

A construção metafórica na dramaturgia sartriana

Deise Quintiliano Pereira*

Resumo

Esse estudo tem por objetivo levantar alguns aspectos significativos da longa trajetória da metáfora, como figura retórica, favorecendo seu lado pragmático, através de uma análise capaz de desvelar a presença metafórica em alguns elementos da peça de Jean-Paul Sartre, *Huis clos*.

Palavras-chave: Metáfora, Retórica, Jean-Paul Sartre.

Os estudos metafóricos constituem atualmente objeto de uma reflexão filosófica, lingüística, psicológica, suscitando fecundos debates sobre a recuperação de uma figura que se coloca nos limites da poética e da retórica.

* Mestre e Doutoranda em Letras Neolatinas pela UFRJ.

Pode-se considerar que a retórica é anterior a toda história, pois desde tempos mais remotos o homem sempre se serviu da linguagem para persuadir. De acordo com Reboul¹, é possível encontrarmos a retórica nos Hindus, nos Chineses, nos Egípcios ou nos Hebreus. Entretanto, podemos considerar que a retórica é uma *invenção grega*, do mesmo modo que a geometria, a tragédia e a filosofia.

Inicialmente, os gregos inventaram a “técnica retórica”, como um ensinamento distinto, independente dos conteúdos, permitindo que se defendesse qualquer tese. Em seguida, eles inventaram a “teoria retórica”, ensinada como uma reflexão que conduzia à compreensão. Também foram eles que primeiramente compuseram a retórica da arte, da literatura e da religião.

Os gregos, entre o V e o IV séc. a.C., elaboraram a retórica que, em seguida, de acordo com Barthes, não mais se alterou. Hoje, quando falamos de retórica, é sempre à retórica dos gregos que nos referimos.

Nesse sentido, a definição que proponho é a seguinte: *a retórica é a arte de persuadir pelo discurso*, compreendendo por discurso toda produção verbal, escrita ou oral, constituída por uma frase ou uma seqüência de frases, tendo um início e um fim, e apresentando uma certa unidade de sentido.

De acordo com esta definição, a retórica não se aplica indiferentemente aos discursos, mas tão somente àqueles que querem persuadir, como o panfleto, os cartazes publicitários, os tratados filosóficos, o ensaio e ainda o drama, desde que seja “à thèse”. Este último tipo discursivo é fundamental em meu propósito de investigação, à medida que a maioria dos textos literários sartrianos são investidos de uma conotação ideológica, capaz de identificá-los como portadores de um conteúdo de fundo filosófico.

Proponho então, no presente estudo, analisar a função plural da metáfora, enquanto figura retórica, e a utilização que dela faz Jean-Paul Sartre, na sua “pièce à thèse” *Huis clos*, partindo, objetivamente, de algumas imagens que constroem a fundamentação estético-filosófica dessa obra.

De acordo com Gorgias, mestre ateniense da retórica, “esta é uma ‘techné’ que torna o discurso consciente dele mesmo e faz da persuasão um objetivo distinto a ser alcançado por intermédio de uma estratégia específica”².

Empédocles teria sido o primeiro, segundo a visão de Aristóteles, trazida à luz nos *Sofistas*, a descobrir a retórica – que entra em franco declínio quando o prazer de criar taxionomias suplanta o sentido filosófico que animava o vasto império retórico. Este sentimento de perda irreversível intensifica-se se considerarmos que o amplo programa aristotélico representava uma racionalização, visando reger todos os empregos da palavra pública.

Seria necessário, então, instituir filosoficamente a delimitação do espaço onde reina a filosofia e a retórica. Para tanto, algumas questões fundamentais precisam ser abordadas: o que significa persuadir? o que significa influenciar pelo discurso? Levantar esta problemática implica decidir que não se pode “tecnicizar” os discursos sem submetê-los a uma reflexão radical que delimite o conceito daquilo que é persuasivo “to pithanon”.

1 Cf. REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris: PUF, 1994.

2 Cf. RICCEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975, p.14.

A retórica é tão antiga quanto a filosofia. Daí sua aliança – tão próxima e ao mesmo tempo tão distante – com uma arte que tendo por finalidade “dizer a verdade”, não se ocupa com a tarefa do “dizer de um modo bonito”.

A técnica fundada no conhecimento das causas que engendram os efeitos da persuasão dá um poder perigoso àquele que a domina perfeitamente: “o poder de dispor dos homens sem as coisas e de dispor dos homens dispondo das palavras”³.

1. O problema da sofística na retórica

Pode-se considerar que os sofistas criaram a retórica enquanto arte do discurso persuasivo. É a eles que a retórica deve seus primeiros esboços de gramática e de disposição do discurso. Eles sustentam que a idéia de verdade não representa senão *um acordo entre interlocutores*.

O mundo do sofista é um mundo sem verdade, sem realidade objetiva. Por isso, o *logos* do discurso humano permanece sem referente e propõe-se a convencer apenas por sua aparência lógica e pelo charme de seu estilo. Segundo Reboul⁴, este propósito da sofística pretende que o discurso não seja nem verdadeiro, nem verossímil. Ele busca simplesmente o convencimento, deixando o interlocutor sem réplica. O objetivo desta retórica não visa, então, à descoberta da verdade, *mas ao domínio pela palavra*, não se inscrevendo numa esfera do saber, mas articulando-se no âmbito do poder.

Talvez, esta abordagem da sofística acompanhe toda história do discurso humano. É por isso que Platão a condenava sob os rótulos de ilusão e mistificação. Ele rejeita a confiança que os sofistas concedem à linguagem, só reconhecendo o valor desta se colocado a serviço do pensamento: “uma arte autêntica do discurso, por não se ligar à verdade, não existe nem poderá nunca existir”⁵.

2. Significações metafóricas

A retórica dos gregos possuía não apenas um programa mais vasto, como também, uma problemática mais complexa do que a moderna teoria das *figuras do discurso*. Um dos campos que escapa à sua esfera é a poética. Campo, aliás, muito interessante para meus propósitos de análise haja vista que, de acordo com a perspectiva aristotélica, a metáfora coloca um pé em cada um desses terrenos. Quanto à estrutura, ela consiste numa operação de transferência de sentidos; quanto à função, ela segue um destino distinto da tragédia.

Se há, por um lado, uma estrutura única da metáfora, há, por outro, duas funções específicas que lhe são atribuíveis: uma função retórica e uma função poética. Essa oposição chega-nos de forma dissimulada, porque a

3 Ibid. p.15.

4 REBOUL, Olivier. Op. cit. p.22.

5 PLATON. *Le banquet/Phèdre*. Paris: Garnier Frères, 1964, p.260e.

retórica, tal qual a conhecemos pelos tratados mais recentes, encontra-se amputada na sua mais significativa parte: *o tratado da argumentação*.

Aristóteles define a argumentação como a arte de inventar – com função mimética – ou de produzir provas – com função persuasiva. Seria, então, necessário repensar a estrutura que se imaginava única da metáfora, à luz desta dupla função (mimética e persuasiva), que, na realidade, ela possui.

Segundo Aristóteles, “a metáfora é a transferência a alguma coisa de uma palavra que designa uma outra, transferência ou do gênero à espécie – que, de acordo com a definição do Grupo m⁶, chama-se sinédoque generalizante – ou da espécie ao gênero, ou da espécie à espécie ou segundo uma relação de analogia”⁷.

Uma teoria sobre a metáfora baseia-se, forçosamente, em alguns traços fundamentais, que compõem sua espinha dorsal:

1. A metáfora implica algo que se refere à palavra;
2. A metáfora é definida em termos de movimento;
3. A metáfora é a transposição de uma palavra.

A “epífora” de uma palavra é descrita como *uma forma de deslocamento de alguma coisa em direção a uma outra*. Isto implica que, para Aristóteles, *a palavra metáfora aplica-se a toda transposição de termos*. De acordo com Ricœur, esta análise é introdutória a uma reflexão global sobre a figura como tal.

Para explicar a metáfora, Aristóteles cria uma metáfora, oriunda da ordem do movimento, visto que o termo “phora” pode ser compreendido como uma espécie de mudança em função do posicionamento. Assim sendo, Aristóteles utiliza-se de uma metáfora para clarificar o sentido mais amplo da própria expressão metáfora. Em suma, o termo metáfora é em si mesmo metafórico, porque pertence a uma ordem que não é a da linguagem.

Percebemos, então, que é impossível falar da metáfora de uma maneira não metafórica, por isso, conclui Eco: “toda definição da metáfora só poderá ser circular”⁸, e esta advertência opõe-se à pretensão proposta por uma concepção posterior da retórica que visava dominar e exercer sobre a metáfora um tipo de controle, por intermédio de uma classificação.

Jacques Derrida demonstra, na sua *Mythologie blanche*⁹, que cada vez que uma retórica define a metáfora ela implica não apenas uma filosofia, mas toda uma rede conceptual na qual a filosofia constitui-se.

A visão aristotélica exposta na *Metafísica* estabelece que não significar uma única coisa significa não significar absolutamente nada. Todavia, esta univocidade, de acordo com Derrida, não exclui o fato de que uma palavra possua mais de uma significação. Ela exclui simplesmente, segundo a feliz expressão derridiana, uma “disseminação não controlável”, admitindo, assim,

6 A esse respeito consultar GROUPE m. *Rhétorique générale*. Paris, Seuil, 1982.

7 ARISTOTE. *Poétique*. Traduction J. Hardy. Paris: Seuil, 1984, 1457b 6-9.

8 Cf. ECO, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris: PUF, 1984, p.140.

9 Cf. DERRIDA, Jacques. *Mythologie blanche* repris dans *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, p.18 e ss.

uma polissemia limitada, i.e., *sendo as coisas em número ilimitado, as palavras e os discursos em número limitado, as mesmas palavras e os mesmos discursos terão necessariamente mais de uma significação.*

A análise da metáfora, balizada até esse momento pelo pensamento aristotélico, de um lado, e pela crítica desse pensamento, de outro, desemboca, inexoravelmente, em algumas hipóteses interpretativas, capazes de permitir-nos compreendê-la melhor à luz dos estudos lingüísticos contemporâneos, a saber:

- a) que são necessárias duas idéias para formar-se uma metáfora;
- b) que a metáfora contém uma informação porque ela re-descreve a realidade;
- c) que bem “metaforizar” é perceber o semelhante que nasce a partir de um processo de analogia;
- d) que o “sucesso” da metáfora é função do formato sociocultural da enciclopédia dos sujeitos interpretantes.

De acordo com Eco¹⁰, a metáfora verbal requer, muito freqüentemente, para ser explicada, a remissão a experiências auditivas, táteis, olfativas ou visuais. Na abordagem do texto literário sartriano, pelo viés da construção metafórica, limitar-me-ei ao estudo do último tipo.

3. O projeto metafórico sartriano

O texto do escritor-filósofo Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, apresenta-se como um modelo que opera a transposição do mundo conceptual para o universo metafórico, à medida que recupera a concepção de “*pièce à thèse*”, vislumbrando o drama como veículo para a difusão de suas idéias filosóficas com um propósito didático.

Por intermédio de imagens metafóricas, que transfiguram a “mensagem” que o autor pretende transmitir ao seu público, Sartre “mata dois coelhos com uma única cajadada”. Inicialmente, ele atinge diretamente um vasto público – procedimento exigido pela literatura engajada; em seguida, o autor consegue escapar ao controle exercido pelas forças nazistas. Cumpre lembrar que *Huis clos* foi escrita em 1944, ano em que Paris encontrava-se sob ocupação alemã e que as variações metafóricas, permitindo deslizar os conceitos sartrianos em direção a novos horizontes, impediam uma censura direta contra os motivos temáticos trazidos à cena pelo autor.

Com relação a este aspecto, convém ressaltar que fazer uma metáfora significa mentir aparentemente, pois isto implica falar de um modo mais obscuro e sobretudo falar de outra coisa. Para Eco¹¹, se um locutor fala violando algumas regras e se ele o faz de modo tal que não possa ser acusado nem de estupidez nem de imperícia, temos uma “implicação”: aquilo que é evidente representa, na realidade, outra coisa.

10 ECO, Umberto. Op. cit. p.41.

11 Ibid. p.142.

Entretanto, para decidir se um pássaro deve ser visto como o símbolo da pureza ou como a representação do mal, é necessário que se estabeleça um contexto, pois a melhor interpretação só é dada em função de um processo de intertextualidade que coloca no mesmo circuito as experiências do autor e do leitor, identificados, segundo a visão sartriana, pela historicidade que os aproxima.

O emprego de metáforas em *Huis clos* conduz, então, a explicitação de conceitos filosóficos. A estrutura do drama privilegia o tema central da filosofia sartriana: o *"pour autrui"*. A situação de três personagens trancados num cômodo (=inferno) serve de pretexto para a proposição do debate propriamente filosófico. Os conceitos filosóficos, contudo, não são colocados sob a forma teórica – como em *Ser e nada* – são antes transpostos para o texto teatral pelo viés metafórico.

4. O papel dos objetos insólitos e metafóricos na peça

Observa-se em *Huis clos* uma mutilação do tempo, que permite à peça sartriana escapar de uma classificação realista: o inferno, representado por um salão do Segundo Império, superaquecido, é reduzido a um conjunto de imagens insólitas e mobiliado de um modo aparentemente inexplicável – há um **"bronze de Barbedienne"** (por identificar na construção desta expressão um processo de sinédoque a traduzirei por "estátua de bronze"), um **"coupe-papier"** (cortador de papéis), um **espelho**, fantasticamente marcado por sua ausência neste ambiente, dois **canapés coloridos**, etc.

Todavia, cada objeto sofrerá um desvio de sua finalidade – há um **"coupe-papier"** num salão onde não há nenhum livro. Ele está lá, mas não serve (aparentemente) para nada. O **"bronze de Barbedienne"** manifesta, apenas, sua maciça inutilidade, a mobília do "Segundo Império" não tem (aparentemente) nenhum sentido: *uma distância introduz-se entre o objeto e sua destinação*.

Ouçamos o próprio Sartre: "estes instrumentos...não têm por missão servir (aos personagens), mas manifestar continuamente uma finalidade fugidia e bizarra: daí este labirinto de corredores, de portas, de escadas que não levam a parte alguma."¹²

Com efeito, penetramos no mundo labiríntico de metáforas que dotam o texto sartriano de uma enorme riqueza. Proponho-me, então, no presente estudo, analisar duas: **"le bronze de barbedienne"** e **"le coupe-papier"**, objetivando elucidar, auxiliada pelo método semiológico de investigação, o processo que estabelece uma relação entre a utilização de metáforas visuais e a construção de sentidos textuais.

5. A metáfora "bronze de barbedienne"

Numa entrevista a Jean Duché, em sete de junho de 1951, Sartre respondia a algumas críticas lançadas contra a sua peça *Le diable et le bon*

12 SARTRE, Jean-Paul. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947a, p. 128-130.

dieu, referindo-se à *Huis clos*, e mais especificamente à utilização do “**bronze de barbedienne**”:

[...] *eu não quis provar nada. Em Huis clos há um bronze de bazar. Eu o colocara lá, porque me parecia razoável que no inferno o homem não tivesse nada sobre o que lançar seu olhar senão um objeto feio. Pois bem! Perguntaram-me qual era a significação filosófica do bronze em questão! Não, eu não quis provar nada.*¹³

Essa afirmação é corroborada pela própria peça quando Garcin declara: “**le bronze** est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer”.¹⁴

Contudo, se lançamos um olhar mais atento sobre esse símbolo metafórico, que é o bronze, percebemos que ele remete a uma vasta rede significante, que nos convida a proceder a uma investigação dos possíveis sentidos que ele encerra.

O “**bronze de Barbedienne**” é uma estátua cuja utilização por parte da burguesia francesa – classe social criticada com veemência no conjunto da obra sartriana – está muito em moda no período histórico conhecido como Segundo Império. Esse período, estabelecido por Napoleão III (inicialmente Presidente da Segunda República - 1848/1852), após o golpe de Estado de 2 de dezembro de 1851, estende-se de 1852 a 1870, quando ocorre a queda do Império com a capitulação de Sedan, por ocasião da guerra Franco-Prussiana.

Após 1848, a burguesia sente-se ameaçada em seus privilégios e sua existência pelos socialistas parisienses e pelo partido da democracia social. Ela empreende, então, contra eles, uma luta mortal. Toda burguesia abandona, desta sorte, a causa liberal e parlamentar e adere ao *poder pessoal* para preservar-se do *perigo vermelho*.¹⁵

Sartre proclama que o mito justificador desta classe é o *utilitarismo*. Ele adverte, outrossim, que por sua função de “intermediária entre o produtor e o consumidor”, a burguesia eleva o poder supremo dos meios em detrimento dos fins. Cada coisa é julgada em função de sua eficácia prática e de sua utilidade imediata.¹⁶ A crise moral do Segundo Império denuncia que esta época é “crítica” por excelência, e já antecipa todos os problemas sociais e mentais do século XX.

O estilo Napoleão III é de contrastes. Observa-se nele o peso e a fragilidade, a riqueza ostentatória e a banalidade, os materiais raros e preciosos e as imitações de grande série, os excessos e também o ecletismo. Tão logo são esquecidos os acontecimentos trágicos de 1848 – que destituíram a Monarquia e o reino de Louis-Philippe I, substituídos pela 2ª República – a burguesia reencontra sua existência luxuosa. Um luxo que o restabelecimento do Império só acentua.

[...] *a corte dá o tom com a arrumação de seus palácios, das “Tuileries”, “Saint Cloud” etc. A prosperidade reina. A França torna-se o banqueiro*

13 Ibid. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 1992, p. 320.

14 SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les mouches*. Paris: Gallimard, 1947b, acte I, scène 5.

15 A este respeito consultar GÉRARD, Alice. *Le second Empire*. Paris: PUF, 1973, p.54.

16 Cf. SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*, Paris: Gallimard, 1948, p.156.

do mundo [...] os vultuosos trabalhos de Haussmann modificam e modernizam a aparência de Paris. [...] Na realidade, a "Belle Époque", que se estenderá até a guerra de 1914-1918, começa sob o Segundo Império. Neste interim, o desenvolvimento do comércio e os progressos da indústria originam novas classes sociais. Ao lado do mundo operário, freqüentemente miserável, uma classe média desenvolve-se, que tenta, por sua vez, imitar o luxo da alta burguesia. Visando a ela são produzidos, em grande quantidade e num preço barato, produtos de produção [...] quanto à burguesia, ela não tem idéias precisas em matéria artística, senão a de afirmar ostensivamente sua promoção pela suntuosidade de suas casas [...] todos os estilos acham-se aí representados. Nós os encontramos amalgamados e misturados nas decorações onde dominam os estuques, os tecidos pesados e escuros, os revestimentos etc.¹⁷

É assim que a metáfora do "**bronze de Barbedienne**" – aparentemente inútil – é capaz de anunciar a posição sartriana face a uma burguesia parasita que fundamenta seus valores na aparência, constituindo aos olhos de Sartre a melhor representação da "*bonne conscience*" e conseqüentemente da "*mauvaise foi*" – propensão à fuga de si mesmo, que impede o homem de assumir sua liberdade em plenitude.

Se procedermos à investigação do nome **Barbedienne**, chegaremos à forma eufêmica "barbe Dieu!", blasfêmia da qual deriva um sobrenome – a expressão "barbette", na acepção de "peitilho de freira" parece representar uma alteração da mesma blasfêmia.¹⁸ Destarte, o termo **Barbedienne** implica uma derrisão sartriana para com a crença em Deus, o que ressalta o ateísmo sartriano em todo seu vigor.

Ferdinand Barbedienne (1810-1892), de origem normanda, debutou muito jovem no mundo das artes. Ele fez móveis, sobretudo de estilo renascentista, e suas obras, geralmente construídas segundo modelos de esculturas em voga, assinalam-se por uma bela execução e por um estilo carregado, estilo, aliás, que agrada enormemente à burguesia da época que o consome como pode.

Na exposição universal de 1855, ele apresentou dois móveis dos quais um era um armário em carvalho e bronze, de estilo renascentista, ornamentado por miniaturas de Michelangelo.

No plano filosófico, por sua solidez, o bronze de bazar é passível de revelar uma distinção – fundamental para Sartre – entre o mundo da liberdade *pour soi* e o mundo das coisas contingentes *en soi*. Garcin referindo-se ao garçon:

[...] (il regarde autour de lui.) Et pourquoi se regarderait-on dans les glaces? Tandis que le **bronze**, à la bonne heure...J'imagine qu'il y a de certains moments où je regarderai de tous mes yeux. De tous mes yeux, hein? Allons, allons, il n'y a rien à cacher; je vous dis que je n'ignore rien de ma position. Voulez-vous que je vous raconte comment cela se passe? Le type suffoque, il s'enfonce, il se noie, seul son regard est hors de l'eau et qu'est-ce qu'il voit? **un bronze de barbedienne**.¹⁹

17 Cf. KJELLBERG, Pierre. *Le meuble français et européen du moyen âge à nos jours*. Paris: Les Éditions de l'amateur, 1991, p.473.

18 Com relação a esta expressão consultar DAUZAT, A. *Dictionnaire étymologique des mots de famille et des prénoms de France*. Paris: Larousse, 1972, p.25

19 SARTRE, J-P. 1947b, acte I, scène 1.

O ser *en soi* designa o que é bruto e invariante, aquilo que não pode ser modificado: uma situação, uma época determinada, meu dia de ontem, a história romana etc. O ser *pour soi*, em oposição, é aquele que interroga sobre si. Para Sartre, o *pour soi*, sempre em mutação e continuamente livre, aspira à dignidade do *en soi*, que, estável, insurge-se como o modelo da tranquilidade.

De acordo com Albérès²⁰, a necessidade que existe em nossa liberdade, i.e., em nossa consciência, é que ela não existe senão enquanto ela pensa em alguma coisa, ela não existe senão em função de um objeto que se encontra *fora dela*. Entretanto, à medida que o homem é o ser que se distingue das coisas, ele não é *ser*, mas *liberdade*. Ele destaca-se do mundo das coisas sólidas e as contempla do exterior, sentindo-se um exilado, lamentando, covardemente, não ser uma dessas coisas – como o bronze – que não precisam fazer nenhum esforço para existir.

Para Albérès, existir como um reflexo livre que passa sobre as coisas petrificadas para dar-lhes um sentido implica, por parte do homem, um esforço constante. Essa metáfora do mundo revelado a partir de imagens petrificadas constitui um tema recorrente em Sartre, observado, igualmente, numa reflexão de Mathieu, personagem sartriano do romance *Sursis*:

*[...] il étendit les mains et les promena lentement sur la pierre de la balustrade, elle était rugueuse, crevassée, une éponge pétrifiée, chaude encore du soleil de l'après-midi. Elle était là, énorme et massive, enfermant en soi le silence écrasé, les ténèbres comprimées qui sont le dedans des choses. Elle était là: **une plénitude. il aurait voulu s'accrocher à cette pierre, se fondre à elle, se remplir de son opacité, de son repos** Mais elle ne pouvait lui être d'aucun secours: elle était dehors, pour toujours.²¹*

O homem revela-se, deste modo, condenado à sua liberdade. É mister que, por sua consciência, ele possa formar o mundo, sendo responsável e esta responsabilidade nasce da inexorabilidade da própria liberdade humana.

6. A metáfora "coupe-papier"

Outro objeto metafórico investido de uma significação plural na peça é o "coupe-papier". Ele é introduzido no cenário sem uma função aparente:

Garcin: (il va à la cheminée et prend le coupe-papier.) Qu'est-ce que c'est ça?

Le garçon: Vous voyez bien: un coupe-papier.

Garcin: Il y a des livres, ici?

Le garçon: Non.

Garcin: Alors à quoi sert-il? (Le garçon hausse les épaules.) C'est bon. Allez-vous-en.²²

20 Cf. ALBÉRÈS, R-M. *Jean-Paul Sartre*. Paris: PUF, 1953, p.63.

21 SARTRE, Jean-Paul. *Sursis*. Paris: Gallimard, 1945, p.285.

22 SARTRE, Jean-Paul. 1947b, acte I, scène 1.

A primeira acepção da expressão **"coupe-papier"** indica um instrumento de metal, de osso ou de qualquer outra matéria, munido de uma lâmina, servindo para cortar papéis, para separar folhas de um livro. Contudo, o próprio Sartre convida-nos a proceder a uma reflexão a respeito desse objeto, reflexão, aliás, que nos permitirá compreender melhor os fundamentos filosóficos sobre os quais se alicerça sua peça, trazidos à luz com o auxílio da metáfora **"coupe-papier"**. Sartre utiliza-se, então, desse objeto para esclarecer sua posição na fileira dos filósofos existencialistas ateus, em oposição aos filósofos cristãos:

*[...] os primeiros, que são cristãos [...] e por outro lado, os existencialistas ateus. [...] o que eles têm em comum é simplesmente o fato de que eles estimam que a existência precede a essência [...] o que se pode entender por isso? Quando se considera um objeto fabricado, como por exemplo um livro ou um **"coupe-papier"**, este objeto foi fabricado por um artesão que se inspirou em um conceito; ele referiu-se ao conceito de **"coupe-papier"**, e igualmente a uma técnica de produção prévia que faz parte do conceito, e que é no fundo uma receita. Assim, o **"coupe-papier"** é, ao mesmo tempo, um objeto que se produz de uma certa maneira e que, por outro lado, tem uma utilidade definida, e não se poderia imaginar um homem que produzisse um **"coupe-papier"** sem saber qual seria a finalidade deste objeto. Diremos, então que, para o **"coupe-papier"**, a essência – isto é o conjunto de receitas e de qualidades que permitem produzi-lo e defini-lo – precede a existência²³.*

O objeto **"coupe-papier"** revela-se, assim, um significante cuja função metafórica remete a outros significados, mascarados sob a aparente inocência do texto. Inicialmente, constata-se que este "inferno", onde a ação acontece, é marcado pela ausência de instrumentos de tortura:

Garcin: où sont les pals?

Le Garçon: Quoi?

Garcin: Les pals, les grils, les entonnoirs de cuir.[...]

Le Garçon: Vous voulez rire?²⁴

Entretanto, o objeto **"coupe-papier"** é utilizado a guisa de uma **"faca"**, em francês, **"couteau"**, exercendo, conseqüentemente, uma função de tortura, no contexto de violência que caracteriza a peça.

*Elle (Estelle) prend le **coupe-papier** sur la table, se précipite sur Inès et lui porte plusieurs coups.*

Inès: Qu'est-ce que tu fais, qu'est-ce que tu fais, tu es folle? Tu sais bien que je suis morte.

Estelle: Morte?

*Elle laisse tomber le **couteau**. Un temps. Inès ramasse le **couteau** et s'en frappe avec rage.*

*Inès: Morte! Morte! Ni le **couteau**, ni le poison, ni la corde. C'est déjà fait, comprends-tu? Et nous sommes ensemble pour toujours.²⁵*

23 Ibid. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel, 1970, p.18.

24 Ibid. 1947b, acte I, scène 1.

25 SARTRE, Jean-Paul. 1947b, acte I, scène 5.

Verifica-se, aqui, que a metáfora **"coupe-papier"** inscreve-se como um signo da violência praticada por e contra os personagens implicados na trama engendrada por Sartre. Essa função é reforçada à medida que o objeto **"coupe-papier"** remete à ausência de livros no cenário, o que representa uma forma de tortura psicológica para um intelectual de letras como Garcin. Cabe ainda acrescentar que esta particularidade significante atribuída ao **"coupe-papier"** implica uma forma metafórica de representação do inferno pessoal de Garcin.

A investigação do papel metafórico dos objetos mostra-se muito rica para uma abordagem do texto sartriano *Huis clos*. Por intermédio de metáforas, na maior parte dos casos visuais, somos levados, numa leitura de base semiológica, a lançar luz sobre a vasta rede de relações significantes, rastreando indícios que remetam ao sentido plural da obra.

Sartre, que tinha a intenção de utilizar-se dos objetos, visando persuadir seu público na adesão de sua causa filosófica, é, assim, preso na sua própria armadilha, posto que a significação das metáforas criadas ultrapassa, em longa escala, os limites imaginados pelo próprio autor.

O texto sartriano constitui, nessa perspectiva, uma "implicação" que, de acordo com Umberto Eco, representa o fato de encontrar-se "além" de toda evidência, convidando-nos a perceber outros sentidos, outros signos, outras significações.

As metáforas criadas por Sartre mascaram muito mais do que a simples incursão do filosófico no literário. Identifiquei atrás de cada metáfora uma multiplicidade de sentidos que não remete apenas a um discurso capaz de revelar os alicerces da filosofia sartriana, seu "querer-dizer", mas, também, às experiências daquele que (lê) vê a representação de suas peças, seu "mais-dizer", numa interação comunicativa que integra no mesmo circuito autor-texto-leitor.

Concluo, na esteira deste pensamento, que é possível vislumbrar em *Huis clos*, a existência de um projeto metafórico mascarado sob a evidência de um projeto exclusivamente filosófico de Jean-Paul Sartre.