



No papel e no palco: efeitos expressivos do uso dos pronomes pessoais e de tratamento em francês e português em *Huis clos* (*Entre quatro paredes*), de Jean-Paul Sartre

Sur le papier et sur la scène: effets expressifs de l'usage des pronoms personnels et de traitement en français et en portugais dans *Huis clos* (*Entre quatre paredes*), de Jean-Paul Sartre

Mariana Aparecida da Silva¹
Ana Cláudia Romano Ribeiro²
Deise Abreu Pacheco³

Resumo

Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida na Universidade Federal de São Paulo. Trabalhou-se com a peça *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre em um duplo viés, teórico e prático. Na primeira parte, foram analisados os efeitos dramáticos dos pronomes pessoais e de tratamento em francês e em português a partir de trechos da peça de Sartre em língua original e na tradução de Guilherme de Almeida (*Entre quatro paredes*, 1949), com o suporte dos trabalhos de Fregonezi (1993), Maingueneau (1996), Lopes e Duarte (2003) e Faraco (2007). A parte prática fundamentou-se em jogos e práticas teatrais realizados em uma pesquisa de campo feita ao longo da *Oficina Cena Bilingue. Leituras na prática: Sartre em foco*, desenvolvida pela pesquisadora doutora em Pedagogia do Teatro Deise Abreu Pacheco especialmente para a nossa pesquisa, a partir do sistema de jogos teatrais de Viola Spolin (2010).

Palavras-chave: *Huis clos. Entre quatro paredes. Jean-Paul Sartre. Pronomes pessoais. Jogos teatrais.*

Résumé

Cet article présente les résultats d'une recherche d'Initiation Scientifique développée dans l'Université Fédérale de São Paulo. La pièce *Huis clos* (1944) de Jean-Paul Sartre a été analysée à partir d'une double perspective, théorique et pratique. D'abord, on a observé les effets dramatiques de l'usage des pronoms personnels et des pronoms de traitement en français et en portugais dans des morceaux choisis de la pièce en langue originelle et dans la traduction de Guilherme de Almeida (*Entre quatre paredes*, 1950), avec le support des travaux de Fregonezi (1993), Maingueneau (1996), Lopes et Duarte (2003) et Faraco (2007). La partie pratique s'est basée sur des jeux théâtraux mis en place dans l'*Atelier Scène Bilingue. Lectures dans la pratique: Sartre dans la cible*, créé spécifiquement pour cette recherche par la chercheuse et docteure en Pédagogie du Théâtre Deise Abreu Pacheco selon la notion de jeu théâtral de Viola Spolin (2010).

Mots-clés: *Huis clos. Entre quatre paredes. Jean-Paul Sartre. Pronoms personnels. Jeux théâtraux.*

¹ Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Letras – Português/Francês pela Universidade Federal de São Paulo e formada no Curso Técnico de Arte Dramática pelo Senac. Email: mariana.constantinni@gmail.com.

² Professora do Departamento de Letras e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: acribeiro@unifesp.br.

³ Doutora em Pedagogia do Teatro pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes/ECA da Universidade de São Paulo/USP, com estágio internacional de pesquisa na Universidade de Copenhague (Financiamento FAPESP/CAPES n. 2014/04101-9; 2015/00330-6). E-mail: dedeista@gmail.com.

Introdução

Este artigo resume a pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida na Universidade Federal de São Paulo sob a orientação da professora doutora Ana Cláudia Romano Ribeiro e concluída em finais de 2018.⁴ Nesta pesquisa trabalhamos com a peça *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, publicada em Paris em 1944, e com a tradução de Guilherme de Almeida, *Entre quatro paredes*, publicada em São Paulo em 1950.⁵ Nossa pesquisa teve dois momentos. Primeiramente, “no papel”, uma análise dos pronomes pessoais e de tratamento na versão da peça em francês e na tradução, em trechos selecionados, observando-se como eles colaboram para a construção das personagens e das tensões dramáticas; em um segundo momento, “no palco”, observações sobre a *Oficina Cena Bilíngue. Leituras na prática: Sartre em foco*, desenvolvida pela diretora teatral e pesquisadora Deise Abreu Pacheco especialmente para a nossa pesquisa a partir dos mesmos trechos selecionados e com foco nas mesmas questões.⁶

⁴ Agradecemos às professoras da área de francês da Universidade Federal de São Paulo pelo apoio à nossa pesquisa: a Márcia Valéria Martinez de Aguiar pelas indicações bibliográficas dos trabalhos de Maingueneau (1996), Faraco (2017) e Lopes e Duarte (2003); a Denise Radanovic Vieira pela indicação do trabalho de Paulo Massaro; a Lígia Fonseca Ferreira pelo debate da comunicação em que apresentamos o estágio inicial desta pesquisa, na 2ª Semana de Pesquisa Discente Letras UNIFESP (2ª Semana de Estudos Franceses), ocorrida no dia 10 de maio de 2018; a Rita Jover-Faleiros por colaborar de certa forma com o nascimento do tema desta Iniciação Científica quando propôs um trabalho final - da disciplina de Língua Francesa V - que consistiria em um vídeo cujo tema era livre, porém dentro do âmbito Língua/Cultura, para o qual escolhemos trabalhar com *Huis clos*, observando a diferença no contexto de fala em que os pronomes pessoais são usados na peça original de Sartre e na tradução *Entre quatro paredes* de Guilherme de Almeida. Agradecemos também a Deise Abreu Pacheco, doutora em Pedagogia do Teatro pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes/ECA da Universidade de São Paulo/USP, pela sugestão da peça de Sartre, pela leitura do projeto e pela colaboração na parte prática desta pesquisa - jogos teatrais - por meio do desenvolvimento e orientação da *Oficina Cena Bilíngue: Leituras na Prática. Sartre em Foco*, oferecida no Teatro Adamastor - Campus Guarulhos da UNIFESP e aberta ao público interessado. Somos igualmente gratas a Suelen Santana Silva pela monitoria generosa e atenta da oficina, bem como às pessoas que dela participaram: Abigail Pereira Fabiano, Ariana Santos de Oliveira Watanabe, Caroline de Souza Seeman Flutuoso, Giulia Rampazo, Luísa Bér gami Fernandes, Márcia Aguiar, Pedro F. Rossetto, Renata Cazarini e Stephanie Baltazar. Os registros fotográficos e fílmicos foram feitos por Ariana Santos de Oliveira, Ana Cláudia Romano Ribeiro, Luciano Nóbrega de Melo, Mariana Aparecida da Silva e Suelen Santana Silva. Por fim, nossa gratidão a Renata Cazarini de Freitas, professora da Universidade Federal Fluminense pela fala no último dia da *Oficina Cena bilíngue: leituras na prática. Sartre em foco* e pelo compartilhamento dos materiais bibliográficos acerca da tradução e da montagem de *Entre quatro paredes* no Brasil.

⁵ Cabe assinalar que não analisamos aqui a tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak, que mantém o título dado pelo tradutor campineiro (Civilização Brasileira, 2005), mas que a ela certamente dedicaremos atenção em futuros desenvolvimentos deste trabalho. Sobre a relação de Guilherme de Almeida com o teatro, ver Freitas (2016).

⁶ Até o presente momento não encontramos pesquisas semelhantes à nossa, ou seja, que unam o estudo de um tópico gramatical de língua francesa em uma obra dramaturgical a jogos teatrais. O que encontramos

Vale notar que esta pesquisa de Iniciação Científica teve um caráter experimental e procurou estabelecer pontes entre duas áreas que trazem suas especificidades e fundamentos teóricos próprios, a saber, as áreas de língua e literatura francesa (parte 1) e teatro e educação (parte 2). Portanto, a relação entre as duas partes, ainda que baseadas nos mesmos trechos da peça de Sartre, não tem a expectativa de construir uma unidade teórico-prática, mas, ao contrário, aproximar perspectivas diversas com interesse de construir relações interdisciplinares entre os campos das Letras e do Teatro.

Observamos como os pronomes de tratamento “*tu*” e “*vous*” criam tensões dramáticas de acordo com as situações em que são empregadas na peça *Huis clos*, de Jean Paul-Sartre, e comparamos o original francês com a tradução de Guilherme de Almeida, que os traduz, em geral, por “você”⁷ e “senhor/a”. A distinção entre os pronomes “*tu*” e

de mais próximo à nossa abordagem foi a tese de doutorado de Maria da Glória Magalhães dos Reis (2008) e a dissertação e a tese de Paulo Roberto Massaro (2008 e 2007).

⁷ Em sua análise crítica *Entre quatro paredes (e O pedido de casamento)*, Prado fala sobre a tradução do tratamento pessoal “*tu*” e a resolução de Guilherme de Almeida ao empregar “você”: “[...] Alguns autores teatrais, e a maioria dos tradutores, resolvem a questão recorrendo inteiramente ao ‘*tu*’ solução a menos admissível em face dos nossos hábitos atuais, obrigando os atores a uma constante falta de naturalidade, análoga ao sotaque levemente aporuguesado dos nossos intérpretes de outrora, quando o teatro português ainda influenciava fortemente o nosso. O ‘*tu*’, hoje em dia, segundo nos parece, deve ficar confinado a peças cujo enredo se passa em regiões do Brasil onde esse tratamento é comum, ou então, a peças de cunho poético, em que seja empregado para obter-se um efeito artístico especial, como já é o caso do ‘*vós*’. A tradução de *Huis clos* vem confirmar, com autoridade de Guilherme de Almeida, esses pontos de vista: sem empregar o ‘*tu*’, resolve tão bem a questão do tratamento com o ‘você’, que o público nem chega a perceber que tenha havido qualquer espécie de problema a resolver” (PRADO, 1947, p. 249). No artigo “De Vossa Mercê a você: análise da pronominalização de nominais em peças brasileiras e portuguesas setecentistas e oitocentistas”, de Lopes e Duarte (2003, p. 1-3), elas fazem uma análise comparando a variedade da língua portuguesa com relação ao pronome de tratamento “Vossa Mercê” que passa por uma transição se transformando em “vosmecê”, até chegar em “você” e “cê”. Assim, Lopes e Duarte dizem: “Em relação à forma *você*, originada do pronome de tratamento *Vossa Mercê*, o que se ressalta atualmente como diferença relevante é o seu emprego na interlocução. Em português europeu *você* está em distribuição com *o(a) senhor(a)* e *tu*, segundo o grau de intimidade estabelecido entre os interlocutores, o que revela que *você* ainda guarda traços de forma de tratamento. No português do Brasil, ao contrário, *você* já está perfeitamente integrado ao sistema de pronomes pessoais, substituindo *tu* em grande parte do território nacional ou convivendo com *tu* sem que o verbo traga a marca distintiva da chamada ‘segunda pessoa direta’” (LOPES; DUARTE, 2003, p. 1). As autoras ainda falam sobre a variação do “*tu*” “você” no Brasil e fazem uma análise a partir de peças de teatro cariocas escritas nos séculos XIX e XX. Elas percebem que no século XX o uso do *você* se sobressai consideravelmente, porém, ainda no século XX nota-se o retorno do uso do pronome “*tu*”: “Na verdade, a variação *tu / você* no Brasil não é uma questão simples. Peças de teatro escritas no Rio de Janeiro, ao longo dos séculos XIX e XX, revelam que, por volta dos anos 20 – 30 do século XX, a coexistência das duas formas desaparece, sendo quase exclusivo o uso de *você* (DUARTE, 1993). No entanto, no último quartel desse mesmo século, nota-se no mesmo tipo de texto um retorno do pronome “*tu*”, desta vez sem a forma verbal com a flexão de segunda pessoa (Paredes Silva 2000). Com base numa amostra controlada de língua oral, Paredes Silva (2003) confirma esse retorno de “*tu*” à fala carioca, com a forma verbal não marcada. Segundo Menon (1997) e Menon e Loregian-Penkall (2002), pesquisas de campo realizadas nas três capitais do sul indicam a ausência de “*tu*” em Curitiba, sua concorrência com “você” em Florianópolis e Porto Alegre, com uma interessante particularidade: em Florianópolis, “*tu*” é menos frequente que “você”, mas tende a aparecer

“vous” na língua francesa é bem marcada e varia de acordo com o contexto e com a(s) pessoa(s) com quem se fala.

Tratar por “tu” é algo que se designa pelo substantivo “*tutoiement*” e pelo verbo “*tutoyer*”, que podem indicar o uso da segunda pessoa do singular em situações mais informais como entre familiares, amigos, filhos, pessoas da mesma idade, indicando proximidade, intimidade. Em alguns casos, pode ter sentido depreciativo ou ainda outras nuances, segundo o contexto. O substantivo que significa “tratar por *vous*” é “*vouvoiement*” e a forma verbal, “*vouvoyer*”. A segunda pessoa do plural é comumente usada em situações mais formais como no tratamento de pessoas desconhecidas, com quem se têm pouca intimidade, com as pessoas mais velhas mesmo sendo conhecidas, no ambiente de trabalho e com pessoas superiores hierarquicamente. Indica respeito, educação, hierarquia social, mas também pode sugerir distância, desprezo e, como o pronome “tu”, pode ter outras nuances (cf. MAINGUENEAU, 1996, p. 19-23).⁸

mais com a flexão verbal marcada, enquanto em Porto Alegre, “tu” é mais frequente, mas a flexão verbal é mais rara. Falta-nos uma descrição mais detalhada dessa variação nas regiões norte e nordeste” (LOPES; DUARTE, 2003, p. 1-2). Ainda neste artigo, no tópico “As diferentes estratégias em função das relações interpessoais estabelecidas”, Lopes e Duarte falam de dois parâmetros: o do poder e o da Solidariedade proposta inicialmente por Brown e Gilman (1960). Estes parâmetros falam sobre as relações sociais entre os personagens nas peças, ou seja, aspecto não-linguístico: “[...] o parâmetro do *poder* refere-se ao controle que umas pessoas exercem sobre outras em uma determinada situação interativa. Esse controle do comportamento de um sobre o outro desemboca numa assimetria no tratamento. A relação de poder entre duas pessoas não é recíproca, pois ambos não têm poder na mesma área de comportamento e a consequência disso é a eleição de certas formas de tratamento diferentes em função da hierarquia que se estabelece entre os interlocutores. O segundo parâmetro, o da *Solidariedade*, estabelece forças iguais, o mesmo nível na hierarquia social: a igualdade entre as pessoas. Nesse tipo de relação, em geral, se outorga o uso mútuo do *TU* (recíproco ou igualitário), logo o uso simétrico de *TU* configuraria intimidade (sentimento de solidariedade entre os participantes da situação comunicativa). Estabeleceram-se, então, alguns tipos de relação: a) De superior para inferior (patrão-empregado, pai-filho, etc.); b) De inferior para superior (criada-patroa, filho-pai, etc.); c) Membros de um mesmo grupo social (classes populares); d) Membros de um mesmo grupo social (classes não-populares)” (LOPES; DUARTE, 2003, p. 8-9).

⁸ Durvali Fregonezi, em “Língua Portuguesa/Língua Francesa em Contraste - A expressão de Tratamento Tu/Você”, explica as formas de tratamento: “[...] encontramos sempre uma relação entre dois interlocutores. Dependendo do grau de relacionamento dos interlocutores, a forma de tratamento pode variar: tratamento íntimo, tratamento não íntimo, interlocutor-homem, interlocutor-mulher, superior, igual, inferior, cortesia... A estruturação da sociedade que coloca cada interlocutor, em seu lugar, na escala social, é a principal responsável pela existência de uma hierarquização de tratamento.” (FREGONEZI, 2018, p. 4). Fregonezi diz ainda: “Se as formas de tratamento estão relacionadas com a organização social de cada povo, não há motivo para a estranheza.” Assim, ele explica as formas de tratamento do português do Brasil: “[...] temos que distinguir: a) formas próprias de intimidade; b) formas usadas no tratamento de igual para igual (ou de superior para inferior) ou que não implicam intimidade; c) formas chamadas de ‘reverência’ – de ‘cortesia’ – por sua vez repartidas por uma série muito variada de níveis, correspondentes a distâncias diversas entre os interlocutores. Como exemplo temos: a- tu; b- você; c- V. Exa., o senhor, o senhor Dr., o Antônio, a Maria, o Sr. Antônio, a Sra. Maria, a D. Maria etc. Temos ainda que distinguir as formas de tratamento: i- tratamento pronominal – do tipo de tu, você, V. Exa... ii- tratamento nominais do tipo de: o senhor, a senhora, o senhor Dr., o patrão... iii-

1 No papel

Nesta primeira parte, apresentaremos a peça *Huis clos* em seu contexto histórico e, em seguida, analisaremos cenas selecionadas nas quais os pronomes pessoais e de tratamento constroem relações e tensões entre os personagens.

1.1 Apresentação da peça *Huis clos*

A peça *Huis clos* de Jean-Paul Sartre foi produzida e encenada pela primeira vez em maio de 1944, no fim da Segunda Guerra Mundial, no Théâtre du Vieux Colombier, em Paris, a pedido do editor Marc Barbézat. A peça foi dirigida por Raymond Rouleau, tendo por elenco Gaby Sylvia (Estelle), Tania Balachova (Inès), Michel Vitold (Garcin) e René-Jacques Chauffard (*le garçon d'étage*/"mordomo"). A dramaturgia da peça estrutura-se em um ato e solicita a participação de apenas três atores e um único cenário, possivelmente devido às dificuldades do período (o contexto da Segunda Guerra Mundial).

Esta obra dramaturgica mostra algumas preocupações de Sartre por volta do ano de 1944, colocadas em uma peça que parecia estar "fora do tempo e do espaço" e que trabalha ficcionalmente com as próprias obsessões do autor, movidas por sua vida sentimental e pelas circunstâncias políticas, como diz Bernard Lecherbonnier (1972, p. 11) em *Huis clos, Sartre, Analyse critique*.

Na análise de Lecherbonnier, a morte e a solidão aparecem como duas grandes obsessões, reavivadas pela experiência da guerra. Para Lecherbonnier (1972, p. 12), "[...] a guerra aproxima da morte e coloca, assim, concretamente, o problema do destino, aproxima dos outros e coloca este [problema], o da nossa responsabilidade".⁹ Desperta-se assim, em um momento tão agudo, uma consciência de si, do próprio agir no mundo, do problema da liberdade.

No inferno de *Huis clos* e da guerra, analisa Lecherbonnier, tem-se a ilusão de assumir uma liberdade, mas na realidade, toda decisão, toda escolha é abalada, pois tanto a guerra como o inferno de *Huis clos* nos colocam "[...] frente à nossa situação de homem, à

tratamentos verbais, ou seja, a simples utilização da desinência do verbo como referência ao interlocutor: Queres, Querem..." (FREGONEZI, 2018, p. 4-5).

⁹ "La guerre rapproche de la mort et pose ainsi concrètement le problème du destin, rapproche des autres et pose celui de la responsabilité." Todas as traduções, salvo quando indicado outros tradutores, são nossas.

nossa liberdade de assumir [escolhas] dentro dos enclausuramentos do absurdo”¹⁰ (LECHERBONNIER, 1972, p. 12-13).

O estudioso de Sartre elabora ainda duas questões muito importantes que vão além das obsessões relacionadas ao conteúdo da obra de *Huis clos*. Elas dizem respeito à linguagem literária que preocupa Sartre nesta época. Primeiramente, Lecherbonnier pergunta: “Que relação uma obra de arte estabelece com as ideias subjacentes a ela?”¹¹ (1972, p. 13). De acordo com o crítico, para Sartre, o artista persiste quando o filósofo renuncia; a obra de arte não se reduz à ideia porque ela é produção ou reprodução de um ser. Dessa forma, *Huis clos*:

[..] não é somente uma brilhante demonstração filosófica, mas também o que em Sartre escapa ao próprio Sartre, a densidade de seu ser. O estudo de sua gênese permite ver o quanto, com efeito, em sua “abstração” esta peça reflete ainda os problemas mais íntimos da criança e do homem.¹² (LECHERBONNIER, 1972, p. 13)

Lecherbonnier traçará, em sua análise, as questões com as quais Sartre se confrontou ao longo de sua vida, tais como sua visão muito particular da morte e o tema da solidão.

O estudioso de Sartre introduz um tema muito relevante e de fundamental importância para nossa pesquisa: “Como definir com exatidão o papel da linguagem na comunicação com o outro?”¹³ (LECHERBONNIER, 1972, p. 13). Para ele,

Os três prisioneiros em *Huis Clos* não podem parar de falar, não podem se calar porque sua copresença os força a existir não somente para eles mesmos, mas também para os outros. A linguagem é, portanto, o vínculo que concretiza esta obrigação de existir para os outros, esta impossibilidade de se isolar no silêncio da indiferença. Neste sentido, *Huis Clos* é também uma peça sobre a linguagem.¹⁴ (LECHERBONNIER, 1972, p. 13-14)

¹⁰ “[...] face à notre situation d'homme, à notre liberté à assumer dans les clôtures de l'absurde.”

¹¹ “Quel rapport entretient une oeuvre d'art avec les idées qui la sous-tendent?”

¹² “[...] n'est pas seulement une brillante démonstration philosophique, mais aussi ce qui dans Sartre échappe à Sartre lui-même, la densité de son être. L'étude de la genèse permet de voir combien en effet dans son “abstraction” cette pièce reflète encore les problèmes les plus intimes de l'enfant et de l'homme.”

¹³ “Comment définir avec exactitude le rôle du langage dans la communication avec autrui?”

¹⁴ “Les trois prisonniers à huis clos ne peuvent s'empêcher de parler, ne peuvent se taire... Pourquoi? Parce que leur co-présence les force à exister non seulement pour eux-mêmes mais aussi pour les autres. Or le langage est ce lien qui concrétise cette obligation d'exister pour autrui, cette impossibilité de s'isoler dans le silence de l'indifférence. En ce sens *Huis clos* est aussi une pièce sur le langage.”

Abordaremos aspectos da linguagem sartriana no tópico “Análise de cenas selecionadas”, com foco no emprego de “tu” e “vous” / “você” e “senhor(a)”. Vamos nos deter na linguagem das personagens em cenas selecionadas e observaremos como o uso destes pronomes contribuem para criar a tensão dramática da peça, pois eles colaboram para a construção das personagens e das relações de aproximação e distanciamento entre elas. É, portanto, através da linguagem que as personagens existem umas para as outras, se confrontam e se torturam. A linguagem torna-se crucial para a “existência”¹⁵ destes três personagens, mesmo após a morte. É pela linguagem que o cenário do inferno pouco a pouco se constrói.

Décio de Almeida Prado nos mostra que a concepção do inferno de Sartre, apesar de ser bem diferente da concepção tradicional da igreja católica, tem com ela, porém, algo em comum: o inferno é um lugar de infinito sofrimento. Prado escreve, em sua análise de *Entre quatro paredes*, em uma crítica dedicada a esta peça (e a *O pedido de casamento*) publicada em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*:

O inferno concebido por Sartre nada deve à noção comum de inferno, exceto quanto a ser um lugar de infinito sofrimento. Esse sofrimento, porém, não decorre de nenhum dos processos tradicionais de tortura, de nenhum sofrimento físico. Aquelas pessoas não foram encerradas ‘entre quatro paredes’ para passar por experiências que fujam, pelo horror, à nossa condição humana. Ao contrário, o inferno para elas consistirá exatamente em reviverem, pela memória, sua existência normal e cotidiana, repetindo para toda eternidade os gestos e atitudes que as caracterizam no passado. Só há uma grande e essencial diferença: a morte cortou de vez o fluxo abundante e imprevisível da vida, imobilizando-as tais quais foram, indefinidamente. Enquanto vivemos, persiste sempre a possibilidade – a esperança diriam outros – de algum gesto que nos renove a personalidade. Mortos, seremos para sempre apenas a soma total de nossos atos – eis o terrível inferno de um Garcin, de uma Estela, de uma Inês. (PRADO, 1947, p. 245-246)

Prado diz ainda que o inferno de Sartre não existe antes das personagens, pois nada mais é que um salão no estilo Segundo Império francês,¹⁶ ou seja, um estilo que à época da

¹⁵ A noção de existência será retomada na segunda parte deste trabalho.

¹⁶ “Segundo Império é um estilo arquitetônico, mais popular na segunda metade do século XIX e início do século XX. Foi assim chamado pelos elementos arquitetônicos em voga durante a era do Segundo Império Francês. Como o estilo do Segundo Império evoluiu de suas fundações renascentistas do século XVII, adquiriu uma mistura de estilos europeus anteriores, mais notavelmente o Barroco, frequentemente combinado com tetos de mansarda e/ou cúpulas baixas e quadradas. [...] Móveis e decorações no Segundo Império eram caracterizados pela extrema opulência. Poltronas eram completamente cobertas com tecido e às vezes tinham coberturas superiores adicionais. O assento tornou-se mais espaçoso e

escrita de *Huis clos* remetia a um ambiente que tinha algo de opulento e, ao mesmo tempo, convencional:

O inferno de Sartre não preexiste às personagens. É um salão segundo-império, comum. Nem algozes comporta, como observa Inês. São as próprias vítimas que vão introduzir, nesse ambiente neutro, a angústia, a dor, os suplícios. É um inferno, portanto, que se constrói aos poucos, precisamente da mesma forma pela qual, segundo o existencialismo, construímos a nossa existência, a partir de um nada inicial, pelo simples fato de existir. (PRADO, 1947, p. 246)

Há que se perguntar se este estilo não indicaria a falsidade das convenções sociais em um ambiente no qual as personagens mascaram seus tormentos, pecados, desesperos, inquietudes e aflições, expressos nos diálogos que revelam progressivamente os pecados mais íntimos de Garcin, Estelle e Inês.

1.2 Análise de cenas selecionadas

Nesta subseção, apresentaremos algumas das cenas estudadas e as apresentaremos detalhadamente, já que elas foram objeto dos jogos teatrais propostos na oficina, que será discutida na parte 2.

1.2.1 Primeira cena selecionada

O primeiro trecho selecionado está localizado na cena III,¹⁷ no início da peça, no momento em que os personagens entram e se apresentam. Em cena estão Garcin, Inês e o Criado. Joseph Garcin é jornalista e se apresenta para Inês como “publicista e homem de letras”. Inês se apresenta dizendo seu nome e sobrenome: Inês Serrano. O Criado entra em cena para acompanhá-los e logo sai.

Os três personagens estão no salão estilo Segundo Império francês acima mencionado, onde se deparam apenas com um bronze sobre a lareira e três poltronas de cores diferentes, entre quatro paredes. Garcin observa todo o ambiente e percebe que está

confortável.” (*Arquitetura do Segundo Império*, texto sem autoria declarada disponível em <<https://hisour.com/pt/second-empire-architecture-29670/>>.)

¹⁷ Ver Sartre (1977, p. 19-22; 2000, p. 22-25).

em um inferno bem diferente daquele imaginado pelos vivos. Não há estacas, grelhas, funis de couro (objetos presentes em tantas representações do inferno); tampouco há espelhos, janelas, camas e escova de dente (objetos do cotidiano de uma pessoa em vida).

O calor é insuportável assim como as horas que transcorrem lá dentro. O local não tem janelas, portanto a noção de dia e noite é inexistente. A luz que ilumina o ambiente é permanente, ninguém consegue apagá-la nem mesmo com o fechar das pálpebras.¹⁸ Garcin pensa em quebrar a lâmpada que ilumina o recinto com a estátua de bronze “de Barbedienne”¹⁹ que decora o ambiente e que também o incomoda. Para Olivo e Grubba (2010, p. 152), o bronze representa a antítese do herói que Garcin, caracterizado pela covardia, nunca conseguiu ser.²⁰

Esta cena mostra o primeiro encontro entre Garcin e Inês. Inês pensa que Garcin é o carrasco, pois ele tem uma expressão de medo, mas Garcin logo esclarece que Inês está equivocada e que, na verdade, estão apenas hospedados na mesma casa. Inês diz conhecer a expressão dos carrascos, inclusive por ter se olhado no espelho, afirmação ambígua que tanto pode se referir à culpa que carrega quanto sugere que, presos neste quarto, o único espelho do qual eles dispõem são os olhos um do outro: “Tem cara de quem tem medo. [...] Ora! Sei bem o que estou dizendo. Olhei no espelho.” (SARTRE, 1977, p. 21) / “*Ils ont l’air d’avoir peur. [...] Allez! Je sais ce que je dis. Je me suis regardée dans la glace.*” (SARTRE, 2000, p. 24).

Garcin logo percebe a ausência de espelhos. Isso o incomoda, pois precisa se ver refletido para confirmar a imagem que faz de si próprio. Na ausência do espelho, será Inês quem refletirá as atitudes mais desprezíveis e covardes de Garcin (OLIVO; GRUBBA, 2010, p. 152). Ainda que um não simpatize com a presença do outro, pouco a pouco ambos descobrirão que não escaparão de conviverem no mesmo cômodo depois de mortos.

¹⁸ Ver Sartre (1977, p. 12; 2000, p. 18).

¹⁹ Ferdinand Barbedienne (1810-1892), industrial francês, criou o que se tornaria a mais conhecida fundição francesa do século XIX. Alguns exemplos podem ser vistos no site do Muséed’Orsay: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1>.

²⁰ Ver Sartre (1977, p. 10; 2000, p. 16). Em “A conflituosidade das relações intersubjetivas em *Huis Clos*, de Sartre”, Cristiano Garotti da Silva aborda um detalhe importante da peça devido sua recorrência em diversas cenas: a simbologia do bronze de Barbedienne: “Vale destacar aqui a simbologia do bronze de Barbedienne, objeto que aparece ao longo da peça. Esse metal origina-se da união de contrários – estanho e prata -, apontando para a ambivalência e o caráter violentamente conflitivo das duas faces de seu simbolismo – escuridão e claridade. Garcin tenta várias vezes tomar o bronze para quebrar a lâmpada que ilumina todo o ambiente, o tempo todo. Quando Garcin olha nos olhos do Criado, sente-se incomodado e que não poderá esconder sua subjetividade [...]” (SILVA, 2011, p. 147).

Os personagens não se conhecem, portanto conservam uma polidez na forma de tratamento que se manifesta no uso do pronome “senhor/a” / “vous”. Garcin, inclusive, aconselha que conservem uma “extrema polidez”, pois esta será a melhor defesa que terão um diante do outro: “Apenas, se me atrevo a dar um conselho, será bom conservarmos entre nós uma extrema polidez. Será nossa melhor defesa.” (SARTRE, 1977, p. 22) / “*Seulement, si je peux me permettre un conseil, il faudra conserver entre nous une extrême politesse. Ce sera notre meilleure défense.*” (SARTRE, 2000, p. 25).

Garcin imagina o motivo pelo qual está trancado entre quatro paredes. Ele sabe que está morto e sua consciência grita a todo momento que ele pode ter morrido como um covarde; isso o assombra, se torna uma autotortura. Garcin tem visões do mundo dos vivos. São imagens que aparecem para ele da sala de jornal carioca onde trabalhava, do seu chefe, dos seus colegas falando sobre ele e de sua mulher que não desiste do luto e da busca pelo motivo de sua morte. Garcin quer ficar sozinho para pensar, para ouvir o que os vivos dizem sobre ele e para isso precisa de silêncio.²¹

Inês também sabe que está morta e pensa estar trancada junto a Garcin para ser torturada por ele. Logo que chega, pergunta por Florence, sua amante em vida, e ao ouvir Garcin dizer que não sabe de nada, imagina que a tortura é justamente a ausência de informações e de Florence: “Foi só isso que conseguiu descobrir? A tortura pela ausência? Pois falhou. Florence era uma bobinha e não me faz falta.” (SARTRE, 1977, p. 20) / “*C’est tout ce que vous avez trouvé? La torture par l’absence? Eh bien, c’est manqué. Florence était une petite sottise et je ne la regrette pas.*” (SARTRE, 2000, p. 23).

Neste primeiro e ainda breve encontro, Garcin não quer que Inês saiba que ele morreu como um covarde, então, opta por manter a polidez e, portanto, certa distância para evitar julgamentos. Tratam-se, para este fim, por “vous”, que Guilherme de Almeida traduz por “senhor(a)”.

Diferentemente de Garcin e Estelle, Inês foi a primeira a perceber que o trio não foi colocado junto por acaso. Ela é a única a compreender que tudo foi programado nos mínimos detalhes para que ficassem em um mesmo cômodo e não demora a chegar à conclusão central da trama: cada um deles é o carrasco para os outros dois.

²¹ Ele dirá, algumas falas depois do trecho em apreço: “[...] se dependesse de mim, preferiria estar só. Tenho que pôr a vida em ordem e preciso de sossego.” (SARTRE, 1977, p. 22) / “[...] *je préférerais rester seul: il faut que je mette ma vie en ordre et j’ai besoin de me recueillir.*” (SARTRE, 2000, p. 25).

Podemos analisar o diálogo entre as personagens Inês e Garcin a partir do que diz Maingueneau em *Elementos de linguística para o texto literário*, no tópico “Pessoas e polidez”, que discute os critérios para a escolha do “tu” e do “vous”. Para Maingueneau, todo falante francês ao dialogar com o outro precisa fazer escolhas pronominais e cada uma dessas escolhas é significativa. Aqui, marca-se no francês, pelo uso da segunda pessoa do plural (cuja terminação é “-ez”) e de seu pronome equivalente, “vous”, o distanciamento. Note-se que em português a forma verbal é a mesma para “o(a) senhor(a)” e para “você”, sendo, portanto, menos marcada do que em francês a distinção entre as esferas de reciprocidade.

Em sua análise crítica *Entre quatro paredes (e O pedido de casamento)*, Prado comenta a não rigidez do uso dos pronomes de tratamento em português:

Uma das dificuldades maiores da prosa teatral brasileira é a do tratamento pessoal. É possível que daqui a muitos anos o “você” – que, incontestavelmente, vem dia a dia ganhando terreno – acabe por prevalecer, adquirindo a universalidade do “you” inglês e do “vous” francês, tratamento que servem indiscriminadamente para qualquer grau de relação social, salvo a extremamente cerimoniosa – no caso do “vous” – ou a de grande intimidade. Mas enquanto isso não acontece, não temos outro jeito senão continuar a usar na conversação essa mistura incongruente de “tu”, “você” e “o senhor”, em proporções que não obedecem a nenhuma regra lógica, dependendo de mil pequenas circunstâncias imprevisíveis, para desespero dos estrangeiros que tentam falar corretamente a nossa língua: há vezes e situações em que nós mesmos permanecemos incertos e hesitantes diante do tratamento a ser empregado. (PRADO, 1947, p. 248-249)

Ainda assim, Prado enfatiza a qualidade da tradução de Guilherme de Almeida:

Entre Quatro Paredes, no dia da estreia, não custou muito a demonstrar que tínhamos previsto tudo, exceto a espantosa capacidade de adaptação do tradutor. O que estávamos ouvindo, em português, era ineludivelmente Sartre, Sartre com o seu gosto habitual pelas situações desagradáveis e palavras grosseiras. Cada termo da gíria francesa aparentemente intraduzível, renascia em português num ‘cafajeste’ ou num ‘safardana’, inesperado e exato. A personalidade de Guilherme de Almeida desaparecera por completo – e não sabemos que melhor qualidade possa ter um tradutor. (PRADO, 1947, p. 248)

1.2.2 Segunda cena selecionada

Esta segunda análise versa sobre toda a cena IV.²² Este momento da peça mostra a chegada de Estelle ao local onde já estão Garcin e Inês. Estelle entra no “quarto infernal” acompanhada pelo Criado, certa de que encontrará Roger, seu amante. Ele se suicidou com um tiro na cabeça depois de Estelle ter assassinado a filha que tiveram juntos, fruto de um adultério: “Não! Não, não, não erga a cabeça. Eu sei o que você está escondendo nas mãos, eu sei que você não tem cara.” (SARTRE, 1977, p. 25, grifos nossos) / “*Non! Non, non, ne relève pas la tête. Je sais ce que tu caches avec tes mains, je sais que tu n’as plus de visage.*” (SARTRE, 2000, p. 27).²³

Ao saber-se grávida, Estelle e Roger planejam um parto às escondidas, na Suíça, onde permanecem por cinco meses, mas depois do nascimento da criança, a infanticida amarra uma pedra à sua filha e a atira de um balcão sobre um lago, sob os olhos de Roger, que lhe suplica em vão que não cometa o ato criminoso. Ela não queria a criança, pois necessitava manter sua reputação de esposa fiel.²⁴

Neste momento, Estelle o trata por “*tu*”, traduzido por Guilherme de Almeida por “*você*”, indicativo da relação de intimidade que a unia a Roger. Porém, quando Garcin tira as mãos do rosto, Estelle surpreende-se e diz, corrigindo-se: “Não conheço o senhor” (SARTRE, 1977, p. 25) / “*Je ne vous connais pas*” (SARTRE, 2000, p. 27). A partir daí o tom muda bruscamente da intimidade à formalidade constrangida. Esta passagem tem o mesmo peso dramático tanto em francês quanto em português.

Estelle pergunta ao Criado se está esperando por mais alguém e ele responde que não. Aliviada por saber que ficarão apenas os três juntos, ri. Estelle é uma *socialite* que

²² Ver Sartre (1977, p. 25-27; 2000, p. 27-29).

²³ Os destaques nos pronomes, tanto no texto em francês quanto em português, são todos grifos nossos.

²⁴ Na introdução da edição da Abril Cultural de *Entre quatro paredes* com tradução de Guilherme de Almeida, a terceira componente do trio infernal é descrita da seguinte forma: “Estelle despreza Inês não apenas porque a corteja, mas, sobretudo, por sua condição inferior. Estelle é uma burguesa, que ascendeu socialmente através do casamento e, em nome do conforto, da vaidade e de certas convenções de classe, matou uma criança que teve do amante. Sustenta, no entanto, que o infanticídio foi ‘obra do destino’ e foge de suas faltas, refugiando-se no imaginário. É fútil, coquete, deseja ser protegida e amada – porque a paixão entorpece e ela pode escapar à realidade. Naquele inferno, volta-se para o único homem disponível, esperando encontrar mais uma evasão. Mas Garcin recusa-se a amá-la na presença de Inês, e Estelle se desespera. É tomada pelo ódio, que a leva a querer assassinar Inês e depois suicidar-se. Mas os mortos só morrem uma vez. Nem faca, nem venenos acabarão com os três, que estão juntos, definitivamente e irremediavelmente. Sem conseguir expiar suas faltas, eles descobrem o insuportável de sua imagem que os outros lhes devolvem.” (SARTRE, 1977, p. XXII).

passou a pertencer à burguesia depois que se casou com um homem rico e bem mais velho. Ela tem atitudes hiperbólicas que sugerem superficialidade e futilidade, como o espanto ao ver o sofá reservado para ela e a cor que não combina com a sua roupa: “É este o meu? (*Ao Criado*) Nunca que eu seria capaz de sentar-me nele: é uma catástrofe! Estou de azul-claro e ele é verde-espinafre!” (SARTRE, 1977, p. 26) / “*Celui-ci est à moi? (Au garçon:) Mais je ne pourrai jamais m’asseoir dessus, c’est une catastrophe: je suis en bleu clair et il est vert épinard!*” (SARTRE, 2000, p. 28). Mais tarde, ela deixará claro seu desprezo por Inês, que pertence a uma classe social inferior, mas provavelmente a mesma de onde vem Estelle, que renega suas origens assim como renega seu amor por Roger.²⁵

1.2.3 Terceira cena selecionada

Na cena V,²⁶ o Criado sai e ficam apenas Garcin, Inês e Estelle, o trio está formado entre quatro paredes. As três personagens estão a sós pela primeira vez. O clima é de formalidade. Inês logo se encanta pela beleza de Estelle e não demora a fazer-lhe um elogio: “A senhora é muito bonita. Eu queria ter flores para lhe desejar as boas-vindas” (SARTRE, 1977, p. 29) / “*Vous êtes très belle. Je voudrais avoir des fleurs pour vous souhaiter la bienvenue*” (SARTRE, 2000, p. 30). Este é o primeiro momento em que Inês corteja Estelle, que prefere contornar a situação, fingir que não entendeu e manter o bom humor: “Flores? É mesmo. Gostava muito de flores. Aqui elas murchariam: faz tanto calor. O principal, não acha? é conservar o bom humor. A senhora está...” (SARTRE, 1977, p. 29) / “*Des fleurs? Oui. J’aimais beaucoup les fleurs. Elles se faneraient ici: il fait trop chaud. Bah! L’essentiel, n’est-ce pas, c’est de conserver la bonne humeur. Vous êtes...*” (SARTRE, 2000, p. 30). Inês sente-se atraída por Estelle desde o momento de sua chegada e desta cena em diante tenta se aproximar e conquistar sua atenção a todo custo. Estelle, por sua vez, voltará seu olhar

²⁵ Lecherbonnier (1972, p. 42) descreve o comportamento de Estelle que foi mudado a partir do pertencimento a outra classe social: “Adotada pela burguesia (esta mudança de classe social explica em grande parte seu comportamento), dela ela tem os preconceitos (seu desprezo insolente de Inês, funcionária dos correios), as reservas, até o ponto da caricatura: a burguesia, por suas classificações claras, lhe permitiu ascender, ou seja, existir, aniquilando os outros com desprezo. O conforto do conformismo social lhe assegura a certeza das aparências na qual ela se compraz”. No original: “*Adoptée par la bourgeoisie (ce changement de classe sociale explique en grande partie son comportement) elle en a les préjugés (son dédain insolent d’Inès, employée des postes), les préventions, et ceci jusqu’à la caricature: la bourgeoisie, par ses nettes classifications, lui a permis de s’élever, c’est-à-dire d’exister, en anéantissant les autres sous le mépris. Le confort du conformisme social l’assure de la certitude des apparences où elle se complaît.*”

²⁶ O trecho aqui em apreço localiza-se em Sartre (1977, p. 29-31; 2000, p. 30-32).

para Garcin.

São apresentadas as três mortes. A morte de Estelle foi a mais recente, no dia anterior. Ela vê e descreve aos seus companheiros a cena que acontece no mundo real. Ela assiste, por meio de suas visões, ao seu próprio velório e conta tudo com naturalidade. Ela morreu de pneumonia e diz não ter sofrido, pois estava embrutecida. Ela conta que a cerimônia ainda não acabou e a descreve com naturalidade. Nesta passagem o leitor percebe que as três personagens possuem, em alguns momentos da peça, uma ligação com o mundo real, pois veem e ouvem acontecimentos que lhes interessam e que lhes dizem respeito, ou seja, indicam o desejo de querer saber quem fala deles, o que fala e como se comporta em suas ausências.

Inês pergunta do que Estelle morreu: “Uma pneumonia. (*Mesma atitude.*) Pronto. Acabou-se. Vão-se embora todos. Bom-dia! Bom-dia! Quantos apertos de mão! Meu marido ficou em casa: está doente de pesar. (*A Inês*) E a senhora?” (SARTRE, 1977, p. 30) / “*Une pneumonie. (Même jeu que précédemment.) Eh bien, ça y est, ils s’en vont. Bonjour! Bonjour! Que de poignées de main. Mon mari est malade de chagrin, il est resté à la maison. (A Inês.) Et vous?” (SARTRE, 2000, p. 31). Nesta fala, Estelle revela o motivo de sua morte e descreve com certa frieza o término de seu velório e a falta de seu marido que ficou em casa por estar muito doente.*

Inês morreu por inalação de gás tóxico. No início, Florence e seu primo a hospedavam. Ela não tardou a apaixonar-se por Florence e logo elas foram morar juntas em um quarto no outro lado da cidade. Pouco tempo depois aconteceu uma tragédia com o primo, que foi esmagado por um bonde. Inês se culpou e se achou má, mas, sendo sádica, ela reconhece que precisa do sofrimento dos outros para existir. Uma noite Florence se levantou, abriu a torneira do gás e deitou-se ao lado de Inês. Restou apenas o quarto onde viviam juntas. Às vezes, Inês tem visões do quarto que está vazio, com as janelas fechadas e com uma placa onde está escrito “Aluga-se”.²⁷

²⁷ Na introdução de *Entre quatro paredes*, com tradução de Guilherme de Almeida, já citada, Inês é descrita da seguinte forma: “Ao contrário de Garcin, Inês é agressiva e admite suas culpas. Sem remorso, é a única dos três que não procura álibis que a justifiquem. Inês é movida pelo ódio e goza sem piedade com o sofrimento dos outros. A homossexualidade desperta-lhe a atração por Estelle e, então, por alguns momentos, ela perde o controle sobre si mesma. Mergulha no ridículo das declarações banais, chamando Estelle de ‘meu cristal’, ‘minha água viva’, enfrentando o desprezo da outra, que a repudia. Mas a rejeição de Estelle alimenta seu sadomasoquismo.” (SARTRE, 1977, p. XXII).

Garcin morreu há mais ou menos um mês. Ele conta a causa de sua morte: “Doze balas no peito. (*Gesto de Estelle.*) Desculpe-me, não sou um morto de boa sociedade.” (SARTRE, 1977, p. 30) / “*Douze balles dans la peau. (Geste d’Estelle.) Excusez-moi, je ne suis pas un mort de bonne compagnie*” (SARTRE, 2000, p. 31). Estelle propõe que se chamem de “ausentes”, pois “morto” é uma palavra muito cruel.

Garcin dirigia um jornal pacifista, no Rio. Então, a guerra começou e todos voltaram as atenções para ele, esperando que se posicionasse. Segundo ele, todos queriam ver se teria coragem, mas ele cruzou os braços e morreu fuzilado. Após contar a primeira versão de sua morte, Garcin se pergunta: “Que crime há nisso? Que crime?” (SARTRE, 1977, p. 39). Algumas páginas adiante, à medida que a tensão da peça aumenta, Garcin explica com mais detalhes sua morte.²⁸ Ele atormenta-se, questionando-se incessantemente sobre as razões que o levaram a tomar tal atitude. Inês o provoca, trazendo à tona o que o tortura e que ele gostaria de esconder: a consciência de sua covardia.²⁹

Assim como Estelle, Garcin descreve o que vê no mundo dos vivos. Conta que sua esposa, ansiosa para saber de seu paradeiro, vai ao quartel todos os dias, mas ninguém a deixa entrar. Ele a vê com seu paletó fuzilado com doze buracos, sobre os joelhos. Ela vive de preto e sofre, mas não chora, o que o irrita.³⁰ Mais à frente, Garcin confessa não ser “boa coisa” e fala sobre as traições, desprezo e tortura contra sua mulher.³¹

Nesta cena, a tensão dramática aumenta, mas as personagens continuam a tratar-se por “vous”. Em seguida, as personagens se conhecerão um pouco mais, suas fraquezas serão reveladas e as relações de aproximação entre elas serão marcadas pelas formas de tratamento.

²⁸ Sartre (1977, p. 80-81; 2000, p. 77-78).

²⁹ Sartre (1977, p. 82-83; 2000, p. 79-80).

³⁰ Sartre (1977, p. 31; 2000, p. 32).

³¹ Sartre (1977, p. 54; 2000, p. 53-54). Vejamos como Garcin é descrito na já citada introdução de *Entre quatro paredes*: “Garcin é um farsante. Joga com a indiferença, tem acessos de cólera, pretende ser um herói quando na verdade é um covarde. Alegando uma posição pacifista, fugia do serviço militar. Preso e depois executado, reivindica para sua fuga razões que não enganam nem a ele mesmo. Garcin é um covarde, tanto em vida, quanto na nova condição de ‘morto vivo’. Tenta destruir Estelle quando a sente dependente de seu afeto; abriga-se no imobilismo, recusa a verdade. Incapaz de tolerar e amar a esposa, jogara sadicamente com ela. Entretanto, não pode mudar o passado e, de maneira intolerável, vê-se através dos parceiros que lhe revelam sua condição.” (SARTRE, 1977, p. XXI).

1.2.4 Quarta cena selecionada

O quarto trecho selecionado localiza-se na cena V.³² Estelle procura um espelho em sua bolsa para retocar a maquiagem, não encontra e desespera-se. Inês procura o seu para emprestar-lhe, mas também não o encontra. A ausência do espelho e o ato de não ver sua imagem refletida nele colocam Estelle em estado de dúvida sobre sua própria existência. Por mais que se apalpe, não sabe se existe de verdade. Por fim, Inês oferece seus olhos a Estelle como espelho, para que ela possa enxergar sua imagem dentro deles. Ou seja, Inês aproveita-se da situação para se aproximar de Estelle e tentar conquistá-la oferecendo-lhe seus olhos: “Quer que eu lhe sirva de espelho? Venha, convido-a a vir à minha casa. Sente-se aí no meu sofá” (SARTRE, 1977, p. 45) / “*Voulez-vous que je vous serve de miroir? Venez, je vous invite chez moi. Asseyez-vous sur mon canapé*” (SARTRE, 2000, p. 45). Neste trecho há um contraste entre o registro de língua do francês, marcado pela formalidade do “*vous*”, e a terceira pessoa do singular do português que, conforme já reparamos, assinala aqui o registro formal (“a senhora”) que, porém, não é tão nítido, já que se confunde com a terceira pessoa do singular do registro informal (“você”) e seus pronomes.

Estelle, por sua vez, fica em dúvida se aceita a ajuda de Inês e aponta Garcin. Ela evoca a fala de Inês, em cena anterior, sobre os três terem sido colocados juntos para fazer mal uns aos outros: “Cada um de nós é o carrasco para os outros dois.” (SARTRE, 1977, p. 42) / “*Le bourreau, c’est chacun de nous pour les deux autres.*” (SARTRE, 2000, p. 42).

Inês joga com as palavras, usa de toda sua sedução para trazer Estelle para perto, para dentro de seus olhos, ainda que isso lhe possa fazer sofrer. No francês, ela passa a usar a segunda pessoa do singular, marcando seu desejo e forçando aproximação com Estelle, traduzido por Guilherme de Almeida por “você”: “*C’est toi qui me feras du mal. Mais qu’est-ce que ça peut faire? Puisqu’il faut souffrir, autant que ce soit par toi. Assieds-toi. Approche-toi. Encore. Regarde dans mes yeux: est-ce que tu t’y vois?*” (SARTRE, 2000, p. 45-46) / “Você é que me vai fazer mal. Mas, que importa? Já que é preciso sofrer, que seja por você. Sente-se. Venha mais perto. Mais. Olhe nos meus olhos, está se vendo neles?” (SARTRE, 1977, p. 46). Vale reforçar que em francês esta aproximação bem como os movimentos de afastamento são mais marcados do que na tradução, cujas formas verbais e outros elementos gramaticais (no início do diálogo, por exemplo, “lhe”, “convido-a”, “seu”) do

³² Sartre (1977, p. 45-50; 2000, p. 45-49).

registro informal poderiam se referir igualmente à terceira pessoa do singular usada no tratamento formal.

Dentro dos olhos de Inês, Estelle se vê pequenininha, mas Inês a vê inteira. Inês, provocativa e sempre decidida a estabelecer relação de grande familiaridade com sua interlocutora, diz ser o espelho mais fiel que responderá a todas as perguntas: “Mas eu vejo você, inteirinha. Faça-me perguntas. Nenhum espelho será mais fiel.” (SARTRE, 1977, p. 46) / “Je te vois, moi. Tout entière. Pose-moi de questions. Aucun miroir ne sera plus fidèle.” (SARTRE, 2000, p. 46).

Estelle, talvez incomodada, chama Garcin e lhe pergunta se não o estão aborrecendo. Em seguida, pergunta a Inês se passou o batom corretamente, dando-lhe um poder de julgamento que em seguida ela lhe retirará, quando se lamentará com a situação desagradável de não poder julgar-se por si própria, dependendo dos olhos e do bom gosto de Inês que, segundo Estelle, pode não ser o mesmo que o dela – expressão que reforça a distância a que ela quer se manter.

Estelle recorre a Garcin, que não responde. Pergunta a Inês se pintou bem os lábios. Inês se aproxima e responde negativamente. Preocupada, porém aliviada por não ter sido vista por Garcin, pinta seus lábios novamente. Ela pergunta se agora está bem e Inês responde, com intensa intimidade: “Melhor. Mais pesado, mais cruel. Essa boca de inferno...” (SARTRE, 1977, p. 47)/ “C’est mieux, plus lourd, plus cruel. Ta bouche d’enfer” (SARTRE, 2000, p. 47).

Estelle, irritada por não poder verificar ela mesma, quer que Inês confirme que seus lábios estão belos. Aqui há uma oscilação significativa, que revela o quanto as relações entre ambas começam a se modificar. Inês avança em suas investidas e propõe a Estelle que se tratem por “você” / “tu”: “Não quer me tratar por “você”?” (SARTRE, 1977, p. 47) / “Tu ne veux pas qu’on se tutoie?” (SARTRE, 2000, p. 47). Estelle, talvez por desatenção leviana, responde com “tu” / “você” – “Tu me jures que c’est bien?” / “Você jura que está bem?”. O flerte se escancara com a fala de Inês “Você é linda!” / “Tu es belle”, que poderia também traduzir por “Você está linda!”. Porém, Estelle retoma rapidamente o tratamento formal, empregando “senhora” / “vous”, pois deseja mantê-la longe.

Em seguida, Estelle questiona o bom gosto de Inês que, por sua vez, afirma possuí-lo, já que se interessou por ela. Inês a intimida. Estelle diz que tinha sua imagem

domesticada nos espelhos ao passo que nos olhos de Inês, seu sorriso vai até o fundo de suas pupilas e não sabe o que será dele. Inês insiste, pergunta novamente se Estelle não quer tratá-la por “você” / “tu”, mas Estelle explica que lhe é penoso tratar assim as mulheres. Inês sabe que sua classe social é inferior à de Estelle, pois era empregada dos correios. Estelle casou-se com um homem rico e bem mais velho para ascender socialmente e renega suas origens. Ainda assim, Inês não desiste e, desenvolta, a chama até de “minha pequena cotovia” (SARTRE, 1977, p. 49) / “ma petite alouette” (SARTRE, 2000, p. 48).

Estelle se distrai novamente e usa “tu” pela segunda vez: “Você gosta de mim?” (SARTRE, 1977, p. 49) / “*Je te plais?*” (SARTRE, 2000, p. 49). A informalidade das duas falas distraídas de Estelle fica igualmente frisada em francês e em português.

Apesar de todos os flertes de Inês, Estelle continua desejando que Garcin olhe para ela. Estelle pergunta se Inês gosta dela. A resposta é positiva, mas seguida de uma réplica de Estelle que diz desejar que Garcin também olhe para ela. Inês conclui que perdeu: “Ora! Porque é um homem. (A Garcin) O senhor ganhou. (Garcin não responde.) Olhe para ela de uma vez! (Garcin não responde.) Basta de comédia! O senhor não perdeu uma palavra do que dizíamos.” (SARTRE, 1977, p. 49) / “*Ha! Parce que c’est un homme. (A Garcin.) Vous avez gagné. (Garcin ne répond pas.) Mais regardez-la donc! (Garcin ne répond pas.) Ne jouez pas cette comédie; vous n’avez pas perdu un mot de ce que nous disions.*” (SARTRE, 2000, p. 49).

Ao voltar a palavra a Garcin, Inês usa o pronome de tratamento “senhor” / “vous”, pois com ele não deseja ter intimidade.

A oscilação resultante da intercalação dos usos pronominais por parte de Estelle ao mesmo tempo que caracteriza a personagem como inconstante, cria efeitos de tensão. Jogo semelhante é descrito por Maingueneau:

[...] dizer *tu* ou *vous* a alguém não é tanto obedecer a um código pré-estabelecido, mas impor ao diálogo com outros um certo enquadramento. Esse enquadramento pode ser aceito ou recusado pelo alocutário, mas sua recusa manifesta uma certa agressividade. Isso se dará ou por uma recusa explícita ou pela oposição de um enquadramento diferente (dando-se o tratamento *vous* por exemplo àquele que usou o *tu*), de modo a lhe fazer entender a recusa de sua infração discursiva. [...]
No interior das próprias convenções, o texto tem a faculdade de utilizar a alternância do *tu* e do *vous* para produzir efeitos de sentido interessantes. [...]
(MAINGUENEAU, 1996, p. 20-21)

Veremos agora como tais tensões, movimentos e significados criados pelos pronomes pessoais e de tratamento foram exploradas na oficina *Cena Bilíngue: Leituras na Prática. Sartre em Foco*.

2 No palco

A oficina *Cena Bilíngue: Leituras na Prática. Sartre em Foco*, elaborada pela pesquisadora e doutora em Pedagogia do Teatro Deise Abreu Pacheco, aconteceu de 6 de abril a 8 de junho de 2018 no Teatro Adamastor da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, no campus situado na cidade de Guarulhos, com carga horária de 30 horas.³³

Reproduzimos abaixo o texto de divulgação:

A oficina tem por propósito constituir-se como espaço de referência para o exercício teatral de leitura bilíngue de obras literárias, originalmente escritas em língua francesa. Enfocaremos cenas da peça teatral *Entre Quatro Paredes* [*Huis Clos*, 1944], de Jean-Paul Sartre [1905-1980], tendo em vista a recepção de efeitos estéticos sugeridos por práticas cênicas, que confrontem o campo gestual e discursivo entre texto original e sua tradução. (PACHECO, 2018b)

No artigo inédito intitulado “Perspectivas estético-existenciais do Jogo Teatral: o espelhamento spoliniano e o inferno sartreano”,³⁴ Pacheco apresenta o campo teórico e metodológico desenvolvido ao longo da oficina, relacionando aspectos do pensamento de Sartre ao sistema de Jogos Teatrais, elaborado pela educadora estadunidense Viola Spolin.³⁵

A metodologia dos jogos teatrais [*theater games*], elaborada por Viola Spolin, dedica-se, portanto, à sistematização de um método de ensino da arte teatral fundamentado no desenvolvimento de aspectos que, segundo a autora, contribuem para a ampliação da expressão direta, espontânea, do indivíduo dentro de um contexto de aprendizado bem definido. É dirigido

³³ A oficina foi registrada como minicurso de extensão no SIEX – Sistema de Informações de Extensão, órgão da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Unifesp sob o Código 13804.

³⁴ No prelo; o artigo integrará a publicação do dossiê “Diáspora dos Jogos Teatrais” (2020), em homenagem aos 40 anos da recepção brasileira da obra de Viola Spolin (1906-1994), organizado pelos pesquisadores Ingrid Dormien Koudela, Robson Corrêa de Camargo e Karine Ramaldes.

³⁵ A metodologia dos Jogos Teatrais (*theater games*) foi sistematizada por Viola Spolin em seu livro *Improvisação para o teatro* (2010), entre outros.

a qualquer pessoa, sem pré-requisitos específicos. Exige-se do participante apenas a disponibilidade para lançar-se em jogo, mediante a condução de um coordenador experimentado, segundo acordos de cooperação grupal. Esta metodologia constitui-se por três procedimentos pedagógicos centrais: o *foco*, que canaliza a atenção a aspectos específicos em cada jogo; a *instrução*, lançada pelo coordenador no decorrer do exercício, constrói um diálogo vivo com as pessoas em ação, auxiliando-as a manter o foco; e a *avaliação* que, não assentada na ideia de aprovação/desaprovação, tem por objetivo conduzir o grupo a uma reflexão retrospectiva sobre os fatores principais observados na situação jogada. Os jogos estabelecem recortes específicos tendo como princípio as três instâncias elementares associadas à tradição teatral: a ação dramática, as personagens e o espaço ficcional, respectivamente, sintetizados pelos termos: *o que*, *quem* e *onde*. Tais procedimentos vinculam o participante, em sua organicidade intelectual, física e intuitiva, a uma situação concreta, delimitada pelas regras dos jogos ou exercícios, que são realizados com o revezamento constante das posições entre *jogadores que atuam* (cena) e *jogadores que assistem* (plateia). (PACHECO, artigo inédito, p. 10-11)

Durante a oficina, as cenas selecionadas de *Huis clos* foram abordadas por meio dos jogos teatrais. Com esse recurso metodológico, pesquisamos o impacto estético dos usos dos pronomes pessoais presentes na peça por meio da conexão entre gestualidade/vocalização e espaço cênico; ao *fisicalizarmos*³⁶ a caracterização das personagens e suas ações, bem como experimentarmos formas de explorar teatralmente a ambientação das cenas, saltaram-nos aos olhos efeitos de sentido, de caráter intersubjetivo, associados a movimentos de aproximação ou afastamento, como a censura, a simpatia, a empatia, a aversão, etc.

Tais efeitos foram provocados, por exemplo, pelo exercício de andar pelo espaço, com a instrução de caminhar com foco na interação magnética entre os participantes, i.e., como se fôssemos ímãs, em que a fisicalização do andar alterna-se, em ritmos e agrupamentos variados, ora pela atração, ora pela repulsão entre os corpos, de tal modo que a gestualidade experimentada era remetida à relação textual das personagens.

Essas práticas foram desenvolvidas tomando por base trechos curtos tanto da tradução da peça para a língua portuguesa, quanto de sua versão original em francês.

³⁶ Dentro do sistema de jogos teatrais concebido por Viola Spolin, a noção de *fisicalização* é expressamente definida em verbete próprio, segundo as seguintes formulações e exemplos: “Mostrar e não contar; a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; usar a si mesmo para colocar um objeto em movimento; dar vida a um objeto; ‘Fisicalize este sentimento! Fisicalize este relacionamento! Fisicalize esta máquina de fliperama, este papagaio de papel, este peixe, este objeto, este gosto etc.’; representar é contar, fisicalizar é mostrar; uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva.” (SPOLIN, 1987, p. 340).

Algumas vezes, os trechos em português e francês eram intercalados, em outras, eram proferidos simultaneamente. Gestos foram criados e estudados a partir dessa leitura viva. O palco do Teatro Adamastor configurava-se, assim, como um espaço qualitativamente diverso de nosso mundo cotidiano. A cada vez que pisávamos nele, deixávamos para fora as experiências já descobertas nos disponibilizando para o novo, em busca do refinamento de nossas percepções.

Experimentar teatralmente a leitura de um texto é uma forma imensamente prazerosa de dialogar com a literatura, é uma forma de acordar o corpo para a dimensão oral do texto, sua surpreendente tessitura, e, com isso, conhecermos nossa própria voz. Isso é a leitura viva e, nesse caso, a descoberta desse prazer se expandia para a comoção de vislumbrá-lo em duas línguas ao mesmo tempo.

Outra modalidade de jogo teatral envolveu o tema do momento da morte das personagens de *Huis clos*. Sabemos que Estelle morreu de pneumonia, Inês asfixiada por gás e Garcin com doze balas de tiro no peito. Como veríamos esses personagens no exato momento de suas mortes? A resposta veio com a prática dos *tableaux vivants*. São espécies de quadros vivos, cenas-esculturas. Pacheco pediu para que reagíssemos a determinados estímulos sonoros, como um tambor, por exemplo, criando uma imagem fotográfica com nossos corpos, propondo diversas possíveis maneiras de representar o momento fatal dessas três personagens.

Essa modalidade de jogo apresentou uma forma muito inventiva – repleta de teatralidade – de lidarmos com a atmosfera mórbida da peça, cuja ação dramática se situa em uma instância imediatamente posterior à morte das personagens. Nesse sentido, abriu-se um campo profícuo de recepção estética ao experimentarmos efeitos tragicômicos e patéticos causados pela prática com os *tableaux vivants*; descobríamos uma ampla gama de colorações e tonalidades dramáticas com os trechos encenados da peça.

Figuras 1 e 2 - Prática dos *tableaux vivants*³⁷



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

No que concerne ao âmbito filosófico da peça, a oficina concentrou-se em perscrutar teatralmente a expressão emblemática “o inferno são os Outros” / “*l'enfer, c'est les Autres*” (SARTRE, 2000, p. 93), proferida pela personagem Garcin, como uma “dinâmica de espelhamento”. Nessa dinâmica, o olhar do outro serve de espelho, representando um instrumento ora de convencimento, ora de acusação, revelação ou vitimização. Nessa perspectiva, a peça de Sartre interpela, dramaticamente, as dificuldades existenciais deflagradas pelo campo intersubjetivo, a partir da visão que as personagens apresentam de si mesmas em confronto com a visão que lhes é apresentada pelas demais.

Essa dinâmica de espelhamento guardará, por sua vez, duas importantes consequências para a esfera da subjetividade, a primeira delas demonstrará que o olhar alheio atribui um significado a nossas ações que, por mais que não concordemos, não nos é possível controlar, nem evitar ou desprezar por completo. (PACHECO, artigo inédito, p. 8)

³⁷ Todas as fotos e vídeos pertencem aos arquivos das autoras deste artigo. As imagens foram realizadas por Ariana Santos de Oliveira Watanabe, Ana Cláudia Romano Ribeiro, Luciano Nóbrega de Melo, Mariana Aparecida da Silva e Suelen Santana Silva. As autoras dispõem de autorizações para uso da própria imagem assinadas por todos os participantes da oficina registrados nas fotos e nos vídeos.

Figuras 3 e 4 – Fisicalização de sentimentos característicos dos personagens



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

No contexto dessa abordagem filosófica, Pacheco propôs vários jogos teatrais que lidavam, direta ou indiretamente, com a noção de espelhamento. A introdução dessa dinâmica se deu com um jogo que consistia em perseguir e ser perseguido pelos outros participantes sem se deixar ser percebido. Depois realizamos novamente o mesmo jogo, porém se deixando perceber discretamente. Os dois momentos nos sugeriram, por exemplo, a fisicalização do sentimento da angústia gerada por essa noção de inferno, pois éramos lançados em um jogo com o espaço que nos remetia ao cenário enclausurado da peça, aquele ambiente sem janelas ou espelhos concretos, onde a possibilidade de ver-se está radicalmente vinculada à visão alheia sobre si, à ideia de vigilância. Portanto, essa modalidade de jogo com as perseguições no espaço, levou-nos a refletir sobre o quanto o

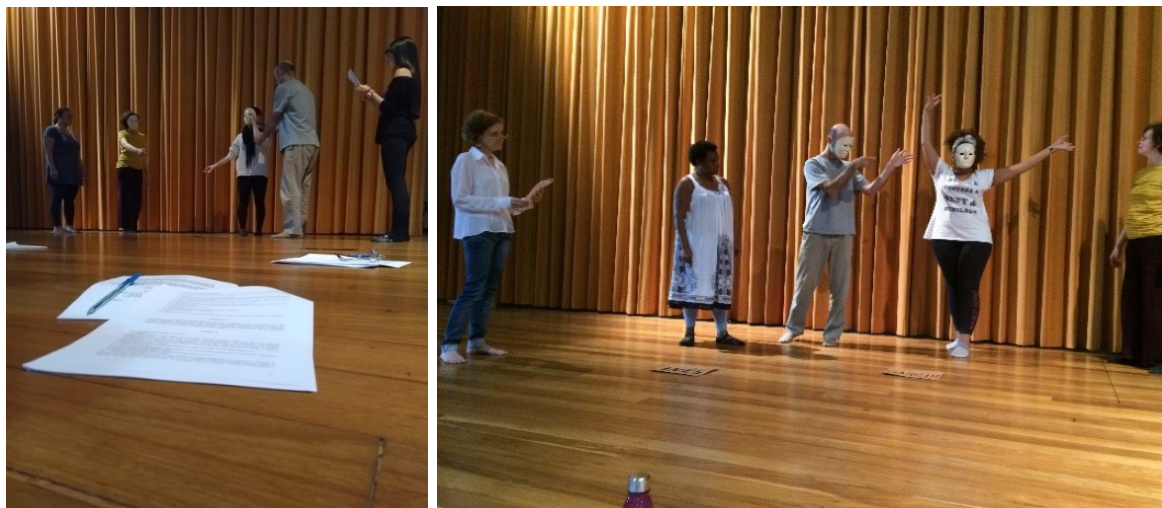
olhar alheio nos altera e influencia no julgamento sobre nós mesmos a partir da consciência de ser observado. No caso das personagens da peça, esta perseguição enclausurada associa-se ao desejo de que os demais reiterem uma determinada narrativa sobre si, ou seja, quer-se convencer os demais sobre a veracidade de tal narrativa, caso contrário, a personagem não fica em paz consigo mesmo. É o que acontece com Garcin, que precisa convencer Estelle e Inês de que ele não é um covarde para poder, de fato, acreditar que ele não agiu como um covarde.

Quem já foi uma marionete ou manipulador de alguém? Esta pergunta surgiu da constatação de que, em *Huis clos*, Inês, Garcin e Estelle manipulam-se em diversos momentos, vivendo intersubjetivamente um jogo de manipulação. Logo, o exercício teatral da manipulação foi outra atividade contemplada pela “dinâmica do espelhamento”, para investigarmos, sob múltiplos ângulos, a noção de que “o inferno são os outros”. Em trios, experimentamos esse novo jogo. Os trios eram compostos por: um participante que se deixava manipular fisicamente, como se fosse uma *pessoa-marionete*, por outro, que atuava como o *manipulador*, e por um *proferidor* que vocalizava, em português e francês, as falas da personagem. As personagens da cena selecionada eram Garcin e Inês. O procedimento adotado foi o seguinte: enquanto era vocalizada a fala da personagem, a pessoa-marionete, que usava uma máscara neutra,³⁸ era manipulada pelo outro participante. Esse procedimento era interessante porque *distinguia* nitidamente *gesto e fala*; enquanto esta era vocalizada pelo proferidor, o gesto era criado pelo manipulador no corpo da pessoa-marionete. Desse modo, os efeitos de sentido das falas foram sendo expandidos por essa intervenção teatral. Contudo, na primeira vez em que o jogo foi feito, a vocalização das falas aconteceram de forma linear, sem que o proferidor se permitisse brincar com a textura sonora de cada palavra, e, por isso, os movimentos realizados na pessoa-marionete também se mostraram tímidos. Em função dessa dificuldade, fomos provocados por Pacheco a brincar com os variados tons de voz, com a ampliação articular, e experimentar muitas outras formas de vocalização dessas falas. Imbuídos desta energia, voltamos para as cenas. O procedimento de jogo era o mesmo, mas estávamos então alimentados por outra energia expressiva, que compreendia o dizer do texto a partir da especificidade do

³⁸ Ao longo da oficina, tivemos a oportunidade de também experimentar exercícios e jogos específicos associados a técnicas de uso da máscara pré-expressiva, também chamadas de neutras. São máscaras brancas, sem expressão, que ajudam a percebermos diversas qualidades de movimento, fisicalização, respiração e relação com o espaço.

aparelho fonador e dos recursos musicais da fala.³⁹ Assim, o ritmo apareceu de maneira lúdica na fala e no gesto, evidenciado diversos efeitos de sentido conforme o texto era alternado entre os trechos proferidos em português e em francês.

Figuras 5 e 6 – Manipulação



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Dentro da tipologia de jogos teatrais constituídos pela “dinâmica do espelhamento” há o “Siga o seguidor”, um jogo que conta com um iniciador de gestos e movimentos que devem ser espelhados pelos demais participantes. O foco requer que os gestos sejam espelhados conforme propostos, mantendo-se o movimento grupal pelo espaço. Contudo, o desafio refere-se à regra de que não deve ser fixado um único iniciador; os gestos devem ser iniciados por meio de acordos tácitos do grupo, de tal modo que a posição do iniciador possa ser alternada entre todos os participantes. Começamos com movimentos livres pelo espaço até que uma pessoa se tornou o iniciador enquanto as outras seguiam seus movimentos, e assim sucessivamente. Em seguida, Pacheco pediu para que fizéssemos ações pensando nos pronomes pessoais e de tratamento que aparecem na peça “*tu*” / “*vous*” / “*vous*” / “*você*” / “*senhor/a*” e “*madame*” / “*monsieur*”. Cada jogador deveria pensar em um pronome e guiar seus movimentos de acordo com o pronome escolhido.⁴⁰ Muitas gestualidades surpreendentes surgiram deste jogo, contribuindo para que pensássemos mais concretamente sobre os efeitos de sentidos de situações específicas em que o uso

³⁹ Sobre o assunto, recomendamos a pesquisa de Bajard (2005).

⁴⁰ Experimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=syprKxfRAKs>>.

desses pronomes aparece, sendo igualmente observável a peculiaridade do efeito estético dependendo da língua utilizada.

Figura 7 – Dinâmica “Siga o seguidor”



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Tomando como base o jogo do “Siga o seguidor”, também trabalhamos com a cena IV, analisada no item 1.2.2. Pacheco dividiu o palco em duas partes, deixando um quadrante para a personagem Estelle e outro para Garcin (a regra manteve os gestos relacionados aos pronomes de tratamento escolhidos) e incluiu uma música que, quando era interrompida, deveria causar o congelamento da ação de todos os participantes, novamente como um *tableau vivant*. Assim, quem estava no quadrante de Estelle, dizia sua fala com entonações variadas, de acordo com o pronome escolhido. O dizer do texto era feito em português e em francês. E, quem estava no quadrante de Garcin deveria cobrir o rosto com as mãos, conforme acontece sistematicamente ao longo da peça, a ponto de podermos identificar a própria personagem Garcin com este gesto. Esta cena aconteceu das mais variadas formas. Depois de algumas rodadas, o jogo foi alterado: o foco passou a ser na *reprodução da gestualidade* explorada, agora em duplas. Pacheco também incluiu uma cadeira, a cortina e a presença do personagem do Criado. O espaço cênico se transformou e, com ele, o jogo de ação-reação também.

Figuras 8, 9, 10 e 11 – Dinâmica com foco na reprodução da gestualidade explorada



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

O mais interessante nesta etapa foi o enfoque dado ao jogo de ação-reação gestual entre as personagens, ou seja, a ação de Garcin ao mostrar o rosto e a reação de Estelle ao ver que estava equivocada. Em função dessa dinâmica gestual, notamos que ao experimentarmos pausas maiores ao dizer as falas, ganhávamos mais intensidade dramática.

Por fim, o “Jogo do espelho distorcido” foi a modalidade de jogo que mais diretamente se relacionou à “dinâmica do espelhamento” contida na noção de que “o inferno são os outros”. Experimentamos esta proposta recorrendo à ideia de uma visita lúdica a uma “casa de espelhos deformados”; um lugar onde os espelhos nos refletem das formas mais esquisitas, com pernas curtas, cabeça grande, corpo alargado, braços mínimos etc.. Assim, passamos a brincar com formas de fisicalizar tais distorções, a partir de movimentos discrepantes que nos faziam nos perceber com partes encolhidas, esticadas, expandidas e retorcidas. Diante dos movimentos do outro que nos espelhava exploramos os limites do corpo de muitas maneiras.

Figuras 12, 13 e 14 - Jogo do espelho distorcido



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 56-90, 2019.

Esse jogo tornou-se premissa para a análise, em especial, da cena V (trechos em: Sartre (2000, p. 29-31; 1971, p. 30-32), analisados no item 1.2.3), momento em que a personagem Inês oferece seus olhos como espelhos para Estelle, que se sente desesperada ao perceber que no inferno não há espelhos. Esta cena é emblemática para a discussão em torno dos pronomes de tratamento “*tu*”, “*vous*”, “*você*” e “*senhor/a*”. Por isso, Pacheco propôs concentrarmos nossos experimentos nestes trechos já que se trata do momento da peça em que “[...] a personagem Inês flerta arditamente com a personagem Estelle, explicitando diretamente o tema do espelhamento” (PACHECO, artigo inédito, p. 14).

Em roda inicialmente bem fechada, realizamos o dizer do texto bilíngue de um trecho da cena V (Sartre (1977, p. 45; 2000, p. 45). Nesta vocalização, duas pessoas proferiam o mesmo trecho em francês e três pessoas em português. A cada fala da dupla em francês, o trio repetia em coro em português. A leitura se deu sem que os cinco participantes perdessem o foco em olhar para os olhos dos demais. Ao iniciarmos, estávamos bem próximos e o volume de nossa voz era baixo. Aos poucos, afastamo-nos lentamente e o volume da voz aumentou. A diferença no volume da voz, decorrente dos movimentos de aproximação e afastamento, destacou nuances importantes no texto. Tais nuances nos levaram a associar a cena entre Inês e Estelle e o “Jogo do espelho distorcido”, pois no momento em que proferem a frase “Eu vejo você inteirinha” / “*Je te vois, moi. Tout entière*”, em que uma está diante da outra, consideramos a possibilidade de distorcer este momento de grande intimidade sugerindo uma inversão: ao se afastarem, o campo da intimidade é posto à prova.

Se retomarmos o trecho da peça selecionado, notaremos que a personagem Inês distorce propositadamente o espelhamento que faz da comparsa como reação a resistência de Estelle em chamá-la de ‘você’, ou seja, por recuar frente a tentativa de sedução por parte de Inês. A escolha dessa modalidade de exercício possibilitou, portanto, que experimentássemos outras camadas do problema do uso pronominal em relação à dialética do espelhamento dentro do contexto peça. (PACHECO, artigo inédito, p 16)

Em nosso último encontro, Pacheco realizou uma série de jogos com outro trecho da cena V (SARTRE, 1977, p. 45; 2000, p. 45, analisado no item 1.2.4).⁴¹ Em uma dessas séries (SARTRE, 1977, p. 46-47; 2000, p. 46-47), todos ficaram com o texto, realizando um diálogo bilíngue e polifônico. Os participantes ficaram frente a frente, sendo que uma fila

⁴¹ Este experimento está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N_0gCb5iKiQ>.

correspondia às falas da personagem Estelle e a outra fila às falas de Inês. Durante a vocalização do texto, enquanto as falas de Inês eram proferidas, a fila correspondente se aproximava lentamente da fila da Estelle. Esse movimento retomou a relação já trabalhada de aproximação e afastamento pelo espaço, que problematizava o gesto de Inês em dissimuladamente cortejar, forçando uma intimidade com Estelle.⁴²

Figura 15 – Exercício de vocalização do texto a partir das falas de Estelle e Inês



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Na série seguinte (SARTRE, 1977, p. 47-48; 2000, p. 47-48), todos ficaram com o texto e formaram-se duplas. Cada dupla se posicionou frente a frente distribuindo-se pelo espaço do palco. A vocalização do texto começou de forma próxima, e, à medida que o diálogo foi progredindo, as duplas foram se distanciando até alcançar o grau máximo de afastamento. Nesta cena, Estelle percebe que está sendo cortejada, sente-se intimidada e então recua, afastando-se de Inês.⁴³

Na última série (SARTRE, 1977, p. 48-50; 2000, p. 48-49), quatro pessoas ficaram com o texto, duas o vocalizaram em português e duas em francês, polifonicamente. As demais foram posicionadas no centro do espaço fazendo o “Jogo do espelho distorcido”. É nesse momento do texto, que o espelho começa a mentir, distorcendo a imagem refletida de Estelle.⁴⁴

⁴² Experimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qy8ydv4bz30>>.

⁴³ Experimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XY9-JvsYVTg>>.

⁴⁴ Experimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5BGvLJJ-jp4>>.

Figuras 16 e 17 – Vocalização do texto em português e francês realizada em duplas



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Figuras 18 e 19 – Jogo do espelho distorcido com vocalização do texto



Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Referências

ALMEIDA, Guilherme de. Tradução de um título. **Diário de São Paulo**, 22 jan. de 1950.

Arquitetura do Segundo Império. Disponível em: <<https://hisour.com/pt/second-empire-architecture-29670/>>. Acesso em: 04 nov. 2018.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 56-90, 2019.

BAJARD, Elie. **Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

Chancelaria. A função do chanceler. Disponível em: <<http://arquivfn.org.br/governo/chancelaria/>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

Década de 50. Quando a felicidade parecia bater às portas do Brasil. Claude Vincent, crítico do Tribuna da Imprensa. Disponível em: <<https://decadade50.blogspot.com/2006/08/o-tbc-se-profissionaliza.html>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Verbetes "Santa Sé". Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/Santa%20S%C3%A9>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

FARACO, Carlos A. O tratamento você em português: uma abordagem histórica. **Labor Histórico**. Dossiê temático Galego e Português Brasileiro história, variação e mudança. v. 3, n. 2, p. 114-132, 2017.

FONSECA, João José S. da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FREGONEZI, Durvali. E. Língua Portuguesa/ Língua Francesa em Contraste - A expressão de Tratamento Tu/Você. **Akrópolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**, v. 1, n. 4, p. 3-7, 1993.

FREITAS, Renata Cazarini de. Guilherme de Almeida: o homem acompanhado do teatro. **Revista re-produção**, s.n., 2016. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/edicao-2016.php>>. Acesso em: 04 nov. 2018.

LECHERBONNIER, Bernard. **Huis Clos Sartre**. Analyse critique. Paris: Hatier, 1972.

Legislação informatizada - **Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946** - Publicação Original. Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

LIMA, Erickaline Bezerra. Censura no teatro brasileiro e o arquivo – perdoa-me por me traíres de Nelson Rodrigues: uma análise a partir de Jacques Derrida. **Revista Diacrítica**, Braga, v. 29, n. 3, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672015000300009>. Acesso em: 21 nov. 2018.

LOPES, Célia R. dos S.; DUARTE, Maria Eugênia L. De *Vossa Mercê a você*: análise da pronominalização de nominais em peças brasileiras e portuguesas setecentistas e oitocentistas. In: BRANDÃO, Silvia Figueiredo; MOTA, Maria Antónia. (Org.). **Análise contrastiva de variedades do português**: primeiros estudos. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2003, v. I. p. 61-76.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MASSARO, Paulo. **O silêncio e a voz do texto teatral em francês, língua estrangeira**. 2007. 218f. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MASSARO, Paulo Roberto. **Teatro e língua estrangeira, entre teoria(s) e prática(s): percursos entre o vislumbre e o olhar**. São Paulo: Editora Paulistana, 2008.

MUSÉE D'ORSAY. Site. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1>. Acesso em: 13 nov. 2018.

OLIVO, Luis Carlos Cancellier de; GRUBBA, Leilane Serratine. *Entre quatro paredes: a questão da liberdade em Sartre*. **Seqüência**, v. 31, n. 61, p. 147-169, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15792>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

PACHECO, Deise Abreu. **Assistir e ser assistida: vias e limites de uma estética existencial, Tateando a obra de Søren Kierkegaard**. 2018. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018a. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-12072018-165814/pt-br.php>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

PACHECO, Deise Abreu. Fôlder de divulgação da oficina **Cena Bilíngue: Leituras na Prática**. Sartre em Foco, 2018b.

PACHECO, Deise Abreu. **Perspectivas estético-existenciais do jogo teatral: o espelhamento spoliniano e o inferno sartreano**. Artigo inédito (no prelo).

PRADO, Décio de A. *Entre Quatro Paredes (e O Pedido de Casamento)*. In: _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. Crítica Teatral de 1947-1955. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. p. 245-249.

REIS, Maria da Glória M. dos. **O texto teatral e o jogo dramático no ensino de Francês Língua Estrangeira**. 2008. 259f. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril, 1977.

SARTRE, Jean-Paul. **Huis clos suivi de Les mouches**. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVA, Cristiano Garottida. A conflituosidade das relações intersubjetivas em *Huis Clos*, de Sartre. **Anais do VII Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar**, 2011.

Submetido em: 07 ago. 2019

Aprovado em: 10 nov. 2019