os pêlos!... (*ri.*)

SIDNEY (*carinhoso*) — Puta, puta, putinha!...

(*Beijando-se, rolam pelo chão abraçados e divertidos.*)

Cena 8

(*Ilumina-se a sala. Márcia entra com material de tricô. Senta e começa a trabalhar. Tempo. Sidney entra vindo da rua. É de manhã cedo.*)

MÁRCIA (*repressora*) — Chegando essa hora, é?

SIDNEY (*agressivo*) — Por quê?

MÁRCIA — Por mim nada, claro. Mas é que a mamãe fica preocupada quando você não dorme em casa. Você some, não diz pra onde vai...

SIDNEY (*provoca-a*) — Eu saio mas eu volto.

MÁRCIA (*defende-se*) — Eu também voltei.

SIDNEY — Quatro anos depois.

MÁRCIA — Você não tem nada a ver com isso (*agressiva.*)

SIDNEY — E nem você tem nada a ver com a hora que eu chego (*piracento.*)

MÁRCIA — Só falei por causa da mamãe. Ela fica enchendo o ouvido da gente com besteira, perguntando onde você pode tá, se aconteceu alguma coisa, não dá sossego...

SIDNEY (*superior*) — Os meus problemas com a minha mãe resolvo eu.

MÁRCIA (*com ciúme*) — Vocês dois sempre se deram muito bem mesmo... o preferidinho da mamãezinha...

SIDNEY (*agressivo*) — É isso mesmo.

MÁRCIA — Eu não preciso de vocês. Eu tenho a minha filha, me dou muito bem com a minha Giselle...

SIDNEY — E quando ela crescer e perguntar pelo pai, que que você vai responder?

MÁRCIA (*confusa*) — Eu vou dizer que ele morreu, ora... é a verdade... não vou mentir pra minha filha... (*sincera.*) Eu vou dar uma educação pra ela bem diferente da que eu tive... a Giselle vai ser muito feliz...

SIDNEY (*cúmplice*) — A educação da gente foi toda errada, né? Mas isso vai mudar... (*com esperança.*)

MÁRCIA — Eu tentei... (*sincera.*)

SIDNEY (*censura-a*) — Mas voltou correndo pra casa do papaizinho...

MÁRCIA (*agressiva*) — Que que você entende da vida lá de fora, heim?

SIDNEY — O dia que eu sair, eu não volto, isso eu posso te garantir.

MÁRCIA — Papai nunca vai te perdoar...

SIDNEY — Ele não te perdoou?

MÁRCIA (*magoadada*) — Não... me aceitou de volta... mas perdoar, não...

SIDNEY (*sincero*) — Eu não entendo a cabeça do papai...

MÁRCIA (*ciumenta*) — E a mamãe sempre do lado dele...

SIDNEY — A mamãe tá mais do nosso lado que do dele...

MÁRCIA (*com despeito*) — Do nosso, não. Do seu lado.

SIDNEY (*com orgulho*) — É, do meu lado...

MÁRCIA — Não sei nem porque que eu voltei pra essa casa... só foi mesmo pra dar um lar, uma família pra minha filha, coitada da Giselle... (*mostra o tricô.*) Mamãe tá me ensinando... até que tá saindo direitinho, né?... vou fazer um casquinho pra Giselle...

SIDNEY — O dia que eu for embora da casa do papai, eu não volto... não vai me faltar a coragem que você não teve...

MÁRCIA (*ofendida*) — Você vai embora, sim. Sabe quando? Nunca!...

SIDNEY — Não me enche!...

MÁRCIA — Você e o Bruno só sabem falar, mais nada!... Igual a todo mundo que tá lá fora!

SIDNEY (*com raiva*) — Você não entende nada disso!... (*sai.*)

MÁRCIA (*indo atrás discutindo*) — Por isso que nunca nada vai dar certo!... (*Os dois saem discutindo enquanto escurece.*)

TADEU (*off*) — Vamos parar com essa discussão aí!...

Cena 9

(*Entra "I'm the walrus". Ilumina-se toda a casa. Bruno entra dançando. Dança em todo o cenário, agressivo, frenético. Coreografia movimentada. Clima de ópera-rock.*)

"I'm he as you are me as we are all together. See how they run like pigs from a gun, see how they fly.

I'm crying... Boy, you been a naught girl, you let your knickers down. I'm the eggman, they're the eggman, I'm the walrus, goo goo a'job".

(*Pausa na música. Bruno sobe na mesa de jantar.*)

BRUNO — "Um dia, acompanhado pelas paredes, fui à cozinha e apanhei uma grande faca.

Rasguei meu peito de cima à baixo, avidamente remexi minhas

entranhas,

separei minhas costelas e encontrei uma bola branca.

A bola inchava e murchava, tornava-se mínima e crescia,

tão miúda e enorme guardada na minha mão.

Perguntei-lhe: "Qual a sua pro-fissão?"

Calada, escorreu-me entre os dedos, caiu no chão,

cresceu rapidamente e me engoliu. Como um pinto, perguntei à brancura circundante: "Quem é você?"

Ao que ela respondeu cuspendo-me.

Disse-me em voz alta: "As barcas do Nilo são verdes".

Desesperado, pensei: "Cavucando-me acei-te, logo você sou eu!"

De um ímpeto lançou-se pela janela:

"Sou branca e nada mais!"

(*Recomeça "I'm the walrus". Bruno dança agitado pela casa.*)

"Sitting in a english garden waiting for the sun... See how they smile, I'm crying".

(*Desce para o palco. A casa apaga.*)

"Semolina pilchard... I'm the walrus, goo goo a'job".

(*Mixagem com "Eleanor Rigby". Ilumina-se o quarto do casal. Bruno sai.*)

"Ah, look at all the lonely people!..."

(*Mariinha está encostada na janela, pensativa. Olha a rua.*)

"Eleanor Rigby picks up the rice in church where a wedding has been. Lives in a dream... who is it for?"

(*Ilumina-se também a sala. Sentado à mesa, Tadeu trabalha, cansado. Pilhas de papéis e livros em volta. Estamos em 1965. Clima operístico.*)

"All the lonely people, where do they all belong?"

(*Mariinha sai para o quarto de Sidney e Bruno, que se ilumina. Ajeita uns livros na estante. Pega o poster do Guevara amassado no chão. Endireita-o. Cola-o na parede. Ele cai novamente no chão. Ela guarda-o. Senta na cama de Sidney. Alisa a colcha, pensativa e solitária.*)

"Father McKenzie, writing the words of a sermon that no one will hear. No one comes near... who does he care?"

(Luz no quarto de Márcia. Mariinha entra. Olha o quarto arrumado, pensativa. Márcia ainda não voltou. Arruma bonecas numa estante. Tadeu fecha um livro com raiva. Levanta. Anda pela sala abaixando e levantando para exercitar.)

"Ah... look all the lonely people! Where do they all belong?"

(Mariinha volta para o seu quarto. Pega um livro e sai para a sala. Senta numa poltrona. Tadeu continua com a sua ginástica para as pernas.)

"Eleanor Rigby died in a church... no one was saved".

(Mariinha volta para o quarto. Pega os óculos e sai para a sala. Tadeu liga a televisão. Pega o jornal e lê. A luz no quarto de Sidney apaga, depois no de Márcia, a seguir no do casal.)

"All the lonely people! Where do they all belong?"

(A música termina. Apaga a luz sala.)

Cena 10

(Ilumina-se o quarto de Sidney. Sentado no chão, dedilha o violão. Bruno veste-se para sair.)

BRUNO — Que fome!...

SIDNEY (brinca) — Experimenta comer...

BRUNO (sério) — É perigoso... E se eu levar um tiro na barriga? Dá a maior complicação... (amarra um lenço em volta do pescoço.)

SIDNEY — Pra que isso?

BRUNO — Proteção. (Tom.) Você não quer vir com a gente pra Rio Branco?

SIDNEY (decidido) — Não.

BRUNO (provoca-o) — Por quê?

SIDNEY — Porque não.

BRUNO — Tá todo mundo com um cagaço fudido! Ninguém vai mais pra Rio Branco, protesta, faz porra nenhuma!... (com desprezo.) Sabe que eu acho até engraçado? O Homem chega na Lua e fica todo mundo vendo na televisão, assim, ô ô... aquilo era uma animação que a NASA fez, não era de verdade, e todo mundo balançando a cabeça, arregalando o olho, parecendo que era de verdade, que tinha uma câmera acompanhando a nave do lado de fora... Aí o companheiro da tua irmã morre na Barão de Mesquita e as pessoas fingem que não sabem, fingem que não é de verdade... que é a coisa mais natural do mundo!...

(Continua se arrumando indignado. Luz no palco. Lucy entra. Flash back.)

SIDNEY (para Lucy) — Não tem nada pior que você perceber que não gosta do seu pai e é obrigado a gostar...

LUCY — Obrigado a gostar?

SIDNEY — Sabe? eu não posso gostar das pessoas porque elas são da minha família, ou meu pai ou minha mãe ou minha irmã, meu avô, não...

LUCY — Qual é o problema?

SIDNEY (perdido) — É que eu preciso gostar do meu pai...

LUCY (irônica) — Precisa gostar?

SIDNEY — Ele me sustenta, me dá dinheiro, mesada. E em troca eu tenho que dar amor...

LUCY — Ele alguma vez já chegou e te cobrou isso assim? "Eu te dou dinheiro, você tem que me dar amor?!..."

SIDNEY (pensativo) — Assim, como você fala, não...

LUCY (provoca-o) — Quem sabe as coisas não são assim como você fala? Você é quem põe essas merdas

dentro da sua cabeça, já parou pra pensar?

SIDNEY (desesperado) — Eu não faço outra coisa o dia todo! Não paro de pensar!... É um redemoinho na minha cabeça!... Amor versus obrigação! Amor versus dinheiro!... Tá certo?! Tá errado?! Como que um filho pode não gostar do pai?!

LUCY — Sabe, Sidney? não me parece que você não goste do seu pai, entende? Não assim como você fala... É mais um problema seu com a autoridade.

SIDNEY (não entende) — Problema meu com a autoridade?

LUCY (tenta se explicar melhor) — É... você não aceita nenhuma autoridade, a ação autoritária. E o seu pai representa a autoridade. Aí você confunde a pessoa com o gesto...

SIDNEY (pensativo) — Talvez...

LUCY — E isso não é bom pra você, confundir as coisas assim como uma criança, um bebê. Ou ama ou odeia, bom ou mau, certo ou errado, bem ou mal, não existe meio termo, meio tom. Acontece que as pessoas não são assim certinhas, só dentro da sua cabeça. Aí quando você tenta relacionar o mundo externo, o real, desse jeito, você não entende, entra em parafuso, sofre...

SIDNEY — Será que é assim?

LUCY (convencida) — Claro que é. Você pensa que é muito esperto, muito prepotente, muito arrogantezinho, não aceita que mandem em você, que digam o que você deve pregar na parede ou não... Você pensa que é assim, mas não é não...

SIDNEY (tenta se defender) — Sou como então?

LUCY — É um menininho mimado, carente, indefeso, que pensa que pode se bastar, mas não pode não.

Que pensa que pode passar a vida toda trancado no quarto tocando violão e que assim vai ser feliz só com a mamãezinha trazendo comidinha...

SIDNEY (*revoltado*) — Mas não é isso que eu quero da vida!...

LUCY — Claro que não, Sidney! Você quer mandar no seu destino, você quer decidir a sua vida, não quer aceitar a autoridade de ninguém!...

SIDNEY (*confuso*) — E então?

LUCY — Então que você quer coisas demais e ao mesmo tempo não sabe o que quer! Quer fazer o seu próprio caminho mas aceita tudo que a mamãezinha diz! Quer revolucionar o mundo mas não vai pra rua protestar! Quer ser feliz mas não caça a felicidade, espera que ela venha bater na sua porta!...

SIDNEY (*assustado*) — Pára!

LUCY (*amiga*) — Tem muito mais coisa que eu podia te dizer mas eu não vou falar, não. Você é que tem que descobrir.

SIDNEY (*confuso*) — De onde você tirou tudo isso?

LUCY (*convencida*) — Eu sei de tudo. Eu observo as coisas, sinto no ar...

SIDNEY — O dia que eu não depender mais do meu pai, do dinheiro dele, tiver uma profissão, um emprego, sair de casa... aí acho que a gente pode até se dar muito bem...

LUCY (*agressiva*) — Sai de casa agora!

SIDNEY (*defende-se*) — Eu acabei de entrar na faculdade, tenho 21 anos, não sei fazer nada...

LUCY — Se não sabe, aprende!

SIDNEY — Aqui em casa é tudo muito esquisito. Ninguém conversa... Vê a Márcia, a gente tem quase a mesma idade, mas toda hora que a

gente se fala só sai briga... Nem agora que ela voltou pra casa, podia tudo começar de novo, mas não, nada... Eu não sei o que que ninguém nessa família pensa!...

LUCY (*ataca-o*) — Você só sabe é ficar se apoiando nessas desculpas pra não se sentir feliz! Joga a culpa em cima dos outros!...

SIDNEY — Mas um dia eu vou ser feliz... Eu quero pensar assim como você, fazer as coisas que você faz...

LUCY (*convencida*) — Não foi nem um pouco fácil chegar aqui onde eu cheguei, garoto... Mas eu tô aqui pra te ajudar...

SIDNEY (*com determinação*) — Tá tudo errado nessa casa! Mas eu vou mudar tudo! Vou revolucionar isso daqui! Minha família é toda errada! Eu vou explodir essa casa! Um dia eu vou fazer isso!

(*Bruno pega um revólver dentro do armário. Aponta-o para Sidney.*)

LUCY — Não fica fazendo muito plano... Se tem que fazer alguma coisa, faz! logo! (*Lucy sai. Apaga o palco.*)

SIDNEY — Não pode ser assim com pressa... eu vou pensar bem e vou agir... Tenho certeza que vai dar tudo certo... vou explodir nessa casa, vou tocar fogo nessa família, vou mudar tudo aqui dentro... (*volta-se para Bruno e grita assustado*) Bruno!...

BRUNO (*ri*) — Precisa fazer essa cara, não!... Acha que eu ia atirar em você? Tô querendo te mostrar, ganhei ontem... (*dá.*)

SIDNEY (*examinando*) — Tá maluco?!...

BRUNO (*orgulhoso*) — Um puta três-oitão!...

SIDNEY — Pra quê?

BRUNO — Pra ficar prevenido, né?

SIDNEY (*devolve*) — É com isso que você acha que vai mudar alguma coisa, é?

BRUNO (*esconde na bota*) — Você não acha?

SIDNEY (*sincero*) — Não.

BRUNO (*provoca-o*) — Me diz outro jeito.

SIDNEY — Não sei, mas assim não é, não.

BRUNO (*agride-o*) — Melhor que ficar aqui em cima.

SIDNEY (*confuso*) — Eu fico aqui com o meu violão... eu também não sei direito pra quê... Qual a finalidade, o motivo, Bruno? As notas são sempre as mesmas, se repetem sempre, todo mundo já as usou... então por que que eu faço música?

BRUNO — Vem lutar com a gente...

SIDNEY — Mas eu não quero saber de luta, guerra, morte, revolução, não!

BRUNO — A revolução da gente é com força, com violência, coisa de homem!

SIDNEY — A minha revolução é com as palavras, com as notas, com a música. É uma revolução que vem de dentro, que sai da cabeça, que sai do pensamento... É assim que eu vou mudar o mundo...

BRUNO — Tem gente que luta com as palavras, tem gente que luta com um revólver... (*sorri amigo.*)

SIDNEY (*pensativo*) — Você mataria?... (*tempo.*) Heim, Bruno, mataria?

BRUNO (*pensativo*) — Mataria...

SIDNEY (*espantado*) — Mesmo um inocente?

BRUNO (*revoltado*) — Ninguém é inocente! Nem quem cala a boca e

deixa os outros torturarem é inocente, calar a boca é desonesto!...

SIDNEY (*com receio*) — Mas... matar?...

BRUNO — Eles me matariam!...

SIDNEY — E justifica?

BRUNO — Melhor matar do que morrer. (*sincero.*) Vivo eu posso fazer muito mais pela causa da gente, defender muito mais as minhas idéias...

SIDNEY — E matar quem for contra elas?

BRUNO — Matar, sim. Como já mataram milhares de companheiros meus...

SIDNEY — Eu prefiro cantar, compor, tocar... (*confuso.*) Mas quando eu vejo assim matarem um general desses qualquer, sabe? eu acho bom, não acho errado, não...

BRUNO — E se fosse um estudante?

SIDNEY — Aí eu acho errado matar... (*perdido.*) Eu não consigo sair disso, certo, errado... me revolto com a morte de um, acho certa a morte de outro...

BRUNO (*sério*) — Tem que se livrar desse sentimentalismo que só atrapalha... Eu não sei muito das coisas, não... Mas eu tenho que fazer alguma coisa, parado não dá para ficar... (*abraça-o.*) Mais que primo, a gente é amigo... É pra tá junto, ser companheiro... um ajudar o outro no que o outro não entende... Vem comigo...

SIDNEY (*corta-o*) — Não... (*senta no chão e dedilha o violão.*)

BRUNO — Cê que sabe... (*olha Sidney de longe um tempo e depois sai.*)

(*Sidney toca "Revolution" num andamento bem lento.*)

SIDNEY — "You say you want a revolution

Well, you know we all want to change the world
you tell me it's a evolution

Well you know we all want to change the world

But when you talk about destruction

Don't you know that you can count me out

Don't you know it's gonna be alright"

(*Luz cai. Todos os atores, descharacterizados, entram com velas, que colocam no chão, em volta de Sidney. Ele canta iluminado só pelas velas.*)

SIDNEY — "You say you got a real solution...

But ain't going to make it with anyone anyhow"

Cena 11

(*Escuro. Tempo presente. Escuta-se o refrão inicial de "Eleanor Rigby": "Ah!... Look at all the lonely people!... Pausa na música. Luz abre em Tadeu, carregando uma pasta de executivo preta, fazendo a mímica de quem abre a porta da rua. Entra em casa. Acende a luz.*)

TADEU — Ninguém em casa, como sempre... (*ficando com raiva.*) Chego em casa cansado e ninguém... só a empregada... se isso é vida?... me matando de trabalho naquele escritório, aquelas leis todas me enchendo a cabeça o dia todo, chego em casa e não encontro ninguém!... Cadê a Mariinha? Deve tá na rua fazendo compras, vive na rua comprando não

sei o quê!... (*senta*)... tô cansado... (*pausa.*) Tadeu, Tadeu, tá ficando velho, Tadeu... quase sessenta anos, Tadeu... (*lá fora começa a chover.*) Escapei por pouco... detesto chegar em casa molhado, a roupa grudando no corpo, incômoda, dá a sensação de alguém me apertando, querendo me abraçar... (*pensativo*)... quando eu era criança minha mãe tinha horror que a gente sujasse a casa, quando chovia ela ficava esperando na porta com toalhas... (*de repente começa a rir.*) "Quando eu era criança..." "Minha mãe..." (*debocha dele mesmo.*) Cada uma que você inventa de falar!... Isso é sinal de velhice, meu chapa!... (*sério.*) É mesmo, tanto tempo que eu não me lembrava dela, minha mãe... nem do meu pai... (*volta a rir debochado.*) É a morte, Tadeu, chegando pra te abraçar como se fosse um sapo molhado, aquela umidade que eu detesto... Detesto contato físico com as pessoas, beijinhos, abracinhos, coisa e tal, coisa de mulher... Quando o Sidney era criança vinha sempre me beijar, me dar abracinhos... não gostava, o que que eu podia fazer?... tinha repugnância daquilo, meu pai nunca me beijou... (*pensativo.*) Meu pai lutou na FEB... (*pausa.*) Eu nunca sentei com o Sidney pra conversar... não conseguia, não sei... (*envergonhado*) me constrangia, eu tinha vergonha, não sei... Eu acho que eu devia ter levado ele pra conhecer mulheres, levado num bordel... meu pai nunca me levou... mas um dia me puxou prum canto e me deu dinheiro pra eu ir... (*defende-se.*) Não tinha cabimento eu dar ainda mais dinheiro pro Sidney, já dava a mesada... E eu fui criado no interior, cidade grande é diferente... E se eu chegasse pro Sidney e tocasse no assunto e ele risse na minha

cara?... não ia saber o que que eu ia fazer... era capaz de dar uma surra no moleque... (*amargo*) ... tinha vezes que eu olhando pro Sidney sentia que ele não gostava de mim... mas isso não é possível... eu gosto dele, é meu filho, ora... (*pausa.*) Quando eu morrer ele vai me dar valor, essa juventude é toda ingrata... (*pausa.*) Morrer deve ser frio, né?... (*debochado.*) Tadeu, deu pra pensar na morte agora, meu velho? A hora que dizem que é a de acerto de contas... (*levanta.*) Deixa de coisa, rapaz!... que coisa mais mórbida ficar pensando na morte!... (*Sai para o quarto. Apaga a sala. Luz no quarto.*) Detesto ficar sozinho em casa, um silêncio estranho... Quando eu era criança tinha medo do diabo, boi da cara preta, mula sem cabeça... (*ri.*) Agora eu sei que não existe lobisomem... (*sério.*) "O homem é o lobo do homem"... (*sorri amargo*) ... o lobo... Mas eu nunca falei isso pra ninguém, ninguém nunca soube... Se minha mãe perguntava se eu queria dormir de luz acesa eu dizia que não, claro, não podia dar o braço a torcer, morria de medo mas dormia no escuro, ninguém nunca desconfiou que eu não conseguia dormir, ficava acordado até de madrugada escutando todos os barulhos da casa, com medo do diabo... O diabo deve ser um sapo asqueroso, todo mole, úmido... (*aproxima-se da janela.*) Como tá chovendo!... É bom que limpa o carro na calçada... (*corre a cortina*) ... esfriou... (*Acende um abajur, cai a luz no quarto. Senta numa cadeira de balanço.*) Essa cadeira foi da minha mãe, morreu sentada nela, coitada... (*A chuva aumenta de intensidade. Ouve-se um trovão.*) O meu quarto ficava ao lado do dela, eu escutava o barulho da cadeira a noite toda, não suportava... (*outro tro-*

vão) ... a coisa lá fora tá séria... será que não vai chegar ninguém?... Combinaram de me deixar aqui sozinho, é? só pode ser um complô contra mim... (*silêncio, só o barulho da chuva.*) Deve ser bom morrer como a minha mãe, sem sofrimento, sem dor, morrer de velhice... (*ri.*) O diabo vem buscar a gente... (*outro trovão*) ... eu podia ligar a televisão, né? tá na hora do Jornal Nacional... que preguiça... tá esfriando, culpa da chuva, meu pé começa logo a ficar inchado... eu não gosto de chuva, fica tudo úmido... imagina chuva debaixo da terra, a gente trancado num caixão escutando a chuva batendo, asfiziado, a terra em volta, e úmida, molhada, mole, a chuva batendo, os vermes... (*grita.*) Mas será que não chega ninguém nessa casa?! (*De estalo luz apaga.*)

Cena 12

(*Luz na sala. Márcia entra com seu material de tricô. Senta e começa a trabalhar. Tempo. Giselle entra vindo do seu quarto. Está vestida para sair.*)

GISELLE — Tchau, mãe...

MÁRCIA — Onde você pensa que vai essa hora?

GISELLE (*espantada*) — Eu vou pra casa da Claudia e depois a gente vai junto pruma festa, por quê?

MÁRCIA — Você não vai jantar com o seu avô?

GISELLE — Qualé, mamãe? Eu combinei com a Claudia há um tempo, já tinha te falado... Hoje tem festa na casa do Fernando, eu vou com o meu namorado...

MÁRCIA — Você sabe que o seu avô dá valor a isso, a família toda junta na hora do jantar...

GISELLE — Mas o jantar que importa não é amanhã? O tal do jantar que o tal do tio Bruno vem nos visitar? (*com desdém.*)

MÁRCIA — Não fala assim do Bruno... Até parece que não se lembra dele...

GISELLE — E não me lembro mesmo não. Faz mais de dez anos que eu não vejo ele.

MÁRCIA (*corrige-a*) — O vejo, vejo-o...

GISELLE (*saindo*) — Então tchau...

MÁRCIA (*carente*) — Ah, fica essa noite aqui com a sua mãe, fica...

GISELLE — Eu já combinei com o meu namorado... (*volta e senta junto da mãe.*)

MÁRCIA — Por que você não marcou aqui? Eu só vi ele uma vez na vida...

GISELLE (*corrige-a brincando*) — O vi, vi-o...

MÁRCIA — Eu tenho que conhecer mais o atual namorado da minha filha, não tenho???

GISELLE (*com intenção*) — Quando menos você esperar, ele vem aqui te fazer uma visitinha, pode deixar... (*levanta e beija Márcia.*) Tchau...

MÁRCIA (*preocupada*) — Você tá emagrecendo...

GISELLE (*leva a mão à barriga*) — Eu? Emagrecendo? Tem certeza?

MÁRCIA — E eu não vou sentir quando a minha filha tá mais magra? Precisa se alimentar melhor... (*fazendo chantagem.*) Ah, não me deixa aqui sozinha hoje de noite, não, Giselle...

GISELLE (*suspira mas volta e senta ao lado da mãe*) — Ah, mamãe, qual é?...

MÁRCIA (*cobrando*) — Quantas noites eu deixei de sair pra ficar com você?

GISELLE — Por que você não casou de novo depois que o papai morreu? Eu nem era nascida, né? Você disse que tava grávida de três meses quando ele morreu naquele acidente, né? Podia ter descolado outro cara...

MÁRCIA — Eu tinha você pra eu tomar conta o dia inteiro, seu avô me sustentava, casar pra quê?

GISELLE (*sincera*) — Pra ter alguém pra amar, mãe...

MÁRCIA (*emocionada*) — Eu amo você... viu?... você é toda a razão de ser da minha vida... por você eu fiz e vou fazer sempre qualquer coisa...

GISELLE (*beija Márcia*) — Brigada, mãe...

SIDNEY (*entrando*) — Alguém viu o jornal?

GISELLE — Não...

SIDNEY — Mais casaco, Márcia? (*tenta brincar.*) É pro filhinho da Giselle?

GISELLE (*levanta assustada*) — Que filho? Que filho é esse?

MÁRCIA (*zangada*) — Não brinca com essas coisas que eu não gosto. (*Tom.*) O casaquinho é pro filhinho da empregada...

SIDNEY (*procurando*) — Não encontro esse jornal... Eu não sei se o horário do filme que eu quero assistir é nove ou nove e meia...

MÁRCIA — Não vai assistir a filme nenhum que essa hora tem a minha novela.

SIDNEY (*provoca-a*) — Vou assistir sim porque eu quero.

MÁRCIA (*levanta*) — Hoje é o penúltimo capítulo da minha novela.

SIDNEY — Problema seu. (*Pirra-cento.*)

(*Giselle aproveita a briga e sai para a rua.*)

MÁRCIA (*irritada*) — Deixa de ser chato, Sidney!... Eu assisto a minha novela toda noite, você fica trancado no seu quarto!...

SIDNEY — Mas hoje tem um filme que eu quero ver: "Os girassóis da Rússia"... Filme lindo...

MÁRCIA — Não quero nem saber... Quem vai assistir sou eu...

MARIINHA (*entra*) — Mas vocês não sabem fazer outra coisa sem ser brigar, é?

MÁRCIA — É o Sidney me enchendo, mãe...

SIDNEY — Eu não vejo nunca televisão, hoje que eu quero ver uma coisa vem ela aí e fica de besteira...

MARIINHA — Fala direito com a a sua irmã, Sidney... (*Tom.*) Mas, Márcia, o Sidney tem razão... ele quase não assiste televisão... tem mais direito...

MÁRCIA (*ciumenta*) — A senhora sempre defendendo o filhinho...

MARIINHA (*se faz de vítima*) — Ai, meu Deus do céu, que cruz que eu tenho que carregar... Já não me basta o Tadeu com as manias dele... vocês dois também não largam do meu pé...

SIDNEY (*fazendo chantagem*) — Ô, mãe, eu tenho mais direito, não tenho?

MARIINHA — Também acho que tem...

MÁRCIA (*deseesperada*) — Mas é o penúltimo capítulo da minha novela!...

TADEU (*entrando de repente*) — Se continuar briga nessa casa, eu desligo a televisão depois do Jornal Nacional e ninguém vê mais nada.

MÁRCIA (*revoltada*) — Todo mundo se une contra mim nessa casa!... (*sai p/ quarto.*)

MARIINHA (*dividida*) — Márcia...

TADEU — Vai atrás dela lá no quarto e diz que eu não quero saber de malcriação na minha frente. (*Mariinha sai. Tadeu e Sidney ficam um tempo sem saber o que falar. Constrangimento.*)

SIDNEY (*encontra uma desculpa*) — Não encontro esse jornal... (*sai.*)

TADEU — Essa casa é uma bagunça, ninguém guarda nada no lugar... O lugar dos jornais do dia sempre foi embaixo da televisão... não aprendem...

MARIINHA (*entra repreendendo-o*) — Você precisa ter mais paciência com as crianças, Tadeu... A Márcia fica sentida quando você fala assim...

TADEU (*sem paciência*) — Ah, Mariinha, tenha a santa paciência! Eu não cheguei nessa idade pra ainda por cima ficar me preocupando com sensibilidadezinha de filho! Quem não estiver satisfeito que vá embora!...

MARIINHA (*surpresa*) — Não fala assim, Tadeu... que isso?... Você fala essas coisas na frente deles e depois eles vão mesmo...

TADEU (*com deboche*) — Vão nada... Eles lá tem coragem? Quando vão, voltam com o rabo entre as pernas... (*agride-a.*) Você fez dos seus filhos um bando de bobos... Quando que na idade do Sidney um rapaz ainda não se casou? Tem mais de trinta e cinco anos... ou menos, por aí, não sei direito...

MARIINHA (*assustada*) — Deus me livre!... Sidney não tá na época certa pra casar, ainda tem muito que aproveitar da vida...

TADEU (*irônico*) — E ele aproveitou muito, sim...

MARIINHA — Eu concordo com você que ele devia sair um pouco mais, ter mais amigos, até talvez

uma namorada, eu também me preocupo com isso... (Tom.) Mas casar, não...

TADEU — A casa é minha, eu que sustento, todo mundo aqui depende de meu dinheiro, eu falo o que quiser... (esgotado.) Ah, já cansei... tô velho, quero viver em paz, não quero saber mais de problema de filho, não...

MARIINHA (meiga) — Não fala assim que me desgosta, Tadeu... Você precisa aprender a ser mais compreensivo, mais tolerante...

TADEU (ofendido) — Eu não sou filho seu pra você vir me dar lição nenhuma!...

MARIINHA — Eu tô falando baixo, com tanta calma...

TADEU — A culpa das crianças serem assim é sua. Mimou o Sidney, sempre fez todas as vontades dele... (ciumento.) O Sidney nasceu e o mundo acabou pra você, era só Sidney pra cá, Sidney pra lá toda hora...

MARIINHA (sorri do ciúme do marido) — Tadeu, que besteira... tem cabimento?

TADEU (senta na cadeira, cansado) — ... eu tô cansado de tudo isso, dessa vida toda... eu não concordo com nada que acontece nessa casa, nesse mundo, pra mim tá tudo errado...

MARIINHA (abraça-o carinhosa, por trás) — Credo!... A gente é uma família, Tadeu... tem que viver em harmonia...

TADEU (infantil) — Traz um copo d'água pra mim?

MARIINHA (sorri) — Claro, Tadeu, claro...

TADEU — E depois providencia o jantar. Tô com fome.

MARIINHA (subserviente) — Providência agora mesmo.

TADEU (prepotente) — E avisa os meninos que eu não quero cara feia na mesa. E que ninguém chegue atrasado... quero todos os meus filhos em volta de mim na mesa, a família jantando unida... (Mariinha sai. Es-curece.)

Cena 13

(Ilumina-se o quarto de Lucy no palco. Sidney, sentado no chão, toca a música "Norwegian wood". Lucy entra trazendo duas seringas.)

SIDNEY (ao violão) — "Once I had a girl or should I say she once had me / She showed me her room, isn't good? Norwegian wood... / She ask me to stay and she..."

(Ele pára ao vê-la com as seringas.)

SIDNEY — Ácido?

LUCY (provoca-o) — Por que não?

SIDNEY (confuso) — Não sei...

LUCY (agressiva) — Vai começar de novo?

SIDNEY (idem) — Não começa é você!...

LUCY (perde a paciência) — Já tô cansada dessa tua indefinição fudida!... Tira merda da cabeça! Cê é indefinido pra caralho!... Vai tomar no cu!...

SIDNEY (ri do exagero com que ela fala.)

LUCY (derretida com o riso infantil dele) — Ri!... Ai, que lindo você rindo...

SIDNEY (magoado, mas rindo cada vez mais) — ... pára... fica me gozando...

LUCY (carinhosa) — ... fica um menininho tão lindo rindo... eu faço

tudo que você quiser só para te ver rindo... te amo pra caralho!...

SIDNEY (rindo) — ... você é muito exagerada...

LUCY — Tô te chocando? Fica não... Eu nem sinto, sabe? Só percebo quando as pessoas arregalam os olhos... Sai naturalmente... (Tom.) Mas aí quando eu vejo que tô chocando alguém eu capricho!... Não entra na minha cabeça se chocar com palavrão, com sexo!... Palavrão é ótimo! É liberdade!... Te amo, puta que o pariu!... Grita!... (Sidney rola no chão de tanto rir.) Faz bem!... É bom!... Eu quero mesmo é escandalizar as pessoas pra ver se assim elas deixam de ser ridículas!... Cambada de filhos da puta!... As leis, as regras, a sociedade!... As leis foram feitas com uma única finalidade: serem desrespeitadas!... Nada é real, nada!... Coitado de quem leva essa vida à sério!... Coitado de quem usa paletó e gravata!... Eu tô acima de tudo isso!... (Superior.) Nada dessa mediocridade me atinge!... Eu sou imortal! Vou viver pra sempre! E vou ser sempre o que eu quiser!... Eu mando em mim, só eu!... (p/ Sidney.) Vamos viajar?

SIDNEY (deslumbrado) — Com você eu vou pra qualquer lugar!...

LUCY (ri convencida) — Vamos se soltar num mar de bosta!... Engolir cocô!... Quando eu era bebê era maluquinha! Adorava cagar só pra engolir merda!... (delira.) Adoro bosta, adoro chulé, adoro suvaquinho fedorento, suor, porra, esperma!... (abraça-o.) Quem nunca experimentou nada disso não sabe o que tá perdendo!... (deitam no chão.)

SIDNEY (ingênuo) — Então eu tenho que experimentar tudo pra saber se é bom ou ruim?

LUCY — Como você pode dizer se gosta de uma coisa ou não sem experimentar?

SIDNEY — Você nunca pensou em casar?

LUCY — Isso tudo faz parte duma repressão muito grande, casamento, sexo, orgasmo genital, heterossexualismo, casamento...

SIDNEY (*não entendo*) — Como assim?

LUCY (*sincera*) — Eu tô tentando amar do jeito que eu quero, entende? Junta amor e sacrifício...

SIDNEY (*confuso*) — Amor e sacrifício?

LUCY — Eu tento fugir a todo tipo de padronização, mas é difícil... eu tô sempre sozinha... dói...

SIDNEY (*magoadado*) — E eu?

LUCY — Eu não consigo te amar como eu quero... não consigo sair fora de mim, deixar de ser eu, entende?... sair de mim... eu tento me soltar disso... é, dessas amarras, soltar as velas, desvendar o mar... Eu quero sair de mim, fugir de tudo, chegar ao fundo do poço... só assim eu acho que vou conseguir sair do buraco, chegar ao fundo do poço, descobrir o segredo... atingir o fundo e passar pra outra dimensão... onde eu vou encontrar Deus...

SIDNEY (*não entende*) — Deus? Você não é atéia?

LUCY — Eu vou encontrar Deus... não tenho medo nenhum dele... eu não posso ter medo do que eu não conheço... O dia que eu me libertar de mim, chegar ao fundo, ao fundo do coração, entender o Mistério, lá eu vou encontrar Deus, porque assim eu vou me conhecer inteira e me libertar de mim e me encontrar... Eu vou conhecer esse segredo que tá escondido do fundo do coração...

SIDNEY — Eu não tô te entendendo...

LUCY (*superior*) — Claro que não... Você ainda não atingiu esse estágio. Eu já. Eu posso ditar regra de felicidade pra todo mundo porque eu sei quem eu sou. Eu posso fazer o que quiser da minha vida, ninguém manda em mim, eu sou imortal... Se você me escutar bem, aprender comigo, um dia você também vai ser... (*tom.*) Mas tem que abandonar toda culpa! Não é nem uma revolução, é um renascimento!... É isso que eu quero atingir! O prazer total!... E só com o sexo isso é possível!... O prazer total!...

SIDNEY (*meigo*) — Eu queria ser como você...

LUCY — Então decide se você quer ser marginal ou funcionário público, paletó e gravata, as duas coisas não dá...

SIDNEY — Eu tô meio perdido...

LUCY — Você fica em cima do muro, vê a vida passando, sabe que a vida passa, quer participar... mas não faz nada!...

SIDNEY (*confuso*) — Eu não sei... eu não sei...

LUCY — Loucura pouca é bobagem... É bom ser diferente, escapar da padronização, produção em massa... mesmo que às vezes a gente sofra, vale muito mais à pena do que ser medíocre como a maioria das pessoas...

SIDNEY — Eu te amo!... Eu te adoro!... Você é a pessoa mais importante que aconteceu na minha minha vida!...

LUCY — E eu sou quase de outra geração, né? Tenho treze anos mais que você...

SIDNEY (*amargo*) — Sabe que eu me sinto mais velho que você?

LUCY — Você é lindo... e eu te amo... te amo pra caralho...

SIDNEY — Me ensina a viver?

(*Entra "All you need is love".*)

LUCY (*carinhosa*) — Garotinho...

SIDNEY (*magoadado*) — Não me chama assim...

LUCY (*meiga*) — Mas é meu garotinho, sim... Eu tenho quase idade pra ser sua mãe...

SIDNEY — Me ensina a ser como você?

"Love, love, love, love, love, love, love, love..."

(*Lucy dá uma seringa a Sidney e fica com a outra.*)

LUCY — Experimenta... vamos...

SIDNEY (*c/ medo*) — E depois?

LUCY (*sorri*) — Depois a galinha pôs uma caixinha de pó de arroz... (*se picam.*)

"There's nothing you can do that can't be done / Nothing you can sing that can't be sung / Nothing you can see but you can learn how to play de game, it's easy".

(*Dançam abraçados.*)

"Nothing you can make that can't be made / No one you can save that can't be saved / Nothing you can do, but you can learn how to be you in time, it's easy".

(*Lentamente luz fecha nos dois dançando abraçados e se beijando.*)

"All you need is love, all you need is love / All you need is love, love, love is all you need..."

Cena 14

(*Ilumina-se o quarto de Giselle, deitada na cama.*)

GISELLE — Tem dias que a gente fica meio assim, né?... parada, assim

deitada, olhando pra cima, pra frente, sem vontade de fazer nada, uma preguiça... não tem vontade nem de falar, o pensamento é que não pára, corre, a cabeça da gente corre maluca... queria ser feliz, só isso... é engraçado, né? as pessoas ficam falando "eu queria ser feliz", nem sei que que eu quero; que que é ser feliz?... não sei, droga... é ter meu filho?... (Pausa.) Tô cansada... gostoso ficar assim meio voando, meio doidona... se eu não tivesse grávida ia fumar unzinho... (escurece.)

Cena 15

(Ilumina-se a sala. Todos reunidos à mesa de jantar, comendo. A televisão está ligada. Cada um fala na sua vez, nada de atravessar o diálogo.)

TADEU (ao Bruno) — ...não sou contra o capitalismo, não, sou a favor. Eu sou contra o lucro, o lucro excessivo. Quando se fica velho é que se percebe como o mundo está se deteriorando, individualismo, egoísmo, Bruno...

GISELLE (ao Sidney) — Ele tá procurando um emprego, tá difícil, não sabe fazer nada, inda tá no científico, mas ele tá começando a se virar, sabia? Se o pai dele ajudasse a gente, tio Sidney, ia ser outra coisa...

BRUNO (respondendo) — Eu disse pra minha noiva que se a gente economizasse trinta por cento do meu salário e cinquenta por cento do dela, em pouco tempo daria pra ir à Europa, tio Tadeu!...

MARIINHA (à Márcia) — A empregada chegou e disse: "Não tô acostumada a fazer economia, a ser pão-dura!" (indignada.) Viu só, Márcia?!

SIDNEY (respondendo) — Deu uma estiada na chuva agora. Eu fiquei

preso no escritório mais de duas horas, faltou luz. Inda bem que eu não entrei no elevador. Já imaginou? Vinte andares!... Podia despencar lá de cima!...

MÁRCIA (respondendo) — Hoje é o último capítulo da novela. Ah, que raiva, o jornal tá demorando tanto!... Devem tá fazendo de propósito, mãe!...

TADEU — O erro que eu vejo na aplicação do princípio da propriedade, ele foi se transformando de objeto de uso em instrumento de poder, esse é o problema, Bruno...

GISELLE — Onde a gente vai morar, né? não tem onde, como... Ele tem dezesseis anos, se já fosse maior... (tom.) Só tô contando isso pra você, viu, tio?

BRUNO — Eu pensei que a madrinha dela fosse dar o carro pra gente. Não, ela vai dar a televisão e sabe o que mais? o vídeo-cassete, tio Tadeu!...

MARIINHA — E sabe por quê? Tudo isso porque eu cheguei e disse pra ela que ela tava fazendo um poder de arroz todo dia, o arroz sobra na panela, vai todo pro lixo!... Tá os tubos!—... A vida não tá fácil, Márcia...

SIDNEY — Deu o maior prejuízo, a chuva. Inundou tudo, não sei quantas pessoas ficaram desabrigadas pela cidade. Agora deu pra chover todo dia, Giselle.

MÁRCIA — Não que eu seja fanática por novela, não, que eu não sou, a senhora sabe disso, né, mãe? Mas até que distrai... gosto de sempre ver o último capítulo. E o primeiro também.

TADEU — Bruno, Bruno, essa vida tá me pesando rapaz... um desân-

mo tão grande que eu não sei nem como explicar...

GISELLE — Vou te contar uma coisa, tio Sidney, você não conta pra ninguém, tá? A gente combinou que hoje à noite cada um vai falar com a sua família, eu com a mamãe, ele com o pai dele (orgulhosa.) A barriga tá começando a aparecer, quase dois meses...

BRUNO — O senhor sabe de quantos anos é a prestação do apartamento, tio? (suspira.) Vinte anos!... (conformado.) Tudo bem, tudo bem...

MARIINHA — Eu também não disse mais nada, Márcia, a gente não pode falar nada pra essa gente, se ofendem à toa...

SIDNEY — Você não sabe como estava o centro da cidade, Giselle, um caos com a chuva, um lamaçal só... Absurdo chover e a cidade parar desse jeito...

MÁRCIA — Eu sou a favor da novela no domingo também. Distrai, né? O domingo ia passar mais depressa, a gente fica em casa sem fazer nada mesmo... Vou escrever pra Globo sugerindo... (escurece.)

Cena 16

(Ilumina-se o palco. Lucy dança loucamente toda a música "Magical Mystery tour". Caleidoscópio de luzes. Slides ao fundo. Coreografia movimentada. Clima de ópera-rock. Toda essa cena é real. Mas nós a vemos filtrada pela memória de Sidney. Ao final da música, enquanto ela vai acabando, lentamente Lucy vai parando. Cai desfalecida. Silêncio. Começa "Don't let me down". Sidney entra dançando desesperado em volta de Lucy.)

"Don't let me down! Don't let me down! Don't let me down!"

(Os atores, de negro, entram e carregam Lucy. Bruno entra e tenta acalmar Sidney.)

“Nobody ever loved me like she does me, she does... / And if somebody loved me like she do me, she do me...”

(Sidney, desesperado, tenta acordar Lucy. Bruno afasta-o. Os outros saem.)

“I’m in love for the first time, don’t you know it’s gonna last / It’s a love that lasts forever, it’s a love that had no past”.

(Amparado por Bruno, Sidney sobe para o seu quarto.)

“Don’t let me down! Don’t let me down! Don’t let me down!”

(Luz no quarto. Bruno faz Sidney deitar na cama. Cai luz no palco. Mixagem com a música “I’m so tired”.)

“I’m tired, I haven’t slept a wink, I’m so tired my mind is on a blink I wonder should I get up and fix myself a drink, no, no, no, no...”

(Sidney acalma-se. Bruno sai. Luz no quarto cai. Um foco ilumina Sidney. Escuro no palco.)

“I’m so tired I don’t know what to do, I’m so tired my mind is set on you I wonder should I call you but I know what you’d do”.

(Lentamente abre luz no quarto.)

“You’d say I’m putting you on, but’s no joke, it’ doing me harm / You know I can’t sleep, I can’t stop my brain, you know it’s three weeks I’M gonna insane, I’d give everything for a little peace of mind”.

(Mixagem com a música “Here comes the sun”. Sidney acorda cansado. Luz no palco abre no túmulo de Lucy.)

“Here comes the sun, here comes the sun and I say it’s alright”.

(Sidney levanta e pára no meio do quarto, olhando em volta.)

“Little darling, it’s been a long, cold winter / Little darling, it feels like years since it’s been here / Here comes the sun, here comes the sun and I say it’s alright!...”

(Sidney desce para o palco. Lucy levanta. Mixagem com a música “Glass onion.” Eles dançam loucamente toda a música. Muita luz colorida, muita movimentação. Ao final da música, Lucy dirige-se para o túmulo e se deita. Entra a música “Help”. Sidney dança perdido.)

“Help I need somebody! Help just not anybody! Help you know I need someone! / When I was young so much younger than today / I never need anybody’s help in any way / But now these days are gonna and I’m not so self assured / And now I find I’ve change my mind and opened up the doors / Help if you can I’m feeling down and I do appreciate you being around / Help me get my feet back on the ground! Won’t you please help me?”

(Sidney pára no meio do palco. Mixagem com a música “Strawberry fields forever”. Bruno entra dançando sem roupa.)

“Let me take you down ‘cos I’m going to Strawberry fields / Nothing is real...”

(Bruno tenta levar Sidney abraçado. À princípio, ele se deixa conduzir, mas depois se afasta. Bruno tenta seduzi-lo. Sidney se nega. Bruno dança sensual em volta do primo, tentando conquistá-lo. Sidney sempre o corta, e já não sabe mais o que fazer quando Mariinha entra. A música termina e entra o final da música “Blackbird”. Sidney vai ao encontro da mãe. Abraçam-se. Bruno sai. Mariinha se ajoelha com o filho no colo. Madona. Pietá. Lentamente luz fecha neles à medida que a música termina. Estão como uma pintura.)

“Blackbird singing in the dead of night take these broken wings learn to fly / All your life you’re only waiting for these moment to arise / All your life you’re only waiting for these moment to arise”.

Cena 17

(Ilumina-se a sala. Tadeu e Bruno conversam depois do jantar.)

TADEU — E o emprego?

BRUNO — Tá indo...

TADEU — Isso não é resposta. Tá indo bem? Tá indo mal?

BRUNO — Tenho quase certeza que vou ser promovido ano que vem...

TADEU (alegre) — Então está indo ótimo!...

BRUNO (orgulhoso) — O chefe andou me dando umas indiretas, me elogiando na frente dos colegas, o senhor sabe... e ainda mais agora, não é?...

TADEU (sincero) — Eu sempre estive do seu lado, Bruno. Quando em 72 você decidiu estudar Administração de Empresas eu apoiei porque sabia que era o melhor pra você.

Tava na hora de crescer, largar os sonhos bobos de juventude, enfrentar a vida como ela é... nada de idealismo, baboseira, mas enfrentar a concorrência, a luta, a selvageria do mundo que idealismo não enche a barriga de ninguém. (Tom.) Infelizmente você teve que nos deixar, lhe ofereceram um excelente emprego em São Paulo, ainda na faculdade, você não podia recusar. E agora...

BRUNO (emenda) — ...vou casar com a filha do chefe!...

TADEU — Perfeito! Parece até final dessas novelas que a Mariinha gosta na televisão!... E eu me sinto responsável por você, Bruno!... Cresceu aqui entre os meus filhos, entre o Sidney e a Márcia, como se fosse um deles...

MARIINHA (entra com um copo de leite) — Pra sua úlcera, Tadeu... (Dá-lhe o copo. P/ Bruno.) Essa úlcera é uma cruz que o Tadeu tem que carregar... (tom.) Ah, Bruno, queria que o Sidney seguisse os seus passos... Ele anda por aí, se escondendo entre as paredes, do trabalho pra casa, da casa pro trabalho, pensa que a gente não percebe, mas a gente tá de olho em tudo, ele não se distrai, não vai a um cinema, sábado de noite fica em casa vendo televisão, lendo um livro, não tem amigos, ninguém telefona pra ele, vive socado dentro de casa...

BRUNO (desligado) — São fases...

TADEU — Fases nada!...

MARIINHA — O menino tá com trinta e tantos anos, Bruno, quase trinta e cinco!

TADEU — Você tem a mesma idade e vai até casar!...

MARIINHA — Não que ele precise casar, quer dizer, dependendo da moça até que poderia dar certo...

mas pelo menos namorar ele precisa, né, pai?

TADEU — Claro...

MARIINHA — Me sinto tão orgulhosa de ter criado você desde que os seus pais morreram no acidente... você tinha um aninho... Não é filho da minha irmã, não, é nosso filho, né, Tadeu? A gente nunca fez diferença...

BRUNO — 'brigado, tia...

MARIINHA — Então me faz um favor, Bruno... por que que você não fala com o Sidney, dá uns conselhos?... são da mesma idade...

BRUNO (sem jeito) — Não sei, tia...

MARIINHA — Orienta ele... não tem um amigo, uma namorada...

BRUNO (tenta saltar fora) — Não é assim...

MARIINHA (chata) — Faz isso por mim... (chantageia-o.) Pela sua tia...

TADEU (corta-a) — Não insiste, Mariinha. Se o Bruno não quer, não quer e pronto. E eu concordo com ele, não tem cabimento. Cada um deita na cama que prepara, cada um forja suas próprias cadeias. Eu que sou o pai já falei, falei, falei e não adiantou nada...

MARIINHA (p/ Bruno) — Mas eu acho que...

TADEU (corta) — Mariinha.

BRUNO — Bom, deixa eu entregar o convite pra vocês. Tá ficando tarde, preciso voltar ainda hoje, minha noiva tá me esperando (tira de uma pasta preta de executivo um convite de casamento.) Claro que eu podia ter mandado pelo correio, mas vocês merecem pessoalmente... em mãos...

TADEU — Obrigado... (Abre-o.)

MARIINHA (lendo) — A família da noiva é judia?

BRUNO (rápido) — Não, não...

MARIINHA (aliviada) — Não é que eu tenha nada contra...

TADEU — Precisa nos visitar mais, há anos que só escreve no Natal...

BRUNO — Trabalhando, estudando; estudando, trabalhando...

MARIINHA (sincera) — É natural...

TADEU — Daqui por diante exigimos visitas mais constantes!...

MARIINHA — Quando que nós vamos conhecer a noiva?

BRUNO — O mais breve possível!... E eu prometo que volto mais vezes, vocês são a única família que eu tenho... (sincero.)

TADEU (solidário) — Sabe que pode contar conosco...

BRUNO — Então eu vou indo. Já parou de chover, tem até lua... Tchau, tio...

TADEU — Até breve, rapaz...

MARIINHA (insistente) — Sempre foi tão ajuizado, podia...

TADEU (corta) — Não insiste, Mariinha.

BRUNO (aproxima-se da escada) — Até o casamento...

MARIINHA — Nem perguntei se você gostou das panquecas, seu prato preferido...

BRUNO (sorri) — A senhora não esqueceu... (Entra a música "Good-night".)

MARIINHA (maternal) — Não...

BRUNO (sincero) — Uma delícia!... (descendo.) Precisa dar a receita pra minha noiva!...

MARIINHA — Se você quiser esperar um pouco, eu escrevo rapidinho, num minuto!... O segredo é o vinho branco que eu ponho no molho! Só um pouquinho!...

(Bruno desce para a platéia. Iluminam-se os quartos de Sidney, de Márcia e de Giselle. O final da cena tem clima de filme antigo, melodrama.)

“Now it’s time to say good night, good night sleep tight”.

(Sidney lê um livro deitado na sua cama. Giselle anda nervosa pelo quarto. Disca o telefone. Fala. Márcia faz tricô. Bruno chega ao pé da escada. Vira-se para trás. Mariinha e Tadeu lhe dão adeus no topo da escada. Ele acena.)

“Now the sun turns out his light, good night sleep tight / Dream sweet dream for me, dream sweet dream for you. . .”

(Bruno sai. Mariinha vai para o seu quarto, que se ilumina. Aproxima-se da janela. Abre a cortina. Luz de luar invade o quarto. Tadeu liga a televisão, pega o jornal e lê.)

“Close your eyes and I’ll close mine, good night sleep tight / Now the moon begins to shine, good night sleep tight / Dream sweet dream for me, dream sweet dream for you”.

(Sidney guarda o livro na estante. Deita na cama. Márcia guarda o material. Deita. Giselle desliga o telefone e recomeça a andar nervosa. Mariinha olha a janela pensativa. Tadeu adormece, o jornal caído no chão.)

“Close your eyes and I’ll close mine, good night sleep tight / Now the sun turns out his light, good night sleep tight / Dream sweet dream for me, dream sweet dream for you”.

(Como a música é bem orquestrada e envolvente, terminando forte, o diretor pode dar a ilusão de que se trata da última cena da peça, para criar expectativa em relação ao desfecho. Apaga a luz no quarto do casal, Mariinha fica iluminada pela lua.

Apaga a luz da sala, Tadeu fica iluminado pela televisão. Apaga a luz no quarto de Sidney, depois no de Márcia, a seguir no de Giselle. A música termina. Apagam o luar e a televisão.)

Cena 18

VOZ DE GISELLE (off) — Eu tô grávida.

VOZ DE MÁRCIA (off) — Quê??!!

(De estalo acende a luz no quarto de Giselle. As duas conversam dentro.)

GISELLE (tenta aparentar força) — Isso que você escutou. . .

MÁRCIA (não leva a sério) — Tá brincando? . . .

GISELLE — Não.

MÁRCIA (grita) — Tá louca?!

GISELLE — Não. (Tenta se conter.)

MÁRCIA (começa a tomar consciência) — Repete. . .

GISELLE (se segurando) — Eu-estou-grá-vi-da.

MÁRCIA — Quantos anos você têm?

GISELLE — Quinze.

MÁRCIA (nervosa) — Você fala “quinze”?! . . .

GISELLE (começa a ficar agressiva) — Não é a idade que importa. . . Se eu tivesse dezoito tudo bem?

MÁRCIA (incrédula) — Você tá brincando comigo. . .

GISELLE (suspira e tenta ficar paciente) — Não. . .

MÁRCIA — Diz com uma calma! . . .

GISELLE — Você tá nervosa por nós duas. . .

MÁRCIA — Como que você foi fazer uma coisa dessas comigo? Eu

nunca ia esperar. . . não desconfiei de nada. . . tão de repente. . . você é uma criança, como que as coisas podem ser assim? pegar a gente de surpresa? . . . eu não entendo, eu não entendo. . . você é minha filha. . . eu vejo você todo dia, toda hora, em todas as refeições, acompanho as suas notas no colégio. . . o que foi que eu (hesita) . . . você não podia ter feito isso comigo, essa traição, assim sem mais nem menos chegar e me anunciar que não é mais o que você era, que eu não percebi mas eu fiquei velha, você cresceu. . . você chega e diz que está. . .

(De estalo ilumina-se o quarto do casal. Mariinha está sozinha nele. A cena se passa em dois tempos e em dois níveis de cenário.)

MARIINHA (emenda, no passado) — . . . grávida??!!

MÁRCIA (à Mariinha) — Isso mesmo. . . (insegura.)

MARIINHA (nervosa) — Você não tem coragem de fazer esse tipo de brincadeira comigo, Márcia, minha filha. . . não é possível. . . eu não acredito. . .

MÁRCIA (à Mariinha) (carente) — Me ajuda, mãe?

MARIINHA — Quem foi o culpado?

GISELLE (espantada) — Culpado?

MÁRCIA (à Mariinha) (agressiva) — Culpa? Ninguém tem culpa de nada! Eu não tô grávida sozinha! . . .

GISELLE (agressiva) — Eu e o meu namorado estamos grávidos! . . .

MÁRCIA (à Giselle, com desprezo) — Ele?! . . .

MARIINHA — Inda por cima tem raça. . .

MÁRCIA (à Giselle) — Só vi uma vez na vida, nem sei direito quem é. . . usa um brinco na orelha esquisitíssi-

mo... uma figura magra, horrível... é ele?...

GISELLE — Eu não tô aqui pra ficar falando essas merdas... só queria que você ajudasse a gente...

MARIINHA — Que tipo de ajuda?

MÁRCIA (à Mariinha) — Apoio...

MARIINHA (tem um susto) — Já pensou quando o seu pai souber? Meu Deus do céu, a bomba vai estourar na minha mão!... Mais esse abacaxi pra eu descascar!... Vocês não me dão sossego... (se faz de mártir.)

MÁRCIA e GISELLE — Não tiro de jeito nenhum!

MARIINHA — Deus me livre tirar!...

MÁRCIA (à Giselle) — Você vai ter que tirar.

MARIINHA — Já basta uma vez, não precisa errar a segunda...

GISELLE (decidida) — Nunca!

MARIINHA — Já parou pra pensar na besteira que você fez?

MÁRCIA (à Mariinha, revoltada) — Besteira?!

MARIINHA — Você tem só quinze anos...

GISELLE (agressiva) — E daí? Eu amo o meu namorado!...

MARIINHA (com desdém) — Minha filha, com quinze anos como que você pensa que sabe o que é o amor?...

MÁRCIA (à Mariinha) (irônica) — Sei muito bem, melhor que a senhora e o pai. Minha vida vai ser muito diferente da sua... Eu tenho alguém do meu lado que vai me amar a vida inteira... que vai me dar carinho... minha vida vai ser bem diferente da senhora com o papai...

MARIINHA (insegura) — Márcia...

GISELLE — Isso mesmo. Que que você entende de amor, heim, mãe? Não entende nada, vive sozinha trancada aqui em casa, nunca amou al-

guém na vida... Eu não, eu sou diferente, tenho toda a minha vida pela frente e ela vai ser muito melhor que a sua...

MÁRCIA (agressiva, à Giselle) — Tem que tirar!...

GISELLE (defende-se) — Já falei que a gente não tira.

MARIINHA — Agora vai ter que casar... e logo com quem?!... (C/ nojo.)

MÁRCIA (à Mariinha, irônica) — Casar? A gente tá pensando em morar junto...

MARIINHA (chocada) — Morar junto?...

GISELLE (irônica) — Que que tem?

MÁRCIA (à Giselle) (c/ desprezo) — Não criei filha pra "morar junto" com ninguém, ainda mais com um desqualificado...

MARIINHA — Que que o resto da família vai dizer?

MÁRCIA (à Mariinha) — Tô cagando pro resto da família!... (ri.)

MARIINHA (triste) — Eu não tô te reconhecendo naquela minha filha de sempre, naquela minha Márcia... você mudou tanto, agora me trata assim...

GISELLE — Você quer dizer com isso que tá contra mim, é?

MÁRCIA (à Giselle) — Você é minha filha... (possessiva.)

MARIINHA — Pra lhe ajudar, eu preciso falar com o seu pai primeiro...

MÁRCIA (à Mariinha, com medo) — Não, mãe, eu tenho medo do pai...

MARIINHA — Como você foi me trair assim?... eu nunca esperaria isso de você, fazer uma coisa dessas comigo... de uma hora pra outra, eu sem perceber nada e você mudando... Agora você me despreza...

MÁRCIA (à Mariinha) — Me ajuda, mãe... (carente) ...eu tô sozinha, eu

preciso da sua ajuda... tenta me entender... eu não errei, não existe isso, só existe amor... e agora um filho...

MARIINHA — Não seja leviana, Márcia... você faz as coisas e agora vem pedir perdão... Você tem que pedir perdão é a Deus...

GISELLE — Eu não quero perdão... (agressiva.) Não se faz de vítima!... Ninguém aqui precisa do perdãozinho de ninguém!... (Tom.) A gente só precisa de uma ajudazinha, uma mão... A gente já decidiu que vai morar junto.

MÁRCIA (à Giselle) — Eu não posso aceitar isso, vai contra os meus princípios, a minha religião, não me pede...

GISELLE — Se você ficar do lado da gente, melhor... Se não, a gente dá um jeito, se vira...

MARIINHA (dividida) — Eu tô do seu lado, mas não me pede certas coisas...

MÁRCIA (à Mariinha) — Não pode me ajudar de jeito nenhum?

MARIINHA (desesperada) — Por favor, tenta me entender, se põe no meu lugar... Você fez uma coisa errada, minha religião não permite... não me pede...

MÁRCIA e GISELLE (juntas) — É só isso que a senhora tem pra me dizer?

TADEU (entra no passado, no mesmo cenário que Mariinha) — Não! Não é só isso, não! Fora da minha casa!

MARIINHA (assustada) — É sua filha, Tadeu...

TADEU (c/ deboche) — Eu não tenho filha dessa espécie...

MÁRCIA (à Giselle, nervosa) — Você é minha filha...

GISELLE (carente) — Então me ajuda... me defende... pára de me acusar...

TADEU e MÁRCIA — Você fez uma coisa errada.

GISELLE (*c/ raiva*) — Errado, errado!... Que que é ser “errado?!”

TADEU — Errado é aquilo que eu não consigo aceitar, que vai contra a minha opinião, os meus princípios... Por que que não esperou um pouco? (*com intenção.*) Hein? Esperasse casar... não entra na minha cabeça essa afobação...

GISELLE — Você acha que eu vou casar só pra poder preparar?!

MÁRCIA — Me respeita! Eu exijo!... (*à Giselle.*)

GISELLE — Eu amo o meu namorado!...

TADEU — Vai amar longe daqui!...

MARIINHA — Não fala assim, Tadeu...

GISELLE (*desesperada*) — Me ajuda, mãe!...

MÁRCIA — Te ajudo a tirar!... (*enérgica*) (*à Giselle.*)

GISELLE — Já tem quase dois meses... (*espantada com a ordem.*)

MÁRCIA — Mas ainda não é dois meses!... (*à Giselle.*)

GISELLE (*revoltada*) — Essa que é a sua religião, é?

MÁRCIA — Ou você tira essa criança ou... (*hesita*) (*à Giselle.*)

GISELLE (*emenda*) — ...ou eu vou pra rua, é isso? é isso, mãe? (*amarga.*)

MÁRCIA (*à Giselle*) — Não!... Eu não te quero longe de mim!...

GISELLE (*decidida*) — Eu amo o meu filho. Eu vou ter o meu filho.

TADEU — Longe dessa casa. Porque aqui quem manda sou eu. Eu sustento, todo mundo depende de mim. O dinheiro é meu.

MÁRCIA (*à Tadeu, furiosa*) — Fo-da-se!

TADEU (*fora de si*) — Rua! Sai daqui agora, eu te dou uma surra de arrancar pedaço! Mato o teu filho!

MARIINHA (*horrorizada*) — Tadeu!

TADEU — Chega! Não quero saber de nenhum de vocês! Eu odeio essa família! Detesto vocês! Só querem saber do meu dinheiro! Não se interessam por mim! Tenho nojo dessa casa, tenho nojo de vocês! Tenho raiva do mundo! Não quero mais saber de trabalhar, me matar, suar por vocês! Aqui tem que ser como eu quero!

MARIINHA (*assustada*) — Não fala assim... meu Deus, nós somos... nós...

TADEU (*corta*) — Não me amola com as suas besteiras, Mariinha!...

MARIINHA — A gente é casado... um tem que viver pro outro, pros filhos, pra família...

TADEU — Eu não quero ser casado! Eu não quero filhos! Essa vida que eu tenho não era a que eu queria!... Deu tudo errado na minha vida!...

MÁRCIA (*a Tadeu*) — Por isso eu vou embora (*c/ decisão.*)

MARIINHA (*agarra Tadeu*) — Não! Não deixa ela ir!...

TADEU — Quem não quiser viver como eu mando, vai embora!

MARIINHA (*desesperada*) — Você não pode deixar! Não pode fazer isso comigo!

TADEU — Ou cala essa boca ou eu te ponho pra fora junto!

MARIINHA — Fica comigo, minha filha!

MÁRCIA e GISELLE — Eu vou embora e não vou voltar nunca mais!

TADEU — Mas não volta nunca mais mesmo, que eu não vou te aceitar de volta!

MARIINHA (*fora de si*) — Ele tá falando isso é da boca pra fora! Não me abandona! Não vai embora!

TADEU — Mania de defender seus filhos contra mim!

GISELLE — Eu não quero ir, mas você que quis...

MARIINHA — Eu quero que você fique!

TADEU — Cala essa boca ou você vai embora junto!

MARIINHA — Não!...

TADEU — Me deixa em paz! (*Dá uma bofetada em Mariinha. Ela parece que vai gritar mas se encolhe chorando medrosa.*) E nunca mais levante a voz contra mim! E nunca mais diga o que eu tenho que fazer! Você não é nada nessa casa! Eu mando aqui! Tudo tem que ser como eu quero!

MÁRCIA (*à Giselle*) — Tira essa criança...

GISELLE (*c/ medo*) — Eu tô com medo, mãe... me ajuda...

TADEU — Vai embora daqui!

MÁRCIA — Esquece tudo isso, a gente viaja... (*à Giselle.*)

GISELLE (*desesperada*) — Por favor, mãe... será que você não me entende?

TADEU — Não me faz eu perder a paciência com você, Márcia...

MÁRCIA — Eu quero te ajudar a esquecer tudo isso...

GISELLE (*chorando*) — Eu vou embora e não vou voltar nunca mais...

MÁRCIA — Não, por favor... não... (*à Giselle.*)

TADEU — Vai embora agora!...

MÁRCIA (*chorando*) — Giselle, por favor...

TADEU — Já!

MÁRCIA e GISELLE — Eu vou embora...

TADEU — Rua!

MÁRCIA e GISELLE — ...agora mesmo!...

TADEU — Rua!

GISELLE — Pra sempre...

MÁRCIA e MARIINHA — Não...

TADEU — Rua!

(*Entra "She's leaving home". Todos param por um tempo. Quadro vivo.*)

"Wednesday morning at five o'clock as the day begins / Silently closing the bedroom door leaving the note she hoped'd say more".

(*Ilumina-se o quarto de Márcia. Ela entra. Solta os cabelos. Abre o armário e veste-se como em 65. Giselle arruma suas roupas numa mochila. Tadeu tenta abraçar Mariinha, que o corta e se afasta ressentida. Tadeu desaba na cadeira de balanço. Mariinha se apóia na janela, chorando.*)

"She goes downstairs to the kitchen clutching her handkerchief / Quietly turning the backdoor key stepping outside she is free / She (we gave her most of our life) / Home (we gave her everything money could buy) / She's leaving home after living alone for so many years".

(*Márcia arruma suas roupas numa mochila. Mariinha chora cada vez mais forte. Não agüenta e procura Tadeu. Abraça-o fortemente e chora mais.*)

"Father snores as his wife get into the dressing room picks up the letter that lying there standing alone at the top of the stairs".

(*Giselle descola o seu retrato e guarda-o na mochila. Sai para a sala, que se ilumina. Lentamente desce para a boca de cena.*)

"She breaks down and cried for her husband daddy our baby's gone / Why'd she treat us so thoughtlessly? How could she do it to me?"

(*Mariinha sai para a sala. Pára no alto da escada. Tadeu a segue. Bruno entra no quarto de Giselle, envelhecido, de paletó e gravata, carregando a pasta de executivo. Faz um discurso inflamado, abafado pela música.*)

"She (we never thought of ourselves) / Is leaving (never a thought of ourselves) / Home (we struggled hard all our lives to get by) / She's leaving home after leaving alone for so many years".

(*Luz no quarto de Sidney. Ele entra e arranca o poster dos Beatles. Ajoelha-se no chão e queima-o. Márcia pega o retrato do James Dean e guarda-o na mochila. Giselle chega no fim.*)

"Friday morning at nine o'clock she is free / Waiting to keep the appointment she made, meeting a man from the motortrade".

(*Toda a casa está iluminada. Márcia sai para a sala. Passa pelos pais e lentamente desce as escadas. Mariinha chora, Tadeu tenta ficar calmo. Sidney observa o fogo. Bruno abre a pasta, que estava cheia de notas, e joga o dinheiro para o ar. Márcia para um degrau acima do da filha. Volta-se para trás e olha para os pais. Giselle olha para a frente, para o público.*)

She (what did we do was wrong?) Is leaving (we din't know it was wrong) Home (fun is the only thing that money cant's buy).

(*Final operístico. Lentamente a luz apaga no cenário. Um foco mais forte ilumina Mariinha e Tadeu, outro Márcia e Giselle, outro Bruno, outro Sidney.*)

"Something inside that always denied for so many years, bye, bye... She's leaving home, bye, bye..."

(*Um por um apagam-se os focos. A música termina. O fogo sobressai no escuro. Silêncio. Lentamente corre o pano.*)

fim do segundo e último ato

O A M A D O R

É preciso não se envergonhar de ser um amador.

O ideal seria que, durante sua carreira, o artista, por maior que fôsse, jamais cessasse de ser um amador, se atribuirmos a essa palavra tôda sua plenitude.

AQUÊLE QUE AMA

Aquêle que se entrega à sua arte não por ambição, vaidade ou cupidez, mas unicamente, por amor e que, subordinando tôda a sua pessoa a esta pura paixão faz voto de

HUMILDADE

DE PACIÊNCIA

E DE CORAGEM

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.

Araújo, Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.

Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.

Anouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.

Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92.

Arrabal Fernando — *Guernica*, nº 50 e *Piquenique no Front*, nº 55; *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.

Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 96.

Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.

Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93.

Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.

Byron, L. — *Caim*, nº 89.

Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.

Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.

Cocteau Jean — *Édipo Rei*, nº 58.

Checov Anton — *O Jubileu*, nº 46; *Os Males do Fumo*, nº 46; *O Pedido de Casamento*, nº 85.

Domingos Oliveira — *O Triunfo da Razão*, nº 99.

Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.

Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.

García Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.

Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.

Gheon Henri — *A Via Sacra*, nº 49.

Girandoux, J. — *O Apolo de Billac*, nº 92.

Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/2.

Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.

Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.

Largekvist, Paer — *O Túnel*, nº 82.

Macedo J. Manuel — *O Novo Otelo*, nº 43.

Machado M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *As Interferências*, nº 57; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.

Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60.

Machiaveli, N. — *A Mandragora*, nº 95.

Meireles, R. — *A Noite de Teresa Cibalena*, nº 84.

Millor Fernandes — *Do Tamanho de um Defunto*, nº 75.

Monteiro, A. Carmosina — *Bumba-meu-Boi*, nº 52.

Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.

Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.

O'Neill Eugene — *Antes do Café*, nº 81.

Pinter, Harold — *Noite*, nº 82.

Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.

Corpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.

SaintExupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.

Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91.

Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Trço nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.

Strindberg, August — *Simum*, nº 83.

Syngé J. M. — *A Sombra do Desfiladeiro*, nº 51; e *Viajantes para o Mar*, nº 48.

Tardieu Jean — *Conversação Sinfonieta*, nº 48; *A Fechadura*, nº 89.

Thomas, Robert — *O Nariz Novo*, nº 83.

Valli, Virginia — *Morte Natural na Forca*, nº 76.

William, Tennessee — *Fala Comigo Doce Como a Chuva*, nº 82; e *A Dama da Bergamota*, nº 82; *Algo que não é Falado*, nº 99.

Wilder, Thornton — *Viagem Feliz de Trenton a Camden*, nº 83.

Yeats — *O Único Cúme de Emer*, nº 43.



ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

DANÇA MODERNA:

andréa fernandes

IMPROVISAÇÃO:

aracy m. mourthé
louise cardoso
thais balloni
carlos wilson silveira
maria vorhees
dina moscovici
bernardo jablonski
milton dobbin
guida vianna
maria clara machado
ricardo kosovski
toninho lopes
sura berditchevsky
maria clara mourthé

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura anual (4 n.ºs) Cr\$ 6.000,00

ÍNDICE

— 1984: Cem Números, Sem Verba; 1985: Sempre Vivos — <i>Bernardo Jablonski</i>	1
— A Experiência Teatral — <i>E. Ionesco</i>	4
— A História da Iluminação — <i>J. Rosenthal e L. Verteubaker</i>	13
— A Catástrofe — <i>S. Beckett</i>	17
— O Dia em que John Lennon Morreu — <i>Ricardo Linhares</i>	19
— Textos à Disposição dos Leitores	47

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.