

SALVAÇÃO NO INFERNO: A PEÇA DE CONFINAMENTO DE JEAN-PAUL SARTRE

SALVATION IN HELL: JEAN-PAUL SARTRE'S CONFINEMENT PLAY

Willian André¹

RESUMO: Este breve estudo tem por objetivo verificar de que forma algumas ideias de Jean-Paul Sartre são trabalhadas dramaturgicamente na peça *Entre quatro paredes*, escrita pelo autor em 1944, bem como contemplar seu papel na história da dramaturgia moderna. No único ato que a compõe, Garcin, Estelle e Inês são condenados a um inferno pouco convencional: um salão mobiliado no estilo Segundo Império. Em vez de fogo e enxofre, a tortura neste inferno sartreano se dá em termos de convívio social. A fim de constituir a leitura pretendida, trazemos primeiro algumas considerações sobre a filosofia do autor, e depois analisamos a transposição desta filosofia para a dramaturgia.

Palavras-chave: Sartre; *Entre quatro paredes*; filosofia; dramaturgia.

ABSTRACT: The aim of this brief study is to verify how some of Jean-Paul Sartre's ideas are worked dramaturgically in the play *Entre quatre paredes*, written by the author in 1944, as well as to behold its role in the history of modern dramaturgy. In its single act, Garcin, Estelle and Inês are condemned to a not conventional kind of hell: a Second Empire style furnished room. Instead of fire and sulfur, in this Sartrean hell torture means social interaction. For us to build the intended analysis, we firstly bring some considerations on the author's philosophy, and then we contemplate the transposition of this philosophy to dramaturgy.

Keywords: Sartre; *Entre quatre paredes*; philosophy; dramaturgy.

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate
(Dante Alighieri)

I want to freeze the time, disintegrate the light
Let the rain come down, let the solitude surround
(Warrel Dane)

¹ Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, Área: Estudos Literários.

1 O EXISTENCIALISMO DE SARTRE

As considerações acerca da filosofia sartreana aqui tecidas tomam por base as ideias expostas na obra *O ser e o nada*. Como trata-se de um longo ensaio, ater-nos-emos a uma breve conceituação daqueles que julgamos os aspectos norteadores de seu desenvolvimento, partindo da premissa fundamental de que, para o homem, a existência precede a essência, e passando pelos conceitos de liberdade, responsabilidade e angústia. Ao declarar que a existência precede a essência, Sartre toma como objeto de análise o homem, opondo-o, por exemplo, a um utensílio como o corta-papel. Analisando o pensamento do filósofo francês, Thomas Ransom Giles observa que, antes de existir, o corta-papel foi previamente concebido, imaginado por seu artífice ou criador: “tal objeto foi fabricado por um artífice que se inspirou em um conceito. [...] não é possível imaginar um homem que produzisse um corta-papel sem saber para que há de servir tal objeto” (GILES, 2008, p. 277). Há, portanto, nesse caso, um planejamento, uma concepção que precede a existência do objeto. Para Sartre, com o homem isso não acontece: não somos fruto de qualquer planejamento prévio, não possuímos uma essência pré-determinada e irrevogável, que delimita nossa existência. Não há uma força maior que nos concebeu e criou segundo um molde, ou uma natureza determinante daquilo que somos. Apenas nossas ações podem dizer o que somos, e a cada nova ação há a possibilidade de adotar uma essência diferente. Para o autor, portanto, a existência humana está fundamentada na ação: “Um primeiro olhar sobre a realidade humana nos ensina que, para ela, ser reduz-se a fazer” (SARTRE, 2009, p. 586). Tal linha de raciocínio, claro está, exclui a possibilidade da existência de um deus criador, ou da noção de “natureza humana” como a concebem os racionalistas.

Retornando ao exemplo do corta-papel de Giles, a concepção religiosa de Deus é de que este “produz o homem segundo técnicas e uma concepção, exatamente como o artífice fabrica um corta-papel, segundo uma definição e uma técnica” (GILES, 2008, p. 277). Portanto, se associamos a figura de Deus à figura do artífice, a exclusão deste da concepção sartreana de “existência humana” pressupõe, também, a exclusão daquele, e o mesmo vale para uma suposta “natureza humana” que determina a essência do homem antes mesmo dele existir. Dessa forma, abandonada qualquer espécie de molde previamente determinado, chegamos ao conceito de liberdade: para Sartre, dizer que a existência do homem precede sua essência é o mesmo que dizer que, antes de ser, o homem é livre para escolher aquilo que quer ser. O autor afirma que “A liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível” (SARTRE, 2009, p. 68). Assim, não podemos justificar nossas escolhas a partir das circunstâncias que as envolvem, pois se escolhemos, diante de uma encruzilhada, o caminho da direita e justificamos tal escolha pelo fato de tal caminho parecer-nos menos sombrio e espinhoso, estamos negando a liberdade primeira que possuíamos de, diante desta mesma encruzilhada, escolher o caminho da esquerda: “Com efeito, se admitíssemos que as circunstâncias decidem por mim, [...] estaríamos com isso suprimindo toda a liberdade: seria absurdo, com efeito, declarar que a vontade é

autônoma quando aparece, mas que as circunstâncias exteriores determinam rigorosamente o momento de sua aparição” (SARTRE, 2009, p. 549). Em suma, portanto, estamos condenados a ser livres, e nada pode suprimir a afirmação dessa liberdade: “estou condenado a ser livre. Significa que não se poderia encontrar outros limites à minha liberdade além da própria liberdade, ou, se preferirmos, que não somos livres para deixar de ser livres” (SARTRE, 2009, p. 543-4).

Do conceito de liberdade somos levados, inevitavelmente, ao conceito de responsabilidade: a condenação de que há pouco tratamos implica nesta outra, segundo a qual devemos responder, de forma irrevogável, por todas as nossas escolhas. A premissa sartreana de que a existência precede a essência faz da responsabilidade peça fundamental de sua filosofia: “me deparo subitamente sozinho e sem ajuda, comprometido em um mundo pelo qual sou inteiramente responsável, sem poder, por mais que tente, livrar-me um instante sequer dessa responsabilidade, pois sou responsável até mesmo pelo meu próprio desejo de livrar-me das responsabilidades” (SARTRE, 2009, p. 680). O peso desta responsabilidade, por fim, irá gerar a angústia. Esta é entendida por Sartre como o estágio final do “processo” de constatação de nossa liberdade de ação e da conseqüente responsabilidade por ela acarretada, e pode ser definida como um estado de consciência que, uma vez atingido, torna-se algoz perpétuo: “é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser” (SARTRE, 2009, p. 72); ou: “existe uma consciência específica de liberdade e esta consciência é angústia” (SARTRE, 2009, p. 77). A angústia só aparece, portanto, a partir do momento em que tomamos consciência de nossa condenação à liberdade. Afinal, se vivemos tal liberdade inconscientemente, não nos assumimos como indivíduos livres. Conclui-se, dessa forma, algo próximo a um ciclo: por sermos livres somos responsáveis, e por sermos responsáveis somos seres perpetuamente angustiados.

2 DA FILOSOFIA À DRAMATURGIA

Após esta breve exposição do pensamento sartreano contido em *O ser e o nada*, podemos afirmar que, pelo menos em relação ao eixo temático, *Entre quatro paredes* reflete muito dos princípios filosóficos de seu autor. Basta pensar, por exemplo, que a condição “punitiva” do inferno remete à noção de Sartre de liberdade de ação e responsabilidade. Como vimos há pouco, as ações provenientes de nossa liberdade de escolha acarretarão conseqüências, pelas quais seremos responsáveis incondicionais. Dessa forma, a condenação pós-morte de Garcin, Estelle e Inês ao inferno deve ser entendida como conseqüência de sua má-fé em vida: Garcin fugiu covardemente do serviço militar alegando-se um pacifista, e tratou mal sua mulher; Estelle viveu levemente, e matou um filho indesejado; e Inês, masoquista, destruiu a vida de um casal e se alimentou de seu sofrimento enquanto pôde. Sob esse aspecto, o inferno apresentado pelo autor é o mesmo que permeia o imaginário cristão: o lugar para

onde vão os pecadores, para que possam pagar – por meio do sofrimento eterno – por seus erros. Ainda assim, é custoso aos personagens admitir, mesmo depois de condenados, que agiram com má-fé. Um exemplo é o momento em que Estelle finge não saber por que está no inferno: “INÈS: [...] Por que a mandaram para aqui? / ESTELLE [...]: Mas eu não sei, não sei absolutamente nada. Pergunto-me mesmo se isso tudo não será um equívoco [...]. Não será melhor pensar que estamos aqui por equívoco?”² (SARTRE, 1977, p. 38). A mesma postura que a personagem adotara em vida, portanto, continua a persegui-la depois de morta.

No entanto, não fica restrita ao eixo temático a ilustração da filosofia de Sartre em *Entre quatro paredes*: podemos constata-la até com maior evidência quando passamos ao eixo formal. Encontramos, por exemplo, explicitada através da utilização do diálogo dos personagens, a mesma ideia de liberdade e responsabilidade que se reflete no eixo temático, como nesta fala de Estelle, que remete à ideia de que a responsabilidade é um fardo difícil de sustentar: “Não posso tolerar que esperem qualquer coisa de mim. Isso me dá logo vontade de fazer o contrário”³ (SARTRE, 1977, p. 37). Mais adiante, esta mesma noção de responsabilidade aflora em um diálogo entre Garcin e Estelle: “GARCIN: [...] Estelle, você acha que eu sou um covarde? / ESTELLE: Mas eu não sei, meu amor; eu não estou na sua pele. Você é que tem que resolver. / GARCIN (com um gesto cansado): Não sei resolver”⁴ (SARTRE, 1977, p. 82). Ao final da peça, um embate entre Garcin e Inês é travado acerca da liberdade de ação e responsabilidade: “GARCIN: [...] A gente é o que a gente quer ser. / INÈS: Prove, então [...] Só os atos decidem sobre o que a gente quis. / GARCIN: Morri cedo demais. Não me deram tempo de praticar os meus atos. / INÈS: Morre-se sempre cedo demais – ou tarde demais”⁵ (SARTRE, 1977, p. 94). Além disso, temos a constituição da tensão entre os espaços mimético e diegético na obra, como observa Lídia Fachin:

O espaço mimético é aquele do presente, localizado no inferno após a morte, na realidade na vida de *o inferno são os outros*; o espaço diegético é o do passado, onde as personagens fizeram suas escolhas, realizaram ou não seus projetos; hoje sofrem as conseqüências de suas escolhas, de sua má fé e de

² Original: “INÈS: [...] Pourquoi vous ont-ils envoyé ici? / ESTELLE [...]: Mais je ne sais pas, je ne sais pas du tout! Je me demande même si ce n’est pas une erreur [...]. Est-ce qu’il ne vaut pas mieux croire que nous sommes là par erreur?” (SARTRE, 1947, p. 38-9). A tradução para o português de *Entre quatro paredes* de que nos valem aqui é de Guilherme de Almeida. Foi utilizada a primeira edição da editora Abril Cultural, de 1977, conforme consta nas referências.

³ “Je ne peux supporter qu’on attende quelque chose de moi. Ça me donne tout de suite envie de faire le contraire” (SARTRE, 1947, p. 37).

⁴ “GARCIN: [...] Estelle, est-ce que je suis un lâche? / ESTELLE: Mais je n’en sais rien, mon amour, je ne suis pas dans ta peau. C’est à toi de décider. / GARCIN (avec un geste las): Je ne décide pas” (SARTRE, 1947, p. 78-9).

⁵ “GARCIN: [...] On est ce qu’on veut. / INÈS: Prouve-le. [...] Seuls les actes décident de ce qu’on a voulu. / GARCIN: Je suis mort trop tôt. On ne m’a pas laissé le temps de faire mes actes. / INÈS: On meurt toujours trop tôt – ou trop tard” (SARTRE, 1947, p. 90).

sua covardia. A construção dessa tensão entre os dois espaços tem como suporte e motivação primeira, é óbvio, a Filosofia existencialista. (FACHIN, 1998, p. 108).

Como podemos ver, portanto, a tensão entre os dois espaços é construída com base na mesma noção de ação e consequência contemplada nos exemplos anteriores. Antes, todavia, de nos aprofundarmos na verificação de como Sartre trabalha dramaturgicamente seus princípios filosóficos, cabe-nos discorrer algumas linhas sobre aquele estilo de teatro em que é geralmente enquadrada a obra aqui estudada: a peça de confinamento.

O pensamento do século XIX, que se contrapõe ao advento iluminista precedente, contempla o surgimento de uma nova concepção de homem, centrado em sua subjetividade. O racionalismo cientificista que se estendeu até meados do século começa a perder força, e a espiritualidade deixada então de lado passa a ser buscada dentro dos próprios indivíduos. Caracteriza-se aí um novo *zeitgeist*, que domina toda a produção intelectual do período: na filosofia, por exemplo, destaca-se a figura de Nietzsche; em relação à literatura, surge na poesia o simbolismo, cujo mentor é Baudelaire; quanto à prosa, a produção de Dostoiévski dita os padrões de um novo romance, em que os personagens atingem um nível de introspecção até então nunca visto. Refere-se a esse período a célebre expressão benjaminiana de que o homem perdeu a capacidade de intercambiar experiências: fechado em sua individualidade, o sujeito dessa nova literatura escolhe o monólogo/fluxo de consciência em detrimento ao diálogo, e o isolamento em vez das relações sociais.

Naturalmente, a literatura dramática também é influenciada. Na obra *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi faz um balanço sobre a produção teatral da época, contemplando, como principais autores da segunda metade do século XIX e início do seguinte, nomes como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Corresponde ao período em que ascendem tais autores aquela que é chamada por Szondi “a crise do drama”: a subjetividade excessiva do indivíduo moderno destrói as possibilidades de diálogo, e o diálogo é a base formal para a sustentação da literatura dramática. Dessa forma, dado o caráter monológico desse novo indivíduo, fica impossibilitada a intersubjetividade, e o drama entra em crise. Nesse contexto, a peça de confinamento surge, segundo Szondi (2001, p. 114), como uma das tentativas de “salvação da forma dramática”: via de regra, nesse estilo de peça, os personagens – que, muitas vezes, nem se conhecem – vêem-se acidentalmente confinados em um ambiente comum. Dessa forma, o isolamento buscado pelo indivíduo moderno fica impossibilitado, já que a situação de confinamento o força ao diálogo. “O anseio pela solidão”, o isolamento numa subjetividade muda e insociável, é suprimido por uma intersubjetividade forçada:

O confinamento que se opera aqui nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em seu silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. (SZONDI, 2001, p. 114).

De fato, na peça aqui estudada fica evidente o quanto o diálogo forçado faz com que os personagens acabem ferindo aqueles com quem convivem. Um dos melhores exemplos é o momento em que Inês, saturada do fingimento que se instaura no grupo, traz à tona a verdade sobre sua condição de condenados, e Estelle, ao ouvi-la, pede constantemente que se cale, como se estivesse sendo agredida fisicamente:

INÊS: [...] Para quem está representando essa comédia, se estamos entre nós? / ESTELLE (com insolência): Entre nós? / INÊS: Entre assassinos. Estamos no inferno, minha filha; e aí não pode haver erros, e não se condena ninguém à toa. / ESTELLE: Cale-se! / INÊS: No inferno! Condenados! Condenados! / ESTELLE: Cale-se! Faça o favor de calar-se. Proíbo-a de empregar expressões grosseiras. / INÊS: Condenada, a santinha. Condenado, o herói sem mácula. Tivemos nossos momentos de prazer, não é verdade? Houve pessoas que sofreram por nós até a morte, e isso nos diverte bastante. Agora, temos que pagar.⁶ (SARTRE, 1977, p. 40-1).

Além disso, temos o agravante de Inês, homossexual, sentir-se atraída por Estelle, e esta demonstrar atração por Garcin, criando um triângulo que torna a convivência ainda mais espinhosa. Vetando o monólogo e o acesso à solidão, portanto, a peça de confinamento representa uma possibilidade de salvação: por mais que os indivíduos primem pela subjetividade, a condição criada impossibilita qualquer situação que não envolva o diálogo, e sustentado o diálogo, sustenta-se o drama. É importante observar também, nesse tipo de peça, a passagem que sofre a estrutura dialogal – expressão linguística da intersubjetividade dos personagens – de condição formal a tema, já que é justamente a possibilidade de continuidade/manutenção do diálogo quando este já não é mais bem-vindo a principal problematização proposta por obras como *Entre quatro paredes*. Explica-se, assim, o título paradoxal de nosso texto: Sartre confina seus três personagens no inferno, símbolo cristão da condenação, obrigando-os à intersubjetividade e, através dessa problematização da condição formal do gênero, apresenta uma possibilidade de salvação para o mesmo.

Szondi observa, todavia, que *Entre quatro paredes* é uma exceção entre as peças de confinamento, pois estas geralmente acabam por soar artificiais. Segundo ele, Sartre consegue ser bem-sucedido, sob este aspecto, devido a certa “afinidade do existencialismo com o classicismo”, pois aquele remete ao pensamento do século XVII “cortando o laço de dominação entre o meio e o homem radicalizando a alienação” (SZONDI, 2001, p. 118). De fato, uma aproximação entre existencialismo

⁶ “INÊS: [...] Pour qui jouez-vous la comédie? Nous sommes entre nous. / ESTELLE (avec insolence): Entre nous? / INÊS: Entre assassins. Nous sommes en enfer, ma petite, il n’y a jamais d’erreur et on ne damne jamais les gens pour rien. / ESTELLE: Taisez-vous. / INÊS: En enfer! Damnés! Damnés! / ESTELLE: Taisez-vous. Voulez-vous vous taire? Je vous défends d’employer des mots grossiers. / INÊS: Damné, la petite sainte. Damné, le héros sans reproche. Nous avons eu notre heure de plaisir, n’est-ce pas? Il y a des gens qui ont souffert pour nous jusqu’à la mort et cela nous amusait beaucoup. A présent, il faut payer” (SARTRE, 1947, p. 40-1).

e classicismo pode ser traçada, mas é importante frisar que Sartre torna explícita sua negação da ideia classicista de natureza humana, combatendo seu racionalismo. Voltando à questão da superficialidade, o confinamento só é justificado, para Szondi, “quando pertence essencialmente à vida dos homens, cuja representação dramática ele assegura” (SZONDI, 2001, p. 116), e não é isso o que ocorre na maioria das vezes, quando os

[...] personagens são transpostos, graças a um ato dramático que precede o drama, para uma situação de confinamento que de modo algum lhes é característica, mas indispensável para a possibilidade de sua apresentação dramática. São obras cujo palco é constituído por uma prisão, por uma casa aferrolhada, um esconderijo ou um posto militar isolado. A representação da atmosfera particular desses lugares não pode nos iludir sobre sua determinação formal. E o estilo dramático que possibilitam é, como na peça de conversação, mais aparência do que realidade. (SZONDI, 2001, p. 116-7).

De fato, a ideia de trancafiar alguns personagens em um porão a fim de que estes sintam-se obrigados a dialogar é, em sua essência, forçada. Resta entender, então, por que, aos olhos de Szondi, a peça aqui estudada constitui uma exceção: o confinamento em *Entre quatro paredes* possui justificações filosóficas. Ao analisar a filosofia sartreana, deparamo-nos com a noção de gratuidade da existência – somos perpetuamente livres porque não possuímos um criador, gozamos de uma liberdade que não pedimos, pois a existência nos surgiu gratuitamente, sem qualquer explicação: o mundo, como disse Camus, é absurdo. Em outras palavras, nossa condenação à liberdade, este perpétuo existir em um mundo que não compreendemos e que não nos compreende, é uma forma de confinamento. O que Sartre faz em sua peça, portanto, nada mais é que a transfiguração, para uma micro-estrutura social, de sua concepção existencialista do mundo. A gratuidade/acidentalidade necessária à situação de confinamento reflete a gratuidade da existência conforme sua concepção, e é esta justificação filosófica que salva o confinamento de *Entre quatro paredes* de incorrer em artificialidade. Constatamos, já aí, como Sartre trabalha dramaturgicamente, por meio da utilização de um espaço específico, seus princípios filosóficos.

Não fica restrito à noção de gratuidade da existência, todavia, o vislumbre dos pensamentos do autor na estrutura formal da peça: devemos pensar, também, na noção de estranhamento. Segundo Szondi, “A estranheza essencial de toda situação deve tornar-se estranheza acidental da situação representada” (SZONDI, 2001, p. 119). Assim, diferente de um dramaturgo naturalista, que confinaria seus personagens em ambientes habituais, “o dramaturgo existencialista [...] os transpõe para um ambiente novo” (SZONDI, 2001, p. 119). No caso de *Entre quatro paredes*, o ambiente novo é o inferno, que causará estranhamento em Garcin, Inês e Estelle, e provocará neles o sentimento de estrangeiro – conceito filosófico trabalhado mais profundamente, por Camus. Dessa forma, novamente a escolha do espaço na peça reflete a filosofia sartreana. Além disso, Michael Issacharoff identifica na peça a utilização de

um sistema semiótico na constituição do espaço, por meio das cores empregadas no cenário e suas correspondências na caracterização de cada personagem:

[...] ele é composto por um sistema ternário: azul/vermelho/verde. Estas são as cores dos três sofás, que representam os três personagens: o azul para Estelle (vestida com um casaco azul), o verde para Garcin, o vermelho para Inês. Estas três cores se encontram todas em Estelle: um casaco azul, os olhos verdes, os lábios pintados de vermelho. Seus movimentos pela cena são diretamente ligados a esses elementos cromáticos: ela põe o vermelho nos lábios no momento em que se encontra em direção ao sofá vermelho de Inês; é quando ela vem se sentar no sofá verde de Garcin que se destaca o verde de seus olhos; enfim, vestida de azul, ao entrar em cena, ela exige o sofá de Garcin, que é desta mesma cor. E, para saciar a ironia sartreana, Estelle evoca, ao fim do texto, o *blues* de Saint-Louis!⁷ (ISSACHAROFF, 1985, p. 79).

Por fim, devemos contemplar a apropriação feita por Sartre – cujo discurso filosófico é declaradamente ateu – de um elemento originalmente cristão: o inferno. Em primeiro lugar cabe-nos dizer que, conforme observa Szondi, tal apropriação torna a peça duplamente bem-sucedida em fugir à artificialidade do arranjo formal, já que expressa “a própria essência oculta da forma social, que de praxe destrói a possibilidade do drama” (SZONDI, 2001, p. 121). Além disso, tendo por base a negação de Deus presente na obra sartreana, podemos entender o aspecto visual do inferno, na peça, como uma desmistificação do discurso cristão: em vez de um cenário hediondo, repleto de algozes monstruosos, fogo e enxofre – imagem tradicional do inferno cristão, que muito deve a Dante Alighieri –, o inferno de Sartre é “Um salão Segundo Império”⁸ (SARTRE, 1977, p. 7). Os próprios personagens se questionam a esse respeito: “GARCIN (ficando sério de repente): Onde estão as estacas? / O CRIADO: O quê? / GARCIN: As estacas, as grelhas, os funis de couro. / O CRIADO: Está brincando?”⁹ (SARTRE, 1977, p. 9). Dessa forma, o autor desconstrói a ideia de que há de fato um espaço físico, governado por um anjo caído, para o qual vão os pecadores, e propõe a ideia de que, na verdade, o inferno é a vida

⁷ A tradução apresentada é nossa. Segue o original: “Il s’agit d’un système ternaire: bleu/rouge/vert. Ce sont les couleurs des trois canapés, celles qui figurent les trois personnages: le bleu pour Estelle (vêtue d’une robe bleue), le vert pour Garcin, le rouge pour Inès. Ces trois couleurs se retrouvent toutes chez Estelle: une robe bleue, des yeux verts, les lèvres fardées de rouge. Ses mouvements sur la scène sont directement liés à ces éléments chromatiques: elle met son rouge à lèvres au moment où elle se trouve assise sur le canapé bordeaux d’Inès; c’est lorsqu’Estelle vient s’asseoir sur le canapé vert de Garcin, que celui-ci remarque le vert de ses yeux; enfin vêtue de bleu, en entrant sur scène, elle demande le canapé de Garcin qui est de cette même couleur. Et, comble de l’ironie sartrienne, Estelle évoque, vers la fin du texte, Saint-Louis *blues*!”.

⁸ “Un salon style Second Empire” (SARTRE, 1947, p. 13).

⁹ “GARCIN (redevenant sérieux tout à coup): Où sont les pals? / LE GARÇON: Quoi? / GARCIN: Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir. / LE GARÇON: Vous voulez rire?” (SARTRE, 1947, p. 15).

social. Condenados a um espaço comum por toda a eternidade, os três personagens serão algozes uns para os outros, como logo percebe Inês:

INÊS: [...] Não existe tortura física, não é mesmo? E no entanto estamos no inferno. E ninguém mais chegará. Ninguém. Temos que ficar juntos, sozinhos, até o fim. Não é isso? Quer dizer que há alguém que faz falta aqui: o carrasco. / GARCIN (a meia voz): Bem sei. / INÊS: Pois é. Fizemos uma economia de pessoal. Só isso. São os próprios fregueses que se servem, como nos restaurantes cooperativos. / ESTELLE: Que quer dizer? / INÊS: Cada um de nós é o carrasco para os outros dois.¹⁰ (SARTRE, 1977, p. 41-2).

E este “sofrimento cerebral”, como o chamará Garcin, é tão atroz que o fará desejar o sofrimento físico em seu lugar: “Vamos, abram! Aceitarei tudo: todos os suplícios, as tenazes, o chumbo derretido, as pinças, o garrote, tudo o que queima, tudo o que rasga; quero sofrer de verdade. Prefiro cem dentadas, prefiro a chibata, o vitriolo a este sofrimento cerebral”¹¹ (SARTRE, 1977, p. 90). Mais uma vez, portanto, a caracterização específica do espaço em *Entre quatro paredes* reflete a filosofia de seu autor. A desmistificação do inferno cristão é sintetizada pela célebre fala de Garcin, ao término da peça: “Então, isto é que é o inferno? Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... são os Outros”¹² (SARTRE, 1977, p. 98).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das observações feitas, podemos apontar duas direções para nossas últimas considerações. A primeira delas diz respeito à importância de *Entre quatro paredes* na história da dramaturgia moderna enquanto tentativa de salvação em meio à crise. Como vimos, a peça de confinamento – estilo em que se enquadra o texto aqui estudado – obriga os personagens a saírem da reclusão subjetiva – responsável pela crise – e dialogarem. Restaurada a possibilidade de diálogo, salva-se a forma que nele se sustenta. Quanto à segunda direção, trata-se da constatação dos recursos da dramaturgia utilizados por Sartre para expressar seus princípios filosóficos: o confinamento dos personagens enquanto representação do confinamento do homem

¹⁰ “INÊS: [...] Il n’y a pas de torture physique, n’est-ce pas? Et cependant, nous sommes en enfer. Et personne ne doit venir. Personne. Nous resterons jusqu’au bout seuls ensemble. C’est le bourreau. / GARCIN (à mi-voix): Je le sais bien. / INÊS: Eh bien, ils ont réalisé une économie de personnel. Voilà tout. Ce sont les clients qui font le service eux-mêmes, comme dans les restaurants coopératifs. / ESTELLE: Qu’est-ce que vous voulez dire? / INÊS: Le bourreau, c’est chacun de nous pour le deux autres” (SARTRE, 1947, p. 41-2).

¹¹ “Ouvrez donc! J’accepte tout: les brodequins, les tenailles, le plomb fondu, les pincettes, le garrot, tout ce qui brûle, tout ce qui déchire, je veux souffrir pour de bon. Plutôt cent morsures, plutôt le fouet, le vitriol, que cette souffrance de tête” (SARTRE, 1947, p. 86).

¹² “Alors, c’est ça l’enfer. Je n’aurais jamais cru... Vous vous rappelez: le soufre, le bûcher, le grill... Ah! quelle plaisanterie. Pas besoin de grill: Penfer, c’est les Autres” (SARTRE, 1947, p. 93).

em uma existência absurdamente gratuita, ou a transposição do inferno místico para o inferno social, desconstruindo o discurso religioso, são exemplos. Como afirma André Maurois, *Entre quatro paredes* trata da “liberdade, mas mostrando os fracassos e os limites impostos pela morte, pelos privilégios sociais e a necessidade de ação” (MAUROIS, 1966, p. 316). Como pudemos ver, Sartre consegue demonstrá-lo não apenas no plano temático, mas também no plano formal, recorrendo aos recursos da dramaturgia – principalmente no que se refere à utilização do espaço. Esse duplo trabalho permite-nos vincular à peça a ideia de completude, tanto como obra dramática quanto como ilustração de sua filosofia existencialista.

REFERÊNCIAS

- FACHIN, Lúcia. O espaço da narrativa no teatro. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 12. p. 103-11, 1998.
- GILES, Thomas Ransom. *História do Existencialismo e da Fenomenologia*. São Paulo: E.P.U., 2008.
- ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*. Paris: Librairie José Corti, 1985.
- MAUROIS, André. Jean-Paul Sartre. In: MAUROIS, André. *De Gide a Sartre*. Tradução de Maria Clara Mariani e Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966. p. 293-325.
- SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos*. Paris: Éditions Gallimard, 1947.
- _____. *Entre quatro paredes*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- _____. *O ser e o nada*. 17. ed. Tradução e notas de Paulo Perdígão. Petrópolis: Vozes, 2009.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.