

Um Subtexto Existencialista:
À procura de um diálogo entre
Michael Chekhov e Jean-Paul
Sartre em cena.

Gonçalo Duarte Lopes

06/2023





MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Um Subtexto Existencialista: À procura de um diálogo entre Michael Chekhov e Jean-Paul Sartre em cena

Gonçalo Duarte Lopes

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização em Interpretação e Direção Artística.

Professor Orientador
Nuno Miguel Santos Meireles

06/2023

Aos meus pais pelo incansável apoio e esforço.

A ti, Irenezinha, para sempre no meu coração.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Nuno Meireles, pelo incrível acompanhamento neste projeto, sempre disponível para me ouvir.

À professora Cláudia Marisa, pelo inacreditável apoio e disponibilidade.

Aos meus atores, Gabriel Pessoa, Gonçalo Ferreira, Inês Rocha e Inês Romão por aceitarem fazerem parte deste projeto e por toda a dedicação envolvida.

A todos os amigos, parte da equipa criativa (Hélia Martins, Matilde Vinagre, Pedro Fiuza e Raquel Ribeiro) pela ajuda na construção do espetáculo.

À minha mãe, minha grande heroína, por acreditares em mim e seres a grande impulsionadora deste sonho.

A todos o meu mais sincero Obrigado.

RESUMO

Esta monografia visa explicitar o processo envolvido na elaboração e criação do projeto *À Porta Fechada*, apresentado nos dias 19, 20 e 21 de maio de 2023, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas com especialização em Interpretação e Direção Artística.

Decorrendo da procura de um diálogo entre dois pensadores/criadores - Michael Chekhov (1891-1955) e Jean-Paul Sartre (1905-1980) – para a conceção cénica de um espetáculo, analisa-se o caminho percorrido, desde a entrega da proposta final de Mestrado até às apresentações públicas.

Numa primeira parte, pretende-se esclarecer o contexto histórico e cultural sob a perspetiva de cada um dos criadores. A exploração da importância dos princípios fundamentais do existencialismo de Sartre, e de que forma o seu ensaio *O Existencialismo é um Humanismo*, cruzado com a peça *À Porta Fechada*, contribuíram para a base teórica, na criação do projeto. Evidencia-se, igualmente, o contributo do trabalho de Chekhov, até à escrita do seu manual *Para o Ator*, que se destacou pela dominância da prática e foco no trabalho do ator.

Numa segunda parte, elucida-se sob as formas escolhidas para trabalhar a técnica de Chekhov aplicada ao texto de Sartre, explicando conceitos próprios do seu modo de fazer, e de como estes foram utilizados em ensaios para a concretização do projeto.

Por fim, munidos de todas as ferramentas teórico-práticas, destaca-se o objeto artístico criado com o intuito de estabelecer uma relação viável entre Chekhov e Sartre, e as conclusões que advém deste estudo.

PALAVRAS-CHAVE

Atmosferas; Direção de atores; Dramaturgia; Encenação; Existencialismo; Interpretação.

ABSTRACT

This monograph aims to explain the process involved in the development and creation of the project *No Exit (À Porta Fechada)*, presented on the 19th, 20th and 21st of May 2023, at the Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, as a partial requirement for obtaining the degree of Master of Performing Arts in Acting and Artistic Direction.

It is the result of the search for a dialogue between two authors - Michael Chekhov (1891-1955) and Jean-Paul Sartre (1905-1980) - for the scenic conception of a play.

Firstly, this monograph is intended to clarify the historical and cultural context from the perspective of each of the creators. The exploration of the importance of the fundamental principles of Sartre's existentialism, and how his essay *Existentialism is a Humanism*, crossed with the play *No Exit*, contributed to the theoretical basis, in the creation of the project. The contribution of Chekhov's work is also highlighted, until the writing of his manual *For the Actor*, which stands out for the dominance of the practice and focus on the actor's work.

In the next chapter, the forms chosen to work Chekhov's technique applied to Sartre's text are elucidated, explaining concepts specific to his way of doing things, and how these were used in rehearsals for the realization of the project.

Finally, equipped with all the theoretical and practical tools, the artistic object created with the intention of establishing a viable relationship between Chekhov and Sartre is highlighted, as well as the conclusions arising from this study.

Keywords

Actor's directing; Atmospheres; Directing; Dramaturgy; Existentialism; Acting.

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

ÍNDICE

PARTE I: um diálogo entre Chekhov e Sartre.....	4
1.1. Michael Chekhov (1891-1955).....	4
1.1.1. <i>Para o Ator</i> (1953).....	8
1.2. Jean-Paul Sartre (1905-1980).....	9
1.2.1. <i>O Existencialismo é um Humanismo</i> (1946).....	12
1.2.2. <i>À Porta Fechada</i> (1945).....	17
PARTE II: Chekhov em cena com Sartre.....	19
2.1. Dramaturgias: composição do desempenho.....	19
2.2. Atmosferas, corpo e psicologia do ator.....	21
2.3. Como abordar o papel no conjunto (imaginação e incorporação de imagens)	27
CONCLUSÕES: O abrir da porta (fechada)	32
BIBLIOGRAFIA.....	37
ANEXOS.....	38
ANEXO 1: texto <i>À Porta Fechada</i> , com notas sobre a encenação.....	38
ANEXO 2: cartaz <i>À Porta Fechada</i>	105
ANEXO 3: programa <i>À Porta Fechada</i>	106
ANEXO 4: reflexões dos atores.....	116
ANEXO 5: cronograma inicial e planeamento dos ensaios.....	119
ANEXO 6: fotografias de cena.....	122
ANEXO 7: link para acesso ao vídeo de <i>À Porta Fechada</i>	127

ESMAE
**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

INTRODUÇÃO

Não há só uma forma de investigação em arte,
mas várias.

Annette Arlander in (Arlander, 2016, p. 3)

O mestrado. As primeiras coisas que nos pedem na vinda para o mestrado são interesses de pesquisa. Estejam estes já formados, em processo de forma, ou mesmo inexistentes. No meu caso, apareci com uma ideia algo ambígua, ou seja, em processo, ainda a ganhar forma.

O mestrado serviu para isso mesmo, como seria de esperar. Pegar nesta ideia difusa e trabalhá-la, para que esta se torne algo concreto, funcional, com os seus limites definidos e possível de ser experimentado.

Vamos organizando as nossas ideias dúbias, que não o deixam de ser de um dia para o outro, e vão-se construindo com o tempo.

Então, de ideias muito primordiais parto do interesse de trabalhar texto; teatro de texto; de trabalhar teatro de texto, e construí-lo para cena. Como fazê-lo? Ao trabalho de texto, junto temas como o contexto; a ação; a construção de personagem; o espaço e o tempo; entre outros.

Outro dos interesses seria o cruzamento entre interpretação (o eu-ator), encenação (o eu-encenador) e direção de atores (o eu-encenador que dirige e trabalha com os atores). Como fazê-lo? Qual a minha posição como ator/encenador/investigador?

A direção tem efetivamente um papel fundamental, mas não elimina a função mais global da encenação, fazendo, pelo contrário, parte dela. Com efeito, esta função alimenta e ilumina a encenação. O desempenho dos atores, por mais subtil e despercebido que seja, só ganha sentido na totalidade da realização cénica. (Pavis, 2004, p. 66)

Durante muito tempo, uma das minhas grandes bases centrou-se no conceito de Psicológico; porém, ao longo do

processo acabei por me aperceber o grande terreno sem fronteiras que era este Psicológico, que ia desde da questão de como o representar, em cena, problemas de cariz psicológico, à própria psicologia da personagem e a forma como o ator a trabalha, até à influência da psicologia no teatro.

Passei a uma recolha de nomes e textos possíveis para trabalhar. Como partida, o trabalho no Teatro d'Arte de Moscovo de Konstantin Stanislavski; às encenações das peças de Anton Tchekov, com grande ênfase na sua dramaturgia dita psicossocial; a peça *O Submundo* de Maxim Gorky; todos os nomes que advém do método stanislavskiano: V. Meyerhold, Y. Vakhtangov, Stella Adler, Lee Strasberg, etc.; a dramaturgia de Tennessee Williams e uma breve referência a Jean-Paul Sartre, a partir do conto/romance *Os dados estão lançados*.

Numa tentativa de afunilar todo este *brainstorming*, surgiram-me dois nomes, tendo eles um grande foco no trabalho do ator. Apareceram como possibilidade de aplicação de determinadas técnicas que me acompanhassem no processo de ensaios, sendo eles: Michael Chekhov, através do seu manual dedicado ao trabalho do ator; e Sanford Meisner (1905-1997) com a sua técnica baseada na reação do ator, perante o contexto que lhe é dado.

Com a aproximação do segundo ano, a pressão vai aumentando, e cada vez mais nos é solicitado que o nosso tema para o trabalho final de mestrado seja definido. Portanto, o que faltava era tomar decisões do caminho que pretendia seguir, caminho este que não desvalorizasse todos os outros possíveis, mas que permitisse uma melhor forma de coordenar os múltiplos interesses.

Após me deparar com o trabalho de Sartre no teatro, e ter explorado melhor o caminho que Chekhov me trazia, os dois pareceram-me uma ótima solução para o meu problema. Sendo assim, ao escolhê-los como guias espirituais nesta jornada, cheguei a outras tantas questões e problemas. Apesar

de tudo, os dois sempre se mostraram muito úteis na resolução de ambiguidades que o processo trouxe.

Assim, conclui: através de uma dramaturgia existencialista, como fazer uma direção de atores que trabalhe os novos subtextos?

Propus a realização de um projeto guiado por dois autores: (1) Michael Chekhov, com uma bagagem mais prática, com o apoio do seu manual *Para o Ator* (1953), que nos conduz a uma definição de uma gestuária, traduzindo-se como complemento ao texto (e ao próprio corpo do ator), e que se define como expressão da personagem e parte integrante da sua psicologia individual – como fazer uma direção de atores e construção de personagem a partir de uma abordagem «psicológica»?; (2) e Jean-Paul Sartre, um dos maiores vultos da corrente existencialista, que me apoiou através de uma abordagem mais teórica, relacionando-me com uma dramaturgia quase que filosófica. Optei como ponto de partida a peça *À Porta Fechada*, num desejo de concretizá-la em cena, com apoio aos fundamentos do existencialismo «que se apresenta sob a forma de um humanismo e uma filosofia de liberdade» (Sartre & Ferreira, 2004).

De que forma posso, como ator/encenador/investigador, explicitar este existencialismo através de processos de criação teatral, com prevalência das ideias de um gesto psicológico que tenta decifrar os novos subtextos?

Que papel têm estes gestos psicológicos na sociedade de hoje? Qual é o papel destes dois autores hoje? – A técnica de Chekhov permanece presente no teatro? O teatro de Sartre ainda é encenado?

PARTE I: um diálogo entre Chekhov e Sartre

Aquando da proposta do trabalho final de mestrado, decidi que estes dois criadores teriam de me trazer algo de significativo para a construção do projeto a que me propunha criar.

Pensando nestes dois homens marcantes, em tempos e espaços distintos, apesar da proximidade cronológica, e de campos de estudo díspares, tinham como contraponto o teatro. Podemos afirmar que Michael Chekhov viveu uma vida quase exclusivamente dedicada ao teatro, como ator, professor e diretor. Já Sartre destacou-se como um dos grandes nomes da filosofia ocidental, marcado pelo seu pensamento existencialista.

Assim, pretendo neste capítulo partilhar caminhos e descobertas que me ajudaram a juntar peças para a construção de **À Porta Fechada**, explicitando os percursos dos dois pensadores.

Através de um contexto histórico, desejo esclarecer as bases de Chekhov no teatro: o trajeto que o leva aos Estados Unidos da América, seguindo com a (re) criação da sua metodologia focada no trabalho do ator, a par com a escrita do manual *Para o Ator*. Com Sartre, tenciono elucidar sob a sua forma de pensamento e presença no que se veio a chamar de corrente existencialista (ou, simplesmente, o existencialismo); analisando o seu ensaio *O Existencialismo é um Humanismo*; até à peça *À Porta Fechada*.

1.1. Michael Chekhov (1891-1955)

Michael Chekhov foi um dos mais extraordinários atores e professores do século passado. Desde a sua experiência profissional, como integrante do elenco principal do Teatro d'Arte de Moscovo (TAM) até à sua morte em Hollywood, 42 anos depois, o seu trabalho foi visto como inigualável - «Era como se as personagens das páginas de Shakespeare, Gogol, Dickens, Dostoiévski, e Strindberg descessem, misteriosamente à terra»¹ (Chekhov, 1991, pp. ix-x). O seu mestre Stanislavski referia-se a Chekhov como o seu mais brilhante aluno.

Sobrinho do dramaturgo Anton Tchékov, Michael Chekhov nasceu em São Peterburgo em 1891, e desde cedo exhibe o interesse pelos jogos teatrais. Em 1907, ingressou na Escola Dramática Alexei Suvorin. Cinco anos depois, Chekhov era já um ator consagrado no

¹ Tradução minha: «It was as if the real characters from the pages of Shakespeare, Gogol, Dickens, Dostoyevsky, and Strindberg had mysteriously dropped down to earth».

prestigiado Teatro Maly, onde o próprio Stanislavski o convidou a realizar um teste para integrar o famoso *TAM*. Foi aceite, ficando sobre a tutela de Yevgeny Vakhtangov.

Durante as temporadas de 1912-13, Chekhov começou por interpretar papéis secundários, como na produção de *Hamlet* de Gordon Craig. Na produção *O Doente Imaginário* de Molière, Stanislavski chegou a repreender Chekhov por se divertir demasiado com o papel (de médico). Embora acreditasse no método de Stanislavski, desde cedo que Chekhov começou a questionar-se sobre as suas metodologias.

Com o passar dos anos, a atuação de Chekhov criou uma grande reviravolta e conquistou o público, destacando-se a prioridade do ator pelo trabalho sobre a personagem utilizando a imaginação. Mas foi em *The Cricket on the Heart* de Charles Dickens, que Chekhov se estabeleceu como intérprete. Assim, entre 1913 e 1923, Chekhov aparece em 20 produções do *TAM* ou como ator principal ou importantes papéis secundários, como por exemplo, o seu papel como Malvílio em *Noite de Reis (Twelfth Night)*.

Após uma crise de paranoia, que se tornou um marco da sua mudança, em muitas formas o Chekhov de 1918 assemelhava-se a um Stanislavski de 1905 – ambos ansiavam por um sistema mais perfeito para o fazer do ator. Nesse ano (1918), Chekhov abre o seu próprio estúdio em Moscovo onde, entre 1921-22, centenas de alunos fizeram provas para entrar – «O trabalho neste estúdio enfatizou as experiências de desenvolvimento de personagens.»² (Chekhov, 1991, p. xvi). E assim, desenvolveram-se os primordiais da sua teoria sobre o trabalho do ator, seguindo certos princípios de Stanislavski, e adicionando novas ideias³, como a imaginação, a incorporação de imagens e as atmosferas.

No seu apartamento privado, Chekhov investigou inicialmente o conceito de reencarnação e as técnicas do yoga indiano. Um novo exercício envolvia a meditação profunda. Através do seu inconsciente coletivo, os alunos tentavam reencarnar as suas personagens. Se um ator interpreta Hamlet, por exemplo, poderia de alguma forma metamorfosear-se mentalmente no Hamlet real; Chekhov sentiu que toda uma nova componente do treino do ator poderia ser escrito.⁴ (Chekhov, 1991, pp. xvi–xvii)

Durante o início da Nova Política Económica de Lenine, o estúdio de Chekhov sofreu a nível financeiro, pelo que o ator viu-se obrigado a continuar a trabalhar no palco profissional.

² Tradução minha: «The Studio work emphasized his experiments in character development».

³ O início destas experiências foram influenciados pelo conceito de eiritmia, estudados por Rudolf Steiner (1861-1925), trabalho este que despertou imenso a curiosidade de Chekhov.

⁴ Tradução minha: « In his private flat, Chekhov at first investigated the concept of reincarnation and the techniques of Indian yoga. One novel exercise involved deep meditation. Tapping their minds' collective or racial unconscious, the students tried to become reincarnated as their characters. If a performer playing Hamlet, for instance, could somehow mentally metamorphose himself into the actual Hamlet, Chekhov felt a whole new chapter of actor training could be written».

O seu regresso ao palco foi marcado pela sua interpretação de Erik, em *Erik XIV* de Strindberg, sob a direção de Vakhtangov.

Interpretando o jovem e socialmente impotente rei de uma corte sueca corrupta, Chekhov descobriu a natureza interna da personagem nos ensaios, pensando constantemente numa imagem surpreendente: Erik está preso dentro de um círculo. Os seus braços saem do círculo, tentando alcançar algo. Mas Erik não encontra nada.⁵ (Chekhov, 1991, p. xix)

Em paralelo com Erik, Chekhov ensaiava para o papel principal de *O Inspetor Geral* (produção do TAM) de Gogol, sobre a direção de Stanislavski. Destas duas produções, apesar de grandes sucessos, os traços distintos do trabalho da personagem por Chekhov eram evidentes, e cada vez mais, demarcava-se uma cisão de pensamentos.

Em 1923, após a morte de Vakhtangov, Stanislavski ofereceu a direção do TAM, também chamado (a partir daqui) de 2.º TAM, onde Chekhov retomou as suas experiências. As produções que deste novo período advieram não foram muito bem recebidas, especialmente pelo governo, até que em 1927, Chekhov foi denunciado como um idealista que seguia os ensinamentos de R. Steiner (proibido na cultura soviética).

Em agosto de 1928, apesar de todos os problemas, recebe o convite de Max Reinhardt para atuar na Alemanha, o que lhe serve com refúgio ideal, para os problemas que lhe são apresentados na Rússia. Assim, no final do verão de 1928, chega a Berlim, onde inicia um exílio voluntário, que se estendeu por toda a Europa, e que marca a segunda fase da sua carreira. Depois de muitas experiências, por toda a Europa, Chekhov e os seus colegas russos (numa espécie de companhia que o ator foi juntando) viaja até aos Estados Unidos da América, a convite do empresário Sol Hurok, renomeando-os de «Moscow Art Players», em 1935.

Já nos Estados Unidos, uma parte do Group Theatre, liderado por Stella Adler ponderou pedir a Chekhov que ocupasse um lugar na direção (Lee Strasberg acabara de se demitir), então no mesmo ano, dá uma conferência sobre a (sua) forma de fazer do ator. As opiniões foram díspares, sendo que Chekhov continuou com os colegas russos. Numa das suas produções, é convidado por uma jovem atriz, Beatrice Straight, a vir ensinar em Dartington Hall (em Devonshire, Inglaterra). Aqui iniciou (1936-39), o que se pode chamar de uma pré-difusão da sua técnica, ou seja, contratou novos elementos para o corpo docente (de

⁵ Tradução minha: « Playing the young and socially impotent king of a corrupt Swedish court, Chekhov discovered the character's internal nature in rehearsal by continuously thinking of one startling image: Erik is trapped inside a circle. His arms dart out of the circle, attempting to reach some- thing. But Erik finds nothing».

todas as partes do mundo) e ensinou-lhes as suas ideias sobre o trabalho do ator – o início do sonho de Chekhov, a criação do Chekhov Theatre Studio.

Porém, em 1939, dá-se o início da Segunda Guerra Mundial, o que fez com que o estúdio de Chekhov passasse para o outro lado do Atlântico, numa comunidade rural em Ridgefield, Connecticut. Nos primeiros tempos, Chekhov estava satisfeito com as condições de trabalho que lhe eram proporcionadas. Contudo, a proximidade aos teatros de Nova Iorque (com outras formas de pensar o teatro), influenciaram as suas formas de pensar o seu ensino e os seus métodos. Assim, surgiu a possibilidade de uma colaboração entre Chekhov e George Shdanoff, culminando numa grande produção na Broadway, numa adaptação de *Os Possessos* de Dostoiévski. Neste projeto, entraram atores pertencentes ao estúdio de Chekhov e atores americanos recém-recrutados. Todavia, esta produção foi um grande fracasso.

Apesar de tudo, Chekhov continuou com as suas produções no Chekhov Theatre Studio montando três temporadas altamente aclamadas de peças clássicas, andando em *tour* por toda a América. Em 1941, um 2.º Chekhov Theatre Studio foi inaugurado em Nova Iorque. Aqui Chekhov viu a oportunidade de modificar o modo de interpretação do teatro americano. É por estas alturas que lhe surge o conceito do Gesto Psicológico como forma de desbloquear o subconsciente do ator.

Chekhov acreditava que o Gesto Psicológico era a chave para o subconsciente do ator. Por um movimento ou ação concentrada e repetida, o Gesto Psicológico desperta a vida interior do ator e a sua imagem cinestésica alimenta-o enquanto atua em palco. Cada personagem, segundo Chekhov, possui um único Gesto Psicológico, que revela a sua motivação secreta e mais íntima e o seu traço de personalidade. Antes de qualquer outra coisa, o ator deve desvendar o Gesto Psicológico da sua personagem. E através dele, escreveu Chekhov, a alma da personagem e o corpo físico do ator encontram-se.⁶ (Chekhov, 1991, pp. xxx–xxxi)

Com o avançar da guerra, os Chekhov Theatre Studios foram dissolvidos, devido ao recrutamento militar. Assim, Chekhov muda-se para Los Angeles onde inicia uma outra fase da sua carreira, dentro do cinema americano, onde entre 1943 a 1954, representou em nove filmes de Hollywood. - «Em 1945, depois de receber a indicação ao Óscar pelo papel do psicanalista em *Spellbound*, de Alfred Hitchcock, Chekhov voltou a ensinar a sua técnica a jovens atores de Hollywood. Marilyn Monroe, Jack Palance, Anthony Quinn, Mala Powers,

⁶ Tradução minha: «Chekhov believed that Psychological Gesture was the key to the actor's subconscious. A concentrated and repeatable movement or action, the Psychological Gesture awakens the actor's inner life, and its kinesthetic image feeds him while he acts on stage. Every character, according to Chekhov, possesses a single Psychological Gesture, which reveals his secret, innermost motivation and personality trait. Before doing anything else, the actor must unravel his character's Psychological Gesture. And through it, Chekhov wrote, the soul of the character and the physical body of the performer meet».

John Dehner, John Abbot, e Akim Tamiroff estão entre o seu pequeno grupo de alunos.»⁷ (Chekhov, 1991, p. xxxi).

Em 1955, Chekhov, de 64 anos, morre em Beverly Hills.

1.1.1. *Para o Ator* (1953)

De forma a promover a técnica de Chekhov, em 1941, Eugene Somoff, o diretor do Chekhov Theatre Studio encorajou Chekhov na elaboração de um livro sobre a sua técnica sobre o trabalho do ator.

Já em 1924, Chekhov escreveu uma autobiografia, e a par disso apenas alguns artigos para jornais davam conta dos pensamentos do ator. Em 1931, em Paris, rascunhou-se um livro onde se encontrava essas ideias, mas nada chegou a ser publicado.

Todavia só em 1935, aquando da entrada de Chekhov no Dartington Hall, é que Deirdre Hurst, que chegou a ser secretária do próprio Chekhov, foi tirando apontamentos daquilo que assista durante as sessões dinamizadas pelo ator. Estes apontamentos seriam a base do que hoje conhecemos do *Para o Ator*.

Assim, só em 1942, é que Chekhov se debruçou sobre o assunto, após um primeiro contacto com uma editora em Dartington. Com a ajuda de dois ex-alunos, Paul Marshall Allan e Hurs Hatfield, e da sua secretária Deirdre Hurst, chegaram a uma versão finalizada. Infelizmente, estas primeiras impressões submetida a grandes editoras, foi rejeitada.

Como resposta ao fracasso pelas edições em inglês, Chekhov decide fazer a tradução para russo (em 1945). O mais interessante é que estas traduções acabaram, um ano mais tarde, dentro de um outro impresso, e enviado a bibliotecas e departamentos americanos. Com isto, Chekhov voltou a fazer a tradução para o inglês, e tentou a sua sorte novamente. Voltou a ser rejeitado.

Entretanto, em 1952, um produtor e diretor de Hollywood, Charles Leonard, reeditou o manuscrito que continha a última tradução de Chekhov e enviou-a para a Harper Brothers Publishers, com algumas alterações e cortes.

Assim, após a publicação do livro, a comunidade teatral deu-lhe muita atenção. Um livro repleto de exercícios, onde se explicitava uma forma de fazer de acordo, com uma técnica para lá do método stanislavskiano. Com as traduções, foram-se acrescentando notas,

⁷ Tradução minha: «In 1945, after receiving an Academy Award nomination for the role of the psychoanalyst in Alfred Hitchcock's *Spellbound*, Chekhov resumed teaching his *Technique* to young Hollywood actors. Marilyn Monroe, Jack Palance, Anthony Quinn, Mala Powers, John Dehner, John Abbot, and Akim Tamiroff were among his small cadre of students.»

colocando-se prefácios e introduções de pessoas influentes de forma a chamar a atenção do público.

Em última análise, temos uma ferramenta de trabalho, possível de se concretizar e estudar. É de nota, igualmente, que em prol do sucedido, não temos acesso ao original de Chekhov (tanto em termos de publicação como devido a problemas e escolhas de tradução), mas trata-se de um material viável.

Por último, a versão utilizada neste processo foi a edição brasileira (cf. Bibliografia), com uma tradução de Álvaro Cabral. Conta com um prefácio de Juca de Oliveira, onde afirma:

«É quase inacreditável que somente agora este livro tenha sido traduzido e lançado no Brasil. O autor é desses monumentais intérpretes que marcam sua carreira pela volúpia de transmitir aos outros, principalmente aos seus colegas atores, os segredos da profissão, (...) Desde 1975, quando fiz *Ricardo III*, leio e estudo os ensinamentos do mestre russo. E sempre descubro alguma coisa nova, tal o rigor e a profundidade dos conceitos aqui emitidos. (...) É, portanto, obra obrigatória (...) para todos os seres sensíveis que buscam na beleza e na emoção uma forma de existência compatível com a fantasia que habita cada um de nós.» (Chekhov, 2003, pp. ix–xi).

1.2. Jean-Paul Sartre (1905-1980)

Jean-Paul Sartre nasceu em Paris, em 1905. Filósofo e escritor francês, considerado um dos maiores vultos da corrente existencialista, tão discutida, e que pode ser definida como uma filosofia de liberdade e da responsabilidade. Apesar de o próprio não considerar o termo existencialismo como coerente, preferia antes ser visto como ser pensante sobre a filosofia da existência.

Em 1924, encontrava-se já a frequentar a Escola Normal Superior (École Normale Supérieure), onde despertou o seu interesse pela Filosofia, licenciando-se em 1929. É também durante os tempos de escola que conhece aquela que viria a tornar-se a sua companheira e colaboradora até ao fim da sua vida, Simone de Beauvoir (1908-1986).

No campo filosófico, passa a ler nomes como Bergson, Nietzsche, Kant, Descartes e Spinoza, começando por desenvolver uma teoria primária acerca da liberdade do indivíduo, da oposição dos seres e da consciência e do absurdo; temas que viria a desenvolver nas suas grandes obras.

Após a sua licenciatura cumpriu o serviço militar. É a partir deste momento que inicia a sua atividade literária, escrevendo alguns contos, e iniciando o seu primeiro romance. Em

1931 foi nomeado professor de Filosofia em Havre (onde permanece até 1936). Sartre lecionaria ainda em Laon e Paris até 1944, quando abandona completamente a profissão.

Em 1933, toma conhecimento da fenomenologia de Husserl, e ao perceber da semelhança entre esta e as suas teorias, começa a estudá-la aprofundadamente. Durante uma viagem a Berlim, em que consegue uma bolsa do Institut Français, conhece também a filosofia de Martin Heidegger. Publica em 1936, *A Transcendência do Ego*, um ensaio que critica a noção do Ego em Husserl, que por sua vez advém do *cogito* cartesiano. Este torna-se um dos primeiros passos para o caminho do que se viria a definir como o seu existencialismo (conduzindo para o conceito do Nada, explicado em *O Ser e o Nada*). De volta à França, publica em 1938, *A Náusea*, e uma coletânea de contos, *O Muro*, em 1939.

Em formato de ficção, *A Náusea* situa-nos junto a um escritor francês, Antoine Roquentin, que se fixa na cidade (fictícia) provinciana de Bouville, afastado de tudo exceto de si mesmo. Através dos esforços do personagem por compreender a sua própria vida, Sartre constrói uma análise sobre os problemas da existência humana.

No entanto (1939), foi mobilizado com o início da Segunda Grande Guerra, onde foi feito prisioneiro em 21 de junho de 1940, integrado num campo de concentração, do qual só foi libertado em 1941. Quando volta a Paris alista-se na Resistência Francesa, e é aqui que se intensifica a sua produção intelectual, e que conhece Albert Camus (1913-1960), um dos expoentes máximos da teoria do absurdo sobre o sentido da vida e em relação à existência humana. Esta amizade perdurará até 1952, aquando de uma disputa pública, devido à publicação do livro de Camus, *O Homem Revoltado*, por dissensões ideológicas. Apesar de tudo, Sartre continuou, até ao fim da sua vida a admirar Camus, como é evidente pelas entrevistas e cartas, dadas a Beauvoir.

Em 1943, publica um dos seus grandes marcos literários, *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Escrito durante a ocupação nazi, é um livro que marcou as ruínas de um mundo mergulhado numa Grande Guerra. Para Sartre (cf. Subcapítulo 1.2.1), o sentido das nossas vidas não é predeterminado nem por Deus nem pela natureza. Não há nenhuma essência que preceda a existência: o que nos define não é dado *a priori*, mas decorre das escolhas que fizermos. Primeiro existimos, e só depois nos definimos. Estamos condenados a ser livres e somos os únicos responsáveis pelos nossos destinos. No mesmo ano, publica a sua primeira peça de teatro, *As Moscas*, ressuscitando o mito grego de Orestes e Electra.

Em *As Moscas*, num reino imoral e miserável impera a crença na espantosa força de Júpiter. Egisto toma o lugar de Agamémnon no trono, protegido por Júpiter, deus dos deuses e que julga ser também o deus dos homens. Por sua vez, Electra, educada na cidade natal, espera sempre pelo regresso de seu irmão Orestes para vingar a morte de Agamémnon e

assim libertar o povo de Argos da tirania de Egisto. Dividida em três atos, esta peça de Sartre dá-nos o drama de cada personagem: Egisto é a encarnação do político ansioso por governar e submeter o povo de Argos a uma opressão que se prolongará por muitos anos. Egisto assassina Agamémnon, casa depois com Clitemenestra, a mulher daquele, e submete a jovem Electra, irmã de Orestes, ao papel de escrava. Sartre marca na sua dramaturgia o começo de uma problemática bem singular e onde tudo se confina na aceitação exata da própria liberdade, procurada de forma consciente por Orestes.

Dois anos depois (1945), cria e gere com Maurice Merleau-Ponty, a revista mensal *Tempos Modernos* (Les Temps Modernes) que trata temas referentes à literatura, filosofia e política. Além das suas contribuições para a revista, é através da literatura, que marca as suas crenças filosóficas e políticas, que prevalece nos seus ensaios, romances, peças teatrais, etc., que tratam de escolhas às quais os indivíduos são sujeitos tendo em conta as condicionantes apresentadas.

Escreve em 1945, a peça *À Porta Fechada* (cf. Subcapítulo 1.2.2), e a trilogia *Os Caminhos da Liberdade* (1945-49). No ano seguinte (1946), escreve *Mortos sem Sepultura*. E em 1948, *As Mãos Sujas*.

Apesar de Sartre e Camus rejeitarem as visões racionalistas do universo, as suas peças foram concebidas na forma dramática tradicional. Uma vez que partiram do pressuposto de que o mundo é irracional e depois criaram ordem a partir do caos, as suas peças tinham ações dramáticas que se desenvolviam linearmente através de causa e efeito.⁸ (Brockett & Hildy, 2003, p. 454)

Mortos sem Sepultura narra a história de um grupo de *partisans*, que atacou uma vila francesa, matando, no processo, muitas pessoas consideradas inocentes. Após este ato, são apanhados e presos pela milícia vigente. A peça apresenta-nos um ambiente envolto em agonia, perante um sótão escuro (onde estão os prisioneiros), que apenas recebe a claridade de uma greta da janela; e uma sala de aula, onde estão os guardas. Cada lado no seu espaço questiona-se sobre o que fazer perante os outros (o olhar do outro, tema fulcral no existencialismo).

Sartre explora as contradições humanas e os dilemas morais enfrentados por indivíduos em situações de conflito e repressão, e em paralelo, expõe as injustiças e os abusos cometidos pelos nazis, ressaltando a necessidade de resistência e a importância de se manter a dignidade e a solidariedade mesmo em tempos obscuros.

⁸ Tradução minha: «Although Sartre and Camus rejected rationalistic views of the universe, their plays were cast in traditional dramatic form. Since they began with the assumption that the world is irrational and then went on to create order out of chaos, their plays had dramatic actions that developed linearly through cause and effect».

As Mãos Sujas nasce da oposição política de um realista e de um idealista. O protagonista, Hugo, um jovem intelectual e membro da resistência comunista é encarregue de assassinar um chefe revolucionário que colaborou com os seus adversários. A peça examina a trajetória de Hugo, bem como as implicações éticas e morais das suas ações, questionando os princípios e as consequências de sua participação na missão. Os personagens debatem-se sobre a necessidade de «sujar as mãos» para alcançar princípios superiores.

Sartre analisa o tema da liberdade absoluta nas nossas escolhas (cf. Subcapítulo 1.2.1), nomeadamente o posicionamento da liberdade individual perante uma causa coletiva, denotando os conflitos éticos inerentes às posições políticas - «Afinal, o senhor libertou-me.» (Sartre, 2020a, p. 157).

Na década de 50, assume uma posição ativa na política e incorpora o comunismo, posicionando-se na defesa, por exemplo, da libertação da Argélia, perante o colonialismo francês. Tomando estes caminhos, a influência dos ideais de Marx, criam uma segunda fase da sua carreira, que culmina na publicação, em 1960, da *Crítica da Razão Dialética*, onde espelha os valores humanos presentes na teoria marxista, apresentando também uma versão do seu existencialismo, de forma a resolver certas contradições entre as duas escolas de pensamento, unindo a reflexão sobre a existência individual e a análise das estruturas sociais.

Mais tarde, com a publicação de *As Palavras* (1964), despede-se da literatura. Neste registo autobiográfico, revisita rigorosamente a sua infância, desvendando e descobrindo o sentido moral e social do seu ofício. Tornou-se um grande sucesso para Sartre, sendo indicado como um livro que espelha um retrato de um homem e da sua época. No mesmo ano, foi chamado a receber o Nobel de Literatura, que acabou por recusar.

Acabou por morrer em 1980, no dia 15 de abril, na mesma cidade onde nasceu.

1.2.1. O Existencialismo é um Humanismo (1946)

O homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem, e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir;

Jean-Paul Sartre in (Sartre & Ferreira, 2004, pp. 233–234)

O ensaio “O existencialismo é um humanismo” é baseado numa conferência dada pelo autor (em 1945, um ano antes da publicação do dito ensaio), como ponto de partida da discussão do pensamento existencialista. Ao confrontar-se com variadas críticas ao seu

sistema de pensamento, Sartre escreve-o de forma a defender-se das mesmas, mostrando que o existencialismo não era aquilo que os seus detratores defendiam, baseando-se na ideia de que conduzia a uma angústia e desespero do ser humano.

Ora disponhamos as críticas efetuadas pelos comunistas, marxistas, católicos, entre outros, e para, a partir daqui explicar (brevemente) em que consiste o sistema de pensamento de Sartre, para que, através da sua defesa, fiquemos elucidados sobre o caminho que se seguiu.

Gostaria de defender aqui o existencialismo contra um certo número de críticas que lhe têm sido feitas. Primeiramente, criticaram-no por incitar as pessoas a permanecerem num quietismo de desespero, (...). Por outro lado, criticaram-nos por acentuarmos a ignomínia humana, por mostrarmos em tudo o sórdido, o equívoco, o viscoso, (...). Uns e outros censuram-nos por não termos atendido à solidariedade humana, por admitirmos que o homem vive isolado, (...). E do lado cristão, censuram-nos por negarmos a realidade e o lado sério dos empreendimentos humanos, visto que, se suprimirmos os mandamentos de Deus e os valores inscritos na eternidade, só nos resta a estrita gratuidade, podendo assim cada qual fazer o que lhe apetecer, e não podendo pois, (...) condenar os pontos de vista e os atos dos outros. Tais são as censuras a que eu procuro responder hoje. E esta é a razão por que dei a esta pequena exposição o título de: o existencialismo é um humanismo. Admirar-se-ão muitos de que se fale aqui de humanismo.⁹ (Sartre & Ferreira, 2004, pp. 197–198)

Sartre é uma figura controversa. Na esfera política, os militantes de direita, condenam-no pela defesa das ideias marxistas. Já os militantes da esquerda condenam-no por romper com o partido comunista francês e pela crítica dura a Estaline, além de considerarem o existencialismo como uma filosofia burguesa. Outros tantos condenam a sua falta de fé numa força superior. Outros insistem que a sua filosofia leva à ausência de valores e à destruição da ordem. E ainda outros, simplesmente, consideram-no demasiado pessimista.

Em sua defesa, o autor esclarece-nos logo que entende o existencialismo como «uma doutrina que torna a vida humana possível» (2004, p. 198). Declara ainda que o pessimismo associado à sua teoria vem do facto de os indivíduos terem de assumir responsabilidades e, se observarmos bem, o homem não está preparado para tal - «Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre.» (2004, p. 209).

Um dos primeiros fundamentos do existencialismo é o princípio da existência que precede a essência. O ser humano autodetermina-se, constrói-se e inventa-se. O existencialismo (ateu) de Sartre difere do existencialismo, dito cristão, defendido por

⁹ É de notar, que o próprio Sartre, mais tarde, chegou a rejeitar certas ideias que defendia no referido ensaio.

Kierkegaard, já que Sartre despreza a sua teoria qualquer presença e intervenção de uma força superior (o que coexistia com as suas próprias crenças – Sartre é assumidamente ateu). Assim, não tendo nenhuma justificativa num plano superior, são as nossas próprias escolhas que constroem a nossa essência. Não existem valores determinados *a priori*, nem ideias de natureza humana, ou seja, para Sartre, nada existe que condicione ou justifique a necessidade da nossa existência. Logo, a nossa existência não serve um só propósito. O homem é um projeto em eterna construção.

Consideremos um objeto fabricado, como por exemplo um livro ou um corta-papel: tal objeto foi fabricado por um artífice que se inspirou de um conceito; ele reportou-se ao conceito do corta-papel, e igualmente a uma técnica prévia de produção que faz parte do conceito, e que é no fundo uma receita. (...) Diremos pois que, para o corta-papel, a essência – quer dizer, o conjunto de receitas e de características que permitem produzi-lo e defini-lo – precede a existência. (...) Quando concebemos um Deus criador, esse Deus identificamo-lo quase sempre com um artífice superior; (...) Assim o conceito do homem, no espírito de Deus, é assimilável ao conceito de um corta-papel no espírito industrial; (...) O existencialismo ateu, (...) [declara que], se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito, e que este ser é o homem (...). O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. (...); o homem não é mais que o que ele faz. (Sartre & Ferreira, 2004, pp. 200–202)

Cada vez que escolhemos agir de determinada maneira, vamos construindo a nossa identidade, determinando assim a própria noção de humanidade. É a nossa conduta que nos caracteriza enquanto indivíduos, e enquanto seres humanos. Nesse sentido, ninguém está destinado a algo: a ser mau ou bom, feliz ou infeliz, rico ou pobre. Como não temos ninguém para nos incriminar, para além nós mesmos, somos nós próprios que devemos enfrentar as consequências dos nossos atos, e, posteriormente e em grande escala, pelo rumo da nossa vida. Cada uma das nossas ações possui uma decisão escolhida por nós, de forma a agir de determinada forma, o que equivale a uma responsabilidade total pelos nossos atos. Se repararmos, todas as nossas ações tornam-se ações possíveis para todos os seres humanos, e, assim, contribuimos para a definição do próprio conceito de humanidade.

(...) o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência. E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens. (Sartre & Ferreira, 2004, p. 203)

Com tudo isto, a ideia de liberdade está no centro do pensamento de Sartre, não se tratando de uma noção desequilibrada, no sentido que me é permitido fazer tudo o que bem me apetece. Bem pelo contrário, é vista como um fator ativo na qualidade do ser humano. Tudo o que fazemos engloba uma escolha, logo, tudo o que nos acontece é fruto de um conjunto de escolhas. Assim, conclui-se que a nossa liberdade é total. Esta liberdade absoluta gera consequências com as quais teremos que lidar, ou seja, a liberdade total traz-nos igualmente uma responsabilidade total sobre os nossos atos. É por isso que, para Sartre, não necessitamos de valores universais pré-determinados para agirmos segundo uma ética viável para todos. Todos estes critérios são «inventados» pelas nossas próprias escolhas, e alguns deles poderão tornar-se universais por terem sido escolhidos pela maioria de indivíduos - «ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens. (...) a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, porque ela envolve toda a humanidade. Assim, sou responsável por mim e por todos, e crio uma certa imagem do homem por mim escolhida; escolhendo-me, escolho o homem.» (Sartre & Ferreira, 2004, pp. 204–205).

Surge ainda a dificuldade, de não vivermos sozinhos e em total isolamento, e por isso, algumas condições fogem ao nosso controlo. Apesar de tudo, mantemos a nossa liberdade absoluta. Sartre esclarece que uma situação é o facto como ele se apresenta, outra, completamente distinta, é o sentido que damos a esse mesmo facto, e aí reside o poder das escolhas que fazemos perante o sentido que lhes damos. Assim, mantemos o poder de escolha, mas ou nos resignamos com a realidade dada, ou esforçamo-nos para transformá-la.

Igualmente, não controlamos onde nascemos, em que época, ou em que classe social, e não controlamos sobretudo o ambiente e as pessoas que nos cercam (nomeadamente, a família). Todos somos, portanto, vistos como indivíduos diferentes dos demais, cada um com os seus anseios e valores, e principalmente, cada um com a sua liberdade de escolha para agir. Acabamos por viver sempre em tensão com as distintas liberdades de todos, numa relação, que por vezes poderá ser harmoniosa. Noutros casos nem tanto, e torna-se conflituosa. Quando escolhemos o que fazer, somos obrigados a escolher também aquilo que os outros fazem, e saber que aquilo que nós fazemos vai sofrer com a influência dos outros, o que pode tornar o resultado frustrante. Somos obrigados a perceber que o outro, como indivíduo, também carrega a sua subjetividade, e que podemos observar e aferir sobre as suas ações. Sendo assim, o Outro também nos observa e afere sobre as nossas próprias ações. A partir do olhar dos outros reconhecemos as nossas ações e, principalmente, as nossas falhas. Por isso, Sartre conclui: «o inferno são os outros» (cf. Subcapítulo 1.2.2). Porém, esta situação não é algo necessariamente negativo, já que é quando vemos estas

ações pelo olhar do outro, que nos damos conta dos efeitos das nossas escolhas, fazendo o nosso próprio julgamento e, assim, podemos alterá-las.

Para obter uma verdade qualquer sobre mim, necessário é que eu passe pelo outro. O outro é indispensável à minha existência, tal como aliás ao conhecimento que eu tenho de mim. Nestas condições, a descoberta da minha intimidade descobre-me ao mesmo tempo o outro como uma liberdade posta em face de mim. Assim, descobrimos imediatamente um mundo a que chamaremos a intersubjetividade, e é neste mundo que o homem decide sobre o que ele é e o que são os outros. (Sartre & Ferreira, 2004, pp. 221–222)

Apesar de tudo o que foi mencionado antes, Sartre não nega que o indivíduo existencialista viva numa constante angústia, desamparo e desespero, mas explica que estes sentimentos advêm da responsabilidade total sobre as nossas escolhas e, conseqüentemente, dos nossos atos.

Esta angústia desconcertante, que é a que descreve o existencialismo, explica-se pela responsabilidade que recai sobre cada um de todos os homens. Porém, Sartre alerta-nos: «não é ela uma cortina que nos separe da ação, mas faz parte da própria ação. (...) Não se trata aqui duma angústia que levaria ao quietismo, à inação. Trata-se duma angústia simples, conhecida por todos os que têm tido responsabilidades.» (Sartre & Ferreira, 2004, p. 207).

O desamparo surge da eliminação numa força superior que nos guia. Sem um Deus que nos aconselhe sobre os passos a tomar, sentimo-nos abandonados e sós - «O homem é o futuro do homem», e sem um Deus presente, «qual for o homem, tem um futuro virgem que o espera. (...) O desamparo implica sermos nós a escolher o nosso ser. O desamparo é paralelo da angústia.» (Sartre & Ferreira, 2004, pp. 210, 214).

Quanto ao desespero, este permanece no domínio imaginário. Sem intervenção externa, e sem desculpa para as nossas ações, tudo o que acontece é determinado pelas possibilidades criadas pelas nossas ações. «Quando se deseja uma coisa, há sempre uma série de elementos prováveis. Posso contar com a vinda de um amigo. Este amigo vem de comboio ou de elétrico; pressupõe isso que o comboio chegará à hora marcada ou que o elétrico não descarrilará. Cinjo-me ao domínio das possibilidades; mas não se trata de confiar nos possíveis senão na estrita medida em que a nossa ação comporta o conjunto desses possíveis.» Ou seja, «quer ela dizer que nós nos limitamos a contar com o que depende da nossa vontade» (Sartre & Ferreira, 2004, p. 214).

Acaso, no fundo, o que amedronta na doutrina que vou tentar expor-vos, não é o facto de ela deixar uma possibilidade de escolha ao homem? (Sartre & Ferreira, 2004, p. 199)

1.2.2. *À Porta Fechada*¹⁰ (1945)

É o irreparável de uma vida que fundamentalmente se nos propões nesta peça.

Vergílio Ferreira in (Sartre & Ferreira, 2004, p. 108)

A peça *À Porta Fechada* foi escrita por Sartre, e publicada em 1945. É dividida em cinco cenas, que constituem um só ato, onde o autor imagina um encontro de três indivíduos - Garcin, Inês e Estela - que, guiados por um Criado a um quarto, se apercebem que estão condenados a conviver eternamente, sem conseguirem encontrar uns nos outros senão uma enorme fonte de descontentamento. Morreram e este é o inferno a que estão condenados.

Apresentando uma situação ficcionada, o texto de Sartre explora temas e conceitos do seu existencialismo. A peça conduz-nos a uma abordagem, quase que simbólica da filosofia sartriana. As personagens são confrontadas com as suas escolhas, através de resquícios de uma vida que já viveram, sendo obrigados a enfrentar-se a eles próprios e aos outros (liberdade e responsabilidade).

Vivem num quarto, onde eles e o próprio espaço transparece falsidade. Sartre decora o quarto ao estilo de Segundo Império Francês (1852-1870). Tal como o espaço que os rodeia eles não conseguem ser autênticos, arranjando sempre uma forma de evitarem revelar a sua verdadeira natureza, vivendo num constante medo de serem julgados ou rejeitados pelos outros.

Mas é a existência do Outro (cf. Subcapítulo 1.2.1) que mais se demarca na peça. O inferno na peça nada mais é do que a impossibilidade de escapar ao olhar julgador do outro e à sua influência, revelando como a nossa essência e a imagem que temos de nós próprios são moldados pelo olhar e pela opinião dos outros - «a sua liberdade anuncia-se a outra liberdade pelo olhar» (Sartre & Ferreira, 2004, p. 133).

«o meu pecado original é a existência do outro»; ou: «o inferno são os outros.» (...) o objeto que eu sou para quem me olha não o sou para mim. Para mim sou o absoluto da minha liberdade e é isso que o outro me nega, fixando-me. Nesta luta entre ambos, naturalmente tento defender-me. É para isso, por exemplo, que me visto. Porque vestir-me é reclamar o direito de ver sem que me vejam, ou seja, «de ser um puro sujeito». Se tenho vergonha de mim, não é perante mim, mas perante o outro. O meu corpo é todo ele, para o outro, um centro de significações que me escapam, porque me não

¹⁰ A peça *À Porta Fechada*, de acordo com as traduções pode ser conhecida por outros nomes: *Huis Clos* (título original em francês); *No Exit* (na tradução inglesa); *Entre Quatro Paredes* (na tradução brasileira). Assim, qualquer menção à peça, por um destes nomes corresponde à mencionada neste documento.

Nota: *À Porta Fechada* chegou a ter «o título de *Les Autres* [Os Outros], diz S. de Beauvoir em *La force de l'âge*, p. 549.» (Sartre & Ferreira, 2004, p. 133) *in* notas de rodapé.

vejo de fora. Eis porque ele é para mim razão de preocupações. (...) O «nós» é um simples «símbolo de unidade». (Sartre & Ferreira, 2004, pp. 133–134)

E na peça:

GARCIN: É a ti que eu devo convencer, és da minha raça. Pensavas que eu partia? Não podia deixar-te aqui, triunfante, com todos esses pensamentos na cabeça, com todos esses pensamentos que me dizem respeito. (...)

GARCIN: (...) Terminado o assunto, está arquivado, já não sou nada sobre a terra. Nem sequer um covarde. Inês, nós estamos sós: só existem vocês as duas para pensar em mim. Ela não conta. Mas se tu, tu que me odeias, se acreditas em mim, salvas-me. (...)

INÊS: E porque não? Sonhaste trinta anos que tinhas coração e perdoavas as pequenas fraquezas, porque aos heróis tudo é permitido. (...)

GARCIN: Eu não sonhei com esse heroísmo. Escolhi-o.

INÊS: Prova-o. Prova que isso não era um sonho. Só os atos decidem a nossa escolha.

GARCIN: Morri cedo demais. Não me deram tempo para realizar os meus atos.

INÊS: (...) Tu não és nada além da tua vida.¹¹

¹¹ Excerto retirado do guião do projeto, pp. 52-53 (cf. Anexo 1).

PARTE II: Chekhov em cena com Sartre

2.1. Dramaturgias: composição do desempenho

A coisa isolada torna-se incompreensível.

Rudolf Steiner in (Chekhov, 2003, p. 119)

Chekhov fala-nos das Leis de Composição, leis estas que regem a nossa vida e que podem ser intercetadas, igualmente, na nossa prática artística.

A lei da triplicidade: a ação da peça nasce, desenvolve-se e termina (Chekhov, 2003, p. 120). Em *À Porta Fechada*, a ação rege-se através de um único ato, constituído originalmente por cinco cenas: quatro cenas de apresentação das personagens, cada qual encaminhado ao quarto (onde se desenvolve a ação) e uma longa cena cinco que nos traz o desenvolvimento e desfecho deste encontro.

A lei da polaridade transmite-nos a ideia de dois polos, ou seja, toda e qualquer ação, no seu início, apresenta um polo, que deve (em princípio) tornar-se no seu oposto. É importante salientar que nenhuma peça pode ser vista apenas através da primeira e última cena. Porém, o principal objetivo desta lei detém-se numa questão de organização de ideias, e teremos que ter sempre em mente que a primeira e última cena constituem duas partes separadas, mas que auxiliam na perceção total de um todo.

A lei da transformação está intimamente ligada com a lei da polaridade. A transformação é todo o processo que inicia no começo, ao trazer diversas adversidades, o que leva a que o polo inicial se transforme no seu polo oposto durante a seção intermédia.

Desde cedo, com as primeiras leituras, entreguei aos atores uma versão do texto, já dividida de acordo com as leis acima mencionadas. Apesar de uma divisão já pré-estabelecida por mim, foi igualmente dado aos atores a oportunidade de perceberem estas alterações que decorrem das leis para uma melhor compreensão do objeto artístico a construir.

As primeiras três leis (triplicidade, polaridade e transformação) levam-nos a uma quarta: a *lei da composição*, que se cinge à ideia de um clímax existente para cada uma das três partes. A partir deste momento, chamaremos este clímax de clímax principal.

Na peça, a divisão fez-se em parte A (início) com as cenas I, II, III e IV, cenas estas que coincidem com a chegada ao quarto, que serve como meio de apresentação das personagens; parte B (desenvolvimento), que começa desde o início da cena V até à menção do “inferno são os outros”; parte C (fim), o restante da peça.

Ao encontrar a divisão das três grandes unidades, percebemos que cada uma delas possui um clímax principal. Na parte A, este coincide com a fala de Estela ao concluir que terão de permanecer ali os três juntos e de, na sua ingenuidade, achar que o Criado virá cada vez que houver um problema («Não, pode ir-se embora. Tocaremos se for necessário.»¹²). Na parte B, o clímax principal é-nos apresentado pela abertura repentina da porta («Abrem ou não? A porta abre-se bruscamente, e ele quase cai.»¹³). No final (parte C), o clímax é atingido com a possibilidade de Estela atacar Inês com a faca de papel («Agarra na faca de papel que está sobre a mesa, e precipita-se sobre Inês.»¹⁴).

Com os três clímax definidos, temos uma ideia principal do rumo a tomar sobre a dinâmica da peça. Cada clímax expressa a essência de cada unidade onde está inserido.

Se prosseguirmos nesta ideia de divisão, podemos ainda encontrar subdivisões em cada uma das três grandes unidades, e estas subdivisões possuem igualmente clímax, aos quais chamaremos de auxiliares, já que a sua função será precisamente, como o nome nos indica, servirem de auxílio para que o clímax principal aconteça.

De forma a facilitar os próprios ensaios, a minha divisão textual debruçou-se especialmente em dividir a cena V, onde todo o desenvolvimento acontecia. Assim, fiz uma divisão de cinco partes da cena V, que permitiram uma opção viável para ensaiar. Nestas divisões podemos identificar os devidos clímax auxiliares, sendo eles: cena 5.1, com a conclusão de Inês sobre o facto de estarem ali todos juntos («Garanto-lhes que eles previram tudo. (...) Este quarto estava à nossa espera.»¹⁵); cena 5.2, com a afirmação de Inês sobre o mesmo assunto («Estamos no inferno, minha querida.»¹⁶); cena 5.3, que acaba por ter dois clímax, um que advém da conversa entre as duas mulheres («Gostava que ele também olhasse para mim.»¹⁷) e outro que surge da pressão de Garcin e Inês sobre Estela («Deixem-me em paz. Quero ir-me embora!»¹⁸); e a cena 5.4, marcada pelo estalo de Estela.

Chekhov alerta-nos que tanto os clímax principais como os auxiliares não abrangem todos os momentos de choque e/ou conflito da peça. A estes momentos daremos o nome de acentos, momentos de menor tensão mas que incluem, da mesma forma, a estrutura da narrativa. Estes acentos até poderão ser vistos como pausas, porém nunca os devemos representar como algo vazio em si. «No palco não existem, nem devem existir, pausas vazias. Toda e qualquer pausa precisa ter um propósito.» (Chekhov, 2003, p. 147).

¹² Excerto retirado do guião do projeto, p. 13 (cf. Anexo 1).

¹³ Excerto retirado do guião do projeto, pp. 50-51 (cf. Anexo 1).

¹⁴ Excerto retirado do guião do projeto, p. 56 (cf. Anexo 1).

¹⁵ Excerto retirado do guião do projeto, p. 18 (cf. Anexo 1).

¹⁶ Excerto retirado do guião do projeto, p. 21 (cf. Anexo 1).

¹⁷ Excerto retirado do guião do projeto, p. 26 (cf. Anexo 1).

¹⁸ Excerto retirado do guião do projeto, p. 33 (cf. Anexo 1).

Os ensaios acabaram por ser comandados pela própria estruturação do texto. Nunca quis, em momento algum, seguir a linha cronológica dos acontecimentos. Até porque devido a indisponibilidades, houve momentos em que não consegui juntar os três intervenientes para a ação que se estava a trabalhar, se tivesse optado por realizá-la seguidamente.

Procurei, deste modo, de acordo com os fatores apresentados, encontrar a melhor solução. Tanto que, a título de exemplo, as primeiras cenas (nomeadamente, cenas I e II) acabaram por ser uma das últimas a serem trabalhadas e a juntar-se ao conjunto que ia sendo formado. Eventualmente, por questões de dinâmica do espetáculo, as primeiras cenas de apresentação das personagens acabaram por ser cortadas a relativamente pouco tempo da estreia (cf. Anexo 5).

De qualquer das formas, a própria peça, tratando-se de uma ação num só ato onde as personagens nunca saem de cena (toda a ação passa-se no quarto fechado), não me permitiu realizar estas divisões tão afincadamente, ou seja, se porventura a peça ocorresse em dois locais distintos poderia ter tirado partido das entradas e saídas de personagem e, mesmo no caso dos atores, poderia ter executado uma divisão mais «económica» de gerir os ensaios (cf. Anexo 5).

Na minha visão da peça, sempre foi claro que os três indivíduos se encontravam todos a viver naquele espaço, e que seria importante que todos estivessem presentes. Mesmo em momentos em que um personagem estava calado, e ação se debruça sobre os outros dois, para mim, a importância de esse ator viver o contexto e, nomeadamente, a atmosfera instalada perante a situação do momento, era fulcral.

2.2. Atmosferas, corpo e psicologia do ator

A ideia de uma peça produzida no palco é o seu espírito; a sua atmosfera é a sua alma; e tudo o que é visível e audível é o seu corpo.
Michael Chekhov in (Chekhov, 2003, p. 57)

O conceito de atmosfera pode-nos levar por caminhos físico-químicos da ideia de atmosfera com componente gasosa que rodeia o planeta terra. O termo de Chekhov serve para referenciar toda aquela aura que o ator e espetador sentem quando se encontram em contacto com a cena. Toda e qualquer cena necessita de uma atmosfera. Estas atmosferas são ilimitadas e podem ser encontradas em toda a parte, não só no palco como também na vida quotidiana. Cada acontecimento possui uma atmosfera própria e particular. A atmosfera de uma cena dá força à atuação dos atores e aprofunda a perceção do próprio espetador - «Sendo também envolvido por ela, o próprio espetador começa “atuando” juntamente com os

atores.» (Chekhov, 2003, p. 58). Todo o espaço de representação, sendo preenchido por esta atmosfera criada, desperta novos impulsos criativos. Uma atmosfera pede-nos para representarmos em harmonia com ela.

Numas das primeiras experiências, eu próprio submeti-me a um exercício. Através de um pequeno excerto da peça, segui para palco e representei. No fundo é um dos exercícios mais simples e basilares da arte teatral. Mas qualquer pessoa que chegue a um palco e faça por representar falta sempre qualquer coisa. O meu ponto é: eu disse o texto, fiz por representar. Em seguida, ao pensar nesta atmosfera, tudo mudou. Pensar no que o espaço que nos rodeia e nos aspetos que a peça nos traz dá-nos peças para construir este puzzle que é a atmosfera.

Pensando que estão três indivíduos fechados num quarto; não se conhecem de lado nenhum; apercebem-se que estão no inferno; com consciência de que serão torturados. Tudo isto, e muito mais (que vai sendo explorado no processo de ensaios) já contribui para a construção de uma atmosfera rica. Uma atmosfera de tensão, inquietação, *stress*, medo, nervosismo, preocupação, etc. - uma atmosfera que nos engole. Tendo isto em mente, a nossa corporalidade muda completamente, e numa primeira tentativa de ir para o espaço e representar, mudamos a nossa postura e damos logo um passo no caminho para a interpretação do ator.

Assim, desde de cedo, afirmei que a ideia desta atmosfera seria um ponto importante e que os atores, de cada vez que estivessem em cena, tivessem a atmosfera presente.

O próprio Chekhov aborda uma situação semelhante:

«Pergunte a si mesmo de que modo, como espectador, perceberia a mesma cena se esta fosse interpretada diante de você de duas maneiras - uma sem e a outra com atmosfera. No primeiro caso, aprenderia indubitavelmente o conteúdo da cena com o seu intelecto mas seria incapaz de penetrar em seus aspetos psicológicos tão profundamente quanto o faria se deixasse a atmosfera da peça ajudá-lo. No segundo caso, com a atmosfera reinando no palco, seus sentimentos (e não apenas o intelecto) seriam abordados e estimulados. Seriam sentidos o conteúdo e a própria essência da cena. A compreensão seria ampliada por esses sentimentos. O conteúdo da cena tornar-se-ia mais rico e mais significativa [para a] sua percepção.» (Chekhov, 2003, pp. 58–59).

Mais tarde, com o avançar do projeto, e com o cortar das primeiras cenas (I, II, III e IV) o próprio espetáculo ganhou uma outra dimensão. Uma dimensão que ajudava não só atores mas igualmente o público a uma melhor atenção ao que estava a ser retratado. Com o corte das cenas introdutórias surgiu uma nova questão: como se inicia então o espetáculo. A sala

onde ocorreu a apresentação é precedida por um corredor. O público, aquando do sinal de entrada, via a sua passagem, a meio do corredor, impossibilitada pelo Criado que iria iniciar a cena. A função dessa personagem tornou-se algo muito claro: introduzir o público ao espaço e à cena.

Depois do seu discurso, o Criado encaminha os espectadores à sala, local de apresentação, onde devido a efeitos de interpretação, cenografia, luz e som, já se encontrava estabelecida a atmosfera falada anteriormente. O público deparava-se com um espaço «vazio» (apenas ocupado por atores e elementos cenográficos), o que os coloca sob uma perspectiva de estranheza. O facto da disposição da plateia (em arena quadrada) só auxilia, ao desconfortável e não convencional a que maior parte do público está habituado. A partir deste momento, os atores sabiam que após toda a gente se ter sentado, poderiam iniciar a cena, porém nunca lhes foi dito quanto tempo deveriam esperar para a iniciar. Os atores que antes da entrada, se encontravam numa tarefa de reconhecimento do espaço (o quarto) pelas personagens, podiam demorar o tempo que achassem necessário. À medida que cada um estivesse pronto a iniciar, sentar-se-ia no seu respetivo banco, sendo que a ambiência sonora só iria gradualmente reduzindo, após o levantar da personagem Estela, que seria quem dava «início» ao espetáculo.

No que respeita às atmosferas, ainda é importante salientar duas situações: (1) perceber que existe um contraste claro entre os sentimentos individuais de cada personagem e a atmosfera envolvente; (2) duas atmosferas não conseguem coexistir simultaneamente. Passo a explicar.

No meu primeiro caso, embora as duas coisas possam pertencer ao domínio do pensamento, ambas são independentes, e podem conviver ainda que definam as duas, situações contrastantes. Porém, também é possível que exista uma espécie de atmosfera da personagem, e que, de alguma forma, essa atmosfera da personagem consiga submeter-se ou não à atmosfera envolvente. O que nos leva para a segunda possibilidade.

Dois atmosferas não podem coabitar no mesmo espaço, ou seja, inevitavelmente, uma das atmosferas será mais forte, de forma a derrotar a mais fraca. Vejamos exemplos, para uma melhor compreensão.

No caso 1, temos um grande acidente rodoviário, e para além dos intervenientes, junta-se um grande número de pessoas em volta do mesmo. À partida todos sentem a atmosfera forte e deprimente da situação. O mesmo grupo está envolvido por ela, porém como afirma Chekhov dificilmente encontraremos sentimentos idênticos em dois indivíduos diferentes. «Um permanece frio e insensível ao acontecimento, outro sente uma forte satisfação egoísta

por não ser a vítima; um terceiro (talvez um polícia) está em plena atividade, (...), e um quarto mostra-se cheio de compaixão (Chekhov, 2003, pp. 61–62).

No caso 2, temos uma igreja com uma atmosfera de oração, silêncio, repouso e tranquilidade. Imaginemos que um grupo de pessoas entra na igreja, e traz consigo uma atmosfera ruidosa, alegre, risonha e confiante. Ora, o que acontece? As duas atmosferas chocam-se, e não tarda muito para que uma delas vença. Portanto, ou das duas uma, ou o grupo de pessoas alegres, se submete à atmosfera silenciosa da igreja, ou o oposto acontece, e a igreja deixa-se imergir na atmosfera ruidosa que o grupo traz consigo.

Aqui, quase que podemos criar um terceiro caso, onde cada personagem traz consigo a sua própria atmosfera, e que de alguma forma consegue transformar a atmosfera já imposta. Na peça, as cenas introdutórias permitiam isso mesmo, que cada nova personagem que chegasse ao quarto mostrasse esse choque de atmosferas, que eventualmente, aquando do final da cena IV, todos eles acabam por se vergar perante a atmosfera dominante do quarto. Garcin ao deparar-se com espaço, traz consigo uma atmosfera de estranheza, porém confiante, daquilo que irá encontrar, uma atmosfera quase que esperançosa. Inês mostra-nos uma atmosfera determinada de que encontrará Florence nesse quarto. Já Estela carrega consigo uma atmosfera imponente, ruidosa de início (da confusão de Garcin como Roger), e altiva.

Assim, conseguimos ter uma percepção clara de como o corpo do ator é influenciado pela vivência e definição de tais atmosferas.

o ator deve considerar o seu corpo como instrumento para expressar as suas ideias criativas no palco, deve lutar pela realização de uma completa harmonia entre corpo e psicologia. (Chekhov, 2003, p. 1)

O corpo do ator deve ser visto como instrumento de trabalho. É através da sua corporalidade e voz que ele consegue dar a conhecer as suas personagens. O ator deve ser extremamente sensível a impulsos criativos, forças que o puxam para o fazer. Chekhov, e eu, em parceria, defendemos esta sensibilidade do corpo a impulsos criativos, não só de origem física como psicológica. O corpo do ator deve estar apto, através de exercícios que lhe permitam despertar esta extra-sensibilidade para se deixar ser impregnado pelas qualidades da sua personagem, «de modo [a se converterem] gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de recetor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema subtilidade.» (Chekhov, 2003, p. 2).

Como atores, podemos ver na psicologia da própria personagem um grande instrumento de trabalho, quase como uma engrenagem de uma grande máquina, que fará

rodar todo o processo de criação. Assim, Chekhov deixa-nos três requisitos essenciais, para uma melhor eficiência no trabalho do corpo e psicologia do ator: (1) «a extrema sensibilidade do corpo para os impulsos criativos psicológicos»; (2) «a riqueza da própria psicologia»; (3) «a completa obediência do corpo e da psicologia ao ator» (Chekhov, 2003, pp. 2–6).

Durante o processo de ensaios, fui procurando que os meus atores cumprissem estes requisitos citados, não só numa perspetiva de corresponder à vontade do encenador, mas como algo benéfico para os atores, dando-lhes eu, formas de sensibilizar o corpo para o trabalho. Segui as propostas de exercícios, citados no primeiro capítulo do *Para o Ator* de Chekhov.

Primeiramente, pedia que os atores se movessem pelo espaço. Um primeiro contacto com o espaço de trabalho. Quase que aplicando a ideia de Peter Brook, da criação de um espaço vazio que irá sendo construído e ocupado ao longo do ensaio. Todos começavam de fora do espaço de representação, e assim que se sentissem prontos a começar, entravam. O passo seguinte seria escolher um local nesse espaço, onde se sentissem bem. Nesse local, iniciava a parte «técnica» de Chekhov, comandada pela premissa de «Faça uma série de movimentos amplos, mas simples, usando o máximo de espaço à sua volta. Envolver e utilize o corpo todo. Movimente-se com suficiente rigor mas sem forçar desnecessariamente os músculos» (Chekhov, 2003, p. 6). Todos os exercícios seguintes são sugeridos de forma a complementar sempre o exercício feito anteriormente.

Posto isto, abrimos completamente o corpo, numa ideia de expansão do próprio corpo para lá dos seus limites. Cabeça levantada, braços e pernas esticadas, o corpo aberto para mundo, como se fôssemos capazes de ocupar todo o espaço que nos rodeia (somos enormes). De seguida, fechamos o corpo sobre si, num conceito de contração. Como se quiséssemos desaparecer, ajoelhamo-nos com a cabeça baixa, protegida sobre os braços que nos engolem. Em cada um destes momentos estaremos a despertar uma série de músculos que nos permitem trabalhar. Iremos repetir estes movimentos, de forma a criar uma espécie de sequência.

Posteriormente, pedia que ficassem imóveis, e que nesta imobilidade procurassem encontrar um centro do movimento, ou seja, um local no corpo de onde flui a energia para a execução dos movimentos. Chekhov dá uma relativa ideia de que este centro se situa no chamado plexo solar, que está situado acima do umbigo, perto do estômago. É de notar, que na teoria dos chakras, o plexo solar é designado de terceiro chakra, associado à cor amarela (como o sol), e visto como o nosso centro de força e vitalidade. É através deste centro que nos relacionamos com o mundo e os outros. Numa perspetiva idêntica, o exercício pede-nos que encontremos a presença deste centro e que o reconheçamos como fonte dos nossos

movimentos, e de que forma poderemos transmitir e irradiar com o que nos rodeia, questão que será abordada de seguida.

Com os exercícios seguintes, somos introduzidos às quatro qualidades dos movimentos: a moldagem, a flutuação, o voo e a irradiação.

Moldamos o espaço à nossa volta. Através dos movimentos cíclicos, tentamos que os mesmos criem formas bem definidas. Movimentos com princípio, meio e fim. De início para nos habituarmos a este sistema, devemos fazer as coisas com mais calma, de forma a ganharmos consciência da constituição e processo da própria criação do movimento. Através da moldagem «o ator desenvolverá o gosto pela forma e ficará artisticamente insatisfeito com quaisquer movimentos que forem vagos e informes» (Chekhov, 2003, p. 12).

Em seguida, flutuamos. O nosso corpo deve fundir-se com o espaço que nos rodeia, de forma a criar uma homogeneidade - «Deixe que eles fluam e refluem como grandes ondas.» (Chekhov, 2003, p. 12). Devemos ver o ar que nos rodeia como uma grande superfície aquática que nos sustenta. Tentamos vários ritmos de movimentos, sempre de forma a criá-los simples e bem moldados.

Acrescentamos à flutuação, o voo. Ao invés de uma superfície aquática que nos suporta, é-nos apresentada uma superfície aérea. Imaginamos que somos como os pássaros que pairam nas alturas. Por mais que este exercício nos tente enganar numa perspetiva mais racional, como corpos dentro da lei da gravidade, devemos acreditar e desejar, que o nosso peso corporal não nos incomoda, e contrariamos através do pensamento, a ideia de cairmos, por exemplo - «Uma sensação de jubilosa leveza e desenvoltura impregnará todo o seu corpo» (Chekhov, 2003, p. 13).

A última qualidade de movimento definida por Chekhov é a irradiação, o que nos leva a pensarmos numa energia, uma energia que é partilhada. Antes de situar o conceito como forma de exercício e parte da técnica de Chekhov, gostaria de ressaltar que esta irradiação, sob o meu ponto de vista, pode ser estendida como sinónimo da chamada presença em palco. Depois de termos encontrado o nosso centro de onde fluem todos os movimentos, e de aplicar esta energia nos exercícios descritos anteriormente, esta mesma energia deve ser refletida não só no movimento em si, como igualmente no que nos rodeia, que inclui espaço, colegas de trabalho e até o próprio público - «como poderá continuar, por exemplo, sentando-se, depois de ter estado realmente sentado.» (Chekhov, 2003, p. 14).

A forma mais fácil de entendermos esta irradiação, é imaginarmos que somos seres incrivelmente poderosos. Somos uma grande fonte de energia, como o Sol, e que a cada pequeno ou grande movimento esta energia acaba por ser transmitida. De início, podemos

adotar uma postura completamente aberta, no sentido, de estarmos aptos como fornecedores e recetores de energia. Assim, a própria cena torna-se energética, o que não nos deve levar pelo caminho erróneo, de que esta irradiação só pode ser efetuada em cena alegres ou histriónicas.

Em resposta à citação anterior, Chekhov declara: «se se lembrar de que se sentou cansado e abatido. Seu corpo adotou, é certo, essa posição final, mas, psicologicamente, você continuará a “sentar-se” enquanto irradiar que se está sentando. (...) Enquanto estiver irradiando, esforce-se, (...) para sair muito além das fronteiras do seu corpo. Envie seus raios para diferentes direções a partir de seu corpo todo (...) Você poderá ou não usar o centro em seu peito como manancial de sua irradiação. Encha todo o espaço à sua volta com essas radiações. (...) Imagine que o ar à sua volta está repleto de luz. O ator não deve ser perturbado por dúvidas sobre se está realmente irradiando ou apenas imaginando o que faz. Se sincera e convincentemente imagina que está emitindo raios, a imaginação conduzi-lo-á gradual e fielmente ao processo real de irradiação.» (2003, pp. 14–15).

2.3. Como abordar o papel no conjunto (imaginação e incorporação de imagens)

Depois de todos os nossos estudos, adquirimos somente aquilo que pomos em prática.

Goethe in (Chekhov, 2003, p. 163)

Como descrito anteriormente, os exercícios dedicados ao corpo e psicologia do ator, chamados psicofísicos por Chekhov, trazem ferramentas essenciais à técnica do ator, e de como este pode aumentar o seu vigor interior. Todas as «qualidades e capacidades mencionadas impregnarão o corpo do ator, tornando-se mais subtil e mais sensível, enriquecerão a sua psicologia» (Chekhov, 2003, p. 23).

Porém, tendo um corpo sensível para a cena, como chegamos à personagem? Durante os ensaios, como encenador quis passar uma ideia de construção. Vamos construindo este corpo e personalidade existente somente no texto, que vai sendo alimentada através do ator (de quem faz), do encenador (quem dirige), da contracena (tudo o que rodeia), e em última instância, já em plena apresentação (o público). É igualmente válido e normal, que exista em cada uma das partes, vacilações de como devemos prosseguir caminho, ao longo do processo. Tal como Chekhov proclama: Muitas perguntas (...) podem surgir na mente do ator enquanto trabalha um papel. Aí começa a sua colaboração com a imagem. Você orienta e constrói a sua personagem fazendo (...) perguntas, ordenando-lhe que mostre

diferentes variações de possíveis modos de atuar, de acordo com o seu gosto (ou com a interpretação dada à personagem pelo diretor). A imagem muda sob o seu olhar indagador, transforma-se repetidas vezes, até que, gradualmente (ou subitamente), você se sente satisfeito com ela. (...) Trabalhando desse modo, (...) estará apto a estudar e a criar a sua personagem mais profundamente (2003, p. 29).

Assim, vejamos um perfil breve do triângulo de personagens: Garcin, Inês e Estela.

«José Garcin, jornalista e homem de letras»¹⁹, proveniente do Rio de Janeiro, chega ao inferno atormentado pelo rótulo de ser covarde. Durante a vida, Garcin aproveitou-se da inibição da sua mulher, envolve-se com outra(s) mulher(es). O seu trabalho no jornalismo é marcado pela sua chamada a participar na guerra. Alegando ser pacifista, tenta fugir para México, com o intuito de fundar lá um jornal seu, mas é capturado e fuzilado como covarde.

É torturado pela necessidade de acreditar que não é um covarde e procura validação da sua coragem. Consciente da posição em que se encontra, a sua solução passa por cada um resolver os seus problemas internos, ignorando os outros - «Eu não serei o vosso carrasco. Não vos quero mal nenhum, nem quero nada convosco. (...) Pois bem; cada um no seu canto. (...) E silêncio.»²⁰.

Inês Serrano é uma mulher inteligente, calculista e amarga, pertencente à classe trabalhadora. Antiga empregada dos correios, sofre e sente-se frustrada pelos seus desejos - «Eu era aquilo a que eles lá chamam uma mulher condenada»²¹. Vivia em casa do seu primo, e apaixona-se pela mulher do mesmo, Florence. Alugam um quarto no extremo da cidade como refúgio do seu amor proibido, onde acabam por morrer devido a uma fuga de gás.

Inês espera encontrar Florence no inferno, o que não acontece, no entanto, encontra Estela, diferente de Florence, porém muito parecidas fisicamente, o que a atrai. Inês apercebe-se que não foram distribuídos ao acaso, e que cada um deles será «o carrasco para os outros dois»²². Acaba por permanecer em constante vigilância, provocando os outros dois, de forma a falarem e não conseguirem o que pretendem.

Estela Rigault é a mais nova do grupo, que vem completar o trio de personagens. É uma mulher vaidosa, superficial e arrogante, casou com um homem mais velho, para ajudar o irmão, atormentou o amante e assassinou a filha recém-nascida. Morre de uma pneumonia,

¹⁹ Excerto retirado do guião do projeto, p. 10 (cf. Anexo 1).

²⁰ Excerto retirado do guião do projeto, p. 22 (cf. Anexo 1).

²¹ Excerto retirado do guião do projeto, p. 30 (cf. Anexo 1).

²² Excerto retirado do guião do projeto, p. 21 (cf. Anexo 1).

e acredita, inicialmente, que foi condenada por engano - «Se é absolutamente necessário dar um nome a este estado de coisas, proponho que nos tratemos por ausentes»²³.

De início, mantém uma postura ativa, acabando por fraquejar à medida que os outros lhe vão pedindo informações. Mostra-se ainda atormentada pelo que fez ao amante Roger (tendo vislumbres do seu rosto mutilado), e igualmente pelas visões que a conectam com a terra, não a deixam seguir caminho (por exemplo, quando Peter, outro amante se interessa pela sua melhor amiga, Olga). As suas tentativas de seduzir Garcin falham, devido ao olhar penetrante de Inês, que impedirá Garcin de lhe corresponder a estes desejos - «Deixa-me, ela está entre nós. Não posso amar-te com ela a olhar para mim.»²⁴.

Tendo em conta estas descrições, é relativamente fácil para o ator despertar a sua Imaginação Criativa. Criamos imagens, imagens estas que podem contribuir para a construção do papel que nos é atribuído. Estas imagens serão alimentadas pela imaginação do ator, o que acaba por criar o vínculo entre ator-personagem.

Nunca devemos considerar que estas imagens serão apresentadas de forma completa. Devemos interagir com elas. Numa primeira instância, a imagem que criamos mostrar-se-á dúbia, e em pouco nos servirá como utensílio de trabalho. Em seguida, o ator alimenta esta imagem, o que torna mais rica. Com o desenvolver do processo, estas imagens vão sendo trabalhadas, e devem ser questionadas.

Neste processo, tentei criar uma colaboração ativa na construção de imagens, entre atores e encenador. Tendo o ator uma imagem que o permitisse avançar, serão feitas questões tanto por mim, como encenador, que inevitavelmente, também possui uma imagem da personagem em questão; e questões que o próprio ator faz às imagens que constrói. Assim, cria-se um bom balanço de uma forma de trabalhar que permite que atores e encenador criem uma imagem conjunta.

Apliquemos este método, através de um dos monólogos de Inês. Gostaria de deixar claro, que não pretendo com este exemplo dar respostas fixas e certas, apenas dar a conhecer a minha perspetiva sobre o trabalho.

Alugaram-no. As janelas estão todas abertas. Está um homem sentado na minha cama. Eles alugaram-no! Entre, entre, não faça cerimónia. É uma mulher. Vai até junto do homem e põe-lhe as mãos nos ombros... O tempo que eles levam para acender a luz... Já não se vê nada. Será que se vão beijar? Esse quarto é meu. É meu! Porque não acendem eles a luz? Já não posso vê-los. Que estão eles a cochichar? Será que ele vai beijá-la na minha cama? Ela diz-lhe que é meio-dia e que faz um sol espantoso.

²³ Excerto retirado do guião do projeto, p. 15 (cf. Anexo 1).

²⁴ Excerto retirado do guião do projeto, p. 55 (cf. Anexo 1).

Então fui eu que deixei de ver. [Pausa.] Pronto acabou. Já não ouço nem vejo nada. Pois bem, suponho que acabei definitivamente com a terra. [Estremece.] Sinto-me vazia. Agora estou realmente morta. Inteiramente aqui. [Um tempo.] O que é que estava a dizer? Falava em ajudar, não era isso?²⁵

Neste momento, Inês estava em combinações com Garcin, para encontrarem uma forma de se ajudarem mutuamente, até que Inês se “distrai” com uma visão terrena. O quarto alugado onde era consumado o seu amor com Florence, é o grande trauma da personagem. Mesmo depois de morta, Inês continua a acreditar que aquele apartamento pertence-lhe.

Portanto, tendo em conta uma imagem de Inês como descrita anteriormente, conseguimos entender a altivez com que se comporta ao chegar ao quarto, e o seu olhar frio perante as outras personagens. Em conversa com a atriz que a interpretou, na construção deste momento, tentei perceber a forma como ela via a sua Inês, e juntos criámos esta imagem coletiva da personagem.

Vejamos então. «Alugaram-no. As janelas estão todas abertas. Está um homem sentado na minha cama. Eles alugaram-no!». De repente, a meio da conversa com Garcin, Inês tem vislumbres do quarto. Apercebe-se que este foi alugado. A figura masculina perturba-a imenso. Porquê? Talvez por simplesmente não ter atração por homens; talvez veja em todos os homens uns supérfluos que a fazem lembrar-se do simplório que era o primo; ou até mesmo por já ter sido trocada por homens, aquando de conquistas amorosas com mulheres. Assim, esta primeira frustração e ódio modifica-se com a aparição de uma figura feminina. «Entre, entre, não faça cerimónia. É uma mulher. Vai até junto do homem e põe-lhe as mãos nos ombros... O tempo que eles levam para acender a luz... Já não se vê nada. Será que se vão beijar? Esse quarto é meu. É meu! Porque não acendem eles a luz? Já não posso vê-los. Que estão eles a cochichar? Será que ele vai beijá-la na minha cama?». Esta mulher, visto como símbolo da sua atração carnal, faz com que Inês suavize a sua atitude e, mesmo nesta reação poderemos perguntar-nos o porquê. Em contraponto, assim que existe uma junção das duas figuras, a arrogância e mágoa de Inês retornam. A personagem sente que o seu espaço pessoal está a ser invadido, sendo ainda que este espaço é símbolo de algo que lhe era querido, quase numa ideia de templo corrompido. Para se juntar ao problema já existente ainda surge a percepção de Inês, ao reparar que está a romper o contato com a vida terrena. «Ela diz-lhe que é meio-dia e que faz um sol espantoso. Então fui eu que deixei de ver. [Pausa.] Pronto acabou.» As suas visões já lhe aparecem turvas e dúbias ao seu olhar. A própria personagem reconhece que aquilo que a prendia ao passado, à sua vida, ao longo da peça, e essencialmente, neste momento, que tudo aquilo que a impedia de prosseguir

²⁵ Excerto retirado do guião do projeto, pp. 35-36 (cf. Anexo 1).

caminho, neste caso, já no inferno, se desfaz à sua frente. E outras tantas questões surgem daqui.

Posto isto, concluo que a questão de incorporação de imagens através do processo da imaginação trata-se de algo que ajuda o ator, na jornada de descoberta do seu personagem. Saliento igualmente, o campo de diálogo que será preciso estabelecer entre aquilo que o ator imagina, aquilo que o encenador imagina, a incorporação de todas este conjunto de imagens que resultaram naquilo que se pretende apresentar.

CONCLUSÕES: O abrir da porta (fechada)

Perceber Sartre é perceber algo muito importante sobre o mundo atual.

Iris Murdoch in (Sartre, 2020b)

A técnica de representação jamais poderá ser adequadamente entendida sem que seja praticada.

Michael Chekhov in (Chekhov, 2003, p. xxi)

Dois criadores em diálogo – esta foi a proposta. Como juntar Michael Chekhov e Jean-Paul Sartre em cena? Sempre tendo em conta esta premissa, os estudos começaram, partindo para o trabalho com os atores, e que finalizou nas apresentações de maio.

O texto é interessante. A ficção de Sartre traduz uma situação que qualquer espetador, com mais ou menos tendências existencialistas, consegue colocar-se nela. Como é a vida depois da morte? O que aconteceria se fôssemos colocados neste quarto, com outros dois indivíduos, que não conhecemos? E que fôssemos nos apercebendo que somos o inferno uns dos outros?

Este entusiasmo foi partilhado por toda a equipa. O texto não é difícil de encenar: um ato, o mesmo espaço, com as três personagens sempre em cena. Porém o parecer fácil traz com certeza, outras tantas dificuldades. O texto não consegue viver sozinho em cena. É necessário a interpretação. E se o texto nos pede uma coerência entre o que está a ser vivido no espaço (no quarto) e o que está a acontecer, em paralelo, no mundo que os personagens já deixaram, ou seja, um texto mergulhado na essência da existência. No ímpeto do homem confrontado com escolhas. Logo, essa mesma interpretação necessária necessitava de atores aptos a entenderem esta componente da subconsciência, do chamado subtexto e até mesmo, chegar à componente psicológica do papel. E é assim, que Chekhov entra na equação do fazer. Com os conceitos e exercícios de tornar um ator capaz de fazer uma interpretação onde o corpo e a psicologia se interligam.

Desde início do processo, que estive num balanço complicado de poder estar a prevalecer um autor ao outro. Sartre não é suposto ser mais importante que Chekhov, nem Chekhov é mais importante que Sartre. Os dois trouxeram-me ferramentas essenciais para a construção do produto final.

Os exercícios de treino de Chekhov trouxeram aos atores uma disponibilidade para que o corpo se apoderasse de uma extrema sensibilidade aos impulsos existencialistas e psicofísicos do texto. Após a realização dos mesmos, a opinião era idêntica, estes exercícios

disponibilizam-me para o trabalho da interpretação com o texto. O corpo sente-se propenso a representar. Claramente, este trabalho foi complementado por improvisações de cenas, desenvolvendo o conceito de imaginação, incorporação de imagens e atmosferas.

Já com o texto, de que forma mantemos esta sensibilidade do corpo dentro da ação da peça. O ator não deve apenas dizer texto, o ator deve pensar o texto. Sendo que pensar, neste caso deve ser entendido como um fluxo, e não sob a perspetiva de racionalizar as palavras que se diz. Sempre foi a minha indicação, de que os atores se focassem no que estava a acontecer. Por mais que um personagem esteja calada, ou mesmo imóvel, deve permanecer concreto na sua irradiação, e assim manter o foco no que está a ocorrer na ação.

Assim, ao pensar o texto, nunca se deve optar por uma justificação de “estou a fazer isto, porque o encenador me disse que estava bem assim”. Não. Em primeira instância, o encenador propõe, e o ator responde, da melhor forma que sabe. Acredito que o próprio encenador deve trabalhar numa grande abertura com os atores, contar com aquilo que eles trazem e fazem, e assim ao invés de vir com uma ideia *a priori* daquilo que pretende do espetáculo, vai vendo, vai sentindo e vai pretendo e desenhando a arquitetura do mesmo. Portanto, tal como o encenador, o ator deve acrescentar e trazer coisas novas ao que já foi proposto, e ir trabalhando em paralelo com o encenador e a contracena, de forma a ir escalando patamares, até chegar ao dito pretendido.

O desafiante nesta ligação é a experimentação. Foi criado espaço para experimentar, errar e criar. Estes dois pensadores, à partida não seriam, talvez, a escolha mais casual, no entanto, com este espaço de experimento, foi-me possível criar essa mesma junção improvável.

Chekhov funciona-me como um caminho prático, ou seja, tem uma forma de fazer específica e pode ser diretamente aplicada, e que advém de outras formas de fazer, igualmente específicas e bem estruturadas (como Stanislavski). Porém, é importante notar, que estamos em 2023, e desde que foi escrito o *Para o Ator* (1953), passaram-se exatamente 70 anos, e deste período de tempo outras formas de fazer, outros conceitos foram colocados no cerne da questão do fazer teatral.

E porque não outro? Encontrei em Chekhov uma técnica que coexiste com as minhas inquietações, e que me parece dialogar bem com a minha própria ideia do fazer teatro. Quase que me atrevo a dizer, que encontrei um bom balanço entre as minhas ideias, as ideias de outros (antes e depois de Chekhov) e a próprias ideias do criador russo.

O grande conceito basilar de Chekhov de gesto psicológico foi algo que se mostrou não muito coeso. Acredito que seja uma boa ferramenta de trabalho, li bastante sobre ela,

mas mesmo assim não cheguei a «utilizá-la», pelo menos, não de forma tão direta como foi a aplicação dos exercícios. Para mim, mostrou-se um conceito do qual precisasse de aprofundar e de treinar mais. Trata-se de algo que gostaria de explorar, até com alguém que já o pratique, e que conheça todas as suas nuances, para que assim, talvez através da prática, conseguisse chegar a esta fusão psicofísica de que Chekhov nos fala.

Sartre, por outro lado, conduz-me ao caminho da teoria, por evidência à escolha da peça, mas paralelamente, à sua doutrina do existencialismo, por crer ser um ótimo alvo de estudo para o ator. *Teatro e Filosofia* pode ser visto como uma relação ou observada instantaneamente, como algo basilar, ou não, e vista como algo quase que aborrecido. Pois eu afirmo que essa relação existe e deve ser explorada, já que fundo toda a nossa existência é objeto de análise para a Filosofia. Somos constantemente alvos deste saber. E o facto de Sartre como filósofo, também escrever teatro, é para mim algo impressionante. Não digo isto, num sentido de que é única a situação de Sartre, muitos outros filósofos, antes e depois dele escreveram teatro. O facto interessante é a relação do próprio filósofo, que se coloca no papel de dramaturgo, e que aproveita o escrever teatro, como complemento da sua filosofia. E o que devemos concluir disto? Será o teatro de Sartre algo obsoleto e exaustivo? Bem pelo contrário. Sartre coloca em evidência, situações que correspondem (como esperado) às suas ideias, e a própria escrita como fruto da sua teoria, mas trata situações humanas e faz que quem as lê, reflita - «a reflexão é uma dominante de Sartre» (Sartre & Ferreira, 2004, p. 145).

O cruzamento dos meus três Eus criadores (encenação-interpretação-direção de atores) colidiram, positivamente, no processo. Foi-me possível analisar mais em detalhe em que consiste esta expressão dos meus pensamentos enquanto personalidade que tem um ponto de vista exterior perante a cena. O exprimir o que está na minha cabeça (ideias que tenho para cena) por mais dúbio que estas sejam. Daqui surge as outras duas personalidades: eu como ator (que tenho ideia do que é estar em cena), e o eu como diretor de atores, tentando arranjar as melhores ferramentas que me auxiliam com aquilo que pretendo e aquilo que os atores me trazem.

Todo processo fez-me desenvolver capacidades para que evoluísse nas três componentes. Trabalhar com um texto escolhido por mim, e trabalhar com atores que estão «ao meu serviço», e juntos encontrar uma forma de trabalhar coesa para que o projeto siga caminho. Não foi sempre fácil. Por vezes esperamos que o ensaio renda mais do que rendeu, surgem complicações/entraves com que não contamos, etc.

Apesar de tudo, tive uma equipa sempre disponível para trabalhar. Os ensaios ocorreram praticamente todos os dias (cf. Anexo 5), o que me faz refletir. Em questão de duração e tempo dos ensaios, aquilo que foram três meses de ensaios, com períodos de

trabalho de pelo menos três horas, poderia ter sido reformulado, para períodos mais intensos no mês da apresentação, por exemplo. Reparei que em certos ensaios, tanto eu como os atores, estávamos cansados, e nem sempre se sucedia o melhor que podíamos oferecer. Tendo isto em conta, repito-me ao salientar a disponibilidade, apesar de tudo, do trio de atores.

Sobre o seu trabalho (dos atores) sinto-me muito satisfeito com o que foi apresentado. O meu intento sempre foi o de fazer o melhor possível. Nunca o de chegar a um patamar de perfeição, que saberia não ser possível, e apesar das complicações sempre me mostraram a sua vontade em trabalhar, e deram-me o melhor possível.

Foi visível, o quanto me deparei com vontades estranhas à minha própria vontade. Este choque fez-me crescer, e criar novas lentes, para as novas perspetivas que me vão aparecendo. Sempre em diálogo com os atores tentei passar o que me passava pela cabeça, para que vissem aquilo que tinha pensado sobre a questão em debate, e juntos tentávamos chegar a um consenso (cf. Anexo 4). De alguma forma, criou-se um patamar de igualdade entre todos os criadores.

No que diz mesmo respeito, ao trabalho conjunto com a figurinista (Raquel Ribeiro) e o sonoplasta (Pedro Fiuza), por exemplo, os próprios vieram assistir aos ensaios que lhes foram possíveis, e foi-lhes aberto um espaço de forma a exprimirem opiniões, com o intento de melhorar o trabalho. Como é de esperar, o mesmo espaço de ensaios foi aberto ao meu orientador, Nuno Meireles, para que fosse acompanhando o processo e, igualmente, um espaço de partilha de ideias, diretamente com os atores.

Aqui, gostaria de realçar, que estas partilhas foram executadas sobre dois regimes: umas foram-me dadas somente a mim, num diálogo entre eu-encenador e a pessoa (estranha ao ensaio), e outras (principalmente as finais, próximas das datas de apresentação) foram dialogadas abertamente comigo presente e com os atores. Neste sentido, pode-se afirmar que estabeleci uma proteção face aos meus atores. Esta proteção, sob a minha perspetiva estabeleceu-se já que as opiniões dadas poderiam não ser de todo interesse dos atores, por dizerem respeito ao meu trabalho, ou até mesmo a ideias que não correspondiam aquelas que funcionavam como bases no processo.

Assim, concluo que terminar este **À Porta Fechada** é refletir sobre as possibilidades de criação que ainda me estão disponíveis, o abrir de outras portas, que podem aparecer fechadas, mas que com certeza acabarão por abrir. Termina-se um projeto, mas não se termina o processo. Sinto-me apto a dar e a conhecer, assim como a receber e a aceitar, novas aprendizagens. E assim, continuamos... e que este subtexto existencialista crie novas

formas, novas atmosferas, novas pausas e silêncios, novas existências, e com isto, fazemos o novo, rompemos, elevamos e sobretudo, transcendemos... aqui, neste caso, até ao inferno.

Pois bem, continuemos. (Para sempre.)

Jean-Paul Sartre²⁶

²⁶ Excerto retirado do guião do projeto, p. 56 (cf. Anexo 1).

BIBLIOGRAFIA

- Arlander, A. (2016). Artistic Research and/as Interdisciplinarity. *Artistic Research Does*.
<https://doi.org/10.24840/978-989-98745-8-9>
- Brockett, O. G. & Hildy, F. J. (2003). *History of the Theatre* (9.^a edição). Allyn and Bacon.
- Chamberlain, F. (2004). *Michael Chekhov*. Routledge.
- Chekhov, M. (1991). *On the technique of acting* (M. Gordon, Ed.). Quill.
- Chekhov, M. (2003). *Para o ator* (Á. Cabral, Trad.; 3.^a edição). Martins Fontes Editora Ltda.
- Pais, A. (2018). *Ritmos Afetivos nas Artes Performativas* (F. Mão de Ferro, Ed.; 1.^a edição). Edições Colibri.
- Pavis, P. (2004). De onde vem e para onde vai a encenação? *Sinais de Cena*, 59–68.
<https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2004.0046>
- Sartre, J.-P. (1965). *Mortos sem Sepultura* (F. da Conceição, Trad.; 2.^a edição). Editorial Presença.
- Sartre, J.-P. (1974). *As moscas* (N. Valadas, Trad.). Editorial Presença.
- Sartre, J.-P. (2020a). *As Mãos Sujas* (A. C. Martins, Trad.). Minotauro.
- Sartre, J.-P. (2020b). *Os Dados Estão Lançados* (M. L. V. da Rosa, Trad.). Minotauro.
- Sartre, J.-P. (2004). *O Existencialismo é um Humanismo* (Virgílio Ferreira, Trad.) 3.^a edição). Bertrand Editora.
- Teatro Contemporâneo I (antologia de peças em 1 acto): Pirandello-Sartre-Anouilh-Arrabal-Brecht-Ionesco* (V. Mendes, Trad.). (1965). Editorial Presença.

ANEXOS

ANEXO 1: texto *À Porta Fechada*, com notas sobre a encenação

sexta, 19/maio 21h30 glopes
↳ ensaio geral aberto.

sábado, 20/maio 21h30
domingo, 21/maio 16h

À PORTA FECHADA

(HUIS CLOS)

peça em 1 ato

de Jean-Paul Sartre

tradução de Virgínia Mendes

revisão de Gonçalo Duarte Lopes

Personagens:

- INÊS **INÊS ROCHA**
- ESTELA **INÊS ROMÃO**
- GARCIN **GONÇALO FERREIRA**
- O CRIADO **GABRIEL PESSOA**

espetáculo todo montado
| 1/maio |

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

Jean-Paul Sartre é das figuras literárias mais conhecidas e populares entre nós. Tanto as suas obras filosóficas («L'Être et le néant», «L'imaginaire», etc.) como as de ficção contam-se como das mais lúcidas, das mais humanas, das mais artísticas, escritas nos nossos dias.

O Jean-Paul Sartre filósofo está sempre presente no Jean-Paul Sartre dramaturgo; mas, para felicidade do Teatro e ao inverso do que acontece em regra acontece nestes casos, essa presença enriquece extraordinariamente a obra do criador dramático. Do «Prémio Nobel» que não quis ser «Prémio Nobel» apresentamos uma peça excepcional, autêntico clássico das peças em um ato: «Huis Clos».

Numa só cena, num só cenário, três personagens encerradas, de forma absolutamente estanque, numa sala, desnudam-se num clima de tensão, momento a momento mais intenso, até ao desenlace final. O duelo traz-nos ecos de Ibsen e de Strinberg... «o inferno são os outros».

«Huis Clos» serviu também de tema a um bailado. «Sonata a três», com coreografia de Maurice Béjart e música de Bela Bartok, e foi transportada para a tela, mantendo o filme a ossatura teatral, factos que dizem das virtualidades da peça.

Requiem in D MÓR, R. 626 : lacrimosa
0'15" À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

- CENA I -

Um quarto. Sobre a chaminé, um bronze.

Garcin entra e olha à sua volta.

PAUSA + tempo

GARCIN: Chegámos.

O CRIADO: Chegámos.

um tempo

GARCIN: É isto?

O CRIADO: É isto.

GARCIN: Eu... eu penso que com o tempo acabamos por nos adaptar aos móveis.

O CRIADO: Depende das pessoas.

GARCIN: Os quartos são todos iguais?

cristãos, budistas, hindus

O CRIADO: Por que pensa isso?... Vêm para aqui ~~Chineses, Hindus~~.. Enfim...
toda a gente.

GARCIN: Vivi sempre no meio de móveis de que não gostava e de falsas situações; gostava disso.

O CRIADO: Verá que aqui também não se está nada mal.

GARCIN: Ah! Muito bem. [Olha à sua volta.] Apesar de tudo nunca esperei...
Você sabe com certeza o que se diz lá fora?

Página 3 de 56

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

O CRIADO: Sobre que assunto?

GARCIN: Bem... [com um gesto largo e vago]... a respeito de tudo isto.

O CRIADO: Como pode o senhor acreditar nessas idiotices? Pessoas que nunca puseram aqui os pés. Porque, enfim, se eles cá tivessem estado...

GARCIN: Sim.

Riem os dois.

GARCIN [repentinamente sério]: E onde estão os objetos de tortura?

O CRIADO: Os quê?

GARCIN: Os objetos de tortura: as grelhas, as cadeias...

O CRIADO: O senhor está a brincar.

GARCIN [olhando-o]: Ah? Bom. Não. Não queria brincar. [Um silêncio. Passeia.] Nem espelhos, nem janelas, evidentemente. Não há nada frágil aqui. [Com súbita violência.] E porque que é que nos tiraram a escova de dentes?

O CRIADO: Pronto. Lá lhe voltou a dignidade humana... É formidável.

GARCIN [batendo encolerizado no braço do sofá]: Peço-lhe que me poupe às suas intimidades. Tenho plena consciência da minha situação, mas não suportarei que você...

O CRIADO: Perdão... mas o que é que o senhor quer? Todos os clientes fazem a mesma pergunta. «Onde estão os instrumentos de tortura?». Depois, logo que se sentem tranquilos, lá vem a história da escova de dentes. Nesse momento, garanto-lhe que não pensam fazer a «toilette». Por amor de Deus, o senhor reflita

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

um pouco? Porque enfim, ~~francamente, desculpe perguntar-lhe~~ para que quer lavar os dentes?

GARCIN [*calmo*]: Sim, com efeito, para quê? [*Olha à sua volta.*] E por que é que nos havíamos de ver ao espelho? Ao passo que o bronze, no momento oportuno... Creio que haverá certos momentos em que o olharei com todos os olhos. ~~Vamos, não vale a pena esconder nada; diga-lhe que sei tudo acerca da minha situação. Aliás, acredito que o senhor está sem dúvida proibido de me responder, não insisto. Mas avise-o de que não me apanham desprevenido, depois não venha para cá vangloriar-se que me apanhou de surpresa, encarar a situação de frente.~~ [*Recomeça a andar.*] Com que então, nada de escova de dentes? Nem cama. Bem entendido, aqui nunca se dorme, não é verdade?

O CRIADO: Pois.

GARCIN: Até apostava! Dormir para quê? O sono apodera-se subitamente de nós, os olhos fecham-se, mas dormir para quê? Alongamo-nos no sofá e pff... o sono passa. É preciso esfregar os olhos, levantarmo-nos e tudo recomeça.

O CRIADO: Como o senhor é romântico.

GARCIN: Romântico? Cale-se. Não gritarei, não me lamentarei, mas quero encarar a situação de frente. Não quero que ela me apanhe pelas costas, ~~sem que eu tenha podido conhecê-la.~~ Com que então é verdade que não se tem mesmo necessidade de dormir? Dormir para quê, se não se tem sono? Perfeito. Espere! Espere! Por que é que é tão doloroso? Por que é tão forçosamente doloroso? Já sei: é a vida sem paragem.

O CRIADO: Que paragem?

joga o fogo dele

Página 5 de 56

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN [imitando-o]: Que paragem? [Desconfiado.] Olhe para mim! ~~Tenho a certeza disso~~: Aí está o que explica a indiscrição insuportável e grosseira do seu olhar. Palavra de honra, homem, elas estão atrofiadas.

O CRIADO: Mas de que é que está a falar?

GARCIN: Das suas pálpebras. Nós batemos as pálpebras. Um bater e fechar de olhos, ~~é como se chama a isso~~. Um pequeno brilho negro, uma cortina que cai e que se ergue: a paragem fez-se. O olhar humedece-se e o mundo aniquila-se. Você não pode imaginar como isso é calmo. Quatro mil pausas numa hora. Quatro mil pequenas evasões. E ~~quando digo quatro mil~~. Então? Vou viver sem pálpebras? Sem pálpebras ou sem sono, é a mesma coisa. Não dormirei mais... Mas como o poderei suportar? ~~Tente compreender, faça um esforço~~, eu tenho um feitio quezilento, sabe? É que eu... tenho o hábito de contrariar. Mas não posso contrariar-me sem descanso: lá em baixo havia as noites. Dormia, tinha o sono leve. Mas em compensação fazia por ter sonhos simples. Havia um prado... Apenas um prado. Eu sonhava que passeava nesse prado. É dia?

O CRIADO: Não vê que as lâmpadas estão acesas?

GARCIN: Então é este o vosso dia. E lá fora?

O CRIADO [admirado]: Lá fora?

GARCIN: Sim, lá fora. Do outro lado ~~das~~ ^{destas} paredes.

O CRIADO: Há um corredor.

GARCIN: E ao fim do corredor?

O CRIADO: Há outros quartos, outros corredores e outras escadas.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: E depois?

O CRIADO: Não há mais nada!

GARCIN: Você deve ter certamente um dia de folga. Onde vai?

O CRIADO: A casa do meu tio, que é chefe dos criados no terceiro andar.

GARCIN: Não duvido. Onde está o interruptor?

O CRIADO: Não há.

GARCIN: Então? Não se pode apagar a luz?

O CRIADO: A direção pode cortar a corrente. Mas não me lembro de o ter feito neste andar. Gastamos a eletricidade que queremos.

GARCIN: Muito bem. É então preciso viver de olhos abertos...

O CRIADO [irônico]: Viver...

GARCIN: Não vai querer agora criticar-me por uma questão de vocabulário. Olhos abertos. Abertos para sempre. Fará sempre dia nos meus olhos e na minha cabeça. [Pausa.] E se eu arremessasse o bronze à lâmpada, ela não se apagava?

O CRIADO: É muito pesado.

~~**GARCIN:** [agarrar o bronze com ambas as mãos e tenta erguê-lo]. Tem razão. É muito pesado.~~

Um silêncio.

O CRIADO: Pois bem, se não tem necessidade de mim, deixo-o.

30/abril

movimentações cena I
Gonçalo
(m andar tanto)
→ o fechar a porta

muitas pausas CRIADO
cena III
↓
m fugir ao sair

GONÇALO m virar a cara
↳ banco de ESTELA (III)

INÊS s/ possessão demoníaca
oum o meli?
m tão perto de ESTELA

criado. menos pausa

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN [estremecendo]: Vai-se embora? Até à vista. [O criado dirige-se para a porta.] Espere. [O criado volta-se.] Isso aí não é uma campainha? [O criado faz um sinal afirmativo.] Eu posso tocar quando quiser e você é obrigado a vir?

O CRIADO: Em princípio, sim. Mas aviso-o já, ela é caprichosa. Há qualquer coisa no seu mecanismo que está encravado. [Garcin vai junto da campainha e carrega no botão. Ouve-se o barulho.]

SOM
campainh

GARCIN: Ela funciona.

O CRIADO [espantado]: Funciona. ~~[Toca no seu botão.]~~ Mas não se entusiasme porque isto não vai durar muito tempo. Bem. Estou às suas ordens.

SOM
campainh

GARCIN [faz um gesto para o reter]: Eu...

O CRIADO: Deseja alguma coisa?

CRIADO: Ah! Quase me esquecia.

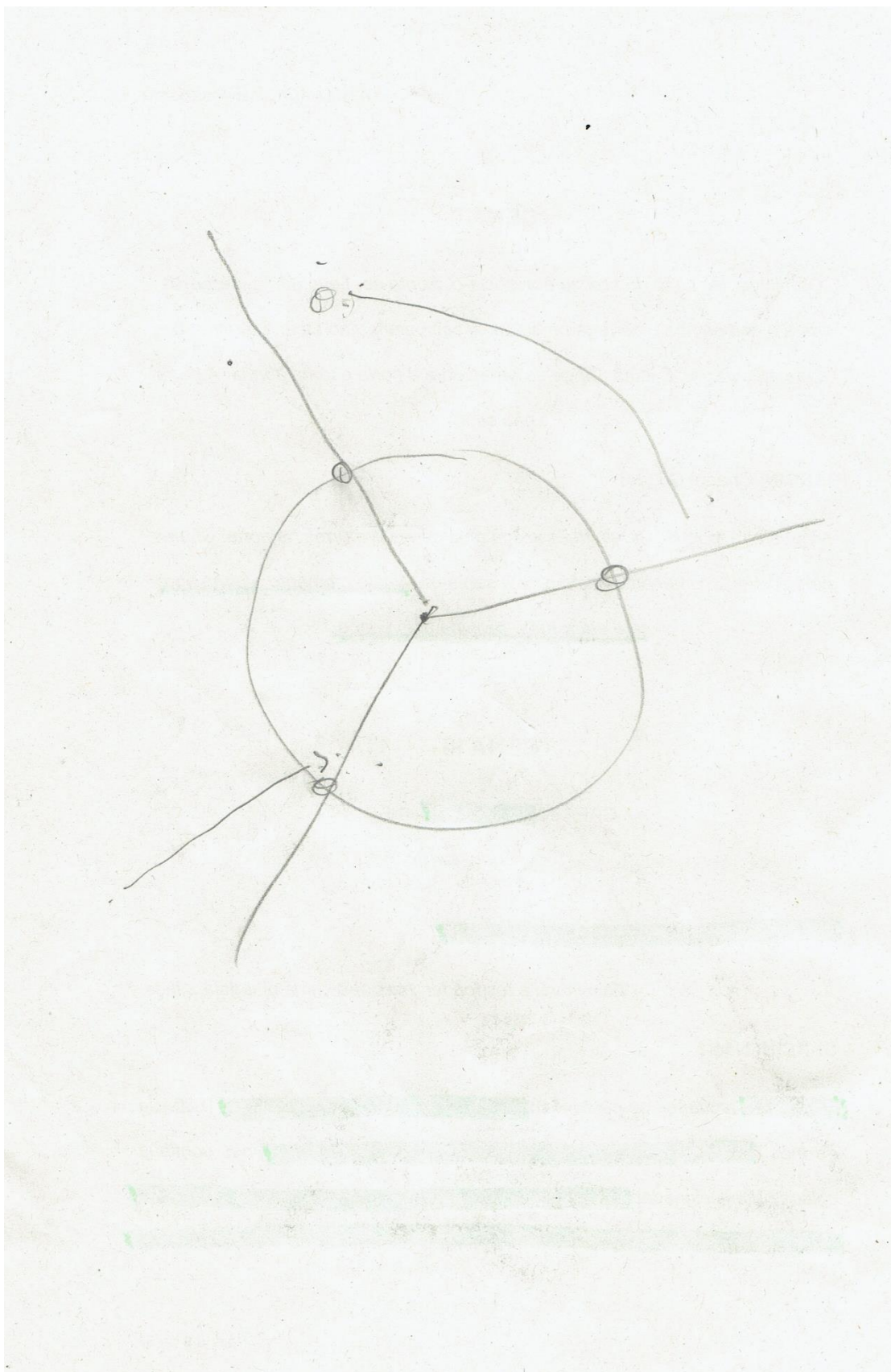
GARCIN: Não, nada. [Vai à chaminé e pega na faca de papel.] O que é isto?

O CRIADO: Está a ver perfeitamente. É uma faca de papel.

GARCIN: Há cá livros?

O CRIADO: Não.

GARCIN: Então para que serve a faca? [O criado encolhe os ombros.] Está bem. Pode-se ir embora. [O criado sai.]



Gabriel

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

- CENA II -

Garcin vai até junto do bronze e acaricia-o. Senta-se. Levanta-se. Dirige-se para a campainha e carrega no botão. A campainha não toca. Experimenta duas, três vezes. É inútil. Dirige-se então para a porta e tenta abri-la. A porta não cede.

GARCIN: Criado! Criado!

Ninguém responde. Garcin descarrega uma série de murros na porta. Chama pelo criado. Subitamente acalma-se e senta-se. Neste momento a porta abre-se e entra Inês, seguida pelo criado.

- CENA III -

GARCIN, O CRIADO e INÊS

à procura de Florence

pensar
movimentação
da Inês

O CRIADO [para Garcin]: O senhor chamou?

Garcin vai a responder, mas deita uma olhadela a Inês.

GARCIN: Não.

O CRIADO [voltando-se para Inês]: Está em sua casa, minha senhora. [Silêncio de Inês.] Se tem qualquer coisa a perguntar-me, faça favor... [Inês continua calada.] [Dececionado] Normalmente os clientes gostam de se informar... Mas não insisto. Aliás, se precisar saber alguma coisa acerca de instrumentos de

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

tortura, escovas de dentes, da campainha ou do bronze, este senhor está informado e poderá responder-lhe, tão bem como eu. [Sai.]

porta fechada

Silêncio. Garcin não olha para Inês. Inês olha à sua volta e em seguida dirige-se bruscamente a Garcin.

pausa

INÊS: Onde está a Florence? [Silêncio de Garcin.] Estou a perguntar-lhe pela Florence?

GARCIN: Não sei.

projeção do voz Garcin

INÊS: A sério...? Foi tudo o que encontrou, a tortura pela ausência? Pois bem, falhou. Florence era uma idiota e eu não a lamento.

GARCIN: Desculpe, mas... por quem me toma a senhora?

INÊS: Você?... Então não é o carrasco?

GARCIN [estremece e desata a rir]: É realmente uma confusão divertida. O carrasco! A senhora entra, olha para mim e pensa: é o carrasco. Que ideia tão extravagante! José Garcin, jornalista e homem de letras. A verdade é que estamos a passar pelos mesmos aborrecimentos. A senhora é...

INÊS [secamente]: Inês Serrano, solteira.

GARCIN: Muito bem! Ótimo! Quebrou-se o gelo. Com que então achou-me com cara de carrasco? E como é que se conhecem os carrascos?

INÊS: Têm todos ar de amedrontados.

GARCIN: Amedrontados? Medo de quem? Das suas vítimas?

INÊS: Sim, sei muito bem o que digo. Vi-me ao espelho.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: Ao espelho? [Olha à sua volta.] Eles aqui tiraram tudo o que se assemelhasse a um espelho. [Pausa.] Em todo o caso, posso afirmar-lhe que não tenho medo. Estou perfeitamente consciente da gravidade da situação. Mas não tenho medo. *calm*

INÊS [encolhendo os ombros]: Isso é comigo. [Uma pausa.] É possível de vez em quando ir dar uma volta lá fora? *janela*

GARCIN: A porta, por norma, está fechada. *corredor* *bolsas*

INÊS: Tanto pior. *posição*

GARCIN: Compreendo muito bem que a minha presença a incomode. Pessoalmente, também preferia estar só. Necessito de pôr a minha vida em ordem e tenho absoluta necessidade de me concentrar. Mas estou certo que nos poderemos habituar um ao outro; não falo, não me mexo e faço pouco barulho. *vai para banco e*

simplesmente se me permite dar-lhe um conselho, precisamos de conservar entre nós uma grande delicadeza. Essa será a nossa melhor defesa. *conclusão*

INÊS: Eu não sou delicada. *!*

GARCIN: Sê-lo-ei por ambos.

pausa *suponta o silêncio* *olha pl Garcin* *outro.*
Um silêncio. Garcin está sentado no sofá. Inês passeia de um lado para o outro.

INÊS: Não está só, e não tem o direito de me infligir o espetáculo do seu medo.

Garcin levanta-se e vai até junto dela.

GARCIN: Não tem medo? *maximização Inês*

INÊS: Porquê? O medo estava bem antes, quando tínhamos ainda esperança.

Página 11 de 56

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN [*suavemente*]: E já não há esperança, mas nós estamos sempre antes.
Ainda não começámos a sofrer.

INÊS: Eu sei. [*Pausa.*] Então? O que irá suceder?

GARCIN: Não sei. Espero.

Um silêncio. Garcin vai-se sentar novamente. Inês retoma o passeio. Garcin esconde a cara entre as mãos. Entraram Estela e o criado.

- CENA IV -

INÊS, GARCIN, ESTELA e O CRIADO

CRIADO
Logo aqui, minha senhora.

ESTELA [*para Garcin*]: Não! Não! Não, não levantes a cabeça. Sei o que tu escondes (*com as mãos*) Sei que já não tens cara. [*Garcin afasta as mãos da cara.*] Ah! [*Uma pausa. Surpreendida.*] Não o conheço.

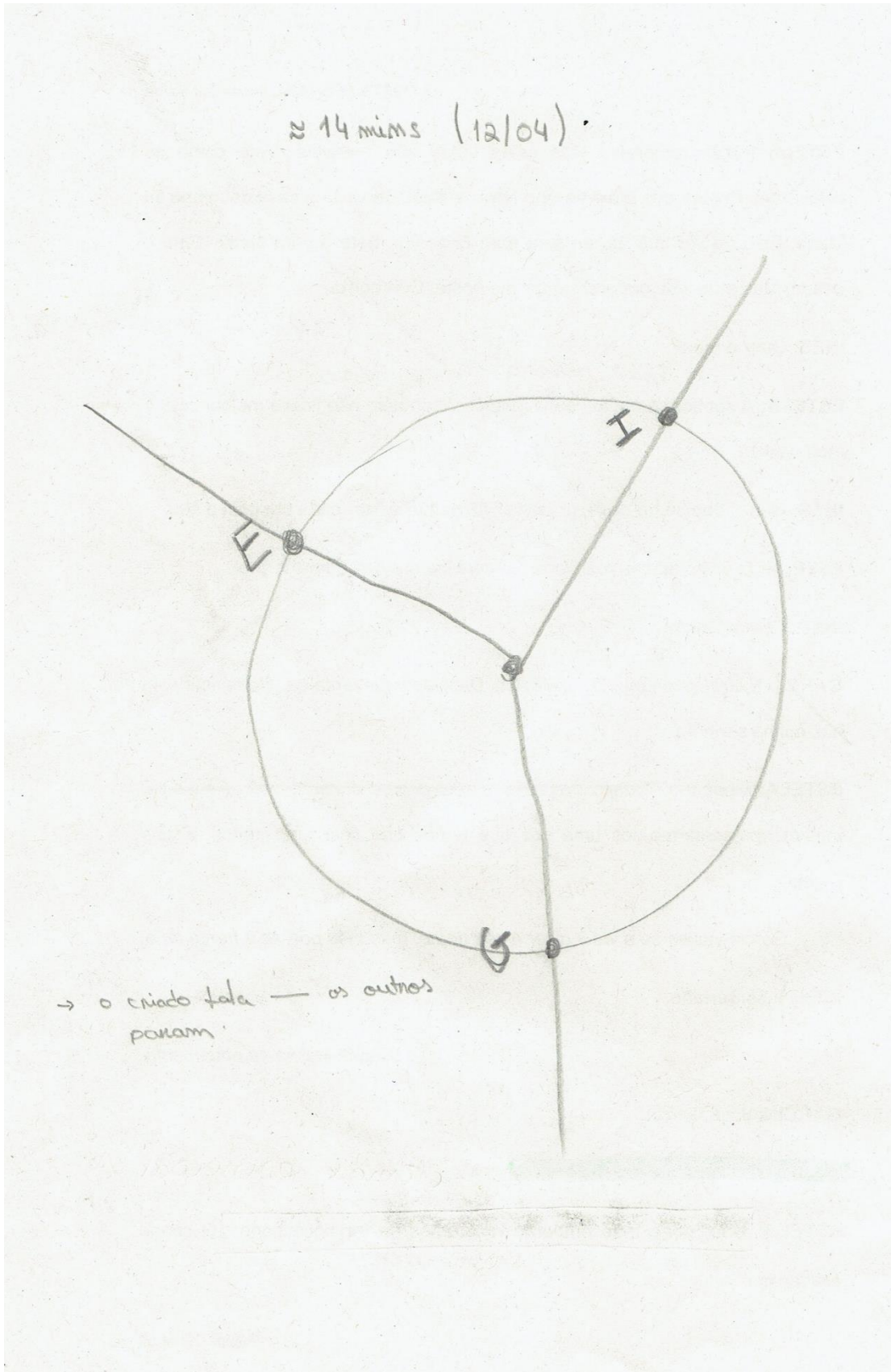
GARCIN: Não sou o carrasco, minha senhora.

ESTELA: Não o tomei pelo carrasco. Eu... julguei que alguém pretendia pregar-me uma partida. [*Para o criado*] Que esperas ainda?

O CRIADO: Não virá mais ninguém.

ESTELA [*aliviada*]: Ah! Então vamos ficar sozinhos os três, o senhor, esta senhora e eu? [*Ri.*]

GARCIN [*secamente*]: Não sei de que se está a rir.



À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA [*rindo sempre*]: Mas estes sofás são horríveis. Veja como os colocaram. Parece que é dia de Ano Novo e estou de visita a casa da minha tia Marie. Estou a ver que há um sofá para cada um. Este é para mim? [*Para o criado*] Mas eu nunca poderei sentar-me neste. Que horror!

INÊS: Quer o meu?

ESTELA: A senhora é muito gentil, mas esse também não ficava melhor com o meu vestido.

INÊS: Não... que se há-de fazer então? O melhor é ficar cada um com o seu.

ESTELA: O único que na realidade me conviria era o daquele senhor.

INÊS: Ouviu, Garcin?

GARCIN [*estremecendo*]: O... sofá. Oh! Desculpe. [*Levanta-se.*] Pode ficar com ele, minha senhora.

ESTELA: Obrigado. [*Despe o casaco e atira-o para cima do sofá. Pausa.*] É melhor apresentarmo-nos uma vez que temos que ficar aqui juntos. Estela Rigault.

Garcin inclina-se e vai a dizer o seu nome, mas Inês põe-se à frente dele.

INÊS: Inês Serrano.

Garcin inclina-se novamente.

GARCIN: José Garcin.

O CRIADO: Ainda precisam de mim?

ESTELA: Não, pode ir-se embora. Tocaremos se for necessário. [*O criado inclina-se e sai.*]

Página 13 de 56

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

- CENA V -

INÊS, GARCIN e ESTELA

5.1.

INÊS: Você é bela. Gostaria de ter flores para lhe dar as boas-vindas!

ESTELA: Flores? Sim. Eu gostava imenso de flores. Mas com o calor que aqui faz, murchariam rapidamente. Não é verdade que o essencial é conservarmos a boa disposição? Você... *espago (m. dizem morneau) Δ*

INÊS: Sim. Na semana passada. E você?

ESTELA: Eu? Ontem. *A cerimónia ainda não acabou.* [Fala com muita naturalidade, como se visse o que está a descrever.] *O vento levantou o véu da minha irmã. Ela esforça-se por chorar. Vamos! Vamos lá! Mais um esforço. Então, duas lágrimas, duas lagrimazitas brilham debaixo do véu. A Olga Jardêt está feíssima esta manhã. É ela quem segura a minha irmã pelo braço. Não chora por causa do rimel e eu devo dizer que no seu lugar faria a mesma coisa... Era a minha melhor amiga.*

INÊS: Sofreu muito?

ESTELA: Não.

INÊS: E o que foi?...

ESTELA: Uma pneumonia. [O mesmo jogo.] Pois bem, foi assim, eles vão-se embora. *Som dia! Bom dia! Muitos apertos de mão.* O meu marido adoeceu de desgosto e ficou em casa. [Para Inês] E a senhora?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS: O gás.

ESTELA: E o senhor?

GARCIN: Doze balas no corpo. [*Estela reage.*] Eu não sou um morto de boa vontade.

ESTELA: Oh! Meu caro senhor, se ao menos não usasse palavras tão rudes. É... é chocante. E efetivamente o que é que isso quer dizer? Talvez nunca tivéssemos estado tão vivos. Se é absolutamente necessário dar um nome a este estado de coisas, proponho que nos tratemos antes por ausentes, será mais correto. Está... ausente há muito tempo?

intocá

GARCIN: Há quase um mês.

ESTELA: De onde é o senhor?

GARCIN: Sou do Rio. -

ESTELA: Eu sou de Paris. Tem ainda alguém lá?

(mulher)

SOM VISÃO

GARCIN: A minha mulher. [*O mesmo jogo de Estela.*] Veio ao quartel como todos os dias, mas não a deixaram entrar. Olha através das grades. Não sabe ainda que estou ausente, mas desconfia. Agora vai-se embora. Está vestida de negro. Tanto melhor, assim já não tem necessidade de mudar de fato. Não chora; ela nunca chorava. Está um belo dia de sol e ela está toda de negro na rua deserta, com os seus grandes olhos de vítima. Ah! Ela irrita-me.

Um silêncio, Garcin vai sentar-se no sofá do meio, e põe a cabeça entre as mãos.

INÊS: Estela!

- continuam juntos ESTELA
- Arrumam as pessoas GARCIN
- ã deixam nada ao acaso (ã morte)
 - ↳ INÊS
 - ↳ ataca logo

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

~~ESTELA: Senhor, senhor Garcin!~~

~~GARCIN: O que há?~~

~~ESTELA: O senhor está sentado no meu sofá.~~

~~GARCIN: Desculpe! [Levanta-se].~~

ESTELA: Tem um ar tão distraído.

GARCIN: Ponho a minha vida em ordem. [Inês põe-se a rir.] Os que riem fariam bem melhor se me imitassem.

INÊS: A minha vida está em ordem. Perfeitamente em ordem. Põe-se em ordem por si mesma. Lá, eu não teria necessidade de me preocupar com isso.

GARCIN: De verdade? Pensa que é assim tão simples? *[Passa a mão pela testa.]* Que calor! Dá-me licença? *[Começa a despir o casaco.]*

ESTELA: Ah! Não! *[Mais suavemente.]* Não. Tenho horror aos homens em mangas de camisa.

GARCIN *[voltando a vestir o casaco]*: Está bem. *[Uma pausa.]* Eu, passava as ~~minhas~~ noites nas salas de redação. E lá fazia sempre um calor de rachar. *[Pausa. Mesmo jogo de há pouco.]* Está lá um calor de rachar. É noite.

ESTELA: É verdade, já é noite. A Olga está a deitar-se. Como o tempo passa depressa na terra.

INÊS: É noite. Selaram a porta do meu quarto. E o quarto ficou vazio no escuro.

GARCIN: Puseram os casacos nas costas das cadeiras e arregaçaram as mangas das camisas, até aos cotovelos. Sente-se o cheiro do homem e do

SOM VISAO

1
pa

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

cigarro. [Um silêncio.] Gostava de viver no meio de homens em mangas de camisa.

ESTELA [secamente]: Pois bem. Não temos os mesmos gostos. É o que isso quer dizer. [Para Inês] E a senhora gosta de ver os homens em mangas de camisa?

INÊS: Em camisa ou não, a verdade é que não gosto muito de homens.

ESTELA [olha os dois, estupefacta]: Mas porquê? Por que é que nos reuniram então?

INÊS [com ardor reprimido]: Que diz?

ESTELA: Olho para os dois e penso se iremos continuar juntos... Esperava encontrar amigos, pessoas de família.

INÊS: Um excelente amigo com um buraco no meio da testa.

ESTELA: Esse também dançava o tango como um profissional. Mas nós, nós, por que é que nos reuniram?

GARCIN: Pois bem. Eu penso que foi por acaso. Arrumam as pessoas onde podem, por ordem da sua entrada. [Para Inês] Por que se ri?

INÊS: Porque me diverte com o seu casaco. Tem assim tanta necessidade de se tranquilizar? Eles não deixam nada ao acaso.

ESTELA [timidamente]: Talvez nos tivéssemos já encontrado antes.

INÊS: Nunca! Se a tivesse encontrado nunca a teria esquecido.

ESTELA: Ou talvez tivéssemos tido amigos comuns.

INÊS: Não creio. Eu era empregada dos Correios.

→ melosa (n̄ resulta sempre)
↳ INÊS

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA [com um pequeno recuo]: Ah! Sim?... [Pausa.] E o senhor Garcin?

GARCIN: Nunca saí do Rio.

ESTELA: Nesse caso, tem toda a razão: foi o acaso que nos reuniu.

INÊS: O acaso! Então estes móveis estão aqui por acaso? Um acaso, não é assim? Pois bem, tente mudá-los de lugar e depois me dirá. E o bronze, também é por acaso? E este calor? [Um silêncio.] Garanto-lhe que eles previram tudo. Previram amorosamente tudo até aos mínimos pormenores. Este quarto estava à nossa espera.

climax aux.

ESTELA: Mas por que há-de ser assim? É tudo tão feio, tão anguloso, tão duro. Eu detestava... quer dizer, detesto ângulos. [Inês encolhe os ombros.]

Pausa.

SOM?

5.2.

ESTELA: Então acha que foi tudo previsto?

INÊS: Tudo... E nós fomos escolhidos.

ESTELA: Então, também não é por acaso que estão ambos ^à minha frente? [Um tempo.] O que é eles esperam?

INÊS: Não sei! Mas esperam.

ESTELA: Não posso suportar que esperem qualquer coisa de mim. Apetece-me imediatamente fazer o contrário.

INÊS: Pois bem, faça-o então! Não sabe sequer o que eles querem.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA [*batendo o com o pé*]: É insuportável. E vai-me acontecer qualquer coisa através de vocês os dois? [*Olha para eles.*] Dos dois! Há caras que me dizem imediatamente qualquer coisa, mas as vossas não me dizem absolutamente nada.

GARCIN [*bruscamente para Inês*]: Então por que estamos nós juntos? Já falou demais. Agora vá até ao fim.

INÊS [*pasmada*]: Mas eu não sei absolutamente nada.

GARCIN: Temos de sabê-lo. [*Reflete um momento.*]

INÊS: Se ao menos cada um nós tivesse a coragem de dizer...

*Raposa
matreira*

GARCIN: Dizer o quê?

INÊS: Estela!

ESTELA: Diga?

INÊS: O que é que fez? Por que é que eles a mandaram para aqui?

ESTELA [*vivamente*]: Mas eu não sei, não sei absolutamente nada. Pergunto a mim própria se não terá havido um engano. [*Para Inês*] Não sorria. Pense na quantidade de pessoas que... que se ausentam todos os dias. Chegam aqui aos milhares e tratam com subalternos, com empregados sem instrução. Como quer que não haja enganões? Não sorria. [*Para Garcin*] Diga qualquer coisa. Se se enganaram no meu caso, podem também ter-se enganado no seu. [*Para Inês*] E no seu também. Não vale mais pensar que estamos aqui por engano?

INÊS: É tudo quanto tem a dizer-nos?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA: 'Que quer que eu diga mais? Não tenho nada a esconder. Era órfã, educava o meu irmão mais novo. Um velho amigo do meu pai pediu-me em casamento. Era rico e bom, aceitei. Teria feito outra coisa no meu lugar? O meu irmão estava doente e a sua saúde exigia os maiores cuidados. Vivi com o meu marido seis anos. Há dois anos, encontrei aquele a quem devia amar. Reconhecemo-nos imediatamente. Ele queria que eu fugisse com ele mas recusei. Depois disso, apanhei uma pneumonia. E é tudo. Talvez, em nome de certos princípios, possam censurar-me por ter sacrificado a minha juventude a um velho. Pensa que isso seja um crime?

ataca logo

GARCIN: Evidentemente que não. [Um tempo.] E acha que seja um crime, viver segundo os meus princípios?

ESTELA: Quem é que o poderia censurar por isso?

GARCIN: Eu dirigia um jornal pacifista. Rebentou a guerra. Que fazer? Tinham todos os olhos pregados em mim. «Ele atrever-se-á?» Pois bem, atrevi-me. Cruzei os braços e fuzilaram-me. Onde está o crime?

ESTELA [pousa-lhe a mão no braço de Garcin]: Não há crime. Você é um...

INÊS [acaba ironicamente]: Um herói. E a sua mulher, Garcin?

GARCIN: Tirei-a da lama.

ESTELA [para Inês]: Vê! Vê!

INÊS: Vejo. [Pausa.] Para quem estamos nós a representar esta comédia? Estamos em família.

ESTELA [insolente]: Em família?

Sim... em família

climax aux.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS: De assassinos. **Estamos no inferno, minha querida.** Eles nunca se enganam, nem nunca mandam as pessoas para o inferno, sem motivo.

ESTELA: Cale-se.

Estamos

INÊS: No inferno, minha querida! Condenados! Con-de-na-dos!

ESTELA: Cale-se, ~~por favor!~~ Proíbo-a de dizer esses disparates.

INÊS: Condenada a santinha, condenado o herói. Tivemos a nossa hora de prazer. Houve pessoas que sofreram por nossa causa até à morte e isso divertia-nos imenso. Agora, é preciso pagar.

GARCIN [*de mão erguida*]: Quando é que se cala?

INÊS [*olha-o sem medo mas com grande surpresa*]: Ah! [*Um tempo.*] Esperem! Compreendi. Já sei por que nos juntaram.

GARCIN: Tome cuidado com o que vai dizer.

INÊS: Vão ver como é estúpido. Estúpido como uma porta! Não há tortura física, não é verdade? E no entanto nós estamos no inferno. E não vem mais ninguém. Mais ninguém. Ficaremos sós e juntos até ao fim. É isto não é? Em resumo, falta aqui alguém: o carrasco.

GARCIN [*a meia voz*]: Eu sei.

INÊS: Pois bem, eles conseguiram uma economia de pessoal. É isso. São os próprios clientes que fazem o serviço, como nos «self-service».

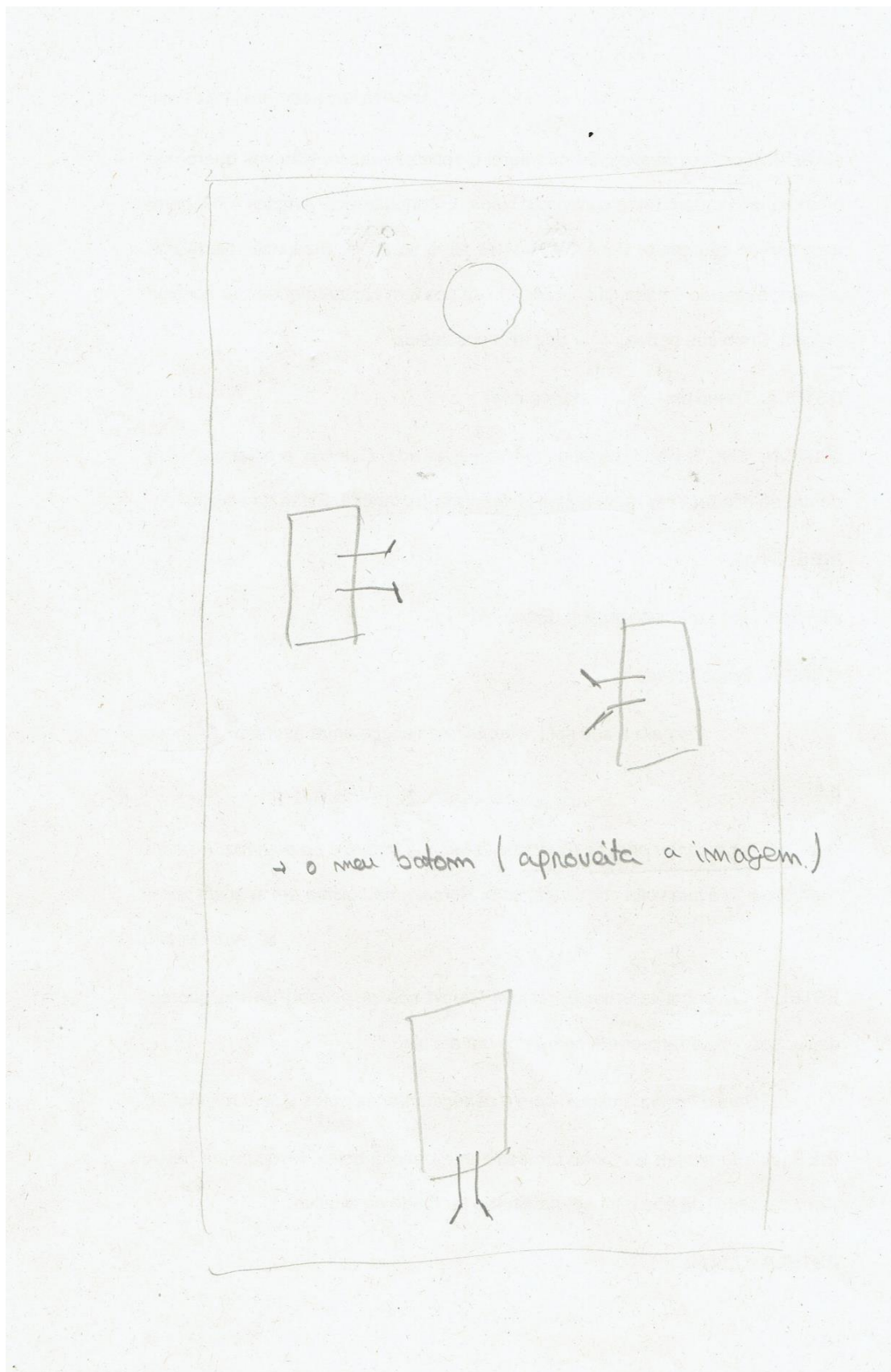
ESTELA: Que quer dizer com isso?

INÊS: Que cada um de nós é o carrasco para os outros dois.

*↓
SOM
ESPERA*

Uma pausa. Eles digerem a verdade.

Página 21 de 56



À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN [*com voz suave*]: Eu não serei o vosso carrasco. Não vos quero mal nenhum, nem quero nada convosco. Nada. É perfeitamente simples. Pois bem; cada um no seu canto. Você ^{ai} ~~aqui~~, você ali, e eu ^{aqui} ~~agora~~. E silêncio. Nem uma palavra; aliás não é nada difícil, cada um de nós tem bastante que fazer consigo próprio. Creio que poderei ficar dez mil anos calado.

ESTELA: Tenho então que estar calada?

GARCIN: Sim. E nós... conseguiremos salvar-nos. Calados a olharmos para dentro de nós próprios, sem nunca levantarmos a cabeça. Estão de acordo?

INÊS: Estou.

ESTELA [*após uma hesitação*]: Estou.

GARCIN: Então, adeus.

Vai para o seu sofá. Mergulha a cabeça entre as mãos. Silêncio.

5.3.

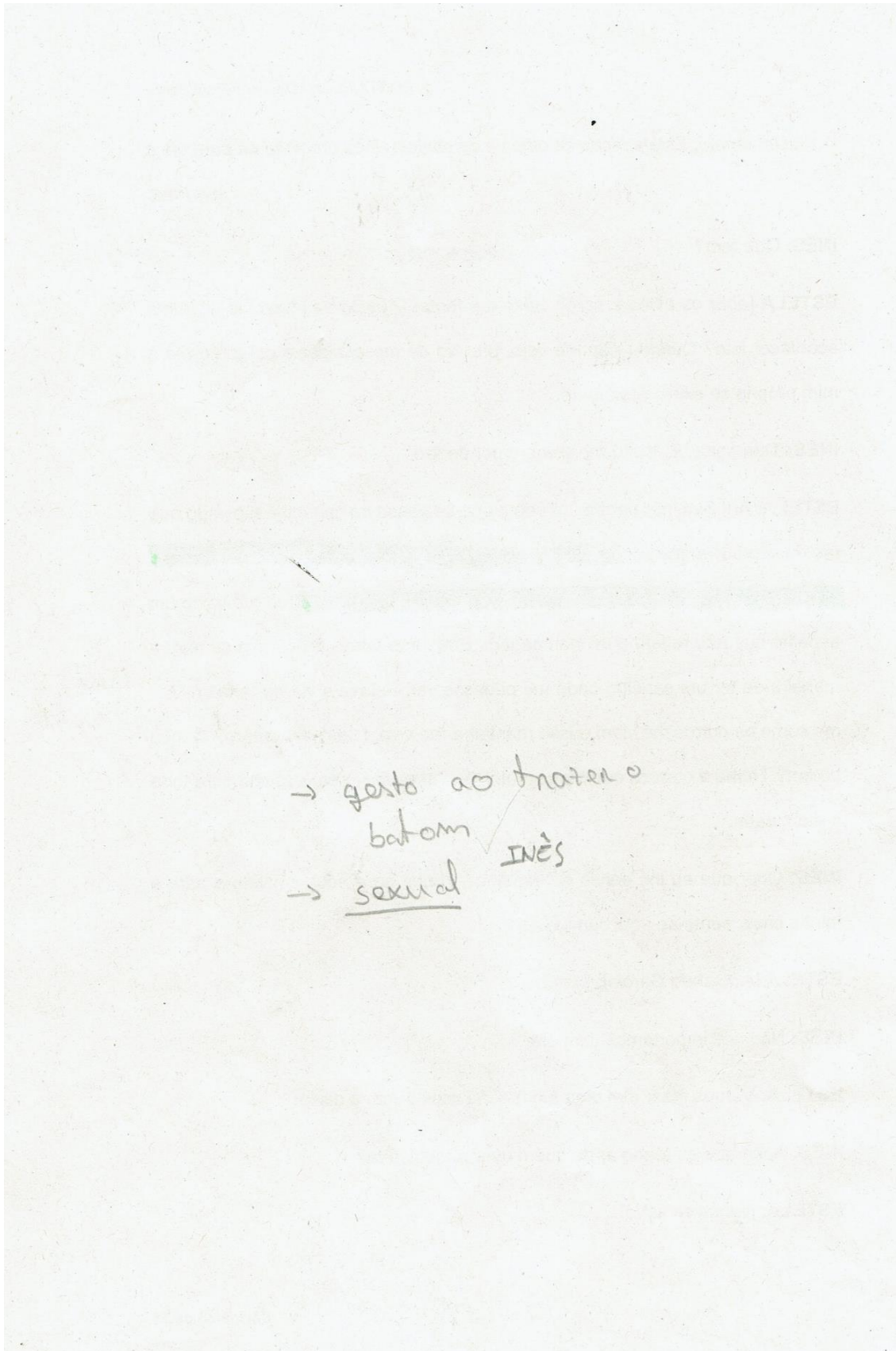
Inês põe-se a cantar para si. Estela pinta-se; põe batom e pó de arroz. Procura um espelho à sua volta com ar inquieto. Remexe na bolsa e em seguida volta-se para Garcin.

ESTELA: O senhor ^{para Garcin} tem um espelho? [*Garcin não responde.*] Se me querem deixar sozinha, arranjem-me ao menos um espelho.

Garcin continua calado com a cabeça entre as mãos e sem responder.

INÊS [*solicitamente*]: Eu tenho um espelho na minha bolsa. [*Procura na bolsa. Com despeito.*] Já não o tenho, devem-no ter tirado no arquivo.

ESTELA: Que maçada!



À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

Um tempo. Estela fecha os olhos e cambaleia. Inês precipita-se para ela e segura-a.

INÊS: Que tem?

Inês aproxima-se de Estela

ESTELA [*abre os olhos e sorri*]: Sinto-me tonta! [*Apalpa-se.*] Não lhe costuma acontecer isto? Quando não me vejo, preciso de me apalpar e pergunto-me a mim própria se existo realmente.

INÊS: Tem sorte. Eu sinto-me sempre por dentro.

pausas

ESTELA: Ah! Sim, por dentro... Tudo o que se passa na cabeça é tão vago que me dá sono. [*Um tempo.*] Tenho no meu quarto seis enormes espelhos. Estou a vê-los. Mas eles não me vêem. Refletem o tapete, a janela... Como é vazio um espelho que não reflete a minha imagem. Enquanto falava procurava sempre a maneira de ter um espelho onde me pudesse ver. Falava e via-me a falar. Viame como os outros me viam e isso mantinha-me viva. [*Com desespero.*] O meu batom? Tenho a certeza que o pus mal. Não posso ficar sem espelho para toda a eternidade.

Inês
seu

INÊS: Quer que eu lhe servia de espelho? Venha para aqui, convido-a para a minha casa, sente-se aqui comigo.

ESTELA [*indicando Garcin*]: Mas...

INÊS: Não nos importemos com ele.

ESTELA: Vamos fazer mal uma à outra; foi você quem o disse!

INÊS: Acha que eu tenho ar de quem quer prejudicá-la?

ESTELA: Nunca se sabe...

→ sorri-me (m̄ é ordem)

→ m̄ é tanto tempo
marcha

→ ...serei gentil

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS: Tu é que me farás mal. Mas que importância tem isso. Visto que é preciso sofrer, mais vale que seja por ti. Senta-te. Aproxima-te. Olha-me nos olhos! Vê-te?

ESTELA: Muito pequenina. Vejo-me imensamente mal.

INÊS: Mas eu vejo-te. Completamente. Faz-me as perguntas que quiseres. Nenhum espelho será mais fiel.

Estela, pouco à vontade, volta-se para Garcin, como que a pedir-lhe auxílio.

ESTELA: Senhor Garcin! Não o aborrecemos com a nossa tagarelice? *

Garcin não responde.

INÊS: Deixa-o; ele já não conta; nós estamos sós. Pergunta-me o que quiseres.

ESTELA: Pus bem o batom?

INÊS: Deixa ver. Nem por isso.

ESTELA: Já calculava. Felizmente que [deita uma olhadela a Garcin] ninguém me viu. Vou pô-lo outra vez.

INÊS: Está melhor. Segue o contorno dos lábios; eu ajudo-te. Aqui, aqui. Assim está bem.

ESTELA: Mas não está tão bem como há pouco, quando cheguei?

INÊS: Está melhor, mais carregado, mais cruel. A tua boca de inferno.

ESTELA: Hum! E fica bem? Que raiva não poder julgar por mim mesma. Jure-me que está bem.

INÊS: Não preferes que nos tratemos por tu?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA: Juras-me... que está bem?

INÊS: Está bela.

ESTELA: Mas, ^{COMO POSSO CONTIAR NO SEU GOSTO} você tem bom gosto? ^{mas não tem bom gosto} Tem o meu gosto? Isto é insuportável! É impossível!

INÊS: Tenho o teu gosto, porque tu me agradas. Olha bem para mim. Sorri-me.
Também não sou feia. Não valho um pouco mais que um espelho?

ESTELA: Não sei. Intimida-me. Estava tão familiarizada com a minha imagem no espelho. Conhecia-a tão bem... Vou sorrir: o meu sorriso irá até ao fundo das suas pupilas e Deus sabe o que lhe acontecerá.

INÊS: E quem te impede de te familiarizares comigo? [*Olham uma para outra. Estela sorri um pouco fascinada.*] Decididamente não me queres tratar por tu?

ESTELA: Custa-me tratar as mulheres por tu.

INÊS: E especialmente as empregadas dos Correios, calculo eu! Que tens aí por baixo da cara? Uma mancha vermelha?

ESTELA [*estremecendo*]: Uma mancha vermelha? Que horror! Onde?

INÊS: Ah! Apanhei-te, não há mancha nenhuma. E se o espelho começasse a mentir? Ou se fechasse os olhos, e se recusasse a olhar para ti, que farias tu de toda esta beleza? Não tenhas medo: preciso de te olhar, os meus olhos continuarão muito abertos. E serei gentil, muito gentil. Mas terás de me tratar por tu...

Um tempo.

ESTELA: Eu agrado-te?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS: Muito!

ESTELA [*indicando Garcin com o queixo*]: Gostava que ele também olhasse para mim.

INÊS: Ham! Só porque é um homem. [*Para Garcin*] Ganhou! [*Garcin não responde.*] Olhe para ela, vá! [*Garcin não responde.*] Deixe-se de fitas; você não perdeu uma palavra do que dissemos.

GARCIN [*levantando bruscamente a cabeça*]: Não, não perdi uma só palavra; bem tentei meter os dedos nos ouvidos, mas ouvi-as tagarelar dentro da cabeça. Deixem-me agora sossegado. Não quero nada convosco.

INÊS: E com a pequena? Também não quer nada com ela? Percebi muito bem o seu jogo, foi para lhe chamar a atenção que tomou esses ares.

GARCIN: Já lhe disse que me deixasse sossegado. Está alguém lá no jornal a falar em mim e queria ouvir o que dizem. Estou-me nas tintas para a pequena, se isso a tranquiliza.

ESTELA: Obrigadinha.

GARCIN: Não queria ser rude...

ESTELA: Bruto!

↳ Um tempo. Estão todos de pé, uns defronte dos outros.

GARCIN: Pronto. [*Pausa.*] Supliquei ~~lha~~ que se calassem.

ESTELA: Foi ela que começou. Ofereceu-me um espelho sem eu lhe pedir nada.

INÊS: Nada. Apenas te esfregavas contra ele e fazias tudo para ele olhar para ti.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA: E então?

GARCIN: Endoideceram? Não vêem onde vamos parar? Calem-se! *[Um tempo.]*

Vamo-nos sentar sossegadamente, fechamos os olhos e cada um tentará esquecer a presença dos outros.

corte à toca → SOM ESPERA ?

tentativa de tempo / pausa

Um tempo. Garcin volta-se, e senta-se. Estela e Inês voltam para o seu lugar com passo hesitante. Inês vira-se bruscamente.

INÊS: Ah! Esquecer. Que infantilidade. Sinto a vossa presença até aos ossos. O vosso silêncio grita-me aos ouvidos. Podem cortar a língua, podem pregar a boca que nada vos impedirá de existir. Reparem o vosso pensamento. Eu ouço, ele faz tic-tac, como um despertador, e sei que também ouvem o meu. Podem enroscar-se nos vossos sofás, mas estarão em toda a parte, os sons chegam deturpados porque vocês os ouviram de passagem. Roubaram-me até a minha cara, vocês conhecem-na e eu não a conheço. *E ela?* Roubou-me também. Se nós estivéssemos sós, pensa que ela ousaria tratar-me como me trata? Não, não: tire essas mãos da cara, não o deixarei, isso seria demasiado cómodo. Ficará aí, insensível, dobrado sobre si como um buda, e eu com os olhos fechados, sentirei que ela lhe dedica todos os ruídos da sua vida, o próprio roçar do vestido, e que lhe envia sorrisos que você não vê... Não, isso não! Eu quero escolher o meu inferno, quero olhar com os meus olhos e lutar de cara descoberta.

*ela
↓
ESTE
FLORE*

GARCIN: Bom! Já calculava que isto ia acontecer; manobraram-nos como se fôssemos crianças. Se me tivessem instalado com homens... os homens sabem estar calados. Mas não se pode pedir demasiado. *[Vai até junto de Estela e*

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

passa-lhe a mão pelo queixo.] Então pequena, agrado-te? Parece que te fazes comigo?

ESTELA: Não ~~nao~~ ^{nao} se aproxime.

GARCIN: O melhor é pormo-nos à vontade. Eu gostava muito de mulheres, sabes? E elas também gostavam muito de mim. Podes estar à vontade, não temos nada a perder. Delicadezas? Cerimónias? Entre nós, porquê? Dentro de pouco tempo estamos nus como vermes.

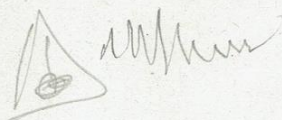
ESTELA: Deixe-me!

GARCIN: Sim, como vermes. Eu bem vos preveni. Eu não vos pedi nada além de paz e de um pouco de silêncio. Tapei os ouvidos, mas Gomez falava de pé, entre as mesas; todos os camaradas do jornal escutavam. Homens em mangas de camisa. Queria ouvir o que eles diziam, mas era difícil: os acontecimentos da terra passavam tão depressa. Por que é que vocês não se calavam? Agora acabou, o que ele pensa de mim entrou na sua cabeça. Pois bem, temos de ir até ao fim. Nus como vermes; quero saber com quem tenho que lidar.

INÊS: Já o sabe, agora já o sabe. ^{m desvanece}

GARCIN: Não. Não saberemos nada, enquanto cada um de nós não tiver confessado a razão por que foi condenado. Tu [indicando Estela] começa. Porque é que te condenaram? Diz-nos porquê: a tua ~~fraqueza~~ ^{franqueza} pode evitar catástrofes, precisamos de conhecer os nossos monstros... vamos, por que foi que te condenaram?

ESTELA: Já vos disse que ignoro o motivo. Não mo quiseram dizer.



À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: Eu sei. A mim também não me quiseram dizer. Mas eu conheço-me. Tens medo de ser a primeira a falar? Muito bem. Pois então começo eu. [Um silêncio.] Não sou muito bonito.

→ SOM VISÃO

INÊS: Continue. Já sabemos que desertou.

GARCIN: Cale-se. Nunca mais fale nisso. Eu estou aqui porque torturei a minha mulher. Só por isso. Durante cinco anos. Evidentemente que ela ainda sofre... Lá está ela. Assim que falo nela vejo-a. É Gomez que me interessa, mas é ela que vejo. Onde está Gomez? Durante cinco anos. Deram-lhe as minhas coisas; ela está sentada perto da janela e pôs o meu casaco sobre os joelhos. O casaco com doze buracos. O sangue dir-se-ia que tomou a cor da ferrugem. Os bordos dos buracos estão chamuscados. Han! É uma peça de museu, um fato histórico. E eu usei isso! Tu não choras? Acabarás por chorar? Eu entrava bêbado como um cacho, cheirava a vinho e a mulher. Ela tinha-me esperado toda a noite. Não chorava; nem uma palavra de censura, naturalmente. Os seus olhos apenas. Não lamento coisa nenhuma, pagarei, mas não lamento nada. Lá fora neva. Mas chorarás? É uma mulher com vocação para o martírio.

INÊS [quase suavemente]: Por que a fez sofrer?

GARCIN: Porque isso era fácil. Bastava uma palavra para a fazer mudar de cor; era uma sentimental. Ah! Nem uma censura! Eu sou muito casmurro. Eu esperava, esperava sempre. Mas nunca, nem uma lágrima, nem uma censura. Tinha-a tirado da lama, compreendem? Ela passa a mão pelo casaco sem o ver. Os dedos procuram, às cegas, os buracos. Que queres? Que pretendes? Eu garanto-te que não lamento nada. Enfim! Ela admirava-me demasiado. Vocês compreendem isso?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS: Não. Nunca tive ninguém que me admirasse.

GARCIN: Tanto melhor. Tanto melhor para si. Tudo isto deve parecer-vos abstrato. Pois bem, vou contar-vos uma história. Tinha instalado em minha casa uma amante. Oh! Que noites! A minha mulher dormia no primeiro andar, ela devia ouvir-nos. Era a primeira a levantar-se e, como nós ficávamos toda a manhã na cama, ela trazia-nos o pequeno-almoço.

INÊS: Miserável!

GARCIN: Sim... o miserável bem-amado. ~~(Parece distraído. Não, não é nada. É Gomez, não está a falar de mim, um miserável, é? Não, não é nada. É Gomez, não está a falar de mim, um miserável, é? Não, não é nada. É Gomez, não está a falar de mim, um miserável, é?)~~ Se eu não o fosse que estaria aqui a fazer? E você?

INÊS: ~~Bem,~~ eu era aquilo a que eles lá chamam uma mulher condenada. Já condenada, não é assim? Logo, não há motivo para grande surpresa.

GARCIN: É tudo?

INÊS: Não. Há também o caso com Florence. Mas isso é uma história de mortos. Três mortos. Primeiro ele, depois ela, em seguida eu. Não resta lá mais ninguém... Estou tranquila, apenas o quarto. De tempos a tempos vejo o quarto vazio, persianas corridas. Ah! Ah! Acabaram por lhe arrancar os selos. Para alugar... Está para alugar. Puseram um letreiro sobre a porta. É ridículo...

GARCIN: Três? Você disse três?

INÊS: Sim, três.

GARCIN: Um homem e duas mulheres?

INÊS: Sim.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: Espere. [Um silêncio.] Ele matou-se?

INÊS: Ele? Era absolutamente incapaz de tomar uma atitude dessas. Não foi por não ter sofrido. Foi um comboio que o esmagou. Um acaso... Vivíamos os três. Ele era meu primo.

↓
INÊS: Quer saber uma coisa, eu não lamento o que aconteceu, mas não me diverte a ponto de lhe contar esta história.

GARCIN: Vamos! Vamos! Você estava aborrecida com ele?

INÊS: Assim, assim. Uma palavra aqui, outra ali. ~~Por exemplo, fazia barulho quando bebia, soprava pelo nariz para dentro do copo.~~ Pequenas coisas. Oh! Era um pobre-diabo vulnerável. Porque sorri?

↳ GARCIN n
GARCIN: Porque eu, eu não sou vulnerável.

INÊS: Veremos. Insinuei-me e ela passou a vê-lo através dos meus olhos... Para terminar caiu-me nos braços. Alugámos um quarto no outro extremo da cidade.

GARCIN: E depois?

INÊS: Depois, houve esse comboio. Dizia-lhe todos os dias; Pois bem, minha querida, fomos nós que o matámos! [Um silêncio.] Eu sou perversa.

GARCIN: Sim. Eu também sou.

INÊS: Não, você não é perverso, você é outra coisa.

GARCIN: O quê?

INÊS: Dir-lhe-ei mais tarde. Eu, eu sou perversa, quer dizer, tenho necessidade do sofrimento dos outros para existir. Uma labareda. Uma labareda nos corações. Quando estou só extingo-me. Durante seis meses lancei fogo no

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

coração dela; queimei tudo. Então, uma noite ela levantou-se sem que eu desse por isso, abriu a torneira do gás e, em seguida, deitou-se ao pé de mim. Aí tem o que aconteceu.

GARCIN: ~~Sim~~ Muito bom!

INÊS: O quê? foi?

GARCIN: Nada. Isso não foi limpo.

INÊS: Claro que não, evidentemente que não foi limpo. E depois?

GARCIN: Sim, tem razão. [Para Estela.] E tu? Chegou a tua vez. O que foi que fizeste?

ESTELA: Já lhes disse que não sei.

GARCIN: Bom! Está bem, vamos ajudar-te. Esse tipo da cara mutilada, quem é?

ESTELA: Qual tipo?

GARCIN: Sabes muitíssimo bem. Aquele de quem tinhas medo quando entraste.

ESTELA: É um amigo.

GARCIN: Porque tinhas então medo dele?

ESTELA: Não tem o direito de me interrogar.

INÊS: Matou-se por tua causa?

ESTELA: De modo nenhum. Você está doida.

GARCIN: Então por que te fazia ele tanto medo? Estoirou com os miolos, hein? Foi isso que o desfigurou?

ESTELA: Cale-se! Cale-se!

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS: Um tiro, por tua causa! → AVANÇA 20x

ESTELA: Deixem-me em paz. Metem-me medo. Quero ir-me embora! ~~Quero ir-~~
~~me embora!~~

Estela precipita-se para a porta e abana-a.

GARCIN: Vai-te embora. Eu não desejo outra coisa. Simplesmente não podes sair, porque a porta está fechada pelo lado de fora.

Estela prime o botão. A campainha não toca. Inês e Garcin riem-se. Estela encostada à porta volta-se para eles.

ESTELA [com voz rouca, diz lentamente]: São ignóbeis!

INÊS: Perfeitamente ignóbeis. Então? Foi por tua causa que o tipo se matou? Era teu amante?

GARCIN: Claro que era amante dela. E queria-a só para ele. Não é verdade?

INÊS: Dançava o tango como um profissional, mas era pobre, penso eu.

Um silêncio.

GARCIN: Estamos a perguntar-te se ele era pobre?

ESTELA: Sim, era pobre.

GARCIN: E depois não querias arriscar a tua reputação. Um dia ele chegou, suplicou-te e tu riste-te. dele

INÊS: ~~Hein? Hein?~~ Riste-te dele? E foi por isso que ele se matou?

ESTELA: Era com esses olhos que tu olhavas para Florence?

INÊS: Sim.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

Um tempo. Estela começa a rir.

→ SOM 13

ESTELA: Ainda não perceberam nada. [*Endireita-se e olha para eles sempre encostada à porta... Num tom seco e provocante.*] Ele queria fazer-me um filho. Aí tem, estão satisfeitos?

GARCIN: E tu não querias?

ESTELA: Não. Mas mesmo assim a criança nasceu. *Fui* ~~foi~~ passar cinco meses à Suíça. Ninguém soube de nada. Era uma rapariga. Roger estava junto de mim quando ela nasceu. Divertia-o ter uma filha. A mim não.

GARCIN: E depois?

com vista para o

ESTELA: Havia uma varanda de um lago. Amarrei-lhe uma grande pedra. Ele gritava: «Estela suplico-te, peço-te». Detestava-o. Ele viu tudo. Debruçou-se e viu ainda os círculos de água.

INÊS
GARCIN: E depois?

ESTELA: Não há mais nada. Eu voltei para Paris e ele fez o que lhe apeteceu.

GARCIN: Deu um tiro nos miolos.

ESTELA: Sim, foi isso. Mas não valia a pena; o meu marido nunca desconfiou de nada. [*Pausa.*] Odeio-vos. [*Tem uma crise de soluços sem lágrimas.*]

GARCIN: Inútil. Aqui as lágrimas não correm.

ESTELA: *SOM* Sou uma covarde! Covarde! [*Um tempo.*] Se vocês soubessem como vos odeio!

INÊS [*tomando-a nos braços*]: Minha pequenina! [*Para Garcin.*] Acabou o inquérito. Não vale a pena continuar com essa cara de carrasco.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: De carrasco... [Olha à sua volta.] Dava nem sei o quê, para me poder ver a um espelho. [Pausa.] E calor! [Despe maquinalmente o casaco.] Oh! Perdão. [Esboça o gesto de o tornar a vestir.]

ESTELA: Pode estar em mangas de camisa. Agora...

GARCIN: ~~SIM~~ [Atira o casaco para cima do sofá.] Não me deve odiar, Estela.

ESTELA: Eu não o odeio.

INÊS: E a mim?

~~ESTELA: SIM.~~

SOM eleva-se

Um silêncio.

5.4.

INÊS: Muito bem, Garcin. Eis-nos nus como vermes. Vê agora as coisas mais claras?

GARCIN: Não sei bem, mas talvez um pouco mais claras. [Timidamente.] Não poderemos tentar ajudar-nos uns aos outros?

INÊS: Não tenho necessidade de ajuda.

GARCIN: Inês, eles emaranharam completamente os fios. Se fizer o menor gesto, se erguer a mão para se abanar, Estela e eu sentiremos a sacudidela. Nenhum de nós se pode salvar só. Ou nos perderemos juntos, ou juntos conseguiremos sair desta complicação. Escolha. [Pausa.] O que há?

SOM VISÃO ↓
INÊS: Alugaram-no. As janelas estão todas abertas. Está um homem sentado na minha cama. Eles alugaram-no! Entre, entre, não faça cerimónia. É uma mulher. Vai até junto do homem e põe-lhe as mãos nos ombros... O tempo que

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

eles levam para acender a luz... Já não se vê nada. Será que se vão beijar? Esse quarto é meu. É meu! Porque não acendem eles a luz? Já não posso vê-los. Que estão eles a cochichar? Será que ele vai beijá-la na minha cama? Ela diz-lhe que é meio-dia e que faz um sol espantoso. Então fui eu que deixei de ver. [Pausa.] Pronto acabou. Já não ouço nem vejo nada. Pois bem, suponho que acabei definitivamente com a terra. [Estremece.] Sinto-me vazia. Agora estou realmente morta. Inteiramente aqui. [Um tempo.] O que é que estava a dizer? Falava em ajudar, não era isso?

GARCIN: Sim.

INÊS: Como?

GARCIN: A desfazer as suas amarras.

INÊS: E eu, em troca?

GARCIN: Ajudar-me-ia a desfazer as minhas. Não é preciso muito, Inês; apenas um pouco de boa vontade.

INÊS: De boa vontade... Onde quer que eu a vá buscar? Estou pobre...

GARCIN: Mesmo assim se nós tentássemos?

INÊS: Estou seca. Um ramo seco que o fogo vai devorar. Não posso receber nem dar nada. Como quer que eu o ajude? [Um tempo. Olha Estela, segura a cabeça nas mãos.] Florence era bela.

GARCIN: Já pensou que esta pequena vai ser o seu carrasco?

INÊS: Talvez. Já desconfiei disso.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: É através dela que eles a apanharão ^{a si} ~~assim~~. No que me diz respeito, eu... eu... não lhe ligo importância... Se da sua parte...

INÊS: O quê?

GARCIN: É uma armadilha. Eles espiam-na para ver se você se deixa apanhar.

INÊS: Eu sei. E você, você é uma armadilha. Pensa que eles não ^{previdam} ~~admitiram~~ as suas palavras? E que não escondem coisas que nós não podemos ver? São tudo armadilhas. Mas que me interessa isso agora? Eu própria sou uma armadilha. Uma armadilha para ela... Serei talvez eu quem a apanhará.

GARCIN: Não a apanhará. Corremos atrás uns dos outros como cavalos de pau sem nunca nos agarrarmos. Pode ter a certeza que eles prepararam tudo. Inês deixe cair... abra as mãos e deixe cair a «presa».

INÊS: Acha-me com cara de quem deixa cair a presa? Sei o que me espera. Vou queimar-me. Queimo-me e sei que isso não terá fim, sei tudo. Pensa então que eu a deixava fugir? Tê-la-ei, e ela há-de vê-lo através dos meus olhos, tal como Florence via o outro. Porque é que me vem falar das suas desgraças? Afirme-me que sei tudo e que nem de mim posso ter piedade . Uma armadilha! Evidentemente que fui apanhada na armadilha. E depois? Se eles estão contentes, tanto melhor.

GARCIN [*segurando-a pelos ombros*]: Mas eu posso ter piedade de si. Olhe para mim, estamos nus. Nus até aos ossos e eu conheço-a até ao fundo da sua alma. É uma cadeia. Pensa que eu lhe queria fazer mal? Eu não lastimo nada, nem me lamento; eu próprio também estou seco. Mas de si, posso ter piedade.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS [*que se tinha deixado arrastar enquanto ele falava, sacode-se*]: ~~Não me toque e~~ guarde a sua piedade. Vamos, Garcin... Há também muitas armadilhas para si neste quarto. Preparadas especialmente para si. Faria melhor se se ocupasse dos seus assuntos. Se nos deixar em paz, a mim e à pequena, farei o possível para não incomodar.

GARCIN [*Olha para ela um momento. Depois encolhe os ombros.*]: Está bem!

ESTELA [erguendo a cabeça]: Ajude-me, Garcin. PAUSA

GARCIN: Que me quer?

ESTELA [levantando-se e aproximando-se dele]: Você pode ajudar-me.

GARCIN: Dirija-se a ela.

Inês aproxima-se, coloca-se bem junto de Estela pelas costas, mas sem lhe tocar. Durante as réplicas seguintes, falar-lhe-á quase ao ouvido. Mas Estela, voltada para Garcin, que a olha sem falar, responde unicamente como se fosse ele que a interrogasse.

ESTELA: Suplico-lhe, você prometeu ajudar-me, Garcin, você prometeu! Depressa, depressa, não quero ficar só. A Olga levou-o ao dancing.

INÊS: Quem é que ela levou?

~~ESTELA~~
~~GARCIN~~ Pedro. Dançam os dois.

INÊS: Quem é Pedro?

ESTELA: Um imbecil. Chamava-me a sua água pura. Amava-me. Ela levou-o ao dancing.

INÊS: Ama-lo?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA: Eles voltaram a sentar-se. Ela mal pode respirar. Porque é que ela dança? A não ser que seja para emagrecer. Evidentemente que não. ~~Evidentemente que~~ eu não o amava. Ele tem dezoito anos e eu não sou nenhum monstro.

INÊS: Então deixa-os. O que é que tens com isso?

ESTELA: Ele era meu.

INÊS: Já nada sobre a terra te pertence.

ESTELA: Ele era meu.

INÊS: Sim, ele era... Tenta agarrá-lo, tenta tocar-lhe. Olga, sim, essa pode tocar-lhe, não é verdade? Ela pode agarrar-lhe nas mãos, apalpar-lhe o corpo todo.

ESTELA: Encosta a ele os seus enormes seios, respira-lhe ~~na cara~~ ^{para cima}. Pobre inseto, por que esperas para desatares a rir-lhe na cara? Ah! Bastaria um olhar meu e ela nunca teria ousado... Já não sou realmente nada?

INÊS: Absolutamente nada. De ti já nada resta sobre a terra. Está aqui tudo o que te pertence. Queres a faca de papel? O bronze? Os sofás são teus? E eu sou tua para sempre. ~~Sim? E qual dos dois ousaria chamar-lhe sua água pura?~~
~~Não vos posso enganar, ambos sabem que não valho nada.~~

SOM VISAO
ESTELA
música
começa
a crescer

ESTELA: Pensa em mim, Pedro / pensa apenas em mim, defende-me. Enquanto tu pensas / minha água pura / minha querida água, só metade de mim está aqui, só metade de mim é culpada. Lá junto de ti, sou água pura. Ela está vermelha como um tomate. Vejamos, é realmente possível? Rimo-nos dela vezes sem conta. Que música é esta de que eu tanto gostava? Ah! Já sei «Saint Louis Blues»... Está bem, dancem, dancem. Garcin divertia-se se pudesse vê-la.



À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

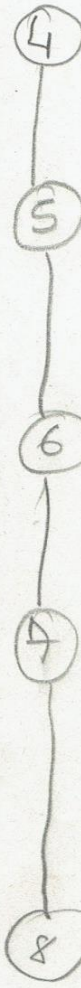
Nunca saberá que eu a vejo. Vejo-te, vejo-te, toda despenteada, a cara transtornada, vejo como lhea, pisas os pés. É de rebentar a rir. Vamos! Mais depressa! Ele aperta-a. É indecente! Costumava dizer-me, é tão leve! Assim! Assim! *[Dança enquanto fala.]* Ouves-me, vejo-te. Ela não se importa, ela dança através do meu olhar. A nossa querida Estela! O quê, a nossa querida Estela? Ah! Cala-te. Tu não deitaste uma lágrima sequer no meu enterro. E dizes-lhe a «nossa querida Estela». É preciso atrevimento para lhe falar de mim dessa maneira. Vamos! A compasso! Ela era lá capaz de dançar e falar ao mesmo tempo. Mas o que é que... Não! Não! *[Para de dançar.]* Não lhe digas! Dou-to, leva-o, guardo-o, faz o que quiseres mas não lhe digas... Pronto! Muito bem, agora podes ficar com ele. Ela contou-lhe tudo. Garcin: falou-lhe de Roger, da viagem à Suíça, da criança, contou-lhe tudo. «A nossa querida Estela não era...» Não, não, realmente, eu não era... Ele abana a cabeça com um ar triste, mas não se pode dizer que a notícia o tenha perturbado muito. Podes ficar com ele. Não disputarei as suas longas pestanas, nem os seus ares de rapariga. Ah! Chamava-me a sua água pura, o seu cristal. Pois bem, o cristal desfez-se em bocados. «A nossa querida Estela». Dancem! Dancem, então! A compasso. Um, dois. *[Ela dança.]* Daria tudo para voltar um instante à terra, só um instante, para dançar. *[Dança. Um tempo.]* Já não ouço muito bem. Apagaram-se as luzes como para um tango; porque tocam em surdina? Mais alto! Que longe! - Eu... Eu já não ouço nada! *[Para de dançar.]* Nunca mais. A terra abandonou-me. Garcin, olha para mim, toma-me nos teus braços.

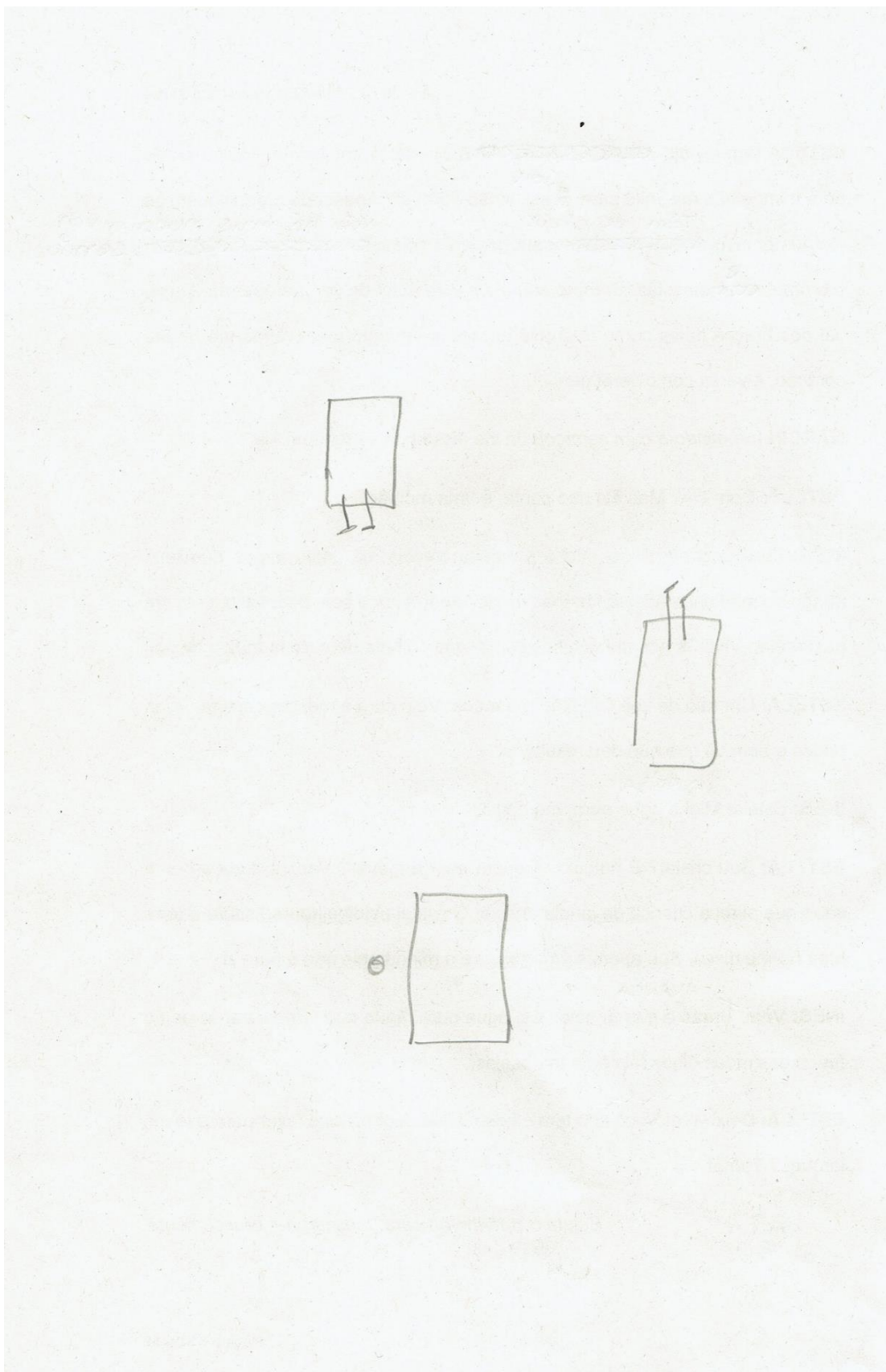
Nas costas de Estela, Inês faz um sinal a Garcin para se afastar.

INÊS *[imperiosamente]*: Garcin!

GARCIN *[recua um passo e indica Inês e Estela]*: Dirija-se a ela!

desto
cristal





À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA [agarra-o]: Não se vá embora! É ou não é um homem? Olhe então para mim, e não me volte cara. ^{Sou} Assim tão horrível? Apesar de tudo, alguém se matou por mim. ^{Têm de olhar} Suplico-lhe, olhe para qualquer coisa. ^{Não há mais nada a ver} Se não for para mim, para ^{se não} o bronze, ^e para os sofás. Sempre sou mais agradável de ver, parece-me. Ouve, caí dos braços deles como uma ave do ninho. Levanta-me, prende-me no teu coração, e verás como serei gentil.

GARCIN [repelindo-a com esforço]: Já lhe disse que vá ter com ela.

ESTELA: Com ela? Mas ela não conta: é uma mulher.

INÊS: Eu não conto! Mas, minha pequena cotovia, há muito tempo que tens abrigo no meu coração. Não tenhas medo, olharei por ti sem descanso, sem um pestanejar. Viverás nos meus olhos como uma palheta de ouro num raio de sol.

ESTELA: Um raio de sol! Oh! Não me mace. Veio com a mesma cantiga de há pouco e bem vê que não deu resultado.

INÊS: ^{AVANÇA} Estela! Minha água pura, meu cristal.

ESTELA: Seu cristal? É ridículo. A quem quer enganar? Vamos, toda a gente sabe que atirei a criança da janela abaixo. O cristal esmigalhou-se sobre a terra e eu rio-me disso. Sou apenas uma pele - e a minha pele não é para si.

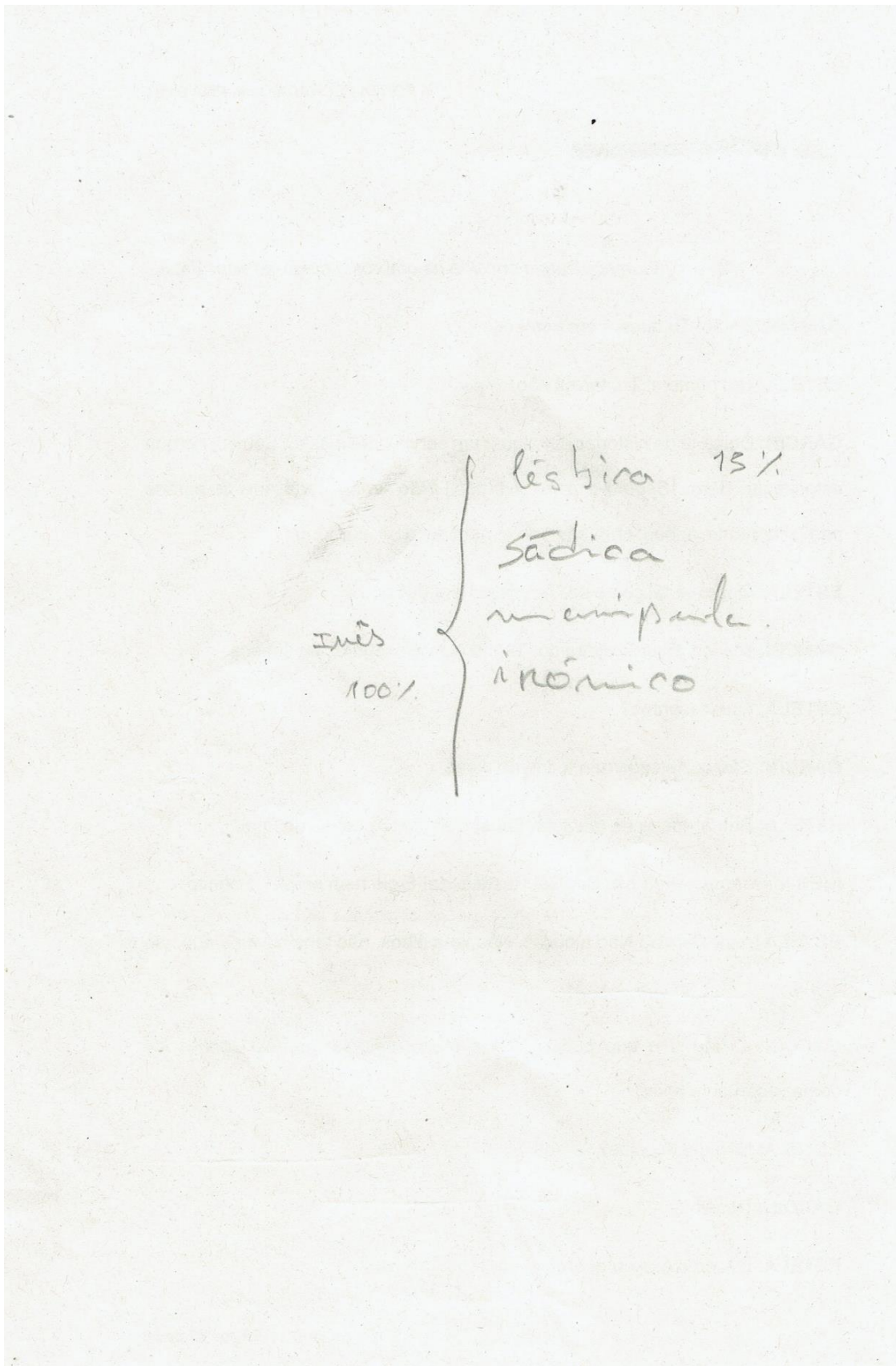
INÊS: ^{AVANÇA} Vem! Serás o que tu quiseres, água pura, água suja; Encontrar-te-ás no fundo dos meus olhos tal como te desejas.

ESTELA: Deixe-me! Você não tem olhos! O que será preciso fazer para que me largues? Toma!

~~SOM~~ ~~ESPERA~~
Estela cospê-lhe na cara. Inês larga-a bruscamente.

ou um estalo

plash



À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS: Garcin! Tu mas pagarás.

5.5.

Um tempo. Garcin encolhe os ombros e dirige-se para Estela.

GARCIN: Então! Tu queres um homem?

ESTELA: Um homem. Tu, talvez não.



GARCIN: Deixa-te de histórias. Qualquer um servia para o caso. Sou eu, porque estou aqui. Bem. [*Segura-a pelos ombros.*] Não tenho nada que te agrade particularmente, sabes: nem sou parvo, nem sei dançar o tango.

ESTELA: Quero-te tal como és. Talvez eu te modifique.

GARCIN: Duvido. Estarei distraído. Tenho outros assuntos na cabeça.

ESTELA: Que assuntos?

GARCIN: São coisas que não te interessam.

ESTELA: Sentar-me-ei no teu sofá. Esperarei que te ocupes de mim.

INÊS [*desatando a rir*]: Ah! Cadela! Rastejando! E ele nem sequer é bonito!

ESTELA [*para Garcin*]: Não a ouças. Não tens olhos, não tens ouvidos. Ela não conta.

GARCIN: Dar-te-ei o que puder. Não é muito. Não te amarei; Conheço-te demasiadamente bem.

ESTELA: Não me desejas?

GARCIN: Desejo.

ESTELA: É tudo o que eu quero.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: Então... [*Incline-se sobre ela.*]

INÊS: Estela? Garcin? *Pendenciam a cabeça* *beijo m acout* ~~Viram o juízo?~~ Eu estou aqui! →

GARCIN: Bem vejo, e então?

INÊS: Diante de mim? Vocês não... Vocês não podem! ↗

ESTELA: Porquê? Despi-me tantas vezes diante da minha criada.

INÊS [*atirando-se a Garcin*]: Deixe-a! Deixe-a! **Não lhe toque com as suas mãos sujas de homem!** ↗

GARCIN [*repelindo-a violentamente*]: Mau! *↑* Eu nunca fui um cavalheiro e não terei escrúpulos em bater numa mulher.

INÊS: Garcin, você prometeu-me. Suplico-lhe, você prometeu-me.

GARCIN: Foi você quem rompeu o pacto. *m é cão raivoso*

m há pausa *Inês larga-o e vai até ao fundo da cena.*

INÊS: Façam o que quiserem. São os mais fortes. Mas lembrem-se que estou aqui. Os meus olhos não vos deixarão. Garcin terá que a beijar diante dos meus olhos. Odeio-vos aos dois. Amem-se! Amem-se! Estamos no inferno e a minha vez chegará. [*Durante a cena seguinte olha-os sem lhes dizer nada.*]

GARCIN [*volta para junto de Estela e agarra pelos ombros*]: Dá-me a tua boca.

Um tempo. Curva sobre ela e bruscamente endireita-se. *beijo m acout*

ESTELA [*com um gesto de despeito*]: Ah!... [*Um tempo.*] Não te disse que não lhe prestasses atenção?

Página 43 de 56

reto



À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: Não se trata dela! [Um tempo.] Gomez está no jornal. Fecharam as janelas! Estamos portanto no inverno. Seis meses. Há seis meses que estou aqui... Tinha-te prevenido que poderia estar distraído, não tinha? Eles estão a tiritar, têm os casacos vestidos... Tem piada que eles lá tenham tanto frio; e eu aqui com tanto calor. Desta vez é de mim que ele fala!

ESTELA: Isto vai durar muito tempo! [Uma pausa.] Conta-nos ao menos o que ele diz.

GARCIN: Ele não diz nada. É um porco, é tudo. [Apurando o ouvido.] Um autêntico porco. Bah! [Aproxima-se novamente de Estela.] Não nos preocupemos com eles. Amas-me?

ESTELA [sorrindo]: Quem sabe?

GARCIN: Terás confiança em mim?

ESTELA: Que pergunta tão tola; estarás constantemente debaixo dos meus olhos e não é com Inês que tu me enganarás.

GARCIN: Evidentemente. [Uma pausa. Deixa os ombros de Estela.] Falava de outra espécie de confiança. [Parece escutar.] Vá diz o que te apetecer; não estou aí para me defender. [Para Estela.] Estela preciso que me dês a tua confiança.

ESTELA: Que complicação! Tens a minha boca, os meus braços, o meu corpo todo, poderia ser tudo tão simples... A minha confiança? Mas eu não tenho confiança para te dar, incomodas-me horrivelmente. Ah! Deves ter feito alguma coisa de muito mau para reclamares assim a minha confiança.

GARCIN: Fuzilaram-me.

ESTELA: Bem sei; recusaste-te a partir. E depois?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: Eu... Eu não cheguei a recusar. [Para os invisíveis.] Ele fala bem, censura-me, mas o que não diz é o que eu devia ter feito. Havia de entrar em casa do general e dizer-lhe: «Meu general, eu não ^{luto} parto.» Que estupidez. Ter-me-iam logo enjaulado. Eu queria falar, sim, eu queria falar! Não queria que abafassem a minha voz. [Para Estela.] Eu... tomei o comboio. Apanharam-me na fronteira.

ESTELA: Para onde querias tu ir?

GARCIN: Para o México. Pensava fundar lá um jornal pacifista. [Um silêncio.] Bem, diz qualquer coisa. *m abraça os braços*

ESTELA: Que queres que te diga? Fizeste bem, visto que não te querias bater. [Gesto de contrariedade de Garcin.] Ah! Meu querido, não posso adivinhar o que devo responder-te.

INÊS: Meu tesouro, devias dizer-lhe que fugiu como um leão. Porque ele fugiu, o teu muito querido fugiu. E é isso que o atormenta.

GARCIN: Fugi, parti; chama-lhe o que quiseres. *m dá tanta importância*

ESTELA: Era absolutamente necessário que tu fugisses. Se tivesses ficado, eles tinham-te apanhado. *m chorado*

GARCIN: Evidentemente. [Um tempo.] Estela, achas que sou um covarde?

ESTELA: Meu amor, como posso eu saber, não estou metida na tua pele. Só tu é que podes decidir.

GARCIN [com um gesto cansado]: Eu não decido.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

^{escuras}
INÊS: Olhos ~~verdes~~? Estão a ver? E tu, Estela, gostas de cobardes?

ESTELA: Se tu soubesses como isso me é indiferente. Cobarde ou não, o que me interessa é que saibas beijar.

estela tenta beijar

GARCIN: Eles cabeceiam enquanto fumam os seus cigarros, aborrecem-se.

Pensam: Garcin é um cobarde. Eis o que decidiram os meus companheiros.

Daqui a seis meses dirão: cobardes como Garcin. Vocês tem sorte, ~~vocês as~~ duas, já ninguém pensa em vós na terra. A minha vida é mais dura.

INÊS: E a sua mulher, Garcin?

GARCIN: ~~Pois bem~~, a minha mulher morreu.

INÊS: Morreu? *m preocupada*

GARCIN: ~~Esqueci-me de lhes dizer~~ Morreu há pouco tempo. Morreu há cerca de dois meses.

INÊS: De desgosto?

GARCIN: Naturalmente de desgosto. De que queria que ela morresse? Vamos, tudo corre bem; a guerra acabou, a minha mulher morreu, e eu entrei na história.

Tem um soluço seco e passa a mão pela cara. Estela agarra-se a ele.

ESTELA: Meu amor, meu amor. Olha para mim, ~~meu amor~~. Aperta-me! [*Pega-lhe na mão e põe-na sobre o peito.*] Põe a tua mão sobre o meu peito. [*Garcin faz um movimento para se libertar.*] Deixa a tua mão, deixa-a, não te mexas. Eles morrerão um a um; que importa o que pensam? Esquece-os. Só eu existo.

Helena de T...

GARCIN [*libertando a sua mão*]: ^{Mas} Eles não me esquecem. Morrerão, mas virão outros, que ocuparão o mesmo lugar. Deixei-lhes a minha vida entre as mãos.

↳ facta-se

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA: Ah! Tu pensas demasiado!

GARCIN: Que outra coisa posso eu fazer senão pensar? Dantes agia... Ah! Voltar só por um dia para o meio deles... Mas eu estou farto de ^{te} jogo. Fazem o seu balanço sem se ocuparem de mim, e têm razão, visto que estou morto. Morto como um rato. [Ri.] Caí no domínio público. [Silêncio.]

→ fim som GARCIN

ESTELA [suavemente]: Garcin!

GARCIN: Estás aí? Pois bem, ~~houve, vais prestar-me um serviço. Não, não fujas. Eu sei: parece-te ridículo que possa pedir-te auxílio, não está nos teus hábitos. Mas se fizesses um esforço, talvez nos pudéssemos amar.~~ Vês, são centenas a repetir que sou um covarde. Mas o que é que mil representam? Se houver uma alma, uma só, para afirmar com todas as suas forças que não fugi, que eu não podia ter fugido, que tenho coragem, que sou limpo, eu... eu tenho a certeza que me salvaria! Queres acreditar em mim? Amar-te-ei mais do que a mim próprio.

ESTELA [rindo]: Idiota! Querido idiota! Pensas que eu poderia amar um covarde?

GARCIN: Mas tu dizias...

ESTELA: Troçava de ti. Amo os homens, Garcin, os verdadeiros homens, de pele dura, de mãos fortes. O teu queixo não é o de um covarde, não tens a boca de um covarde, não tens a voz de um covarde, os teus cabelos não são os cabelos de um covarde. E é pela tua boca, pela tua voz, pelos teus cabelos, que eu te amo.

ocario
a ca
de Gc

GARCIN: É verdade? Isso é verdade?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

ESTELA: Queres que te jure?

GARCIN: Então desafio todos, os de lá e os daqui. Estela, nós sairemos do inferno. [*Inês desata a rir. Ele interrompe-a e olha-a.*] O que não

INÊS [*rindo*]: Ela não acredita numa só palavra do que te disse; como podes ser tão ingénuo? «Estela, eu sou um covarde»? Se tu soubesses como ela troça disso!

ESTELA: Inês! Cala-te! [*Para Garcin.*] Não a ouças. Se queres a minha confiança é preciso que comeces por me dar a tua.

INÊS: Sim! Sim! Confia nela. Ela precisa dum homem, acredita, dum braço de homem à volta dela, dum cheiro de homem, dum desejo de homem nos olhos de um homem. O resto... sim, até te dirá que és Deus, se isso te puder dar algum prazer.

GARCIN: Estela! É verdade? Responde, é verdade?

ESTELA: Que queres que te diga? Não compreendo nada de todas essas histórias. [*Bate o pé.*] Como tudo isto é tão maçador! Mesmo que tu fosses covarde eu amava-te na mesma. Isso não te basta?

GARCIN [*para as duas mulheres*]: Vocês enojam-me! [*Dirige-se para a porta.*]

ESTELA: Que vais fazer?

GARCIN: Vou-me embora.

INÊS [*rápida*]: Não irás longe: a porta está fechada.

Levanta-se
frente a
com Garcin

agarrada a Garcin

SOM

pausa?

gesticulação

Uma pausa.

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: Então têm de abrir. [*Carrega no botão da campainha. A campainha não funciona.*]

ESTELA: Garcin!

INÊS [*para Estela*]: Não te preocupes: a campainha está desligada.

GARCIN: Já não posso mais com vocês, não posso mais. [*Estela corre para ele. Garcin empurra-a.*] Deixa-me! Tu metes-me ainda mais nojo do que ela. (Não quero afundar-me nos teus olhos.) És viscosa! És mole! És uma lapa, és um lamaçal. [*Bate na porta.*] Então não abrem?

ESTELA: Garcin, suplico-te, não partas, não falarei mais contigo, deixar-te-ei completamente em paz mas não partas. Inês deitou fora as garras, não quer ficar sozinha com ela.

GARCIN: Não tenho nada com isso. Não te pedi para vires.

ESTELA: Cobarde! Cobarde! Oh! É verdade que és cobarde.

INÊS [*aproxima-se dela*]: Então, minha cotovia, não estás contente? ~~cuspi-te-me na cara para lhe agradar e zangámo-nos por causa dele. Mas ele vai-se embora, o desmancha-prazeres, vai-nos deixar entre mulheres.~~

ESTELA: Não ganharás nada com isso; se a porta se abrir fujo.

Garcin continua a bater na porta.

GARCIN: Abram! Abram! Aceito tudo: ~~(as tenazes, o chumbo derretido, aceito o fogo e a tortura)~~ quero sofrer o mais possível. Prefiro cem dentadas, o chicote, a este sentimento moral, ~~a este fantasma de sofrimento, que paira, que acaricia e nunca faz suficientemente mal.~~ [*Agarra no puxador da porta e abana-a.*] Abrem

clímax principal B *À PORTA FECHADA*, Jean-Paul Sartre

ou não? [A porta abre-se bruscamente, e ele quase cai.] Hah! [Um longo silêncio.]

SOM

música
suspensa


INÊS: Então, Garcin? Não te vais embora?

GARCIN [*lentamente*]: Pergunto a mim mesmo porque é que esta porta se abriu.

INÊS: Por que esperas? Vá, vai-te embora depressa.

GARCIN: Não me irei embora.

INÊS: E tu, Estela? [*Estela não se mexe; Inês desata a rir.*] Então? Qual dos três? O caminho está livre, quem nos impede? Hah! Isto é de morrer a rir! Nós somos inseparáveis.

Garcin 

Estela atira sobre ela pelas costas.

ESTELA: Inseparáveis? Garcin! Ajuda-me, ajuda-me depressa. Atiramo-la lá para fora e fechamos-lhe a porta, ela verá!

INÊS [*debatendo-se*]: Estela! Estela! Suplico-te, deixa-me. No corredor. No corredor não, ~~não me atires para o corredor!~~

GARCIN: Deixa-a.

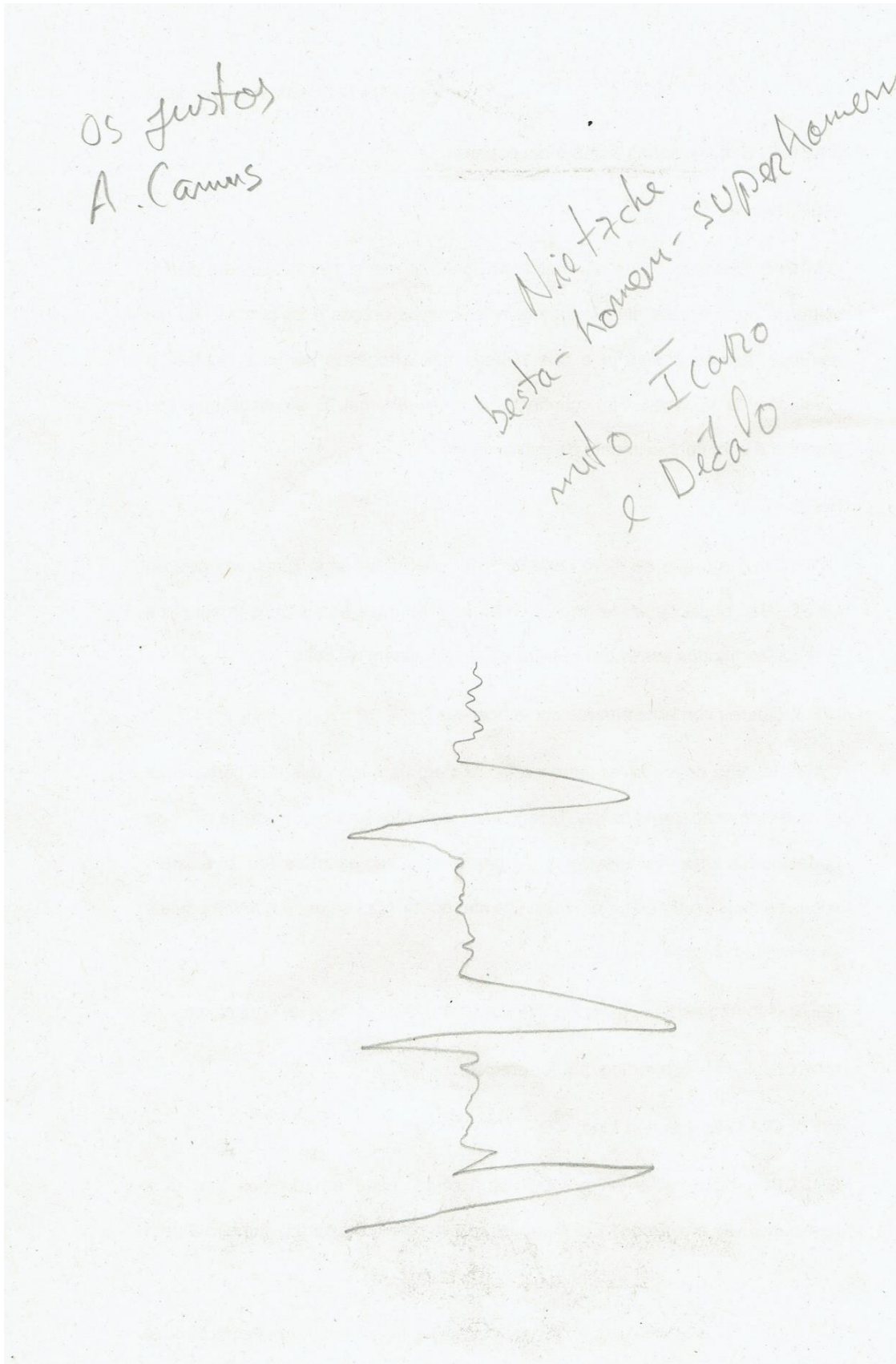
ESTELA: Estás doido, ela odeia-te.

GARCIN: Foi por causa dela que eu fiquei.

SOM

Estela larga Inês e olha Garcin estupefata.

INÊS: Por minha causa? [*Pausa.*] Bom, então fechem a porta. Está muito mais quente desde que se abriu. [*Garcin dirige-se à porta e fecha-a.*] Por minha causa?



exercício
Ambromović

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

GARCIN: Sim. Tu sabes o que é um covarde.

INÊS: Sim, eu sei.

GARCIN: Tu sabes o que é o mal, a vergonha, o medo. Houve dias em que te viste até ao fundo da alma e isso quebrava-te os braços e as pernas. No dia seguinte, tu não sabias já o que pensar, não chegavas nunca a decifrar a revelação da véspera. Sim, conheces o preço do mal. E se dizes que sou covarde é com conhecimento de causa, hein?

INÊS: É.

GARCIN: É a ti que eu devo convencer, és da minha raça. Pensavas que eu partia? Não podia deixar-te aqui, triunfante com todos esses pensamentos na cabeça, com todos esses pensamentos que me dizem respeito.

INÊS: Queres verdadeiramente convencer-me?

GARCIN: Não posso fazer outra coisa. Já nem os ouço mais. Foi certamente porque eles acabaram comigo. Terminado o assunto, está arquivado, já não sou nada sobre a terra. Nem sequer um covarde. Inês, nós estamos sós: só existem vocês as duas para pensar em mim. Ela não conta. Mas se tu, tu que me odeias, se acreditas em mim, salvas-me.

INÊS: Isso não será muito fácil. Olha para mim: não sou fácil de convencer.

GARCIN: Perderei o tempo que for preciso.

INÊS: Oh! Tens o tempo todo. do mundo.

GARCIN [segurando-a pelos ombros]: Escuta, cada um de nós tem uma finalidade, não é verdade? Eu, por mim, estava nas tintas para o dinheiro e para

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

o amor. Queria ser um homem. Um Deus. Apostei tudo no mesmo cavalo. É possível que se seja um covarde quando se escolhe os caminhos mais perigosos? Alguém pode julgar uma vida por um ato só?

INÊS: E porque não? Sonhaste trinta anos que tinhas coração e perdoavas as pequenas fraquezas, porque aos heróis tudo é permitido. Como isso era cómodo! Depois, na hora do perigo, encostaram-te à parede e.. tomaste o comboio para o México.

GARCIN: Eu não sonhei com esse heroísmo. Escolhi-o. Sou aquilo que quis ser.

INÊS: Prova-o. Prova que isso não era um sonho. Só os atos decidem a nossa escolha.

GARCIN: Morri cedo demais. Não me deram tempo para realizar os meus atos.

INÊS: Morre-se sempre demasiado cedo - ou demasiado tarde... E, no entanto, a vida lá está, terminada, o traço marcado, é preciso fazer a soma. Tu não és nada além da tua vida.

GARCIN: Víbora! Tens resposta para tudo.

INÊS: Então! Então! Não percas a coragem. Deve ser difícil convencer-me.

Procura argumentos, faz um esforço. [Garcin encolhe os ombros.] Vamos! Tinha-te dito que eras vulnerável. Ah! Como tu agora vais pagar. És um covarde, Garcin, um covarde, porque eu quero que sejas um covarde. Eu quero, ouves, eu quero! E, no entanto, vê como sou fraca, um sopro; Não sou nada além do olhar que te vê, além deste pensamento incolor que te pensa. [Ele avança sobre ela de mãos abertas.] Ah! Elas abrem-se, essas grandes mãos de homem. Mas

Garcin estica a mão
(tipo estalo)
Inês agarra

GARCIN um cobarde
em recuperação C.A.

exercício
cão e/ou

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

por que esperas? Não se prendem os pensamentos com as mãos. Vamos, não podes escolher! Tens de me convencer. Apanhei-te.

ESTELA: Garcin.

GARCIN: O que há?

ESTELA: Vinga-te.

GARCIN: Como?

ESTELA: Beija-me, se a queres ouvir cantar.

GARCIN: É verdade, Inês. Tens-me nas mãos, mas eu também te tenho a ti.

Inclina-se sobre Estela. Inês lança um grito.
Inês agarra o braço

INÊS: Ah! Cobarde! Cobarde! Vá! Vá! Consola-te com as mulheres.

ESTELA: Canta, Inês, canta!

INÊS: Bonito par. Se tu visses a sua enorme pata espalmada nas tuas costas, amachucando-te a carne e o vestido. ~~Tem as mãos húmidas; transpira. Deixará no teu vestido uma nódoa.~~

ESTELA: Canta, Inês, canta! Aperta-me com força contra ti, Garcin, ela estoirará.

aperta aperta

INÊS: Sim, sim, aperta-a muito, aperta-a. Misturem os vossos calores. É bom o amor, Garcin? É morto e profundo como o sono, mas eu não te deixarei dormir.

Gesto de Garcin.

estátuas

ESTELA: Não a ouças. Beija-me, sou inteiramente tua.

*↳ mãos
no ombro*

pq estás tão raivosa?

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

INÊS: Pois bem, porque esperas? Garcin, o covarde, aperta nos braços, Estela, a infanticida. Comecem. Garcin, o covarde, irá beijá-la? Eu estou a vê-los, estou a vê-los, sozinha, sou uma multidão, a multidão, Garcin, ~~a multidão~~, ouve-la? Cobarde! Cobarde! Cobarde! É em vão que me foges, ~~não te deixarei escapar~~. Que procuras na boca dela? O esquecimento? Não, eu não te esquecerei. É a mim que é preciso convencer. A mim. Vem! Espero-te! Vês, Estela, ele solta-te dos seus braços, é dócil como um cão... Não o terás!

GARCIN: Quando chegará a noite?

INÊS: Nunca.

GARCIN: Tu estarás sempre a ver-me?

INÊS: Sempre.

Garcin abandona Estela e dá alguns passos na sala. Aproxima-se do bronze.

GARCIN: O bronze... [Acaricia-o.] Pois bem! Chegou o momento. O bronze está aqui, contemplo-o e compreendo que estou no inferno. Disse-vos que estava tudo previsto. Eles tinham previsto que eu teria nas mãos este bronze. Tendo sobre mim todos esses olhares. Todos esses olhares que me devoram... [*Volta-se bruscamente.*] Ah! São apenas duas? Pensava que eram muito mais. [Ri.] Então o inferno é isto. Nunca julgarias... Lembrem-se, o enxofre, a fogueira, as grelhas... Ah! Que brincadeira. Não são precisas grelhas, o inferno são os outros.

ESTELA: Meu amor!

GARCIN [empurrando-a]: Deixa-me, ela está entre nós. Não posso amar-te com ela a olhar para mim.

ESTELA: Ah! Sim. Pois bem, ela nunca mais nos verá.

climax principio

À PORTA FECHADA, Jean-Paul Sartre

Agarra na faca de papel que está sobre a mesa, precipita-se sobre Inês e vibra-
lhe uma série de golpes.

INÊS [*debatendo-se e rindo*]: Que estás tu a fazer, endoideceste? Sabes bem
que estou morta.

ESTELA: Morta?

Deixa cair a faca. Pausa. Inês apanha a faca e esfaqueia-a raivosamente.

INÊS: Morta! Morta! Morta! Nem a faca, nem a corda, nem o veneno. Já está
feito, compreendes? E nós juntos para sempre. [*Ri.*]

ESTELA [*desatando a rir*]: Para sempre, como é ridículo! Para sempre!

Caem cada qual no seu sofá. Um longo silêncio. Deixam de rir e olham-se.

Garcin levanta-se.

GARCIN: Pois bem, continuemos. (Para sempre.)

PANO

ANEXO 2: cartaz *À Porta Fechada*

Design gráfico por Matilde Vinagre.

ESMAE 19.20.21
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO MAIO 2023

À Porta Fechada

SALA 214
ENSAIO GERAL ABERTO
SEX 21:30

APRESENTAÇÕES
SÁB 21:30
DOM 16:00

ENTRADA GRATUITA MEDIANTE RESERVAS
APENAS POR SMS 915992747

PROJETO FINAL DE Mestrado em Artes Cénicas
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

GONÇALO DUARTE LOPES

COM
GABRIEL PESSOA, GONÇALO FERREIRA,
INÉS ROCHA E INÉS ROMÃO

P. PORTO ESMAR FIC

ANEXO 3: programa *À Porta Fechada*

Design gráfico por Matilde Vinagre.



*“Perceber Sartre é perceber algo muito importante
sobre o mundo atual.”*

Iris Murdoch



Sartre imagina o encontro de três indivíduos que, a pouco e pouco, se apercebem que estão condenados a conviver eternamente, sem conseguirem encontrar uns nos outros senão uma enorme fonte de descontentamento. Morreram e este é o inferno a que estão condenados.

“O inferno são os outros”



FICHA ARTÍSTICA

direção artística & encenação

Gonçalo Duarte Lopes

texto

Jean-Paul Sartre

dramaturgia e revisão

Gonçalo Duarte Lopes

(a partir da tradução de Virgínia Mendes)

interpretação

Gabriel Pessoa O CRIADO, **Gonçalo Ferreira** GARCIN,
Inês Rocha INÉS e **Inês Romão** ESTELA

cenografia

Gonçalo Duarte Lopes

figurinos

Raquel Ribeiro

luz

Diogo Franco e Gonçalo Duarte Lopes

som

Pedro Fiuza

design gráfico & fotografia

Matilde Vinagre

agradecimentos

Carolina Lyra, Cláudia Marisa, Diogo Franco, Hélia Martins, Matilde Vinagre, Mónica Perestrelo, Nuno Meireles, Pedro Fiuza e Raquel Ribeiro

Projeto desenvolvido no âmbito do Trabalho Final de Mestrado em Artes Cénicas (especialização de Interpretação e Direção Artística), de **Gonçalo Duarte Lopes**, com orientação de **Nuno Meireles**.

Este projeto propõe-se a procurar um diálogo entre dois pensadores/criadores -

Michael Chekhov e Jean-Paul Sartre.

Michael Chekhov (1891-1955) foi um dos mais extraordinários atores, professores e diretores do século XX. Em 1953, produziu um «manual» escrito: «Para o ator», que se destacou pela dominância da prática e foco no trabalho do ator.

Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo e escritor, um dos maiores vultos da corrente existencialista, encara a literatura como meio de expressão legítima das suas crenças filosóficas e políticas, nomeadamente o teatro.

Assim, cria-se a oportunidade de os cruzar num estudo que viabiliza a forma de fazer de Chekhov, aplicada a uma peça de Sartre – “À porta fechada” (1945).

Com apoio aos fundamentos do existencialismo, tentei criar um espetáculo que se debruce sobre a personagem e a sua psicologia individual, que se constitui através do corpo e voz do ator. Apresentando uma situação ficcionada, o texto de Sartre deixa-nos uma alusão a uma pós-vida infernal. Mas não um inferno como o conhecemos. Como seria o inferno de cada um de nós?

Bom espetáculo!

Gonçalo Duarte Lopes

maio de 2023



"a técnica de representação jamais poderá ser adequadamente entendida sem que seja praticada."

Michael Chekhov



ANEXO 4: reflexões dos atores

Sendo uma peça bastante complexa, tinha sido previsto desde o início do processo criativo, que este seria complicado e desafiante. No entanto, houve um esforço, da parte do encenador, para que tudo fosse o mais fácil e acessível possível para todos os envolvidos no projeto. A dramaturgia foi feita em conjunto, havendo sempre um debate sobre diferentes interpretações textuais, o que criou desde o início uma maior abertura e transparência da parte dos envolvidos. Esta leitura de mesa fez com que o trabalho de ator fosse mais facilitado, pois já começamos o processo criativo com uma maior noção de todos os significados e intenções do texto, permitindo um mais rápido e eficaz acesso ao que seria pretendido na interpretação de cada uma das personagens.

O projeto tinha como base o método de Michael Chekhov, aplicado na encenação de uma peça de Jean-Paul Sartre. Isto foi sendo explorado ao longo do processo através de exercícios desenvolvidos pelo primeiro e através da leitura de vários excertos dos seus livros, o que fez com que também os atores estivessem um pouco mais entendidos sobre o método de Chekhov. Assim, foi mais fácil corresponder também aos objetivos do encenador e houve uma maior sensação de estarmos todos “na mesma página”. Estes exercícios tornaram o trabalho do ator mais fluido, o que demonstra que o método foi bem aplicado ao longo de todo o processo.

Quanto ao trabalho do Gonçalo, posso dizer que este estudou bastante bem a peça a ser trabalhada e também fez uma pesquisa bem aprofundada do método a ser aplicado. Isto era demonstrado sempre que eram postas questões tanto sobre o texto como sobre a melhor forma de se chegar a uma movimentação ou representação de alguma emoção. Nesses casos, o Gonçalo baseava-se frequentemente nas suas pesquisas, enviando até por vezes o seu próprio material de pesquisa, de forma que os atores pudessem encontrar respostas mais claras e detalhadas. Nos ensaios tentava encontrar sempre a melhor forma de nos fazer sentir confortáveis, perguntando onde achávamos ter maiores dificuldades e trabalhando sobre as mesmas.

No geral, foi um trabalho bem elaborado, suportado por várias conversas entre os envolvidos de forma a melhorar o processo. A constante visita de pessoas externas ao processo também ajudou muito a melhorar o trabalho em execução. Isto também demonstra a humildade do Gonçalo e a sua constante insatisfação à vontade de melhorar.

por Gonçalo Ferreira

O percurso para a concretização deste espetáculo foi intenso e cheio de obstáculos como já esperávamos. Foi a primeira vez que me encontrei com Jean-Paul Sartre e por isso só tomei uma consciência profunda da complexidade das personagens, da trama e até mesmo da forma da escrita quando começámos a estudar a peça intrinsecamente. Para mim como atriz, O Chekhov foi um guia essencial, na medida em que todos os ensaios o Gonçalo trouxe exercícios organizados e bem definidos do livro “Para O ator” para a construção de cada personagem. Isto permitiu que cada um de nós (atores) começasse a desenvolver algo através de uma perspetiva psicológica. Nem todos os exercícios foram fáceis nem chegámos a conclusões na maior parte deles. O que não tem importância, porque os ensaios mais significativos, na minha opinião, foram os que todos nós saímos de lá com questões, tanto o encenador como os atores. O que mais tarde se solucionou com a resolução dessas questões em cena sem pressão alguma, tornando assim o trabalho mais fluido.

Só queria dar os parabéns ao Gonçalo por ter sido um corajoso nos dias mais difíceis e não ter desistido nem abandonado o projeto. Gerir esta equipa foi tudo menos fácil, sem dúvida uma aprendizagem para todos. Sartre tinha-nos avisado, “o inferno são os outros”.

por Inês Rocha

Após a conclusão do projeto “À porta fechada” encenado por Gonçalo Duarte Lopes, consigo retirar da experiência aspetos bastante positivos. Como qualquer projeto teatral, existiram certos constrangimentos e momentos de maior frustração, o que é perfeitamente comum nesta área, devido à fraca disponibilidade de horários de um dos atores todo o processo de criação estava bastante condicionado. Contudo, creio que o encenador conseguiu ter uma boa gestão e organização desse mesmo processo, o Gonçalo tinha uma grande preocupação para com os atores, no sentido em que nos preparava física e psicologicamente para estarmos dispostos a criar, explorar e fazer. Os ensaios iniciavam com um momento de aquecimento físico, onde através de diversos exercícios procurávamos acordar e conhecer a nossa capacidade motora, conhecer o “gesto” e saber realizá-lo com intenção, evitando assim uma ação vazia. Em seguida partimos para a fase de concentração, onde nos deixamos ser conduzidos para um estado de espírito focado, consciente e pronto para trabalhar. Só depois destes momentos, sim, estávamos prontos para iniciar o trabalho.

O texto é absolutamente incrível, e dou bastante crédito ao trabalho do Gonçalo, pela dedicação, e também pela coragem de mergulhar com tanta vontade nesta complexidade que é compreender o universo de Sartre e realizá-lo. Foi um enorme prazer, bem como um grande desafio participar neste projeto, poder ver um jovem encenador a começar a descobrir-se e à sua estética de trabalho, compreender aquilo que lhe faz sentido a si, ao ator e à cena. Penso

que a beleza desta arte é, com esforço, tentar encontrar esse ponto de equilíbrio entre as três partes, essa harmonia. E na minha opinião acredito que o Gonçalo fez um bom balanço entre elas.

Para concluir, tenho de reiterar o esforço e trabalho do Gonçalo porque apesar da pouca disponibilidade em termos de horários, ele conseguiu criar um bom e sólido espetáculo.

por Inês Romão

ANEXO 5: cronograma inicial e planeamento dos ensaios

Cronograma apresentado na Proposta Final de Mestrado entregue ao Conselho Técnico-Científico a 30 de novembro de 2022.

<p>outubro e novembro de 2022</p> <ul style="list-style-type: none"> » formulação e apresentação da pré-proposta (28 de outubro); » formulação da proposta para ser entregue ao CTC (30 de novembro); » consolidação leituras.
<p>dezembro de 2022 e janeiro de 2023</p> <ul style="list-style-type: none"> » consolidação leituras; » pré-preparação prática individual; » assuntos de produção relativos ao projeto (elenco, figurinos, cenografia, etc.).
<p>fevereiro, março e abril de 2023</p> <ul style="list-style-type: none"> » ensaios.
<p>maio de 2023</p> <ul style="list-style-type: none"> » ensaios; » estreia do projeto (apresentação pública).
<p>junho de 2023</p> <ul style="list-style-type: none"> » formulação da monografia complementar ao trabalho prático; » entrega do trabalho final de Mestrado (30 de junho).
<p>julho de 2023</p> <ul style="list-style-type: none"> » prova pública (data a designar).

Calendarização e planeamento dos ensaios, ao longo dos meses de ensaios (março, abril e maio), com notas.

- Início dos ensaios. Contexto do projeto, na proposta efetuado. Leituras de mesa. Discussão da dramaturgia da peça. Primeiros ensaios no espaço.

- Quinta, 2 de março: 18h30 às 21h
- Sexta, 3 de março: 9h às 12h
- Sábado, 4 de março: 15h às 19h
- Domingo, 5 de março: 14h30 às 18h30
- Segunda, 6 de março: 18h às 20h30
- Terça, 7 de março: 9h às 12h (Obs. Raquel figurinos, medidas)

- Improvisações. Começo da construção de cenas. Começas pelas cenas III (chegada de Inês), IV (chegada de Estela) e 5.5. (pp. 42-54, até o abrir da porta)

- Quarta, 8 de março: 9h às 12h
- Sexta, 10 de março: 9h às 12h
- Sábado, 11 de março: 15h às 17h30
- Segunda, 13 de março: 18h às 20h30
- Quarta, 15 de março: 9h às 12h

- Terça, 14 de março: 9h às 12h
 - Quinta, 16 de março: 18h às 20h30 (Obs. Entrada no FITEI, com datas de apresentação marcadas)
 - Sábado, 18 de março: 15h às 19h
 - Domingo, 19 de março: 9h às 12h
 - Segunda, 20 de março: 18h às 20h30
 - Terça, 21 de março: 10h às 13h
 - Quarta, 22 de março: 9h às 12h
 - Quinta, 23 de março: 18h às 20h30
 - Sábado, 25 de março: 15h às 19h
 - Domingo, 26 de março: 15h às 19h
 - Segunda, 27 de março: 17h30 às 20h30
 - Terça, 28 de março: 9h às 12h (Obs. primeiras experiências de figurinos)
 - Quarta, 29 de março: 9h às 12h
 - Quinta, 30 de março: 17h30 às 20h30
 - Sábado, 1 de abril: 15h às 19h
 - Domingo, 2 de abril: 15h às 19h
 - Segunda, 3 de abril: 10h às 13h + 14h às 17h
 - Terça, 4 de abril: 10h às 13h + 14h às 17h
 - Quarta, 5 de abril: 10h às 13h + 14h às 17h
 - Quinta, 6 de abril: 10h às 13h + 14h às 17h
- PAUSA – PÁSCOA (de 7 a 11 de abril). Cenas I, II, III e IV + metade da 5.3 + monólogo Estela + 5.5 montadas.
- Entrada do ator Gabriel Pessoa como Criado.
- Quinta, 13 de abril: 10h às 13h + 14h às 17h
 - Sexta, 14 de abril: 10h às 13h + 14h às 17h
 - Sábado, 15 de abril: 14h às 20h
 - Domingo, 16 de abril: 14h às 20h
 - Segunda, 17 de abril: 18h30 às 21h30
 - Terça, 18 de abril: 9h às 12h
 - Quarta, 19 de abril: 9h às 12h
 - Quinta, 20 de abril: 9h às 12h
 - Sexta, 21 de abril: 9h às 12h
 - Segunda, 24 de abril: 18h30 às 21h30
 - Terça, 25 de abril: 9h às 12h
 - Quarta, 26 de abril: 9h às 13h + 14h30 às 17h30

- Quinta, 27 de abril: 9h às 12h
- Sexta, 28 de abril: 9h às 12h
- Sábado, 29 de abril: 14h às 20h
- Domingo, 30 de abril: 14h às 20h

- A metade do processo foi definido por mim, e com conhecimento dos atores, que o espetáculo encontrava-se montado até dia 1 de maio de 2023.

- A partir deste momento, contando já com certos momentos específicos que necessitassem de revisões, os ensaios foram compostos por uma passagem do espetáculo todo.

- Segunda, 1 de maio: 10h às 13h + 14h30 às 17h30 (Obs. corte das cenas iniciais)
- Terça, 2 de maio: 14h30 às 18h30
- Quinta, 4 de maio: 9h às 12h
- Sábado, 6 de maio: 14h às 20h
- Domingo, 7 de maio: 14h às 20h
- Segunda, 8 de maio: 9h às 13h + 14h30 às 17h30
- Terça, 9 de maio: 9h às 13h + 14h30 às 17h30
- Quarta, 10 de maio: 9h às 13h + 14h30 às 17h30
- Quinta, 11 de maio: 9h às 13h + 14h30 às 17h30
- Sexta, 12 de maio: 9h às 13h + 14h30 às 17h30

- Semana de ensaios corridos, com luzes, som, cenografia e figurinos:

- Segunda, 15 de maio: 17h30 às 23h
- Terça, 16 de maio: 18h às 20h + 20h às 23h
- Quarta, 17 de maio: 18h30 às 23h
- Quinta, 18 de maio: 18h30 às 23h
- Sexta, 19 de maio: Ensaio Geral Aberto às 21h30
- Sábado, 20 de maio: 1.^a apresentação no FITEI às 21h30
- Domingo, 21 de maio: 2.^a apresentação no FITEI às 16h

ANEXO 6: fotografias de cena

Fotografias de Eduardo Perez Sanchez.











ANEXO 7: link para acesso ao vídeo de *À Porta Fechada*

Disponível em:

https://ipppt-my.sharepoint.com/:v:/g/personal/4210233_esmae_ipp_pt/EbqeT-BjOfRJuxGD9l8I7ioBpzeV6lQT89FSXZHP_8zkHw?e=gjofpJ

Nota: Espetáculo gravado na apresentação do dia 20 de maio de 2023, às 21h30.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Um Subtexto Existencialista. À procura de um diálogo
entre Michael Chekhov e Jean-Paul Sartre em cena
Gonçalo Duarte Lopes

