



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE TEATRO LICENCIATURA

MICHELLE AYRES GANDOLPHI

**SENHA 4ª PAREDE: LIAMES DE UM PROCESSO DE MONTAGEM
NO THEATRO PSICODÉLICO.**

FORTALEZA
2017

Michelle Ayres Gandolphi

**SENHA 4ª PAREDE: LIAMES DE UM PROCESSO DE MONTAGEM
NO THEATRO PSICODÉLICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andres Briones Vásquez.

FORTALEZA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- G187s Gandolphi, Michelle Ayres.
Senha 4a Parede : Liames de um processo de montagem no Theatro Psicodélico / Michelle Ayres
Gandolphi. – 2017.
58 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Héctor Andres Briones Vásquez.
1. Liames. 2. Theatro Psicodélico. 3. pesquisa cênica . 4. composição imagética. 5. . I. Título.
CDD 791.4
-

Michelle Ayres Gandolphi

**SENHA 4ª PAREDE: LIAMES DE UM PROCESSO DE MONTAGEM NO THEATRO
PSICODÉLICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Aprovada em ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Héctor Andres Briones Vásques
Universidade Federal do Ceará (UFC)
ORIENTADOR

Prof. Dr. Gilson Brandão Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)
EXAMINADOR

Prof. Me. João Paulo de Oliveira Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)
EXAMINADOR

Ao grande arquiteto do Universo.
A todos os meus familiares e aos nossos ancestrais.
Aos meus amigos de jornada nessa vida e aos meus sobrinhos Lavínia e Lorenzo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha mãe, que tanto investiu e colaborou com minha formação universitária, por nunca ter me abandonado. Muito obrigada.

Ao meu primeiro mestre de teatro João Andrade Joca, pelos ensinamentos e por ter me inspirado à licenciatura em teatro, muita gratidão.

Ao Prof. Dr. Hector Briones, pela excelente orientação, pelo tempo em mim investido e por suas valiosas colaborações e sugestões, grata por acreditar nos meus potenciais.

Ao professor Ricardo Guilherme por sua orientação e atenção para com o início deste trabalho e sem o qual esse resultado não seria possível.

Muitíssimo grata aos professores participantes da banca - Gilson Brandão e João Paulo de Oliveira Lima -, pelos aprendizados da caminhada acadêmica, sinto-me honrada por estarem aqui comigo.

Aos meus amigos do Sul que estão sempre presentes em meus pensamentos e em cada momento da minha vida, especialmente: Tatiana Tamayose e Zenita Barilli (PR), por me escreverem e me inspirarem; Madeira e Karine (SC), por sempre me acolherem e orientarem. A todos vocês minha eterna gratidão.

Aos amigos de Fortaleza, que me afastam da solidão e me salvam de qualquer situação extrema, aqui os que muito me ajudaram nesse processo, é um prazer enorme poder contar com vocês: Amanda Freires, Antônio de Pádua Oliveira, Elizane Sousa, Brisa Damasceno, Fred Cerdeira, Gabriela Santos, George Alexandre, Israel Diogo, Jefferson Tinoco, Joana Enoe, Karen Cristini, Karla Fonseca, Leandro Domeni, Leonardo Costa, Mayara Uchôa, Michell Barros, Pedro Vidal, Priscila Cordeiro, Renato Hirco, Sarah Borges, Velma Zehd, Virna Livia e Wlândia Torres. Obrigada por me guardarem como anjos e me salvarem nos infortúnios, gratidão.

Especialmente aos amigos que aceitaram fazer parte deste ensaio de montagem: Eclê Gomes, Joana Enoe, Lucas Duarte, Patrícia Crespi, Pedro Igor e Wladimir Cavalcante, sem vocês nada disso seria possível.

Aos colegas do Grupo de Pesquisas Cênicas Theatro Psicodélico: Alexandre Castro e Ricardo Bruno, gratidão imensa por tudo, por todos esses anos de aprendizagens compartilhadas.

“detrás de la puerta
colecciono gente muerta”
(Calle 13, John el esquizofrénico)

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso, *Senha 4ª Parede - liames de um processo de montagem no Teatro Psicodélico*, pretende apresentar observações acerca dos “liames” enfocados na minha pesquisa desenvolvida conjuntamente com os artistas participantes da montagem SENHA 4ª PAREDE. Nesta montagem utilizamos referências do grupo de Pesquisas Cênicas Teatro Psicodélico, do qual participo desde 2012; referências estas que cruzam ideias dos artistas Alejandro Jodorowsky, Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, entre outros. Trabalharemos com a ideia de liames de observações, aqui divididos em três: Liames espaço- texto, referentes ao início do processo; Liames Técnicos, perpassando pela preparação corporal; e Liames da Antessala do Inferno, relacionados com as apresentações e observações pós-espetáculo. As apresentações aconteceram na cidade de Fortaleza, nos dias 03, 10 e 24 de novembro de 2017, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, na sala Gracinha Soares.

Palavras-Chave: Liames. Teatro Psicodélico. Pesquisa cênica. Composição imagética.

RESUMEM

El presente trabajo de Conclusión de Curso, Contraseña 4ª Pared - vínculos de un proceso de montaje en el Theatro Psicodélico, pretende presentar observaciones acerca de los "liames" enfocados en mi investigación desarrollada conjuntamente con los artistas participantes del montaje SENHA 4ª PARED. En este montaje utilizamos referencias del grupo de Investigaciones Escénicas Theatro Psicodélico, del cual participo desde 2012, que cruzan ideas de los artistas Alejandro Jodorowsky, Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, entre otros. En el caso de este trabajo, traigo tres "Liames": de los Espacio-Texto, en referencia al inicio del proceso, Liames Técnicos que se basan en la preparación corporal y de la Antessala del Infierno, relacionados con las presentaciones y observaciones post-espectáculo. Las presentaciones se realizaron en la ciudad de Fortaleza, los días 03, 10 y 24 de noviembre de 2017, en el Teatro Universitario Paschoal Carlos Magno, en la sala Gracinha Soares.

Palabras-Clave: Liames. Theatro Psicodélico. La investigación escénica. La composición de la imagen.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. LIAMES PSCICODÉLICOS.....	18
3. LIAMES DA SENHA.....	21
3.1. Liames Espaço-Texto	22
3.2. Liames Técnicos.....	25
3.3. Liames da Antessala do Inferno.....	36
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	48
ANEXO - TEXTO FINAL SENHA 4ª PAREDE.....	49

1. INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso *Senha 4ª Parede - liames de um processo de montagem no Teatro Psicodélico* é Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro Licenciatura, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, o qual tem como resultado desta pesquisa teórico-prática tanto as apresentações — pois *Senha 4ª Parede* é o nome de uma montagem teatral que realizamos e que faz parte deste estudo — como este trabalho escrito, ambos cruzados pela ideia de liame. Neste sentido, de onde surge? Como foi feito? Como chegamos ao resultado atual? Como ligamos as referências à cena e como criamos uma nova leitura dramaturgic e, para tanto, uma nova dramaturgia cênica? O registro do processo de criação da *Senha Quarta Parede*, tem o intuito de relatar e observar a pesquisa de criação e montagem de um espetáculo com as referências estéticas do TP (Teatro Psicodélico).

Nesse sentido a parte teórica deste trabalho busca pensar com o diretor polonês Tadeuz Kantor¹ (2008) e com Antonin Artaud² (2011) a imagética cênica e também sobre a preparação do ator na ação performática do *happening* para a autonomia do espetáculo. Durante o processo utilizei princípios criativos do TP, onde é comum trabalhar a preparação corporal dos atuantes-*performers* com uma metodologia de trabalho que foi criada por mim, durante a vigência do curso, mais precisamente na disciplina de metodologias de pesquisa. Naquele período desenvolvi as oficinas que nomeei de 4 elementos e 5 sentidos. Esta metodologia propõe pesquisas de corpo explorando os 4 elementos: terra, fogo, água e ar, a partir do uso dos 5 sentidos corporais.

Dentro do teatro podemos explorar recursos físicos dos quais nós dispomos, como iluminação, sonoplastia, odores, fumaças, cenografia dentre outros recursos cênicos que afetam os sentidos dos presentes. Assim fazemos uso consciente de alguns recursos com o propósito de criar ambientação, gerar incômodo, trabalhar as sensações e/ou memória sensoriais, como memória olfativa, memória sonora, promovendo e provocando memórias visuais, sempre pesquisando. Neste enlace, nestes liames uma verdadeira magia acontece,

¹KANTOR, Tadeuz. Diretor e encenador de teatro, criador de exposições, instalações e happenings. Seus relatos estão contidos no livro *O teatro da morte*.

²ARTAUD, Antonin, artista, poeta, dramaturgo, diretor, teórico do teatro e ator de cinema, em compilação de textos do artista que se encontram no livro *Linguagem e Vida*. São Paulo.

com a presença do ator consciente em cena, seja ele uma representação física de alguém, como na iluminação e na sonoplastia, seja ele o próprio personagem em cena, o ator consciente é o próprio liame que se instaura aqui em um teatro feito acima de tudo de atores, todos atuantes, a fim de realizar um único espetáculo, todos com seus momentos de cena, entradas e saídas, performances únicas, presença, participação. Teatro feito a muitas mãos e sem as quais nada seria possível. Lembrando o que nos diz Kantor “o ator [...] ele permanece antes de tudo ele mesmo” (KANTOR, 2008) carregado de suas bagagens, conhecimentos e paixões, tudo repleto de plena consciência e controle, tendo em vista que os atuantes/*performers* são, diferentemente do público, conscientes do futuro, do que vem depois, o próximo passo, caracterizando-se como uma espécie de mago da cena. Esta consciência é também uma consciência liame, ou seja, não necessariamente uma dominação absoluta do que faz e produz em cena, mas uma atenção aberta à cena, com a qual dialoga, seja com outro ator, com a iluminação, com os elementos da cena, com o espaço, entre outros. Assim esta consciência menos diz de um efeito de dominação e comando, e mais de abertura a estar conectado, enlaçado como o corpo da cena.

Propomos brincar com a cena e com seus elementos a fim de tornar a realidade um pouco deslocada, descontextualizar, dar nova autonomia, ter função e funcionalidades alteradas pelas ações, permitindo ao público variadas percepções e, portanto, variadas compreensões paralelas de uma mesma realidade.

Soma-se a este o fato de que deslocamos o público para o centro da cena — na nossa montagem distribuimos cadeiras livremente, porém em trios, uns de frente para os outros, deixando alguns corredores livres, onde o público se sentava para assistir a mesma —, de forma que cada um dos espectadores presentes, estando também em cena, passa a ter uma visão e uma realidade cênica, uma leitura e, para tanto, uma interpretação completamente diferente da peça em relação a outra pessoa, localizada em outro espaço físico. Propositamente propomos este teatro da ordem do acontecimento, que insere performance, instalação e interpretação. Essa certamente é uma das fortes influências tanto visuais, quanto teóricas, vindas principalmente durante minha participação no grupo Teatro Psicodélico (2012 a 2017).

A respeito dos liames, encontro congruência na mesma linha do pensamento de Kantor que em seu relato sobre o espetáculo de Ulisses, faz uma observação muito pertinente, sobre o momento em que o ator do personagem de Ulisses, então objetificado e misturado na composição imagética dos corpos pela cena, somente no momento em que sai de sua partitura corporal é, então, percebido e notado pelo público, sendo revelado e, portanto, reconhecido

pelos espectadores. Dando este exemplo, Kantor diz: “É a isto que eu denomino o liame do espectador com a cena [...] comunicação do espectador e da cena” (Kantor, 2008: 07). Ele falava sobre o momento em que o espectador toma conhecimento e, portanto, pertencimento do enredo. Percebamos que este liame retira o espectador de um lugar acomodado, lhe evidencia outros modos de percepção, ou seja, lhe abre os sentidos. Para que esta abertura perceptiva do espectador aconteça deve-se tecer um enlaçamento entre o palco e a plateia, laços invisíveis, porém totalmente reais e perceptíveis.

Inspirados na busca desses liames estéticos que trazemos estas referências, e, neste trabalho muito em específico, as levamos para a cena. Situados em nossas pesquisas, na arte contemporânea, sob a total influência do cinema, passamos a fazer também uso de *easter eggs*³ no qual os evidencio nesse trabalho, detalhando como os utilizamos na cena, para reverenciar alguns dos referenciais, sendo este também um liame estético. Em suma, queremos aqui falar do lugar do liame como o local do encontro, das convergências, do enlace de extremos, esse local do ‘entre’ uma coisa e outra, ou uma pessoa e outra, o lugar do meio, do ponto de vista do que está no meio do caminho, incompleto, em processo, inacabado, no entre, portanto: dos liames possíveis nesta pesquisa, em especial devido à metodologia do *work in progress* (COHEN, 2004).

Sendo isto que nos interessa do exemplo de Kantor, essa indecibilidade entre o ator e o boneco⁴, levando ao estranhamento e ao choque perceptivo, pois isso não corresponde aos hábitos perceptivos cotidianos.

Liame, segundo o dicionário Michaelis online: (<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/liame/>):

liame

li·a·me

sm

- 1 Ato ou efeito de liar(-se).
- 2 Aquilo que liga ou prende uma coisa ou pessoa a outra; ligação.
- 3 NÁUT V cavername.

³ O termo *easter egg* significa ovo de páscoa, em inglês, mas também é o nome dado a segredos escondidos em programas, sites, ou jogos eletrônicos. O cinema faz uso em seus filmes, é um termo muito usado no mundo em games, filmes, séries, HQs, pensado pelo grupo agora para o teatro.

⁴ Kantor costuma na sua poética trabalhar com bonecos, inclusive com manequins, e realiza jogos de ilação entre atores e bonecos, ficando às vezes difícil distinguir um dos outros, por exemplo, como ocorre no seu espetáculo *A Classe Morta* (<https://www.youtube.com/watch?v=8W6Ru9qaqRY>).

ETIMOLOGIA *lat ligamen*.

A proposta de minha pesquisa aponta o lugar do liame como o aquilo que é unido, ligado, enlaçado, enlace de extremos, esse local do ‘entre’ uma coisa e outra, ou uma pessoa e outra, entre uma ação e outra, entre um texto e outro, entre público *e performers*, entre realidade e teatro, entre consciência e ilusão, de forma que a pergunta norteadora desta escrita é: como pensar a ideia de liame durante todo o processo de montagem? Desde o início percebia que havia muitos liames nesse processo, onde me via questionando os lugares acabados do saber teatral, me confrontei com o conceito de *work in progress*. Para essa discussão, considere a noção de “dinamicidade de sistema” que Cohen nos traz para caracterizar trabalhos em processo, estabelecendo sua condição de “percurso dinâmico e iterativo entre criação, processo e formalização” (COHEN, 2004, p. 21); na qual, assim como em nossas pesquisas, o processo não é subserviente ao produto, mas atravessa todo o trabalho. Assim a noção de liame ganha relevância poética, pois quis operar no mesmo liame da cena e da plateia, dos atuantes e dos personagens, da preparação técnica que ao mesmo tempo é artística.

Distribuí este assunto e, se tratando desse trabalho, dividi em quatro liames principais: os liames psicodélicos que tratam da influência do grupo TP nesse trabalho; “liames espaço-texto” que falam dos lugares teóricos e poéticos que nos impulsam e movimentam; passando pelos “liames técnicos” de pesquisa cênica e construção dos corpos; e a conclusão com as apresentações que findam com os: “liames da antessala do inferno”.

O processo de criação nos “liames espaço-texto” trata de como surgiu o assunto, na disciplina de Laboratório de Práticas Teatrais, no ano de 2017.1, a qual teve como orientador o professor Ricardo Guilherme⁵, que propôs inicialmente que escolhêssemos um texto para produção de um trabalho prático com caráter de espetáculo. Diante de um leque diverso de espetáculos possíveis, acabei por escolher dois textos: um do filósofo Jean Paul Sartre e outro da dramaturga inglesa Sarah Kane. Após muita dedicação e meticulosa pesquisa entre os textos consegui encontrar nos textos de Sarah Kane, falas e diálogos que caberiam segundo a proposta que estávamos formatando, fielmente aos personagens principais do texto de Sartre.

Uma vez unidos os liames textuais, estava pronta a primeira etapa do processo, pois enlaçados os textos deram corpo e direcionamento cênico ao contexto do espetáculo. A

⁵ Ricardo Guilherme é Professor e um dos fundadores do Curso Superior de Artes Cênicas da Universidade Federal do Ceará, ator, dramaturgo e diretor teatral. Especialista em Comunicação Social e em Arte-Educação. Fundador do Grupo Pesquisa (1978) e um dos integrantes da equipe fundadora da Televisão Educativa do Ceará (hoje TVC) e da Rádio Universitária. Diretor do Centro de Pesquisa em Teatro (Fortaleza/CE) e formulador da teoria e do método Teatro Radical Brasileiro (1988).

costura textual tem como base o texto. Optei por manter no espetáculo o enredo de “Entre quatro paredes”, do filósofo Jean Paul Sartre, bem como de seus personagens e seus enredos.

Já a outra face deste enlace é o texto “Ânsia (Crêve)”, de Sarah Kane, o mais conhecido da dramaturga, que é em verdade um poema para quatro vozes aqui propositalmente repensado para três interpretes.

No dia 13 de julho de 2017, às 20h, como resultado prático apresentamos no Teatro Universitário, participando da “Mostra Curta Montagem”, com a orientação do professor Ricardo Guilherme, e posteriormente fizemos nova apresentação, dia 27 de julho de 2017, também às 20h, pois fomos convidados pela pessoa do atual diretor do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, o Professor Ghil Brandão⁶ a rerepresentar *Senha 4ª Parede*.

Entretanto, para mim, o trabalho ainda não estava pronto, dentro das propostas estéticas do TP, a cena precisava ser revisada, eu sentia que havia um naturalismo excessivo, já que o texto solidificava outros modos de interpretação, muito pela naturalização das ações e relações. Ou talvez porque o primeiro resultado prático da peça já havia alcançado, nesse sentido, meus objetivos de dramatização, de caráter de espetáculo, de peça teatral linear. Mas o que de fato me incomodava era apenas uma questão estética de pensamento a mim incutidas sob as influências do grupo TP, o que me impelia a repensar propostas e caminhos possíveis para tecermos os liames corporais e toda uma pesquisa de reconstrução de corporeidades e dramaturgias cênicas, de forma que o ensaio ganhasse uma atmosfera mais onírica, surreal, de caráter do absurdo.

O anterior será abordado no item que chamo de “liames técnicos”, pois durante toda a pesquisa mescliei exercícios dos 4 elementos e 5 sentidos com foco nos aprendizados atrelados às disciplinas do curso, de forma que eles compõem também nossas pesquisas práticas. Utilizei alguns exercícios para trabalhar o ator espaço, o ator corpo voz, a performance, o corpo, a cena, os elementos de cena, o cenário, o figurino, as projeções de luz e sombras, por fim fazendo uso de toda uma gama de conhecimentos advindos do currículo acadêmico, o que me norteou nas orientações e direcionamentos desse processo criativo, bem como no processo de evolução pedagógica, metodológica, estética e artística.

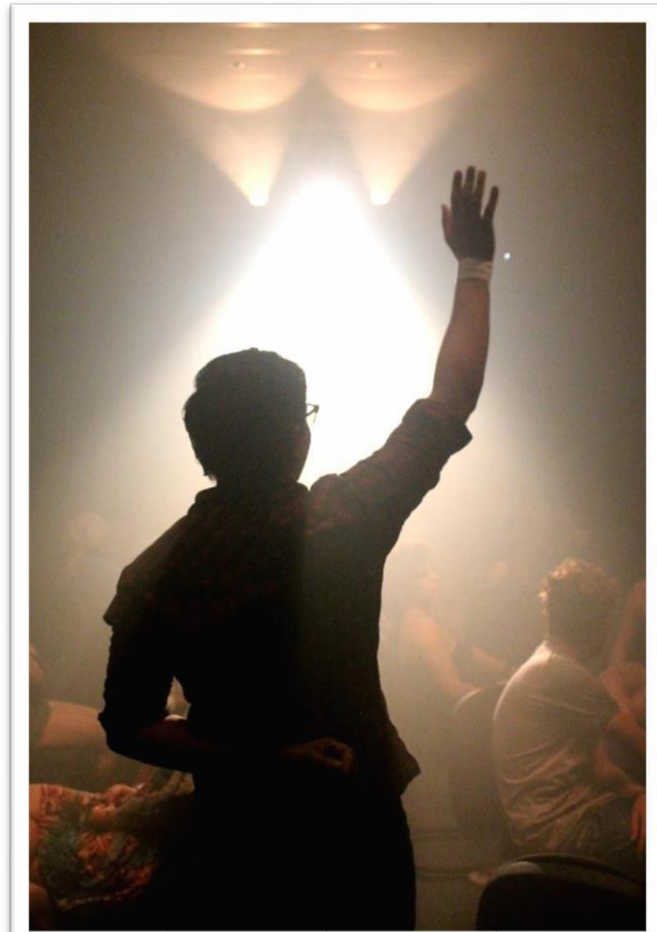
A evolução metodológica nesse sentido tem uma direta articulação com a arte como prática pedagógica, tendo em vista que este processo me possibilitou a experiência da direção, morava em mim uma preocupação extrema em utilizar os conhecimentos adquiridos na

⁶ Ghil Brandão é Professor e um dos fundadores do Curso Superior de Artes Cênicas da Universidade Federal do Ceará, ator, dramaturgo e diretor teatral, atualmente é o Diretor do Teatro Universitário da UFC (2017).

academia sem perder o contexto dos conhecimentos adquiridos e desenvolvidos no grupo TP, trabalhando com o humano, o sensível, com o físico e com as pesquisas rituais, fazendo com que o meu aprendizado se desenvolvesse tangencialmente articulado com nossas práticas artísticas.

Os “liames da Antessala do Inferno”, compõem as observações das apresentações deste ensaio que aconteceram na cidade de Fortaleza, nos dias 03, 10 e 24 de novembro de 2017, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, na sala Gracinha Soares.

Os aspectos conclusivos nos apontam para o que diz Artaud, que não separa a arte da vida, nem a vida da arte, e nesse sentido cabe dizer que a arte não está acabada, senão em processo, assim como a vida, o amadurecimento do processo possibilita vislumbrar um caminho, mas ainda distante de uma conclusão final. “A encenação propriamente dita, as evoluções dos atores, não deverão ser consideradas senão como signos visíveis de uma linguagem invisível ou secreta” e, nas quais, pretendemos ainda continuar a pesquisar, pois “nós não visamos a nada menos que remontar às fontes humanas ou inumanas do teatro e a ressuscitá-lo totalmente” (Artaud, 2008:38), embora saibamos de antemão que essa pesquisa nunca cessa. Essas apresentações tiveram importância para percebermos as mudanças na leitura dramaturgica da cena, para verificarmos se as alterações físicas propostas surtiram o efeito estético esperado, criando a suspensão, identificação e pertencimento cênico ao público envolvido. Consegui constatar, em relação ao que venho pesquisando com o grupo TP, que é possível criar e desenvolver uma estética surrealista e de risco para a cena, a partir dos liames propostos nessa pesquisa, pude constatar que um espetáculo é costurado e entrelaçado por diversas formas de liames distintos, a maioria deles convergindo para os liames poéticos produzidos e conduzidos pelos atuantes/*performers*.



Joseph Garcin pelo ator Pedro Igor Aragão
Foto: Leonardo Costa



José Garcin pelo ator Eclê Gomes
Foto: Priscila Cordeiro



Inês Serrano pela atriz Patrícia Crespi
Foto: Priscila Cordeiro



Estelle Rigaut pelo ator Lucas Duarte
Foto: Priscila Cordeiro

2. LIAMES PSICODÉLICOS

A fim de uma compreensão completa, cabe aqui explicitar um pouco mais sobre o Teatro Psicodélico, este que é um grupo de pesquisa cênica/performativa, com caráter de coletivo, que trabalha de forma colaborativa, tendo sempre a frente de sua organização três membros ativos, sendo estes: Allexandre Castro, Ricardo Bruno e eu. Com base nestes encontros e nas oficinas possibilitadas pelos colaboradores envolvidos desde a fundação, propomos exercícios cênicos e de trabalho de corpo do ator para a cena.

No caso dos exercícios propostos e elaborados por mim no TP, estes foram gerados durante a disciplina de metodologias da pesquisa, influenciada por Artaud e pelo Teatro Pânico, recorri ao auxílio e direcionamento do meu amigo Fred Cerdreira⁷, que me orientou nas pesquisas dos 4 elementos e na construção de exercícios para explorar e desenvolver os 5 sentidos. Para tanto estudamos as relações dos quatro elementos com os cinco sentidos: tato – terra; visão – fogo; audição e paladar - água; olfato - ar. Descobrimos os sons respectivos de cada elemento: tambores - terra; metais - fogo; chocalhos - água; sinos e flautas - ar. Suas correspondências nos chakras: raiz - terra; sexual - água; plexo solar - fogo; cardíaco - ar. E localizá-los no próprio corpo humano: dentes, ossos, unhas e pelos - terra; sangue, suor, saliva, pruridos e secreções - água; emissões elétricas dos neurônios, neurotransmissores, calor corporal - fogo; respiração, inspiração, oxigenação - ar. Pesquisamos também os movimentos corporais relacionados a cada um deles, seus princípios Yin/Yang ou feminino e masculino, seus comportamentos físicos e principalmente como cada elemento pode ser trabalhado através do corpo para uma pesquisa cênica.

Com o resultado dessa disciplina surgiu a oficina dos *4 Elementos e 5 Sentidos*, que hoje o meu grupo passou a oferecer como material para pesquisa de corpo do ator, para além de nossas pesquisas pessoais e performativas, e é como vem atuando desde então.

Nossas oficinas são o principal material de pesquisa do grupo, este tem como força motriz a criação a partir da experiência, ou o *work in progress*⁸ e é livremente inspirado no surrealismo, teatro do absurdo, teatro pânico e teatro ritual. Este grupo vem desenvolvendo ao

⁷ Fred Cerdreira é Tarólogo, Astrólogo, Sacerdote Wiccano, Mestre de reiki e karuna, Fundador da tradição Tuatha Dulac.

⁸ COHEN, Renato. Em seu artigo *Working in progress*, aborda a ação em construção como forma de atuação, o trabalho em progresso.

longo de quatro anos, pesquisas cênicas e performáticas de estética mista surrealista. Por estética mista surrealista entende-se uma construção que funde interpretação realista e naturalista com performances e imagéticas surreais, escatológicas, contraditórias e por vezes antagônicas ao texto dramatúrgico. O surreal, o onírico e influências no teatro pânico com Arrabal e Jodorowsky, pois eles operam entre o humor e o terror, algo que dialoga com o escatológico. O grupo é inspirado pelos artistas: Antonin Artaud, Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal, Tadeuz Kantor, Pina Baush, Marina Abramovic, dentre outros. Nós buscamos criar uma assinatura dentro dessas pesquisas práticas, para criar imagens cênicas que, acreditamos, se aproximam das estéticas utilizadas por estes grandes artistas que marcaram o século XX, e, portanto, a nossa história. Assim gostamos de colocar em cena referências dos trabalhos deles como forma de homenagem.



Ricardo Bruno, Michelle Gandolphi e Alexandre Castro, organizadores do Grupo de Pesquisas Cênicas Teatro Psicodélico em performance (2016) no Centro de Fortaleza. Foto: Hugo Sombra.

Ao fazermos nossas oficinas, sempre percebemos que o grupo de participantes fica muito envolvido e por vezes se desmotivam quando nos términos das oficinas não montamos um “produto” cênico, de forma que me vêm de imediato as palavras de Artaud quando fala sobre sua tentativa, infrutífera (será?) de fazer um teatro, quando já no final relata “os que vierem a nós compreenderão que participam de uma tentativa mística pela qual uma parte importante do domínio do espírito e da consciência pode ser definitivamente salva ou perdida”. Estávamos nós, nesse sentido, também reunidos em prol dessa mesma tentativa

mística. Como criar um novo espetáculo? Com uma estética surrealista? Com imagens que surgem primordialmente das provocações e experimentações nessas preparações e ensaios com a prática do *work in progress*? De modo a fazer uso cênico de imagética ritual?

Tomada por esses questionamentos resolvi seguir pesquisando com a montagem aqui referida, *Senha 4ª Parede*, que também se originou em uma disciplina do curso de Teatro Licenciatura da UFC, sendo este trabalho seu produto final. Deste modo, este estudo de TCC visa destacar aqui os liames que costuram esse processo de trabalho e principalmente a proposta de composição cênica com novos referentes estéticos e teóricos, bem como observar e absorver as trocas possíveis após as apresentações, durante os momentos de debates, os quais tanto vieram a enriquecer este processo de criação.

3. LIAMES DA SENHA

Como já dito anteriormente, com este trabalho decidi falar do ponto de vista dos liames, para expor todos os acontecimentos que enlaçam o presente espetáculo, pensar que do lugar do liame é preciso que hajam, no mínimo, dois extremos, os quais serão enlaçados e selados, tal qual uma costura energética agente, talvez inconsciente, da cena contemporânea. Dentro desse contexto, este ensaio, apesar de acolher o espectador à cena, ao universo fechado, ainda assim pretende chocar o espectador, conforme nos fala a pesquisadora teatral Rejane Arruda:

A ética do pós-dramático, que implica predominantemente uma recusa de um universo fechado (onde os indivíduos estão implicados em relações intersubjetivas a serem representadas) – e que se solidifica em oposição ao dramático – ironicamente deslocou a relação intersubjetiva o espectador, trazendo o conflito para o eixo extra ficcional: chocar o espectador; colocá-lo em questão, colocar a visualidade de suas identificações em questão, mostrar-lhe o processo de construção da obra, etc. (ARRUDA, Rejane Kasting, Urdimento, v.1, n.22, p217, julho 2014)

Este projeto ganha relevância, de intensidade artística quando procura apontar observações sob a ótica dos liames, exatamente no lugar do meio do caminho, na atuação da pesquisa e da investigação do corpo do ator para a cena, de forma a propor uma criação cênica e dramatúrgica, que nasce durante o processo e que se estabelece pela imagética produzida durante as preparações e ensaios.

Foi bastante desafiante apresentar este ensaio como resultado do processo de criação, pesquisa de corpo e exercício de práticas acadêmicas, e desenvolvimento do corpo do ator/*performer*. Exploramos na consciência corporal e espacial as noções de tempo e espaço cênico, os corpos em relação, memória sensorial, relações a partir dos afetos, teatro físico, improvisação, composição imagética e construção de dramaturgia cênica, explorando a performance e o risco.

Dedicamo-nos bastante para conseguir chegar ao resultado prático das alterações propostas, para a criação de uma nova estética de dramaturgia cênica do espetáculo *Senha 4ª Parede*. Nesse contexto, propus que o enredo fosse atado, ligado, preso ou, de certa forma, costurado com novos elementos de cena, — tais como: manequins, vaso sanitário, garrafa de cerveja, bonecas —, a fim de conduzir os participantes nesta pesquisa durante o período de preparação corporal/cênica. O intuito era de que os atores pudessem ter experiências sensoriais que possibilitassem o desenvolvimento sinestésico do ator para a cena, bem como

desenvolver dentro do trabalho proposto a consciência corporal, espacial e estética necessárias para este ensaio.

Como resultados teóricos deste trabalho trago três liames que compuseram a preparação inicial, desde a escolha dos textos até as apresentações finais deste trabalho. Por “Liame Espaço-Texto” podemos entender como o período de início deste trabalho, onde as pesquisas iniciais se deram única e exclusivamente entre pesquisas de textos e movimentações com relação dos personagens no espaço de apresentação. Nos “Liames Técnicos” falarei mais demoradamente sobre o processo de preparação das cenas e dos corpos para a cena, bem como a relação com os elementos de cena. Em “Liames da Antessala do Inferno” trataremos das apresentações em si, seus signos, suas figuras e a imagética dramatúrgica, também aqui se encontram as alterações feitas após as conversas ao final de cada apresentação.

Finalizo este trabalho com os “liames conclusivos” onde falo sobre os resultados finais diante das expectativas, bem como as observações do artista Marcos Fauller, reconhecido e respeitado por seus trabalhos artísticos na cidade de Fortaleza, o qual faz suas observações sobre o espetáculo.

3.1. Liames Espaço-Texto

O processo de criação inicial surgiu na disciplina de Laboratório de Práticas da Encenação, no ano de 2017.1, o qual teve como orientador, como já dito acima, o Professor Ricardo Guilherme, que propôs a princípio que escolhêssemos um texto para produção de um trabalho prático com caráter de espetáculo. Na época pesquisei textos que pudessem trazer a percepção de loucura ou de surreal, tento em vista minhas pesquisas dentro do grupo TP e vivências profissionais no ADOC (Abrigo Desembargador Oliveira Câmara, para doentes mentais), possibilitavam um mergulho mais profundo no contexto. Acabei por escolher dois textos que fundi, a fim de passar essa ideia de loucura, no sentido de liames, entre a sanidade e a loucura, o real e o irreal, a vida e a morte que era o que me interessava falar.

De antemão imaginava que o professor não concordaria, uma vez que pediu para definirmos um único texto, o que de fato aconteceu na orientação seguinte, quando com muito argumento consegui convencê-lo de que a junção dos dois textos seria possível e interessante. Dessa forma fiz a junção dos dois textos, ao passo que no dia 24 de maio, na apresentação do texto para o professor, tive que novamente argumentar e convencê-lo de que era possível

fazer um texto dos dois autores. Apesar do professor não ter visto existencialismo na peça e ter declaradamente desgostado, me mandou procurar os atores para a cena. A recomendação era de que “o inferno são os outros” e minha contra argumentação era de que “nós somos o outro dos outros, portanto somos nós mesmos o próprio inferno”. E a anotação desse dia me traz uma observação interessante, inserida naquele momento “Avisar ao público que após entrarem eles não poderão mais sair”.

Em um determinado momento do espetáculo Inês fala para Estelle – duas personagens do texto – que o acaso não existe, afirmando que todos estão ali com alguma finalidade. Nesse momento eu faço a junção do texto linear de Sartre com o texto de Sarah que aponta textualmente a futilidade da personagem em questão e inserido, assim, na resposta de Estelle, revela um pouco mais de sua descarada hipocrisia. Para maior compreensão destacarei em negrito as inserções dos textos de Sarah para diferenciá-los do texto sartreano. Abaixo exemplifico esta junção.

- Estelle - Mas como assim? **Eu sou o tipo de mulher de quem as pessoas falam: Quem era aquela mulher? [...]** Então... é tudo previsto? **Eu não quero ficar velha e fria e não ter dinheiro para tingir o cabelo.**

Argui apresentando a junção dos textos, quando na ocasião lhe fiz a leitura dramática. Mostrei que em algumas falas era mesmo possível identificar a aura dos mesmos personagens de Sartre no texto de Sarah, pois nesse trabalho eu selecionei no texto dela as falas mais confrontadoras e propositalmente pesadas que reafirmassem o estereótipo dos personagens, mas que por vezes se misturavam aos textos de Sartre, sem que se percebesse onde exatamente começava um e terminava o outro, um ponto positivo se observado dos olhares de pesquisas do TP.

A *Senha* nasceu durante as orientações com o professor, embora muitas vezes tivéssemos opiniões distintas, sempre conseguimos nos entender e acrescentar à cena. Algo que muito me orgulha nesse processo inicial, foi essa orientação e o fato de que a princípio tive dificuldade de convencer o professor em aceitar os textos, sua junção, tendo o mesmo me orientado algumas vezes no sentido de mudar de escolha, porém vê-lo orgulhoso e satisfeito com o processo e com os seus resultados a cada nova orientação foi muito inspirador e gratificante. Com o planejamento dos ensaios e das passagens de cena, a evidência de que o espetáculo estava “pronto” ficava mais clara e mais sólida.

Dessa forma, à época de início do processo convidei três amigos/atores, Lucas Duarte,

Patrícia Crespí e Pedro Igor, bem como uma sonoplasta, Joana Enoe, que nos acompanhou em todos os ensaios me auxiliando na direção e montando a sonoplastia inicial. Este convite era para comporem e corporificarem comigo o espetáculo que, depois de algumas sugestões, ficou definido como *Senha 4ª Parede*. A maior parte do enredo do espetáculo é direcionado pelo texto “Entre quatro Paredes”, assim buscávamos algo que fizesse referência ao mesmo, sem perder a proposta de espera, de lugares marcados, de senhas, da coisificação do humano, onde cada um presente é apenas mais um número.

Havíamos decidido de antemão que todos receberiam uma senha, o que nos possibilitaria brincar com esta proposta da coisificação, e ainda permitiria identificar e guardar os pertences do público. Os espectadores eram recebidos com uma hora de antecedência, quando deixavam seus pertences na “recepção”, onde estes eram devidamente separados em sacolas plásticas, marcados com a senha de cada um e lacrados em frente aos seus donos, que recebiam também uma pulseira com o número de sua senha de identificação. Senhas essas que são presas, liadas, enlaçadas ao pulso de cada participante, inclusive os atores que entram com o público.

Este procedimento de guardar os pertences do público foi tomado a fim de evitar que durante o espetáculo qualquer participante interviesse nas cenas de forma a prejudicar seu andamento. Como exemplo, quando Garcin pede para que todos se calem, Estelle não consegue se conter, e acaba por procurar um espelho, a princípio procura em si, mas depois começa a pedir ao público, se nesse momento o espelho inquerido pela Estelle fosse oferecido por alguém do público, isso quebraria a lógica cênica posterior, pois Inês vai responde ter o espelho que ela tanto procura, logo a possível participação do público comprometeria o enredo subsequente do espetáculo. Dessa forma precisávamos evitar que os espectadores adentrassem a sala com qualquer tipo de superfície espelhada, para tanto, decidimos arriscadamente, recolher os pertences de todos antes de adentrarem, dando-lhes uma senha que era marcada junto aos seus objetos. A partir daí começamos a pensar em como ligar essas senhas com as paredes; foi quando surgiu a ideia do nome *Senha 4ª Parede*.

Unindo exercícios - aos quais mencionarei mais detalhadamente nos liames técnicos - e o texto já pré-definido, começamos os ensaios, três vezes por semana, sempre em horários posteriores às 20h, pois o elenco todo dispunha de pouquíssimo tempo livre e principalmente, em comum, de forma que estes horários nos possibilitaram a montagem e adaptação para este trabalho.

Nesse mesmo período começamos os ensaios e definimos a sonoplastia, que deveria conter sons “infernais”. Para tanto selecionamos sons irritantes como: cachorro latindo,

criança chorando, ranger de portas, correntes, gritos de desespero, britadeira, furadeira, marteladas, sons muito agudos, barulho de trânsito, buzinas, sirenes e obviamente a chamada ininterrupta de senhas. Durante as orientações definimos que os atores deveriam pesquisar três ações para serem repetidas durante o espetáculo, ações estas que trouxessem referências dos personagens, do que eles fizeram em vida para irem para o inferno. Também alteramos a ordem do texto colocando os atores para entrar juntamente com o público (exceto Estelle que entra depois). A proposta inicial era de um jogo de “gato e rato”, Garcin quer Inês, que quer Estelle que quer Garcin, dessa forma dando uma dinâmica básica as ações em cena. Sempre fugindo de um e caçando o outro. Aqui já pensávamos em assentos marcados e reservados, a princípio, somente para os atores. Para manter a relação com o público foi orientado que os atores questionassem (a si e ao público) o porquê de estarem lá? Como morreram? O que fizeram?

O final foi alterado a fim de que fizesse sentido, no contexto de que no espetáculo de Jean Paul Sartre, eram apenas três personagens (e um mordomo que escolhemos retirar) e que em nossa proposta o público também estava em cena. De forma que adentrando o local, ao desenrolar da peça se percebessem inseridos no inferno, de onde nunca poderiam sair, as personagens deixam claro que todos naquele lugar são culpados e estão todos juntos para sofrer pela eternidade. O enredo é cerceado por ações imagéticas e textos entrecortados que multiplicam as interpretações, pois as ações por si trazem outras narrativas, totalmente discrepantes do discurso textual. Inesperadamente, já no fim do espetáculo, a porta se abre e uma mensagem sonora informa que eles estão na antessala do inferno e que devem seguir para a 4ª parede, sendo assim os atores finalizam seus textos e por lá saem um a um, sendo consequentemente seguidos pelos espectadores. Esta foi a forma que encontramos de finalizar este impasse com relação ao final ser diferente do de Jean Paul Sartre.

3.2. Liames Técnicos

Dividimos os encontros em dois momentos, um de conversas e avaliações do processo e posteriormente exercícios direcionados para desenvolvimento corporal, visando os 4 elementos e explorando os 5 sentidos, ativando as percepções e memórias sensoriais possíveis para esta pesquisa. Com direcionamentos de conscientização corporal e espacial, relação com outro, com o espaço, trabalhando as experiências a partir dos afetos, sendo os atores

pesquisadores proponentes diante dos elementos que invariavelmente vieram a compor o espetáculo.

A seguir trago algumas imagens que demonstram as relações propostas pelos atores com os novos elementos de cena incluídos, a fim de trazer uma mudança estética no espetáculo, pois na primeira versão, nenhum elemento cênico existia, eram somente os atores e o espaço vazio com cadeiras onde o público se sentava, bem como os atores. A organização original das cadeiras foi mantida, mas os outros elementos compuseram uma instalação cênica muito interessante e deram outras dinâmicas a cena.



Ensaio de cena onde Garcin se relaciona com um manequim a um dos extremos da sala. Ator: Eclê Gomes.
Foto: Ricardo Bruno

Nesta cena o personagem Garcin está na parede, no extremo direito da sala e se relaciona com um manequim feminino, enquanto fala para Estelle que se ela quiser ele abusará dela, pois ela está enlouquecendo sob seus olhos. No outro extremo da sala Estelle também usa um braço de manequim, o qual ela passa em seu corpo, como se ele a tocasse e dessa forma interagem a distância.



Ensaio de cena que Estelle pega uma boneca e dá início a um ato ritual enquanto conta uma história curta, sobre uma situação de abuso infantil. Atores: Lucas Duarte, Patrícia Crespi e Eclê Gomes.
Foto: Ricardo Bruno

Nessa imagem podemos ver o momento em que Estelle pega uma boneca e teoricamente conta sobre como ela morreu; entretanto, esta fala é entrecortada com um texto de Sarah Kane, que narra uma cena de abuso infantil de uma menina, por seu próprio avô. ‘Ela está sentada no banco de trás de um carro parado, na entrada ou na saída de uma cidade, dependendo de onde se olha, quando seu avô tira ele pra fora, grande e roxo’. Enquanto ela narra essa história sua ação remete a uma cena de batismo, porém em um vaso sanitário. Quando ela termina de contar a lamentável história ela pergunta para Inês: ‘E você como morreu?’, dando assim a entender que aquela também é uma forma de morte.

Essas alterações com a inserção de novos elementos de cena, trouxeram uma nova dramaturgia cênica e mesmo uma nova interpretação do espetáculo, pois como novos elementos de cena foram inseridos e novas ações inclusas a leitura da dramaturgia cênica ganha ares mais abstratos e traz uma energia de devaneio.

Nesse segundo momento procurava reverberar a relação de comunicação do ator/*performer* com o texto, com o público, com o espaço. Nesse contexto, esse trabalho pesquisa uma estética do risco, mas onde procuramos pesquisar ações para o desenvolvimento pleno da consciência corporal, gerando assim o mínimo possível de incidentes físicos, ao outro e principalmente a si mesmo. É o que procuro pesquisar na parte física do corpo do ator

e, cenicamente, como isso se estabelece pela percepção dos sentidos corporais para o público.

Fizemos novas propostas de ações pensados para as preparações corporais de risco e de interpretações não ‘autorreferentes’ - quando o ator faz uma ação realista ou que remete ao que está sendo dito em cena, mimetismo ou literalidade - na tentativa de procura desse antiteatro⁹, conforme nos diz Pavis (2008, p. 16). A proposta cênica era a fuga desse padrão, podemos dizer que a estética corporal e cênica nasceu nos exercícios e foi compondo dramaturgicamente a montagem de forma que foram incluídas ou descartadas cenas durante o processo da concepção dramaturgica. Pesquisamos o corpo como signo, permitindo o liame entre o real e o irreal, procuramos o total domínio do ator pela ação consciente, precisa, real e a total inserção do público pela consciência da quebra da quarta parede, pelos truques de cena dotados pelos atores, pelo real e pela ilusão, e, acima de tudo, pelo risco.

Chamo aqui atenção para o que acredito ser o liame principal, o liame entre público e o ator/*performer*, que dá viabilidade a todo o espetáculo e, portanto, a toda uma compreensão (ou incompreensão, dependendo da proposta) dramaturgica. O liame a que me refiro está dentro da mesma ilusão teatral, onde se quebra a quarta parede e se inclui o espectador na dinâmica ficcional da cena, eles passam a ser personagens da ação. E como personagens se tornam metáfora deles mesmos em um sistema social que opera também a quatro paredes. É um liame entre ilusão teatral e espectadores, mas onde este entra em um estranho status de personagem-público. A ficção se amarra no jogo teatral no corpo do espectador. Isto gera outro liame, pois o espectador não deixa de sentir público, mas também não fica indiferente para com o status de sua prisão na peça. Uma das dinâmicas que fornece isto é o dispositivo cênico que coloca as cadeiras de maneira desordenada no próprio espaço onde os atores desenvolvem suas ações.

⁹ Antiteatro: É uma denominação “guarda-chuva”, mais jornalística que científica. Debaixo dela cabem tanto formas épicas quanto o teatro do insólito e do absurdo e as formas de teatro sem ação [...] ou os happenings.



Apresentação 25/11/2017 - Distribuição das cadeiras do público de forma triangular, frente a frente. Foto: Priscila Cordeiro

É o liame da comunicação, onde o público é colocado dentro da cena, não só como parte do cenário, mas como parte integrante e indispensável do espetáculo, onde os diálogos em cena, a relação dos corpos dos atores/*performers* com o ambiente cênico, a manipulação dos objetos e principalmente a interação com o público, propõem a quebra total da quarta parede e a inserção do público como atuante, colocando estes em par de “igualdade” cênica com os atores/*performers*.

Teatralidade e performatividade geram estes liames na cena contemporânea como nos apontam as pesquisas de Silvia Fernandes, que nos diz que “os estudos contemporâneos sobre teatralidade e performatividade são uma resposta conceptual à dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e *performer*” (FERNANDES, Repertório N°16, 2011:12). Nessa dissolução de limites reside o que eu denomino “os liames da cena”. Nada é bem definido neste lugar, pois que se trata deste “entre”, este lugar de movimento, de transição, de costura entre extremos, de enlaces, de relação. A fragilidade do corpo humano, ações e reações que tendem a criar uma suspensão no público, o risco em cena, tanto para os atores proponentes quanto para o público no

espaço, todos expostos, todos (in) seguros.

Dessa forma em nossa pesquisa de técnica corporal e física trabalhamos também os liames do risco em seus limites. Exercitar os limites físicos, em velocidade, com precisão, técnica e maior segurança possível, aperfeiçoar o controle corporal com a utilização de técnicas corporais do teatro físico, como técnicas de exaustão e consciência física, tanto corporal quanto espacial, bem como trabalhar os corpos em relação um com o outro e com o espaço cênico. Pesquisar o risco com propostas de quedas e espasmos intercalados entre as partituras corporais de cada ator, foi um dos exercícios iniciais nessa pesquisa.

Podemos pensar em um liame técnico-artístico, onde não há mais a distinção - e isto certamente foi assim durante todo processo de criação - entre técnica como: preparação prévia, pesquisa no corpo, repetições, treinamento para cena e depois a arte no corpo do ator. Aqui a técnica já está marcada artisticamente. Falarei mais disto quando articular sobre a parte de preparação corpórea dos atuantes/*performers*.

Na segunda unidade as orientações foram direcionadas para a pesquisa de partituras corporais a partir de fatores de movimento, exercícios com a utilização do texto sobreposta pelos elementos de cena, pois propunha um novo liame como experiência comunicativa. Pretendia que eles se utilizassem de princípios básicos de ritualização e sacralização, propondo a criação de cenas a partir de jogos de improvisação, unindo o texto e a relação com o espaço, com o outro e seus possíveis elementos de cena. Vou exemplificar relatando a partir das anotações do dia 31/08/2017, onde eu traço um planejamento dos três primeiros encontros, e vou narrar os exercícios feitos com o grupo no respectivo encontro que aconteceu no dia 09/10/2017.

Iniciamos com um alongamento/aquecimento com o elemento Água, onde os orientei no sentido de explorarem e pesquisarem com seus corpos movimentos fluidos, líquidos e contínuos, de forma que fossem alongando as extremidades o mais distante do centro do corpo possível; pés, mãos, cabeça e depois retorna, um movimento de onda que vai e vem, percorrendo o corpo, trabalhando a variação de velocidades. Variar as ações em planos alto e médio, passar muito próximo do colega, com velocidade, próximos das paredes e cadeiras, mas não tocar, treinar os limites do corpo. Então, como água se deixar influenciar pelos movimentos de outras pessoas; com suas águas, em determinado momento se unirem e correrem juntos como o rio, como correnteza que vira cachoeira e que os fazem cair, como chuva, nesse momento o seu corpo escorrega como líquido para o solo, penetra o solo, sente-se acolhido (a) pela terra, nesse momento eles já estavam no plano baixo. Depois de um tempo fazendo isso pedi que pensassem no que cada um dos personagens havia feito para

estar ali — e aqui inicio a entrada no plano da ficção da montagem —, juntos, naquela sala, quem eles mataram, quantos, de que forma, pedi para sentirem a culpa, o peso da culpa, pedi que eles pensassem na ideia do inferno, no mito do Hades, no “Inferno de Dante” e na proposta de Sartre. Pedi que eles queimassem como fogo, crepitassem e espasmassem, deixassem que o fogo queimasse em seus corpos. Subitamente pedi que mantivessem a ação e trouxessem o texto, ainda em pedaços aleatórios, um de cada vez, exercitando a percepção de tempo, o momento de cada ação, sem atropelar as falas, trabalhar a visão em 180 graus e a audição, dominar o tato com o corpo todo, com cuidado necessário para não se machucarem, aumentar a percepção corpórea. Depois pedi para saírem do chão e do elemento fogo, sentarem nas cadeiras e darem o texto de forma ainda aleatória, porém em sequência de falas.

Após este exercício tivemos um intervalo e voltamos para o ensaio da primeira parte do texto, quando o dividimos em três, a fim de fazer um a cada próximo ensaio. Durante o ensaio pedi que eles pesquisassem ações que remetessem a rituais como cerimônias de batismo, de morte, de passagem, enquanto davam o texto desde o começo e em sequência. Essa preparação inicial e ritualística se tornou a base de nossas pesquisas no TP. Dentro desse propósito, foi possível investigar qual a importância da metodologia dos 4 elementos e 5 sentidos para o trabalho de ator, pois provocados fomos pelas inquietações de Artaud, que diz em seu livro, *O Teatro e seu Duplo*:

... em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra. Ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra. (ARTAUD, 1985. p. 36)



Imagem de ensaio de texto e marcações de cena, momento de chegada de Estelle pelo ator Lucas Duarte e atriz Patricia Crespi como Inês.
Foto: Ricardo Bruno.



Imagens de ensaio de texto e marcações de cena, Garcin pelo ator Eclê Gomes. Ensaia uma partitura
Foto: Ricardo Bruno.



Imagem de ensaio de texto e marcações de cena, Inês, pela atriz Patrícia Crespí, mostra a Garcin, ator Eclê Gomes, que a porta se abriu, dizendo que ele pode sair, Estelle, pelo ator Lucas Duarte, observa Garcin.
Foto: Ricardo Bruno



Imagem de ensaio de texto e marcações de cena, Inês pela atriz Patrícia Crespí, provoca Garcin, ator Eclê Gomes, Estelle pelo ator Lucas Duarte, tem uma ideia.
Foto: Ricardo Bruno

E é, portanto, investigando o corpo a partir dessa relação com os quatro elementos, explorando intensamente os cinco sentidos, tanto dos atores/*performers* quanto do público, que acredito que é possível investigar esta linguagem física, cênica a qual se refere Artaud em seu livro.

Os artistas convidados também contribuíram muito. Eclê Gomes, com sua pesquisa energética e ritual, Paty Crespí com seu domínio e prática de treinamento e preparação do corpo para a cena, e Lucas Duarte com sua pesquisa de corpo para a cena e domínio da aparelhagem técnica e de iluminação que tão generosamente nos forneceu para os ensaios e apresentações.

A pesquisa de corpo para a cena foi desenvolvida com a mesma metodologia do grupo Teatro Psicodélico, sendo criada de forma colaborativa e com plena liberdade de composição cênica para os atores criadores. Pesquisamos a apropriação cênica a partir do texto e da inclusão de novos elementos na cena, bem como proposta de exercícios de manipulação, ação, reação e interpretações com possibilidades de composição imagética e leituras diversas. Por exemplo: para alguns a cena da “menininha no banco traseiro do carro” é a infância de Estelle, para outros é apenas um signo das diversas crianças que são abusadas diariamente dentro de casas e carros, para outros é apenas a cena de um batismo, para outros ainda, o motivo dela, Estelle, estar lá, a leitura é plural e variável.

Boa parte do processo de pesquisa, com a metodologia do *work in progress*, é trabalhando os elementos e os sentidos, o ritual que acabava se criando entre nós, a magia da criação conjunta, esse infinito caldeirão de sabores e de saberes: O fato de nos esperarmos, nos olharmos, nos ouvirmos, nos tocarmos, compartilharmos de comidas e bebidas, nos acolhermos, porque quando a gente se acolhe a gente se sente, com todos os 5 sentidos (não sem razão no Ceará se costuma dar um ‘cheiro’, quando cumprimenta-se, é para sentir o outro), essas práticas nos aproximaram, deram propriedade, maior percepção e integração em grupo.

Acabei incluindo no processo a apresentação dos referenciais artísticos de pesquisa estética para essa segunda etapa, tendo sido antecipadamente pesquisados e selecionados por mim: Alejandro Jodorowsky, com duas obras de cinema - A montanha sagrada e Fando e Lis; Tadeus Kantor - o teatro da Morte e Pina Bausch - Pina (o filme sobre a vida e obra da artista).

Em minha concepção encontram-se aqui os liames dos liames, onde se cria e se elabora o ato de liar, de enlaçar, de conectar com o outro. Falamos aqui do exato lugar do meio do caminho, quando não se está nem no começo, nem no fim, mas exatamente no

entre. É aqui onde surgem as cenas propriamente ditas, durante as pesquisas de corpo, os exercícios práticos das cenas, a repetição, a mudança, a repetição modificada, o processo em curso. Devido às referências pude pesquisar e experimentar com os colegas participantes exercícios de pesquisa cênica que utilizassem também meus referenciais pessoais e acadêmicos que agora levo para a minha pesquisa de vida.

O alcance pedagógico que, como diretora e preparadora, tive foi além das minhas expectativas iniciais, pois parte do processo foi colaborativa, com os atores criadores propondo ações para as cenas. Entretanto as preparações, os direcionamentos de cenas, sugestões de entonações e partituras, exercícios de percepção corporal, ou mesmo diretamente ações compostas ao pensamento e propostas dos atores foi sempre acompanhado por mim, muito de perto. Creio que eles estavam seguros com a forma de apresentação resultante da disciplina de laboratórios de práticas da encenação. A inserção de exercícios de cena que propunham um trabalho maior de pesquisa de corpo foi o diferencial no segundo momento de montagem, pois exigia uma pesquisa de corpo e de técnicas físicas, completamente pessoal e intransferível. Creio que seja este papel de direcionamento e orientações técnicas o resultado pedagógico que mais me orgulha neste trabalho de criação colaborativa.

Sempre tivemos a ideia de criar o irreal, a partir do real, fazer com que o público apesar de plenamente consciente de seu status de espectador, se incluía na obra, dela tome pertencimento, ainda que decorativo, pois que estão fisicamente presentes, ainda que não atuantes, apesar de que os atores devem estar preparados para todo tipo de intervenção do público. Existe aqui um liame importante que trata de envolver a plateia como elemento ativo e não passivo. Tanto para o TP quanto para mim é interessante pesquisar sobre o que é real e o que é irreal em cena, uma vez que por irreal tratamos da cena em si e das ações ensaiadas dos atores e *performers*. Enquanto que por real temos o público em cena, como atuante da cena e para quem tudo o que se passa trata-se de “realidade”, uma realidade paralela na qual eles foram “forçadamente” inseridos. Conduzir o público a um estado de identificação ou de negação, propor questões e indagações sobre a vida e a morte, dando a entender que na verdade não existe morte, pois que a vida não acaba nunca, que aquele inferno é eterno, para sempre, pois estamos eternamente juntos, eram algumas das provocações. Isso obviamente dependia muito dos atores e da construção de suas relações com os seus personagens e principalmente com o público.



Cena de ensaio em que Estelle, ator Lucas Duarte, “batiza” a boneca no vaso sanitário referenciando uma forma de ritual.
Foto: Ricardo Bruno

A princípio, o direcionamento era de manter contato direto com o público, incluí-los, não os ignorar, brincar com o fato de que todos estavam ali juntos porque fizeram alguma coisa, mataram alguém; instigá-los para que pensassem, refletissem suas razões para ali estarem presos eternamente.

3.3. Liames da Antessala do Inferno

Chamo de *Antessala do Inferno*, pois as apresentações acontecem no liame entre a “vida e a morte”, durante o espetáculo o público vai se dando conta, devido a relação dos personagens que estão, eles também, inseridos no inferno, e, portanto, estão todos mortos, o que eles só tomam conhecimento no final é que aquele lugar é apenas a “Antessala do Inferno”, referência esta do inferno de Dante, e de onde após um tempo de sofrimento serão encaminhados e divididos conforme suas penas. Dessa forma, tudo o que ocorre ali dentro após a porta se fechar é um entremeio entre o que antes era a vida e posteriormente era a morte, ainda que simbólica.

Com base em nossas apresentações, que se deram nos dias 03, 10 e 25 de novembro de

2017 no Teatro Universitário, como resultado final deste ensaio, relato a seguir a parte prática final, com observações destas apresentações do espetáculo, bem como as alterações baseadas nas indicações dadas pelo público nas conversas após as apresentações. Também aproveito o ensejo para apontar os *easter eggs* que eu fiz questão de incluir neste trabalho, para reverenciar alguns dos nossos artistas de referência no grupo TP - Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal, Tadeuz Kantor e Pina Bausch - aos quais estarei trazendo aqui.

Trago inicialmente Alejandro Jodorowsky e Fernando Arrabal, com seus trabalhos de teatro e cinema cuja influência imagética e estética surrealista que tanto nos inspira, foram utilizadas no espetáculo como no filme *Fando e Liz*, na cena em que Liz está narrando os abusos em sua infância, que mostram uma criança loira sendo assediada por vários adultos e no momento auge a cena é cortada para uma imagem de mãos apertando e quebrando vários ovos, um em sequência de outro. Aproveitamos para trazer esta referência para a cena em que a Estelle conta que matou a sua filha bebê, jogando-a em um lago, enquanto seu amante via tudo em desespero pela ação dela. Ela ainda repete esta mesma ação quando tenta matar Inês, mas não consegue. Acredito que com esta imagem em cena conseguimos trazer o peso das ações de Estelle, bem como trazer a referência deste filme que também traz imagens icônicas para temas muito pesados.

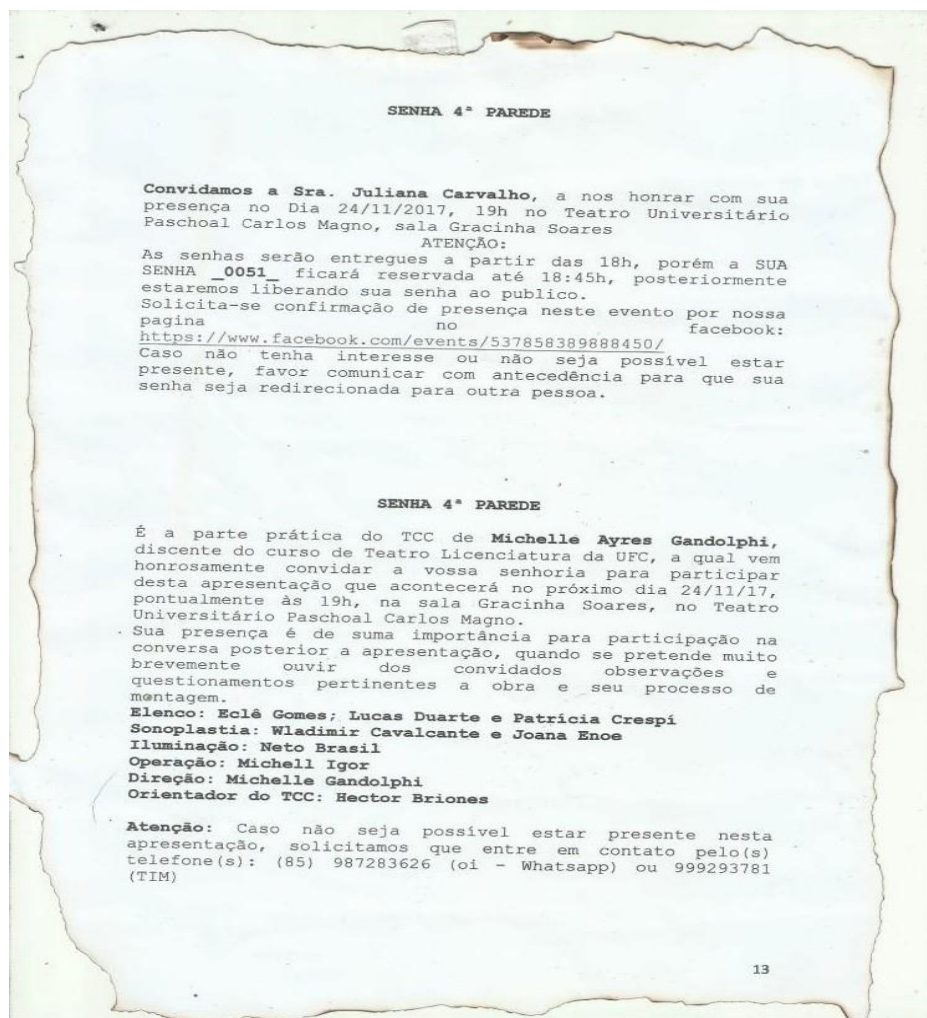
Também fazemos referência do filme “A montanha sagrada” de Jodorowsky, a qual existe uma cena em que uma mulher está sentada em um vaso sanitário, muito longo e alto. Tentamos trazer o vaso sanitário como forma de altar, o que de fato o fizemos e o que deu mais dinamicidade cênica, pois volta e meia os personagens criavam uma relação com o vaso sanitário, desde ações naturalistas como vomitar e defecar até a cena de “batismo” em que Estelle coloca a cabeça da boneca dentro do vaso, como quem a batiza.

Outra inserção de imagens referentes se trata da relação com os manequins, que nos foi inspirada no espetáculo de Tadeuz Kantor, “A Classe Morta”, criando uma instalação ambiente que permeia a leitura dramaturgica de todo o enredo do nosso espetáculo, tendo em vista que as intervenções questionam o conceito de representação, estratégias de cena destacam a organização textual da concretização da ação/atuação/interferência no espaço da cena.

Da bailarina e coreógrafa Pina Bausch, trouxemos as repetições de quedas durante os momentos iniciais do espetáculo, bem como nos momentos de dramatização extremos, como quando Inês revela para os presentes que eles próprios serão os carrascos uns dos outros, e na sequência todos os três atores caem juntos.

O espetáculo começa mesmo antes de adentrarem a sala, pois, ao chegar, o público

tem que deixar seus pertences na “recepção”, onde receberá uma pulseira, que é prendida, liada, amarrada em seu pulso. Sua senha é marcada na sacola que é lacrada em frente ao espectador e reservada. Dois dos atores entram com o público, a ideia é de se confundirem com espectadores e se misturarem. A indicação dada pela recepcionista é de aguardar quando sua senha for chamada e então entrar na sala. Uma mensagem sonora chama a Senha com o número das quantidades de cadeiras disponíveis, uma a uma, repetindo duas vezes cada senha que vem seguida do som de chamada de senhas. Aqui tivemos a alteração, pois na primeira apresentação os lugares eram livres, mas nas duas últimas apresentações os lugares eram marcados pelas senhas. Sendo assim, com os lugares marcados, consideramos mais interessante, pois dá uma importância maior ao espectador e ressalta o texto quando Inês diz que “este local foi preparado nos mínimos pormenores, com muito carinho, para cada um de nós que aqui está”, o que de fato é verdade. Por uma sugestão da conversa do primeiro dia, na segunda apresentação marcamos as cadeiras com a intenção de reservar os lugares dos atores em meio ao público, de modo a melhor distribuí-los em cena. Na última apresentação eu fiz a experiência de entregar 30 convites, a 30 pessoas diferentes, as quais receberam no convite em seu nome, o número de sua senha. Acredito que esta experiência é muito interessante, pois de certa forma dá um valor ao espectador, mas não deixa de receber os que chegaram, pois, os convites não confirmados são encaminhados para outras pessoas e liberados com 15 minutos de antecedência, conforme podemos conferir na imagem a seguir:



**Imagem - Exemplo de carta convite, enrolada em formato canudo e selada com o nome do destinatário.
Cada carta continha um nome e respectivo número de senha.**

Todos procuraram seus assentos, quando os encontravam se sentavam, porém, algumas senhas não coincidiam com os números das cadeiras, propositalmente, a fim de criar uma situação de desconforto por não ter um lugar para si reservado, o que era sanado ao início das cenas, quando ao sobraem cadeiras vazias o público que estava em pé, se sentava onde bem quisesse. Após a entrada de todos, Garcin começava com sua partitura corporal e subitamente começava sua fala transitando e observando o local. Inês que também está sentada no público se revela ao público quando começa a interagir com Garcin. Na sequência chega Estelle, o desenrolar do espetáculo se segue com indagações sobre quem são, como morreram e o que fizeram para estarem ali. Uma coisa é certa, todos estão no inferno: o calor (proporcionado principalmente pelo ar condicionado estar desligado e pela sala fechada) e o cheiro de enxofre não deixam dúvidas aos presentes.

Com o desenrolar das cenas os atores demonstram uma relação infernal, de gato e rato,

onde ninguém pode ser feliz, pois o objeto de desejo, deseja o outro. Dessa forma Garcin persegue Inês que, sendo lésbica, o detesta e, então, persegue Estelle, que a detesta, pois prefere Garcin por ele ser homem, que, por sua vez, a despreza, pois se sente atraído por Inês. Esta relação está dada pelo texto de Sartre, mas eu propus aos atores colocar uma maior intensidade, a fim de que fique mais claro para o público os desgastes das relações.

Inserimos alguns signos para brincar com essa relação na dramaturgia cênica. Em um determinado momento Garcin pega uma long neck e a derrama, segurando na altura de seu sexo, como quem urina fora da privada, ao passo que Estelle se rebaixa para beber a urina/cerveja, enquanto ele fala seu texto de cena.

Outra cena de relação icônica acontece quando Garcin pega de dentro do vaso sanitário um vidro de leite, o destampa e entrega para a e Estelle, enquanto conta uma história sobre uma menininha que espalha garrafas de leite pela casa. Estelle momentaneamente é a garotinha. Instantes depois Estelle diz a Garcin que se vingue de Inês ficando com ela, nessa cena que supostamente seria uma cena de sexo, Garcin se masturba no vaso sanitário enquanto Estelle se toca enquanto interage com a garrafa. Beija, bebe o leite da garrafa, derrama sobre si como se fosse o próprio gozo de Garcin.

Por fim temos a cena da tentativa de Estelle de assassinar Inês, trata-se da mesma ação repetida em que ela pega os ovos e os quebra em suas mãos, um a um. Acabamos por inserir talco nos três primeiros ovos — que eram ovos cênicos e não de verdade —, e que são usados na cena do relato de Estelle do assassinato de sua filha bebê, o que cenicamente era muito interessante, tendo em vista a nuvem de talco que se formava. Além de que traz o cheiro do talco, trabalhando a memória olfativa do público, na relação dela com a criança. Os ovos que ela usa para tentar matar Inês, por sua vez, foram preenchidos com água, mas penso que devemos pensar em algo que simule sangue, para as próximas apresentações.

Como todo processo, nós também tivemos alguns percalços em duas apresentações, dessa vez referente a sonoplastia final que foi colocada equivocadamente. Na primeira ocasião não foi colocada, e na segunda foi posta antes do momento específico. Isso muito se deve ao fato de que não ensaiamos com o sonoplasta, que por ser muito ocupado, só poderia participar no dia da apresentação, mas as consequências disso são que o espetáculo termina sem um final aparente e o público sai tão logo o primeiro ator saia da sala.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou pesquisar junto aos referentes do Teatro Psicodélico uma nova dramaturgia cênica, que explorou, acima de tudo, o trabalho de corpo dos atores, envolvendo uma pesquisa do risco em cena, bem como suas relações com o espaço cênico e dentro deste contexto também com o público.

Este tema é importante pois valoriza os processos antes de tudo, e a importância desse processo acrescenta muito a minha pesquisa de preparação e trabalho de corpo para o ator e traz relevância no sentido de apresentar um trabalho prático teórico em que a maior referência é o grupo TP, o qual me permitiu pesquisar dentro de minhas áreas de interesses e desenvolver dentro dessa pesquisa uma técnica que coubesse dentro de nossa metodologia, como foi o caso das oficinas dos 4 elementos e 5 sentidos. A relevância no meio acadêmico permite que se desenvolvam pesquisas de corpo a partir dos 4 elementos e explorando os 5 sentidos, bem como promover criações artísticas com a prática do *work in progress*. Este trabalho traz sobretudo relevância em meu crescimento pessoal, acadêmico e profissional, tendo em vista que é baseado nestes métodos, absorvidos na academia e aplicados junto aos conhecimentos adquiridos com o grupo TP, que pretendo dar encaminhamento a minha carreira profissional como licenciada.

Apresento aqui o resultado prático e teórico de nossas pesquisas e desenvolvimentos da *Senha 4ª parede*, certa de que ainda temos um longo caminho pela frente, quando ainda pretendemos eliminar um pouco o texto e trazer mais performances e trabalho de corpo para a cena. Posso dessa forma concluir que o trabalho ainda está em processo e temos muito ainda que amadurecer.

Como pudemos observar, os objetivos propostos foram alcançados, porém não concluídos, pois em meu ponto de vista, ainda necessitamos de uma (r)evolução artística, dando um maior valor as imagens e ações performáticas e menos ênfase textual.

Para finalizar este trabalho incluo aqui um breve depoimento de Marcos Fauller, bailarino e coreógrafo formado pelo Colégio de Dança do Ceará. É diretor e fundador da Companhia Dita, criada em 2003, que foi um dos convidados que nos honrou com sua presença:

“SEG, 27/11/2017 13:07 - Michelle, querida. Foi ótimo ter ido, gostei muito da tua proposta, gostei da configuração do espaço, da forma como as senhas foram pensadas, acho que ali tem pano pra manga. Acho que a ideia pode ser amadurecida, você tem três bons atores, que em alguns momentos se perdem um pouco pelo

excesso de força na interpretação. Fiquei pensando se era proposital da sua direção. Acho o roteiro ainda confuso, tem muito texto, muita fala e acaba meio que do nada. Acho que isso também pode ser uma proposta interessante, mas precisa ficar mais claro. Enfim, acredito que cada trabalho jogado ao mundo torna-se um exercício diário de construção e entendimento das nossas formas de fazer arte e de se colocar na vida, nada se separa”.

E é com este pensamento artaudiano de Fauller que finalizo este trabalho com a certeza que estou no meu caminho e a caminho. Acredito que os conhecimentos acadêmicos unidos às vivências com o grupo TP me permitirão trabalhar e desenvolver propostas cênicas que permitam explorar os conceitos artísticos, políticos e filosóficos bem como questioná-los e coloca-los em cena.



Apresentação da Senha 4ª Parede, do dia 25/11/2017 Partitura 3 Garcin pelo ator Eclê Gomes.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, do dia 25/11/2017 Partitura 3 Garcin pelo ator Eclê Gomes.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, do dia 25/11/2017 Partitura 3 Garcin pelo ator Eclê Gomes.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, dia 25/11/2017 Início do espetáculo com Garcin, pelo ator Eclê Gomes.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, dia 25/11/2017 Estelle, ator Lucas Duarte narra a história de um abuso sexual infantil. Inês, atriz Patrícia Crespí, ao fundo em uma partitura.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, dia 25/11/2017 Estelle, ator Lucas Duarte é perseguida, por Inês, atriz Patrícia Crespí, juntamente com Garcin, pelo ator Eclê Gomes.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, dia 25/11/2017 Inês rindo desenfreadamente, atriz Patrícia Crespí, após tentativa infrutífera de Estelle, de matá-la.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, em 25/11/2017, Estelle, ator Lucas Duarte diz para Inês, atriz Patrícia Crespí, que queria que Garcin gostasse dela.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, em 25/11/2017, cena de tentativa de 'fuga' de Garcin, ator Eclê Gomes, Estelle, ator Lucas Duarte, se incomoda com Inês, atriz Patrícia Crespí.
Foto: Priscila Cordeiro



Apresentação da Senha 4ª Parede, dia 25/11/2017, saída do público após abertura da porta e saída dos atores.
Foto Priscila Cordeiro



Roda de comentários após apresentação da Senha 4ª Parede, dia 25/11/2017.
Foto: Priscila Cordeiro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva 2011;
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1985. p. 36;
- COHEN, Renato. Working in progress na cena contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2004;
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. Revista Repertório Nº16 ,2011, p. 12
- KANTOR, Tadeuz. O teatro da morte. São Paulo: Perspectiva 2008;
- KASTING, Rejane. Urdimento, v.1, n.22, A teatralidade como um choque entre visualidades (e a questão da realidade em cena), p. 211 - 218, julho 2014
- LABAN. Rudolf. O domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978. p. 186. PAVIS. Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008 p. 16
- SÁNCHEZ MONTES, Maria José. El cuerpo como signo. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004;

Filmes:

- BAUSCH, Pina de Win Wenders. Pina, 2011 - <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-189098/trailer-19312102/>
- JODOROWSKY, Alejandro. Fando e Liz, 1968 - <https://www.youtube.com/watch?v=a8j8mDbroLc>
- JODOROWSKY, Alejandro. A montanha sagrada, 1973 - <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-5539/trailer-19521311/>
- KANTOR, Tadeuz. La classe Muerta - <https://www.youtube.com/watch?v=8W6Ru9qaqRY>

ANEXO - TEXTO FINAL SENHA QUARTA PAREDE

Personagens:

Inês Serrano – Patrícia Crespí Estelle Ringaut – Lucas Duarte Joseph Garcin – George Alexandre Assistente de direção: Eclê Gomes

Sonoplastia e Iluminação: Michelle Gandolphi

SENHA QUARTA PAREDE

Livre adaptação dos textos: Entre quatro paredes de Jean Paul Sartre e Crave (Ânsia) de Sarah Kane, por Michelle Gandolphi

Garcin e Inês entram junto com o público. Após algum tempo Garcin se levanta vagarosamente, com postura de covarde e aos poucos se acalma.

*Garcin (olha em torno, triangular com o público) - Pois é... Então é assim... Ah! Bom, bom, bom... (Olha em torno): Em todo caso, bem diferente do que dizem por lá... Sobre ... (Num gesto vago e largo): Sobre isso tudo. Então era “**tudo mentira**” (pausa procurando pelo quarto) – Nem espelhos, nem janelas, naturalmente. Nada que seja frágil. Por quê? (Olha em torno para os olhos do público) – E por que olhar nos espelhos? (Continua a andar): Então, nada de cama. Porque não se dorme nunca, não é isso? Eu era capaz de apostar. **Morrer...** Por que essa gente havia de dormir? Eu dormia. Tinha o sono leve. Em compensação, sonhava coisas simples. **A culpa não foi minha, nunca a culpa foi minha.** (Silêncio... fica pensativo) Muito bem. Quer dizer que a gente tem de viver de olhos abertos? (Irônico): Viver... Digo: de olhos abertos. Para sempre. Será pleno dia em meus olhos.*

Dirige-se à porta e tenta abri-la. Não consegue. Ele grita repetidas vezes:

G - “Grite feito louco”

Nenhuma resposta. Esmurra a porta, repetindo freneticamente a fala. Nesse instante INÊS o interrompe dirigindo-se bruscamente a Garcin

I – Todo lugar que eu vou eu o vejo. Eu sei o numero da placa, eu conheço o carro será que ele acha que eu não reconheço?

G – Por favor, pare com isso!

I – Eu queria viver comigo mesma. Sem testemunhas e se isso não faz sentido então você entendeu perfeitamente. *(triangulando com o público)*

G – Não é o que você pensa

I – (Secamente): Inês Serrano. Senhorita.

G – Muito bem. Quer dizer que me acha com cara de carrasco? Quer fazer o favor de me explicar como se reconhecem os carrascos?

I – Têm cara de quem tem medo.

G - Medo? É esquisitíssimo! Medo de quem? De suas vítimas?

I – Ora! Sei bem o que estou dizendo. Espelho não me falta.

G - Espelho? *(Olha em volta)*: **E agora somos amigos. É da natureza do amor desejar um futuro. Você é lésbica? (Pausa) Acho que é por isso que você não tem filhos**

I – *(Dando de ombros)*: Isso é com o senhor. Será que o senhor sai de vez em quando para um passeio?

G – A porta está trancada.

I – É pena

G – Compreendo muito bem que minha presença a aborrece. E se dependesse de mim, preferiria estar só. Tenho certeza de que nos acostumaremos uns com os outros. Apenas, será bom conservarmos entre nós uma extrema polidez.

I – Não sou bem educada.

G – Nós todos seremos por você. *(Um silêncio. Garcin está sentado na cadeira. Inês, andando de um lado para outro – ambos entram em suas partituras corporais, subitamente voltam a conversar)*.

I – **Ah, por favor. Nunca conheci um homem em quem eu confiasse. .**

G – **Você confia em mim?**

I – **Isso não tem nada a ver com você. Não estou interessada em você. Não estou interessada em merda nenhuma sobre você.**

G – E a senhora? Não tem medo?

I – Para quê? O medo era bom antes, quando tínhamos esperança.

(Silêncio. Voltam as suas partituras corporais, Garcin vai se sentar de novo. Inês continua a andar. Garcin torce a boca e, ao olhar para Inês, esconde o rosto nas mãos. Entra Estelle)

E - *(falando para fora da sala)* Ah certo, então eu sou a última?!? Ok..

I - Não, não feche a porta! Droga!!! Florence??? É você?

E – Não, querida eu não sou essa tal de Florence. *(Olha para Garcin, que não ergueu a cabeça, e a ele se dirige)*: Não! Não, não erga a cabeça! Eu sei que está escondendo a cabeça nas mãos. **Você morreu para mim** *(Garcin tira as mãos do rosto saindo da partitura)*: Ah... *(Um tempo. Surpreendida e aliviada)*: **Meu testamento diz. Foda com tudo isso e eu vou te perseguir pro resto da porra da tua vida.**

G – Não sou carrasco, minha senhora.

E – Não pensei que fosse o carrasco. Eu... eu pensei que fosse um amigo. Achei que tivessem me pregado uma peça. *(Aliviada)*: Ah! Então, Já que temos de morar juntos, vamos nos apresentar. Chamo-me Estelle Rigault.

I – Inês Serrano. Prazer em conhecê-la.

G – *(Inclina-se de novo)*: Joseph Garcin.

E – *(Falando com o público vai perguntando os nomes de cada um Inês e Garcin aproveitam para fazer o mesmo)* E o seu meu bem?... E o seu?? Tá bom, assim, não vou decorar o nome de todos agora, mas com o tempo... e nós temos todo o tempo do mundo pra isso, Não é?... então voltemos.

I – Voltemos... **Se o amor chegasse. Tome mais uma, fume outro cigarro.** *(Começa falando para Estelle como que oferecendo tudo a ela, segue oferecendo pro público... faça sua aposta, jogue de novo bicho, gaste tudo...)*

E – **Alguma vez já lhe ocorreu que está procurando no lugar errado?** Ora, o principal, é conservarmos o bom humor. A senhora está...?

I – Sim, a semana passada. E a senhora?

E - Eu? Ontem. O velório ainda não acabou. *(Fala triangular do com o público)* **Não bebo. Odeio cigarros. Sou vegetariana. Não saio fazendo besteiras por aí. Nunca saí com putas, nunca tive nenhuma doença sexualmente transmissível além de sapinho. Isso faz de mim uma raridade um ser único. Bela, recatada e do lar.**

I – **É possível?**

E – **No acostamento de uma estrada saindo da cidade ou talvez entrando, dependendo de onde você olha, uma garotinha está sentada no banco de passageiros de um carro estacionado. Seu velho avô abre o zíper da calça e tira ele pra fora, grande e roxo...** *(A Inês)*: E a senhora como foi que morreu?

I – Sufocamento com Gás.

E – E o senhor aí?

G – Doze balas no peito. *(Gesto espantado de Estelle)*: Desculpe-me. Não sou um morto de boa sociedade.

E – **Tem coisas piores do que ser gordo e ter 50 anos. Estar morto e ter 30.** Proponho que nos chamemos ausentes, será mais correto. O senhor: há quanto tempo está ausente?

G – **Seis meses de plano.**

E – **Cartão de ponto?**

G – **Uma porra sem pé nem cabeça**

E – Eu, de Paris. Ainda tem alguém por lá?

G – (*Cabisbaixo*): Minha mulher. **Estou aqui para lembrar. Eu tenho que lembrar** Estou pondo minha vida em ordem. (*Inês começa a rir*): Os que riem fariam melhor se me imitassem.

I – Minha vida está em ordem. Perfeitamente em ordem. Ela mesmo se pôs em ordem por lá! Não tenho que me preocupar com isso.

G - Verdade? E a senhora acha isso tão simples? (*Passa a mão pela testa*): Que calor! Dão me licença? (*Fala tirando a camiseta*).

E – (*Com espanto, olha para todos e diz*): Mas, por que... por que nos puseram juntos? Olho para vocês, e penso que temos de morar juntos... Eu esperava encontrar aqui amigos, família...

I – Ah sim, um excelente amigo com um buraco no meio da cara.

E – Esse também, esse também. Dançava tango como um profissional. Mas nós... nós... por que foi que nos juntaram? (*Inês ri*)

G – Ora, por acaso. Eles vão arrumando a gente onde podem, por ordem de chegada. (*A Inês*): Por que está rindo?

I – O sr. me diverte, Eles não fazem nada por acaso.

E – (*Concordando com Ines*): **Se Garçon, o sr é muito ingênuo se pensa que ainda tem aquele tipo de escolha.**

I – **Sou incapaz de conhecer você.** (*Para Estelle*)

E – **Completamente indecifrável. Não queira me conhecer.** (*Ines começa a rir*)

Por que você está rindo?

I – **O que é que você fez?.**

E – **Nada, nada, não fiz nada.**

I – Eu... eu era agente dos correios.

E – (*com deboche tirando sarro de Inês que se irrita*): Ah? Então, explique-me... Conseguiu se aposentar ou veio antes, porque esse novo pacote da previdência vou te dizer, essa PEC do fim do mundo... Logo logo isso aqui vai tá superlotado, vai ficar complicado...

E - Mas e o Sr, senhor Garcin?

G – Eu Não tenho coragem.

E – Nesse caso o sr. tem toda a razão: foi o acaso que nos juntou.

I – O acaso? Então é por acaso que estas cadeiras estão aqui? E este calor infernal?; O que lhe digo é que tudo isso foi preparado com carinho, nos mínimos pormenores. Este aposento estava à nossa espera. Para todos nós que aqui estamos.

E – Mas, como assim? **Eu sou o tipo de mulher de quem as pessoas falam: Quem era aquela mulher?**

I – **Você até parece feliz para quem não está.**

E – Então... é tudo previsto? **Não quero ficar velha e fria e não ter dinheiro para tingir o cabelo.**

I – Tudo. **Espadas em Turbilhões.** Mas se ao menos um de nós tivesse a coragem de dizer...

G - ...o quê?

I – Estelle!

E – Que é?

I – O que foi que a senhora fez? Por que a mandaram para cá?

E – *(Com vivacidade)*: Mas eu não sei! Não sei absolutamente nada. Pergunto-me mesmo se isto tudo não será um equívoco. *(A Inês)*: Nada de risadas. Como quer que não haja equívoco? Não dê risadas, não. *(A Garcin)*: E o senhor? Se se enganaram no meu caso, também podiam ter-se enganado no seu. *(A Inês)*: E no seu também. Não será melhor pensar que estamos aqui por equívoco?

G – Eu dirigia um jornal pacifista. Rebentou a guerra. Que fazer? cruzei os braços e eles me fuzilaram. Que crime há nisso?

E – *(Reconfortando-o)*: Não há crime. O senhor é...

I – *(Concluindo com ironia)*: Um herói. E sua mulher, Garcin?

G – Que é que tem? Antes de mim ela estava na sarjeta.

E – *(A Inês)*: Está vendo? Está vendo?

I – Estou vendo... Para quem está representando esta comédia, se estamos entre nós?

E – *(Com insolência)*: Entre nós?

I – Sim. Entre assassinos!!! Estamos no inferno, minha filha, e aqui não pode haver erros, e não se condena ninguém à toa.No inferno! Condenados! Condenados! Condenada, a santinha. Condenado, o herói sem mácula. Tivemos nosso momentos de prazer, não é verdade? Diversos seres sofreram por nós até à morte, e divertia bastante. Agora temos de pagar. *(Triangular do com o público, questionar a eles sobre quem eles mataram, Garcin e Estelle também inquirirem o público, após algum tempo Inês fica reflexiva e volta)* Agora compreendo porquê foi que nos puseram juntos...Vão ver como é tolo. Não existe tortura física, não é mesmo? E, no entanto, estamos no inferno. Temos de ficar juntos, até o fim. Não é isso? Quer dizer que há alguma coisa que faz falta aqui: o carrasco! Pois é... fizeram uma economia de pessoal. É a crise. São os próprios fregueses que se servem, como nos restaurantes cooperativos.

E – Que quer dizer?

I – Cada um de nós é o carrasco para os outros! *(Todos ficam espantados... Um tempo em*

silencio. Eles ruminam a ideia dialogando com o público).

G – *(Com voz doce para Estelle)* **Querida. Você me pediu para te seduzir. Quando criança eu gostava de fazer xixi no tapete. O tapete apodreceu e eu culpei o cachorro. Ainda estou aqui Eu continuo tentando entender, mas não consigo. Preciso de um milagre para me salvar Tenho nojo de mim mesmo.** É preciso que nos calemos.

E – É preciso que eu me cale?

G – É, sim. E... e estaremos salvos. Calar-se. Olhar em si mesmo, jamais erguer a cabeça. Estão de acordo? *(Dirige-se ao seu assento e faz uma partitura. Silêncio enquanto isso Estelle procura por todos os lados, inquietamente. Remexe para um lado e outro sua roupa. Volta-se para o público):*

E – Alguém teria um pó? Um pó, um pozinho... um pó.. compacto *(Garcin faz sinal de silêncio, Estelle continua).*

I - Mas pra que é que você quer pó?

E - Na verdade eu quero o espelho, um espelhinho de bolso, não importa. *(Garcin continua com a cabeça entre as mãos).*

I - *(Com solicitude):* Tenho um espelho aqui. *(Procura-o no bolso com raiva):* Não está mais. Devem Ter ficado com ele no depósito. Não entendo porque tivemos que deixar nossas coisas lá, isso não faz sentido. O que eles querem com isso?

E – Ah eu também não entendi, pegaram minha bolsa com minha carteira, todas as minhas jóias... *(Um tempo. Ela fecha os olhos e cambaleia. Inês corre para ampará-la).* Inês **você podia ser minha mãe!**

I – O que você tem?

E – Ah, foi uma tontura.

I – Ah, você tem sorte. **Não sou sua mãe.**

I - Venha eu lhe ajudo *(pede licença da cadeira para Alguém do público, sobe na cadeira e chama a Estelle)* Quer que eu lhe sirva de espelho? Venha...

E – *(Mostrando o público):* Mas...

I – Façamos de conta que eles não existem. Oh mas o que é isso aqui na sua boca?

E – Ah meu batom, deve ter borrado... **Está ficando pior**

I – Você é quem vai me fazer mal. Mas, que importa? **Dor por associação. Insanidade mental** Chegue mais perto. Mais... Agora olha nos meus olhos: está se vendo neles?

E – Estou tão pequenininha. Vejo-me muito mal. Muito mal!

I – Mas eu vejo você inteirinha. Nenhum espelho será mais fiel! Faça-me perguntas.

E – **A morte é uma opção?**

I – O meu coração vazio está cheio de escuridão. Cheio de vazio

E – Satisfeita com nada. Felizmente *(lança um olhar a Garcin e caminha em direção a ele)*
Sempre que eu olho algo bem de perto, a coisa se mexe como uma massa de larvas brancas.

I – Eu abro minha boca e eu também estou cheia delas, caindo pela minha garganta.

E – Tento colocá-la pra fora mas ela fica maior, não tem fim. Eu a engulo e finjo que ela não está lá!

I – Será que não valho mais do que um espelho?

E – Tão chocante. Minha imagem, nos espelho, era domesticada. Eu a conhecia tão bem!... Eu vou sorrir; meu sorriso irá até o fundo das suas pupilas, e Deus sabe o que será dele! *(Um tempo): ... Inês, você gosta de mim?*

I – Muito!

E – *(Um tempo olhando para Garcin. Designa Garcin com a cabeça):* Eu queria que ele também olhasse para mim.

G – (Furioso) Está bem! Estou tão cansado. Eu anseio por branco no branco e preto, mas meus pensamentos correm em glorioso arco-íris, incitando-me a ficar acordado, arrancando a quente cobertura da invisibilidade toda vez que jura encher minha mente com nada. *(Aproxima-se de Estelle e lhe acaricia o rosto).* Então, menina, sou do seu gosto? Dizem que você estava de olho em mim...

E – A maioria das pessoas sr Garcin...

G – A única coisa que eu queria dizer eu já disse, e é uma merda de um tédio falar de novo, não interessa o quanto de verdade tem nisso, não interessa que o pensamento seja o único que a humanidade tem. Enquanto cada um de nós não confessar porque foi condenado, nada saberemos. Você aí, Estelle, comece! Por que foi? Diga o porquê. Vamos, por que foi?

E – Digo que ignoro tudo. Eles não quiseram me contar.

G – Eu sei. A mim também não quiseram responder. Mas eu me conheço. Tem medo de ser a primeira a falar? Pois bem, eu começo. *(Silêncio).* Eu não sou boa coisa... Estou aqui porque torturei minha mulher. Apenas isso.

I – Bem... eu era o que eles chamam por lá de “uma mulher condenada”. Já condenada, não é verdade? *(Falando com o público)* você também, não é e você... você tem cara de que também é... Por isso, não houve grandes surpresas.

G – E é só?

I – Não. Há também aquele caso da Florence.

G – E então?

I – Então, aconteceu aquele trem... Em que eu empurrei meu primo, marido dela na frente do trem... Eu dizia sempre a Florence: está vendo, meu bem? Nós o matamos. *(Silêncio)*. É... Eu sou má. **Estou acabada e ninguém pode me salvar.**

G – E eu também.

I – Não. O senhor... o senhor não é mau. O sr É outra coisa.

G – O quê?

I – Mais tarde eu lhe direi. Eu, sim, sou má. Quer dizer que preciso do sofrimento dos outros para existir.

G – É, você tem razão. *(Para Estelle)*: Você, agora. O que foi que você fez?

E – Já disse que não estou sabendo de nada. Por mais que eu me pergunte...

G – Bem, então vamos ajudá-la. E Aquele sujeito aquele da cara arrebitada, quem era?

E – O sr. não tem o direito de me interrogar.

I – Foi por sua culpa que ele se matou?

E – Cale sua boca!

G – Por sua causa! Por sua causa!

I – Um tiro no meio da cara por sua causa!

E – **Não precisa de nenhuma performance. Esse abuso já foi longe demais.** *(Ela se precipita para a porta e a sacode)*.

G – **Eu não sou o que sou, sou o que faço. Toda aquela dor. Para Sempre. Por que você bebe tanto? Minha gargalhada é uma bolha de desespero.** *(Estelle bate desesperadamente na porta. Inês e Garcin riem. Encostada na porta, Estelle se vira para eles)*.

E – Eu bebo **Porque os cigarros não estão me matando com a rapidez necessária!**

G – E você, você não queria?? Não importa o que você fez, eu sei que você não queria

E – Não queria, mas a criança veio assim mesmo. Fui passar cinco meses na Suíça. Ninguém soube de nada. Era uma menina. Roger estava ao meu lado quando ela nasceu. Achava interessante ter uma filha. Eu, não!

G – E depois?

E – Havia um balcão sobre o lago. Arranjei uma pedra grande. Amarrei nas perninhas dela. Ele gritava: “Estelle, por favor, eu suplico!” Eu o detestava. E ele viu tudo. Debruçou-se no balcão e viu os círculos concêntricos na água do lago.

G – E depois? *(Estelle o empurra exausta)* Está bem. *(Atira a camisa sobre sua cadeira)*. Não me queira mal, Estelle.

E – Não lhe quero mal.

I – E a mim? Você quer mal?

E – A você..sim... (*Garcin começa a rir*).

I – (*Afasta-se*). Pois é, Garcin, estamos nus. Está enxergando melhor agora?

G – Não sei. Talvez um pouquinho melhor... (*Com timidez*): Mas Será que a gente não poderia experimentar ajudar-nos uns aos outros?

I – Não preciso que me ajudem.

G – Inês, eles enrolaram todo o fio. Se você fizer o menor gesto, se erguer as mãos para se abanar, Estelle e eu e todo mundo aqui sentiremos o abalo. Nenhum de nós pode se salvar sozinho. Temos de nos perder juntos, ou nos desenrolar juntos. Escolha. (*Um tempo*). Que tal?

I – Que estava dizendo? Falava em me ajudar, não é?

G – Regra um

I – Sem sentimentos.

G – Sem emoção. Uma trepada fria e uma memória de peixe de aquário.

I – Minhas entranhas desistiram.

G – Pulsando entre vergonha e culpa. Confusão, confusão.

I – Nunca guarde souvenirs de um assassinato. Estou podre.

G – Está tudo claro? (*Tempo*). Outra garota. Outra vida.

I – (*Para Estelle*) Eu podia ser sua mãe. Porque ninguém faz amor comigo do jeito que eu quero ser amada? Florence era como você..

G – (*para Estelle que se insinua para ele, se referindo a Inês*) Entenda-se com ela.

E – Você não é minha mãe. Por debaixo da porta vaza uma poça negra de sangue!

Garcin,vamos o que você pode perder agora?

G – (*Repelindo-a a custo*): Peço-lhe que se entenda com ela.

E – Ela não conta! Ela é uma mulher!

I – Ele pensa que nós somos burras, ele acha que nós não sabemos. Ela está neste momento tendo algum tipo de esgotamento nervoso e queria ter nascido negra homem e mais atraente. Ou só mais atraente. Ou só diferente. Ou só ser a porra de outra pessoa. Ela está falando dela mesma na terceira pessoa porque a ideia de ser quem ela é, de reconhecer que ela é ela mesma, é mais do que seu orgulho pode suportar. (*Fala enquanto se aproxima e ao final da frase agarra Estelle por trás*)

E – (*tentando se desvencilhar de Inês*) Largue-me! Você não tem olhos! Que hei de fazer para que você me deixe? Tome...

(*Se vira e lhe dá um tapa no rosto. Inês a solta*).

I – Garcin, você me paga!

G – Então você quer mesmo um homem? **Se você quer que eu abuse de você, eu abusarei. Você está enlouquecendo sob meus olhos.** (*Toma-a pelos ombros*). **Odeio essas palavras que me mantêm vivo. Odeio essas palavras que não me deixam morrer.**

E – Ora, você pensa demais! (*Rindo*): Idiota, meu querido idiota! Então você pensa que eu seria capaz de amar um covarde?

(*Garcin fica atônito, desacreditado com Estelle. Um tempo*).

G - (*Às duas*): Tenho nojo de vocês! (*Dirige-se à porta*). Pois garanto que eles hão de abrir. (*Bate na porta desesperadamente*) Não aguento mais vocês, não aguento mais! (*Estelle corre para ele e ele a repele*): Vá! Tenho ainda mais nojo de você do que dela. Não quero apodrecer nos seus olhos. Você é perigosa, mole! Você é um polvo, um pântano! (*Bate na porta*): Abrem ou não?

E – Garcin, por favor, não vá! Não quero ficar aqui com ela! Covarde, covarde! Você é mesmo um covarde!

I – **Julgamento deteriorado, disfunção sexual, ansiedade, dores de cabeça, nervosismo, insônia, agitação, náuseas, diarreia, coceira, tremedeira, suor, espasmos.**

E – Você não ganhará nada com isso. Se essa porta se abrir, eu também irei.

I – Para onde?

E – Não importa. O mais longe possível de você!

G – (*Não cessou de bater na porta*): **É disso que eu estou sofrendo a partir de agora! Tudo bem. Não vai importar. Não importa. Eu digo a eles que privação de sono é uma forma de tortura. Se você cometer suicídio você terá que voltar e passar por tudo isso de novo. A mesma aula, de novo e de novo** fantasma de sofrimento, que roça, que acaricia, e que nunca dói o bastante. (*Agarra o trinco da porta e a sacode fala virando-se para Inês*) **Você já ouviu vozes?**

I – **Só quando elas falam comigo. Perdi a fé na honestidade! (rindo muito)**

G – Você sabe o que é um covarde? Você sabe o que é o mal, a vergonha, o medo? **Uma garotinha foi ficando cada vez mais paralisada com as frequentes e violentas brigas de seus pais. As vezes ela ficava horas completamente parada no banheiro, simplesmente porque era lá que por acaso ela estava quando a briga começou. Finalmente, nos momentos de calma ela pegava garrafas de leite e as deixava em lugares onde mais tarde ela poderia ficar presa. Seus pais não conseguiam entender porque achavam garrafas de leite azedo por toda a casa.**

I – É. Morre-se sempre cedo demais... ou tarde demais. No entanto, a vida aí está, liquidada.

G – Víbora! Tem sempre resposta para tudo!

E – Vingue-se, Garcin...

G – Mas como?

E – Beije-me! Ela vai ficar puta.

G – É verdade, Inês! Você me pilhou, mas a pilhei também. (*Debruça-se sobre Estelle. Inês dá um grito de raiva*).

I – Covarde, covarde! Vá se fazer consolar por mulheres!

E – Dane-se, Inês! Dane-se! Dane-se, dane-se! Aperte-me mais contra você, Garcin. Ela vai estourar!

I – Isso mesmo, aperte-a bem forte. Aperte-a! Misturem bem os seus calores! Que bom que é o amor, hein, Garcin? É morno e profundo como o sono... mas EU não vou deixar vocês dormirem.

G – Não ficará escuro nunca?

I – Não há segredos.

G – Há somente cegueira

I – Agora e para Sempre!

G – (*Deixa Estelle e faz alguns passos em cena*) Digo a vocês que tudo estava previsto. Eles previram que eu haveria de parar com todos esses olhares sobre mim. Todos esses olhares que me comem! (*Volta-se bruscamente para as duas subindo na cadeira*). **Duas mulheres ao pé da cruz. É real, é real. Totalmente real. (Ri) Odeio você e Preciso de você. Eu parti o coração dela e o que posso querer?**

E – Meu amor...

(Repelindo-a, Garcin grita):

G – A culpa não é minha. Meu coração está partido A espinha dorsal da minha vida está quebrada. A vida aos amargos da alma!

E – Você não é má pessoa, você só pensa demais! (*Estelle pega a camiseta de Garcin e tenta enforcar a Inês levando-a para parede*).

I – (*Debatendo-se e rindo*): Que é que você está fazendo? Que está fazendo? Ficou louca? Bem sabe que já estou morta! Morta, morta, morta! Nem a faca, nem o veneno, nem a forca! Está tudo acabado, compreende? E estamos juntos para sempre! (*Ri desenfreadamente*).

E – (*Dando risadas*). Para sempre, meu Deus! Que engraçado! Para sempre!

G – (*Ri e olha para as duas*). Para sempre!

(Os três riem-se vertiginosamente, voltando para suas cadeiras, vão parando aos poucos. Um longo silêncio. Deixam de rir e se entreolham. Então voltam-se para o público perguntando seus nomes e porque estão ali, quem eles mataram, etc... Depois de algum tempo a porta se

abre inesperadamente, o som para, ficando somente o strobo).

I – Olhe Garcin a porta... a Porta se abriu. Então, Garcin? Pode ir. Vá Garcin (*em tom debochado e rindo muito*)

G – (*Lenta e covardemente*): **Almas exaustas com bocas secas... Pra fora, na direção de quê?**

I – (*Estelle não se move. Inês dá uma gargalhada*). **O mundo lá fora está supervalorizado? Toda previsível e doentia futilidade que é o nosso relacionamento.**

E – (*Estelle se atira sobre Inês pelas costas*): Garcin, ajude-me! Depressa, ajude-me!

I – (*Debatendo-se*): **Não faça isso! Eu vi meu pai bater na minha mãe com uma bengala. Sinto por ele ter feito isso!** No corredor, não! Não me atire no corredor Estelle!

G – **Sinto por você ter visto isso!**

E – **Eu juro que não suporto olhar pra você.**

G – E foi por causa dela que fiquei. (*Estelle solta Inês, que olha assombrada para Garcin*):

I – Por minha causa? (*Um tempo*). Bom! Então, fechemos a porta. Faz dez vezes mais calor depois que ela se abriu. (*Inês tenta fecha a porta, sem sucesso*). Por minha causa? (*Nesse momento ouve-se a mensagem sonora de que “os condenados da primeira, segunda e terceira parede, devem deixar a ante sala do inferno e continuar para a quarta parede*)

E – Bem, para sempre, não é mesmo? Então... Continuemos (*e sai*)

I – (*seguindo Estelle*) É continuemos... (*e sai*)

G – (*covardemente indo em direção a porta*) Então... Continuemos... (*e sai*) *Blackout*

Fim

Obs. Texto normal é de Jean Paul Sartre

Texto em negrito é de Sarah Kane