

# PERSPECTIVAS ESTÉTICO-EXISTENCIAIS DO JOGO TEATRAL: O ESPELHAMENTO SPOLINIANO E O INFERNO SARTREANO

## Aesthetic-existential perspectives of theater game: spolinian mirroring and sartrean hell

*Deise Abreu Pacheco (Dedé Pacheco)*<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo - USP

**Resumo:** Neste artigo, abordaremos um experimento cênico bilíngue sobre a peça *Entre Quatro Paredes* [*Huis Clos*, 1944], de Jean-Paul Sartre (1905-1980), problematizando-a por meio da noção de jogo teatral. Com esse propósito, interpelaremos o sistema de Jogos Teatrais [*Theater Games*], elaborado por Viola Spolin (1906-1994), articulando-o ao pensamento do autor francês, a fim de apontar perspectivas existenciais sobre a relação entre texto e cena em um contexto estético-pedagógico.

**Palavras-chave:** Jogo teatral; Experiência criativa; Estética existencial.

**Abstract:** This paper approaches a bilingual scenic experiment on the play *Huis Clos* (1944), written by Jean-Paul Sartre (1905-1980), problematizing it through the notion of theater game. For this purpose, the system of Theater Games created by Viola Spolin (1906-1994) will be discussed and articulated with the thought of the French author, in order to point out existential perspectives on the relationship between the text and the scene in an aesthetic-pedagogical context.

**Keywords:** Theater game; Creative experience; Existential aesthetics.

---

<sup>1</sup> Deise Abreu Pacheco (FAPESP/CAPES 14/04101-9; 15/00330-6). Doutora em Artes Cênicas (Bolsa FAPESP 14/04101-9), com estágio de pesquisa internacional no *Søren Kierkegaard Research Centre*, da Universidade de Copenhague (Dinamarca/Bolsa FAPESP 15/00330-6).

## A cena é o jogo: a recusa à instrumentalização e ao purismo

*A lição sabemos de cor  
Só nos resta aprender*  
Beto Guedes

Nesta ocasião, em que são celebrados quarenta anos da recepção brasileira<sup>2</sup> da obra da ilustre pioneira do teatro improvisacional norte-americano, Viola Spolin (1906-1994), os organizadores do presente dossiê, Ingrid Dormien Koudela, Robson Corrêa de Camargo e Karine Ramaldes, nos instigam a ponderar sobre os possíveis modos pelos quais a *experiência* com os jogos teatrais spolinianos se situa contemporaneamente no contexto cultural de nosso país.

A proposição lançada orienta-se diretamente ao coração de minha própria formação teatral e trajetória de pesquisa, uma vez que a noção de *experiência criativa*, segundo a abordagem estético-pedagógica para jogo teatral [*Theater Game*] sistematizada por Viola Spolin, compreendida como organicidade do envolvimento *intelectual, físico e intuitivo* com o ambiente *socializado* (cf. SPOLIN, 1987, p. 03), ou seja, tomado em sua dimensão *relacional*, acompanhará minha atuação como diretora teatral, formadora e pesquisadora no campo das artes da cena.

Este histórico remonta ao período de minha graduação no curso de bacharelado em direção teatral do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, realizada entre 1989 e 1993, cuja dinâmica de formação é legatária, sobretudo, de uma pluralizada investigação epistemológica sobre o âmbito *lúdico* da teatralidade, princípio elementar dos jogos teatrais e de seu campo experimental, cuja concepção estético-pedagógica assenta-se precisamente sobre a inseparabilidade das esferas intelectual e sensório-corporal em processos criativos associados a determinado contexto social.

Se, por um lado, no decurso das disciplinas à época nomeadas de Improvisação Teatral I e II, a presença da professora Ingrid Dormien Koudela,

---

<sup>2</sup> Cf. KOUDELA, 2010; CAMARGO, 2010.

principal responsável pela difusão da obra de Viola Spolin no Brasil, nos garantia o acesso à largueza do trabalho proposto pela autora estadunidense, imprimindo a ele a originalidade de sua própria práxis estética e pedagógica, por outro, o professor Antônio Januzelli (Janô) desdobrava de proposições spolinianas, bem como de outras concepções lúdicas e dramáticas, seus laboratórios de atuação, que divisavam novas poéticas performativas pela experimentação dos limiares entre arte e vida.

Neste cenário, em que a aprendizagem dos fundamentos da arte teatral instaurava-se em meio ao convívio profícuo entre múltiplas perspectivas de experimentação do âmbito lúdico da teatralidade, era inevitável que o sistema de jogos teatrais, na forma sistematizada por Spolin, adquirisse outros acentos, apropriações, resistências e antropofagias, sendo incorporado dialeticamente ao fazer teatral de jovens artistas, coletivos teatrais e grupos de pesquisa que pululavam no período, em virtude do frutífero diálogo entre pesquisa acadêmica, tradições populares e práticas artísticas que, então, ampliava-se em São Paulo e em outras cidades brasileiras.

A diversidade de matrizes estéticas que, no campo da encenação, assim alinhavam-se a espectros da noção de jogo teatral em amplo senso, incluía desde as formas tradicionais não eruditas do fazer teatral como o circo, a *Commedia dell'Arte* e as poéticas associadas à bufonaria e à máscara do palhaço, até a radicalidade de experimentações cênicas situadas em meio aos desdobramentos da pesquisa de linguagem decorrentes das vanguardas históricas, bem como da contundência poética da dramaturgia constituída no período entre guerras e do pós-guerra, a exemplo da singularidade das investigações em voga sobre a obra dos autores alemães Bertolt Brecht (1898-1956) e Heiner Müller (1929-1995). Sobre este último, como aluna-espectadora, lembro-me de exercícios com as peças *A Missão* e *Mauser*, dos alunos do curso de interpretação, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, dirigidos pelo encenador paulista Márcio Aurélio<sup>3</sup>, aos quais assisti no início dos anos 1990, surpreendendo-me pela estranheza com que a dimensão lúdica da teatralidade se amalgamava à própria violência e densidade

---

<sup>3</sup> Cf. CUNHA, 2010, p. 105.

poética do texto; a cena era jogo! Sobre Brecht, no mesmo período, recordo-me do experimento cênico com a peça *O Voo sobre o Oceano* [*Ozeanflug*], dirigido por Ingrid Dormien Koudela, cujas premissas examinavam a peça didática [*Lehrstück*] e o jogo teatral [*Theaterspiel*] brechtianos, em relação ao jogo teatral [*Theater Games*] spoliniano; a cena era jogo!<sup>4</sup>.

Assim, a mesma constatação exclamativa iria marcar o meu percurso como encenadora-aprendiz e espectadora-juvenil em muitas outras montagens teatrais cuja graça e inventividade exploravam novas sintaxes cênicas, que prazerosamente desvelavam o reconhecimento que tanto me assombrava: “a cena é jogo!”. Desse saboroso tempo de descobertas, também me recordo vivamente das encenações: *Você vai ver o que você vai ver*, baseada em uma obra de Raymond Queneau, dirigida por Gabriel Villela, e que apresentava a mesma história contada de noventa e nove modos diferentes<sup>5</sup>; *A Bao A Qu (Um Lance de Dados)*, trabalho inaugural da Cia. dos Atores, dirigida por Enrique Diaz, e que se constituía como uma curiosa brincadeira teatral, baseada na obra *Livros dos Seres Imaginários*, de Jorge Luis Borges, e *Um Lance de Dados*, de Mallarmé<sup>6</sup>; e, de modo muito especial, de *Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes*, criada pela Troupe de Atmosfera Nômade, e dirigida por Cristiane Paoli Vieira (Quito) e Tiche Vianna. A montagem que trazia à cena um insólito encontro entre às máscaras da *Commedia dell’Arte* e do palhaço propunha abordagem metateatral, inspirada na peça *Seis Personagens a Procura de um Autor*, de Luigi Pirandello, e formulação dramaturgicista sustentada pela tradição do “roteiro de ações” italiano [*canovaccio*] para desenvolver um eloquente e bem estruturado jogo improvisacional<sup>7</sup>. Essa encenação marcou fortemente meu vínculo com o campo do jogo teatral, uma vez que me conduziu a uma formação paralela àquela até então realizada na ECA/USP. Neste sentido, destaco a relevância da pesquisa de Cristiane Paoli Vieira (Quito) cujo enfoque, tributário da tradição teatral difundida pela escola do ator e pedagogo francês Jacques Lecoq (1921-1999) e,

---

<sup>4</sup> Cf. KOUDELA (Org.), 1992, p. 11-15; p. 74-91.

<sup>5</sup> Cf. CARNEIRO NETO; AUDI (Org.), 2017, p. 23.

<sup>6</sup> Cf. Enciclopédia Itaú Cultural, 2018.

<sup>7</sup> Cf. VIEIRA, 2016, p. 34.

particularmente, por Philippe Gaulier, influenciaria, sobremaneira, minha compreensão do âmbito lúdico do fazer teatral.

Ao final dos anos 1990, recebi o presente que faltava: tornar-me aluna de disciplinas do curso de licenciatura em Artes Cênicas da ECA/USP, ministradas pela professora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo cuja prática docente e investigações estéticas adensaram meu interesse pela linha de pesquisa em Teatro e Educação, alargando meu repertório de estudo sobre o assunto, especialmente, em virtude de suas instigantes proposições em torno da relação entre jogo teatral, análise narrativa e literatura não dramática<sup>8</sup>. Certamente, a formação posterior foi decisiva para que, finalmente, me reencontrasse com a pesquisa da professora Ingrid Dormien Koudela, passando a experimentar de forma mais amadurecida o elo dialógico entre o jogo teatral spoliniano e a peça didática brechtiana, possibilitando com isso ver meus interesses e esforços, no campo da encenação e da ação artística, orientados por um tratamento de generosa abertura pedagógica e estética<sup>9</sup>.

Assim, tomando tal horizonte por referência, é notável constatar que desde o início dos anos 1990, após cerca de dez anos da primeira publicação da tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos para *Improvisação para o Teatro*, de Viola Spolin, o contexto de formação e prática das artes cênicas, em São Paulo, explicitava progressiva consolidação da noção de jogo teatral, considerada em suas prolíficas variantes, à categoria de *linguagem artística*. Em outras palavras, o jogo teatral passava a ser compreendido como prática artística cujo *fim* é o próprio fazer teatral, afastando-o dos desígnios exclusivos à aplicação instrumental. Essa problemática pode ser compreendida, grosso modo, pelo entendimento de que, enquanto na área da educação, a instrumentalização tenderá a aplicar a noção de jogo teatral estritamente como *meio* para a aquisição de conhecimento em outra disciplina, no campo teatral, muitas vezes, limitar-se-á a adotá-lo na condição de exercícios preparatórios, “aquecimentos”, espécie de etapa prévia, descolada do

---

<sup>8</sup> Cf. PUPO, 2005.

<sup>9</sup> Cf. PACHECO, 2008; também sobre a minha pesquisa, orientada por Ingrid Dormien Koudela, cf. PACHECO, 2018a, pp. 40-57, na Edição Especial “Bertolt Brecht – 120 anos de nascimento”, da revista “Dramaturgia em Foco”.

que, então, supostamente seria considerada a efetiva realização cênica. Na área acadêmica, esse ponto de mudança implicará uma expressiva escalada qualitativa de pesquisas teatrais, que buscarão investigar, sob diversos aspectos, o âmbito lúdico da teatralidade em relação às práticas da cena<sup>10</sup>. Com isso, a noção de jogo teatral, enquanto linguagem artística, representará um dos temas centrais da viragem epistemológica estético-pedagógica da arte teatral no Brasil, sedimentando seu fortalecimento como prática específica cuja singularidade possibilita modos peculiares de produção de poéticas cênicas e, conseqüentemente, do acesso à expansão das perspectivas sobre o propósito da formação estética no mundo contemporâneo<sup>11</sup>.

Com esse relato introdutório, espero ter oferecido certa ambiência à abordagem que se seguirá nas próximas seções do texto. Ao identificar aspectos conjunturais que considero relevantes à recepção da obra de Viola Spolin, tomando por base os contextos nos quais tomei parte, evidencia-se, por um lado, a recusa sistemática da instrumentalização do jogo teatral, e por outro, o caráter heterogêneo e dinâmico da noção que, felizmente, impõe resistência a apropriações “puristas”, i.e., formas prescritivas, enrijecidas que, apartadas do campo concreto da experiência, não raro, adotam uma deletéria didática de cartilha. Nesse sentido, a própria fundamentação teórica do sistema de jogos teatrais, proposto por Viola Spolin, demonstra que se há um cânon a seguir, situa-se precisamente nos *princípios* que sustentam a *dimensão relacional* da experiência estética.

É a partir dessa posição que intenciono sugerir perspectivas estético-existenciais na interpelação do sistema dos jogos teatrais spolinianos, em diálogo com experimentos cênicos sobre a peça *Entre Quatro Paredes* [*Huis Clos*, 1944], do escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980). Tais experimentos foram produzidos ao longo da oficina de extensão universitária, “Cena Bilingue: Leituras na prática. Sartre em foco”, promovida pelo Departamento de Letras da

---

<sup>10</sup> Em “O lúdico e a construção de sentido”, artigo originalmente publicado em 2002, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo tratará de articular o princípio lúdico ao campo do jogo teatral a partir da semiologia teatral, cf. PUPO, 2015, pp. 23-35.

<sup>11</sup> Para uma abordagem crítica deste fenômeno no contexto brasileiro cf. MATE, 2010.

Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – EFLCH, da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, no Teatro Adamastor (campus Guarulhos), de 06 de abril a 08 de junho de 2018. Ministrei a oficina em parceria com a professora Ana Cláudia Romano Ribeiro, do Departamento de Letras, a partir de problematização levantada pela pesquisa de iniciação científica desenvolvida por Mariana Aparecida da Silva. O trabalho realizado contou com a participação de alunos, professores e funcionários da instituição, e com a monitoria de Suelen Santana Silva<sup>12</sup>.

### **O tema do espelhamento: o inferno são os outros?**

“O inferno são os Outros”<sup>13</sup> – a famosa frase de Jean-Paul Sartre, tornada bordão, e amiúde banalizada frente a densidade do contexto dramático e filosófico que a fundamenta, é pronunciada por um dos personagens da peça *Entre Quatro Paredes* [*Huis Clos*, 1944], de autoria do filósofo francês cuja produção literária ilustra e discute largamente sua filosofia existencialista.

Nessa peça teatral, três personagens recém-falecidos se encontram em um ambiente fechado, intensamente iluminado, sem janelas, nem espelhos, onde não se pode dormir, nem piscar; parecem estar destinados a passar a eternidade juntos. A luminosidade e a perene condição de despertos, sem qualquer *descanso para o olhar*<sup>14</sup>, conferem ao lugar a representação sartreana de inferno: as três personagens acabarão por desempenhar reciprocamente a função de carrascos, não por meio de torturas físicas, mas fundamentalmente por transferirem para o campo da alteridade a responsabilidade de afirmar aquilo que gostariam de acreditar sobre si mesmas. A luta infernal se travará, portanto, pela tentativa de convencimento do outro de uma narrativa sobre si. Esforço vão, pois não encontrará na reflexão sobre os próprios atos qualquer reconciliação, i.e., nenhuma

---

<sup>12</sup> A parceria resultou em artigo publicado, cf. RIBEIRO; PACHECO; SILVA, 2019, pp. 56-90.

<sup>13</sup> Esta frase é dita pelo personagem Garcin, nos momentos finais da peça *Huis Clos*, cf. SARTRE, 1977, p. 98.

<sup>14</sup> Para além de um contexto sartreano, como ampliação da ideia de “descanso para o olhar” associado a um recuo frente a fenômenos de pressão produtiva e enfermidades psíquicas, é particularmente interessante a abordagem do filósofo coreano Byung-Chul Han, em que propõe um vínculo restaurador entre a esfera lúdica e o campo estético-existencial, cf. HAN, 2018, pp. 69-78.

das personagens de fato confiará na autenticidade da representação que faz de si mesma.

A noção de inferno é, assim, deslocada da ideia de punição divina para uma problemática da ordem estritamente humana. Podemos associar metaforicamente essa visão de inferno à própria impossibilidade das personagens de verem a si mesmas sem a mediação das demais. A ausência de espelhos no cenário da peça indica, de forma evidente, essa tematização, implicando a dependência das personagens do olhar alheio. Dentro da filosofia de Sartre, o cerne dessa dependência está fundamentalmente vinculado aos impasses existenciais decorrentes da consciência de *ser visto*, ou seja, de perceber-se *sendo visto* por *outra pessoa*.

(...) captar um olhar não é apreender um objeto-olhar no mundo (a menos que esse olhar não esteja dirigido a nós), mas tomar consciência de *ser visto*. O olhar que os olhos manifestam, não importa sua natureza, é pura remissão a mim mesmo. O que capto imediatamente ao ouvir o ranger de galhos atrás de mim não é a *presença de alguém*, mas o fato de que sou vulnerável, tenho um corpo que pode ser ferido, ocupo um lugar e de modo algum posso escapar ao espaço onde estou sem defesa; em suma, o fato de que *sou visto*. Assim, o olhar é, antes de tudo, um intermediário que remete de mim a mim mesmo. **Qual a natureza deste intermediário? Que significa para mim: ser visto?** (SARTRE, 2016, p. 333-334, ênfases em itálico do autor; em negrito, minhas)

As interrogações sartreanas acima destacadas norteiam a poética de minha abordagem de trabalho sobre a peça, tomando por metodologia o sistema de jogos teatrais spolinianos. Essas questões me conduziram a indagar qual seria o principal tema de jogo sugerido pela dinâmica existencial do perceber-se *sendo visto*. Segundo os experimentos cênicos realizados, indicarei que se trata da noção de *espelhamento*.

Nessa concepção, a representação do inferno sartreano como lugar onde se está condenado a permanecer *ininterruptamente* sendo visto pelo outro, ancora-se no princípio de que o reconhecimento daquilo a que chamamos “nossa identidade” está crucialmente vinculado ao modo como reagimos às *possibilidades* de



espelhamento que nos são apresentadas. Assim, espelhar e ser espelhado evidenciará sempre um modo de olhar e de ser olhado, i.e., explicitará *uma* perspectiva sobre nós.

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. A segunda explicitará que o grau de “infernização”, por assim dizer, gerada pela alteridade será proporcionalmente maior à medida que a pessoa não suportar sua própria angústia frente à indeterminação interpretativa de sua identidade. No âmbito do pensamento sartreano, essa indeterminação recebe o nome de “nada” ou “liberdade”, e associa-se à concepção de que o ser humano *não* está essencialmente predeterminado por nenhuma concepção divina ou finalidade definida, ou seja, a realização de sua existência recairá inteiramente sobre seus próprios ombros. É nesse contexto que aparecem aquelas famosas frases tornadas espécie de *slogans* dentro de alguns circuitos culturais: “A existência precede a essência” (SARTRE, 2012, p. 19; p. 24) e “O homem está condenado a ser livre” (ibid., p. 24).

Se, com efeito, a existência precede a essência, nunca se poderá recorrer a uma natureza humana dada e definida para explicar alguma coisa; dizendo de outro modo, não existe determinismo, o homem é livre, *o homem é liberdade*. Por outro lado, se Deus não existe, não encontraremos à nossa disposição valores ou ordens que legitimem nosso comportamento. Assim, nem atrás de nós, nem à nossa frente, ou no domínio numinoso dos valores, dispomos de justificativas ou escusas. É o que exprimirei dizendo que *o homem está condenado a ser livre*. Condenado, pois ele não se criou a si mesmo, e, por outro lado, contudo, é livre, já que, uma vez lançado no mundo, *é o responsável por tudo o que faz*. (ibid., minhas ênfases)

Portanto, em contrapartida à noção de liberdade, na qualidade do que é próprio à existência humana, encontrar-se-á a ideia de responsabilidade. Contudo, para Sartre, ser responsável por si mesmo significará não apenas ser responsável

por sua própria individualidade, mas por *toda* humanidade. No momento em que decido *agir* em um sentido e não em outro, afirmo concretamente uma *imagem* de ser humano (ibid., p. 20), i.e., produzo efetivamente um exemplo, uma *representação* que identifica uma perspectiva sobre a existência humana. Desse modo, atualizo uma possibilidade, ou seja, manifesto uma *atitude passível de ser espelhada*.

Atento a concepção heideggeriana, Sartre dirá que essa consciência de existir – que não é conhecimento reflexivo, mas simples estar no mundo, em estado de indeterminação – deve ser considerada como *liberdade*. Não se trata de uma definição, como quando se diz que o homem, dentre todos os seres, é dotado de liberdade. Essa não é um predicado que se acrescenta à realidade humana, ainda que para a distinguir. Quando dizemos que a consciência é liberdade, fazemos uma *identificação entre realidade humana e liberdade*, como se disséssemos que a realidade humana é o que é: não pode deixar de ser liberdade. *Não se trata de um atributo, mas do próprio movimento do ser*. E também não se trata de uma definição, porque ser livre não é *ser alguma coisa*, mas *poder ser* qualquer coisa que esteja inscrito nas possibilidades humanas. (...) Por vezes se entendeu, na filosofia, que a liberdade seria o livre-arbítrio entre duas ou mais possibilidades já previamente determinadas (...). Mas essa concepção de liberdade preserva o determinismo na medida em que a escolha obedece a normas já estabelecidas e se dá entre possibilidades preestabelecidas. A verdadeira liberdade consiste *em inventar a possibilidade, a ação, e o critério* pelo qual a adotamos. (SILVA, 2011, p. 121-122, ênfases do autor e minhas)

Tendo em vista esse panorama conceitual, que contextualiza o âmbito filosófico da noção de espelhamento, tema de jogo abordado nos experimentos cênicos sobre a peça *Entre Quatro Paredes* [*Huis Clos*, 1944], passo então a circunscrever as relações centrais entre o tema eleito e o sistema de jogos teatrais, elaborado por Viola Spolin.

### **Experiência criativa e o jogo teatral spoliniano**

Na primeira parte de *Improvisação para o Teatro*, no capítulo intitulado “Teoria e Fundamentação”, a noção de *experiência criativa* é definida em sua

dimensão relacional, sendo constituída pela integração das esferas *intelectiva*, *física* e *intuitiva* no processo de aprendizagem humana. Nesse âmbito, a esfera *mais vital*, segundo Spolin, é igualmente *a mais negligenciada*: trata-se da *intuição* (op. cit., p. 3).

(...) todos nós tivemos momentos em que a resposta certa “simplesmente surgiu do nada” ou “fizemos a coisa certa sem pensar”. Às vezes, em momentos como este, precipitados por uma crise, perigo ou choque, a pessoa “normal” *transcende os limites daquilo que é familiar*, corajosamente entra *na área do desconhecido* e libera por alguns minutos o gênio que tem dentro de si. Quando *a resposta a uma experiência se realiza no nível do intuitivo*, quando a pessoa trabalha além de um *plano intelectual constricto*, ela está realmente *aberta para aprender*.

O intuitivo só pode responder *no imediato* – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de *espontaneidade*, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, *envolvendo-nos com o mundo a nossa volta* que está em constante transformação. (SPOLIN, 1987, p. 03-04, minhas ênfases)

Assim, a esfera intuitiva é compreendida como categoria elementar do processo criativo cujos atributos fornecem acesso privilegiado ao campo da *imediatividade* da experiência estética, i.e., seu âmbito *pré-reflexivo*: “o intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora”. Do ponto de vista epistemológico, a noção de “imediato” designa uma relação direta com a realidade, ou seja, pressupõe uma instância da experiência que não pode ser mediada por um terceiro termo. Nessa perspectiva, o campo da imediatividade não admite conceitualização, i.e., não permite *ser pensado* sem que perca sua condição de imediato (cf. PACHECO, 2018b, p. 95). Nesse sentido, apreendemos a função vital da esfera intuitiva, correspondente ao âmbito da experiência que nos possibilita agir de forma *espontânea*, ou seja, *imediate*, *direta*, abrindo-se ao não habitual, ao não automatizado, de sorte a possibilitar o contato com outras formas de percepção da realidade. Desse modo, na concepção spoliniana, uma autêntica *situação de aprendizagem* dependerá decididamente da expansão perceptiva da esfera intuitiva por meio de uma metodologia de trabalho que estimule a expressão da

espontaneidade, condição *sine qua non* para a realização do que nomeia experiência criativa.

A metodologia dos jogos teatrais [*theater games*], elaborada por Viola Spolin, dedica-se, portanto, a 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 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).

A sistematização da prática pedagógica proposta por Spolin deflagra, a meu ver, dois tópicos fulcrais que convidam à investigação *estético-existencial* no campo do jogo teatral. O primeiro situa-se na distinção dos âmbitos *pré-reflexivo* (o imediato; o intuitivo; o espontâneo) e *reflexivo* (o mediado; o intelectual; o imaginativo<sup>15</sup>) na experiência de subjetivação, em relação à correspondência qualitativa identificada pela autora entre as noções de *realidade* e *fisicalidade*.

---

<sup>15</sup> No verbete “IMAGINAÇÃO”, de sua “Definição dos Termos”, Spolin é categórica quanto a faculdade da imaginação concernir ao âmbito da mediação reflexiva, i.e., do pensamento: “pertence ao intelecto em oposição àquilo que vem do intuitivo” (cf. SPOLIN, 1987, p. 341).

A realidade só pode ser física. Nesse meio físico ela é concebida e comunicada através do *equipamento sensorial*. A vida nasce de relacionamentos físicos. A faísca de fogo numa pedra, o barulho das ondas ao quebrarem na praia. A criança gerada pelo homem e pela mulher. *O físico é o conhecido*, e através dele encontramos o caminho para o *desconhecido*, o *intuitivo*. (SPOLIN, 1987, p. 14, minhas ênfases)

O segundo tópico reside na ação reflexiva de caráter coletivo que abrange o procedimento da “avaliação”. Nessa modalidade, todos os participantes da cena-jogo, inclusive o coordenador, assistem-se mutuamente na interpelação das respostas cênicas encontradas pelos jogadores via *comunicação direta*, i.e., não interpretativa.

Aceitar uma *comunicação direta*, sem interpretação e suposição, é difícil para os alunos no início do trabalho. (...). Perguntar a cada membro da plateia, “O que o jogador *comunicou* para você?”, pode ajudar a esclarecer. É nesse momento que aquilo que a plateia “pensou” ou “supôs” ter sido feito pelo jogador pode ser identificado como uma *interpretação* e não como uma *comunicação direta*. (SPOLIN, 1987, p. 25)

Nos dois casos, observamos a ênfase metodológica na interação entre as noções de realidade/fisicalidade e conhecido/desconhecido cuja dinâmica reforça a aposta spoliniana na imersão na *realidade gestual* como acesso ao *desconhecido*, ou seja, ao campo pré-reflexivo, intuitivo, espontâneo, imediato da experiência de subjetivação. Do ponto de vista da formação estética, é precisamente a qualidade *imediate* da fisicalidade, ancorada em seu “equipamento sensorial”, que permitirá o alcance a uma *comunicação direta*, i.e., não interpretativa.

Além dessas perspectivas, no contexto existencial, cabe ainda destacar que ambos os tópicos mencionados convergem para o assunto da *liberdade*, e sua contrapartida, a *responsabilidade*, que recai sobre toda ação humana. Conforme comentado acima, tendo em vista a filosofia sartreana, a decisão de agir de uma forma e não de outra, determina peremptoriamente *uma* escolha frente à miríade de tantas outras possíveis. Portanto, ao agir, cada pessoa concretiza uma

possibilidade, ou seja, em termos gestuais, expressa uma *atitude* passível de ser *espelhada*.

Também vimos que, de acordo com o existencialismo de Sartre, a noção de liberdade não diz respeito a um predicado concernente à realidade humana, mas consiste fundamentalmente na *própria* realidade da condição humana. Nesse sentido, na seção “Definição dos Termos”, de *Improvisação para o Teatro*, chama atenção o verbete relativo ao conceito de liberdade, segundo formulação de Spolin, do qual destaco as seguintes definições.

LIBERDADE INDIVIDUAL [*Personal Freedom*] – *Nossa própria natureza; não espelhar outros*<sup>16</sup>; uma expressão de si mesmo livre das exigências do autoritarismo (aprovação/desaprovação); *liberdade para aceitar ou rejeitar regras do jogo; reconhecimento de limitações e liberdade para rejeitar ou aceitar o jogo; não deve ser confundido com licença; um momento de realidade, no qual se torna parte na construção; (...)* (SPOLIN, 1987, p. 342, minhas ênfases)

Embora a menção ao verbete não pretenda equiparar ou aquilatar inadvertidamente o seu teor conceitual acerca das perspectivas apresentadas sobre o pensamento de Sartre, não deixa de ser oportuno destacar alguns de seus aspectos que, observados em face da diversidade da matéria, encontram, todavia, certa “afinidade eletiva” para com elas. Desse modo, é proveitoso indicar dois pontos de consonância, tendo em conta, por um lado, o campo rigorosamente existencial, e, por outro, o domínio estético específico. Assim, saliento, respectivamente, a identificação da noção de liberdade à própria existência humana enquanto tal, que é evidenciada, sobretudo, pela definição “nossa própria natureza” [*one’s own nature*]<sup>17</sup>, e, sua identificação predicativa, ou seja, que relaciona a liberdade à autoridade individual de posicionar-se frente a quadros de

---

<sup>16</sup> Tratarei desta asserção específica na próxima seção do texto.

<sup>17</sup> Trata-se da primeira definição destacada, que alude à liberdade como a própria “natureza humana”. Embora, a rigor, essa menção contrarie o fundamento filosófico preconizado pelo pensador francês, que não concebe qualquer essencialidade à existência humana, rejeitando portanto a ideia de “natureza”, compreendo que, considerado o escopo deste artigo, seja possível traçar uma correspondência conceitual, uma vez que é viável relativizarmos a noção de “natureza”, tomando-a pela ideia mais genérica de “aquilo que nos é próprio”.

referências dados, no caso, aceitando-se ou rejeitando-se as regras do jogo, reconhecendo limites e potencialidades. Em relação a esse âmbito, que concerne especificamente ao sistema de jogos teatrais, cabe novamente citar a “avaliação”, dentre os procedimentos metodológicos aludidos, visto que por meio dela a “liberdade predicativa” demarca mais claramente sua atuação. Em outras palavras, é prioritariamente por meio da “avaliação” que a cena-jogo pode ser reformulada a cada nova jogada, mediante o diálogo e novos acordos coletivos.

É nesta perspectiva que a fundamentação teórica do sistema de jogos teatrais, proposto por Viola Spolin, demonstra que, se há um cânon a seguir, situa-se rigorosamente nos princípios que sustentam a dimensão relacional da *experiência criativa*, isto é, pela organicidade do envolvimento intelectual, físico e intuitivo com o ambiente *socializado*.

Ao mesmo tempo em que Spolin apresenta um sistema que pretende regular e abranger a atividade teatral, ele existe para ser superado e negado enquanto conjunto de regras. Os jogos teatrais constituem portanto uma *antididática* que suscita uma questão. Como ter uma forma planejada de ação se queremos ter uma liberdade de ação? O que é criação, se ela supõe sempre algum sistema ou ordem? (KOUDELA, 1998, p. 47, minha ênfase)

As questões propostas por Koudela enfatizam, portanto, o caráter *relacional* da experiência criativa. Nesse sentido, o sistema de jogos teatrais spolinianos descobre na organização cooperativa do jogo de regras uma antididática, visto que convoca seus participantes a compreenderem que regras são acordos, formas móveis, que implicam fundamentalmente tanto a liberdade quanto a responsabilidade de seus participantes.

### **Variações sobre o espelhamento em cena bilíngue**

Por fim, chego ao experimento cênico bilíngue sobre a peça *Entre Quatro Paredes* [*Huis Clos*], enfatizando a noção de espelhamento como exercício proposto pelo sistema dos jogos teatrais spolianos. Conforme apresentado, o experimento foi produzido ao longo da oficina de extensão universitária, promovida

pelo EFLCH – UNIFESP, a convite da professora Ana Cláudia Romano Ribeiro, a partir de problematização levantada pelo projeto de pesquisa de iniciação científica, intitulado *Efeitos de sentido do uso dos pronomes pessoais em francês e português em Huis Clos, de Jean-Paul Sartre*, de autoria de sua aluna orientanda Mariana Aparecida da Silva. O projeto teve como objetivo principal examinar as decorrências estéticas, particularmente *gestuais*, geradas pelo emprego dos pronomes de tratamento “*tu*”, “*vous*”, “*você*” e “*senhor/a*” na peça de Sartre, confrontando texto original e a tradução de Guilherme de Almeida para a língua portuguesa. O escopo da pesquisa fundamenta-se na premissa de que “a distinção entre os pronomes ‘*tu*’ e ‘*vous*’ na língua francesa é bem marcada e varia de acordo com o contexto e com a(s) pessoa(s) com quem se fala” (SILVA, 2018, p. 06). Com base nessa proposição, a oficina constituiu-se como espaço privilegiado para desenvolvimento de sua pesquisa de campo.

Diante do âmbito investigado por Mariana Aparecida da Silva, propus que nossos experimentos se concentrassem nas cenas em que o problema da utilização dos pronomes de tratamento aparecesse de modo evidente. Assim sendo, sugeri tomarmos uma situação dramática específica como matriz exemplar desse expediente. Trata-se do momento da peça em que a personagem Inês flerta ardilosamente com a personagem Estelle, explicitando diretamente o tema do espelhamento.

**Inês** – Quer que eu lhe sirva de espelho? Sente-se aí no meu sofá. (...) Sente-se. Venha mais perto. Mais. Olhe nos meus olhos: está se vendo neles?

**Estelle** – Estou tão pequenininha. Vejo-me muito mal.

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

(...)

**E** – Pinte bem meus lábios?

**I** – Deixe-me ver... Não muito bem.

**E** – Bem que eu desconfiava. Felizmente que (*lança um olhar a Garcin*) ninguém me viu. Vou pintar de novo.



I – É melhor. Não. Acompanhe o desenho dos lábios; deixe que eu ajude. Assim, assim. Está bem.

E – Tão bem como eu estava quando cheguei?

I – Melhor. Mais pesado, mais cruel. Essa boca de inferno...

E – Hum! Está bem mesmo? Como é desagradável; não poder julgar-me por mim mesma. A senhora jura que está bem mesmo?

I – Não quer me tratar por “você”?

E – Você jura que estou bem?

I – Você é linda!

E – Mas será que a senhora tem bom gosto? O “meu” gosto? Como é desagradável, como é desagradável!

I – Tenho, sim, o seu gosto, porque você me agrada. Olhe bem para mim. Sorria. Eu também não sou feia. Será que eu não valho mais do que um espelho?

E – Não sei. A senhora me intimida. Minha imagem, no espelho, era domesticada. Eu a conhecia tão bem!... Eu vou sorrir; meu sorriso irá até o fundo das suas pupilas, e Deus sabe o que será dele!

I – E quem impede você de me domesticar? (*Olham-se. Estelle sorri meio fascinada*): Não quer mesmo me tratar por “você”?

E – Custa-me tratar as mulheres por “você”.

I – E particularmente as empregadas dos correios, imagino. Que é que você tem aí, no rosto, embaixo? Uma placa vermelha?

E – (*Num sobressalto*): Uma placa vermelha? Que horror! Onde?

I – Aqui! Aqui! Eu sou o espelho das cotovias, minha pequena cotovia; pilheia! Não há vermelhidão alguma! Nem sinal! Hein? Que tal se o espelho começasse a mentir? (...) (SARTRE, 1977, p. 45-49)

No excerto selecionado, o tema do espelhamento explicita de forma paradigmática a noção sartreana de inferno: a impossibilidade das personagens de verem a si mesmas sem a mediação das demais. A ausência de espelhos no cenário da peça indica, de forma evidente, essa tematização. Paradoxalmente, será propriamente a inexistência de espelhos que fortalecerá a dinâmica especular.

Assim, na cena selecionada, revela-se exemplarmente, por um lado, o uso do recurso pronominal atrelado ao desejo de intimidade da parte da personagem Inês: “não quer mesmo me tratar por ‘você’?”, seguido da respectiva recusa de Estelle à proximidade pretendida pela interlocutora: “custa-me tratar as mulheres por ‘você’”. E, por outro, torna manifesto o impetuoso dilema entre linguagem verbal e gestual, em que o artil discursivo, via artifício pronominal, vincula-se diretamente à imitação espelhada por Inês. Seu espelhamento, portanto, resultará na fisicalização de um gesto deliberadamente inautêntico: “que tal se o espelho começasse a mentir?”.

O confronto entre linguagem verbal e gestual, elaborado pela situação dramática designada, devolve-nos à indagação sartreana: “que significa para mim: ser visto?” (SARTRE, 2016, p. 334). Nessa questão, vemos implicado o problema do espelhamento como espécie de “inferno” da alteridade, ou seja, ser visto pressupõe a experiência de vulnerabilidade frente ao olhar alheio cujo aprisionamento especular atrela-se fundamentalmente à ação individual em não assumir a angústia da indeterminação de si, i.e., da própria liberdade que nos constitui. A questão nos remete similarmente a uma das proposições de Spolin para o verbete acima citado, em que a noção de *liberdade individual* é identificada com o princípio de “não espelhar outros” (SPOLIN, 1987, p. 342). Nessa associação, o tema do espelhamento manifesta-se dialeticamente, pondo em jogo o enredamento das relações intersubjetivas e a assunção à própria liberdade.

É justamente sobre tal dialética que firmei minha condução sobre as práticas realizadas na oficina. Nesta ótica, muitos exercícios que se detêm sobre o jogo de espelhamento<sup>18</sup> propostos em *Improvisação para o Teatro* potencializam esse enfrentamento. Contudo, é particularmente com o *Exercício de espelho n. 6* (SPOLIN, 1987, p. 211) que encontrei subsídio para aprofundar a fisicalização do texto. Nessa prática, os participantes espelham os gestos uns dos outros, deformando-os, como se estivessem em uma sala de espelhos de um parque de diversões. A maioria das pessoas já se divertiu ao ver-se refletida em espelhos que alargam, estreitam, alongam, achatam, etc. partes de seu corpo. Esse exercício se

---

<sup>18</sup> Em *Improvisação para o Teatro* (SPOLIN, 1987), o tema do espelhamento é abordado como exercícios enunciados nas p. 55; 60; 68;100; 211.

baseia nessa experiência lúdica. Se retomarmos o trecho da peça selecionado, notaremos que a personagem Inês distorce propositadamente o espelhamento que faz da comparsa como reação à resistência de Estelle em chamar-lhe de “você”, ou seja, por recuar frente à 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 da peça.

A proposta resultou profícua, ampliando o campo gestual e verbal pela abordagem bilíngue do texto, que ganhou fruição segundo múltiplas nuances e diversas atmosferas. Os modos de elocução do texto, em ambas as línguas, também foram objeto de espelhamento, dessa forma, texto original e tradução foram exercitados concomitantemente. Com essa orientação, o trabalho expandiu igualmente o campo instrumental do jogo teatral como prática bilíngue para um plano eminentemente poético, ou seja, como linguagem artística<sup>19</sup>. Com isso, a problematização inicial proposta por Mariana Aparecida da Silva, em cooperação com o envolvimento investigativo dos demais participantes, aliado ao comprometimento generoso da professora Ana Cláudia Romano Ribeiro, alcançou nova qualificação estética, vislumbrando perspectivas singulares de abordagem da relação texto-jogo no campo específico da pesquisa e ensino da língua e da literatura francesa.

(...) Jogamos, atuamos, construímos efeitos estéticos e reflexões que vão além dos questionamentos das personagens de *Huis Clos* porque são, sobretudo, questionamentos humanos. Essas experiências foram vividas e exploradas ora em língua

---

<sup>19</sup> Sobre outras investigações em poéticas bilíngues no campo teatral, conheci recentemente o trabalho desenvolvido pela professora de alemão Norma Wucherpennig, do Centro de Ensino de Línguas da UNICAMP ([nowupf@unicamp.br](mailto:nowupf@unicamp.br)) que, em colaboração com o professor Wanderley Martins, do Instituto de Artes da UNICAMP, desenvolvem práticas bilíngues em português-alemão junto ao grupo *Die Deutschspieler*. O jovem diretor teatral Thiago Richter vem igualmente empreendendo pesquisa consistente na área, tendo realizado seu Trabalho de Conclusão de Curso/TCC sobre o tema, com o título: *Noite de Reis or What You Will – um estudo das possibilidades bilíngues e da direção de atores em uma cena shakespeariana*, pela Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo/SP, 2018. Importantes referências no Brasil também incluem as ações da pesquisadora Juliana Jardim junto ao núcleo de investigação dos *Ensaíos Ignorantes* (<http://ensaiosignorantes.com/>) - São Paulo/SP), o grupo *Pecora Loca* ([www.pecoraloca.com](http://www.pecoraloca.com)), dedicado à tradução e *performance* poéticas de textos clássicos (Curitiba/PR) e o grupo *Giz-em-Scene* (Araraquara/SP).

portuguesa, ora em língua francesa, ora nas duas línguas, simultaneamente. Gestos foram criados e estudados a partir dessa leitura viva. (...)

Por meio dos jogos teatrais orientados por Deise Pacheco, tomamos consciência de cada pronome pessoal trabalhado na peça, internalizando-os através de ações, movimentos, tons de voz e expressões corporais das personagens. Essa construção de leitura na prática se deu por intermédio dos trechos selecionados, em que os pronomes “tu”/ “vous”/ “você”/ “senhor”/ “senhora” e também pelo “*madame*” criam efeitos de sentido variados de aproximação ou distância, como censura, simpatia, empatia, aversão, etc. (...)

Outro aspecto muito importante (...) está na frase final da peça “O inferno são os outros”. Esta frase guarda uma dinâmica que trabalhamos bastante ao longo da oficina que é a “dinâmica do espelhamento”. Trata-se da dialética do reconhecimento: o olhar do outro serve de espelho, de instrumento de convencimento, acusação, revelação e tantas outras coisas. (SILVA, 2018, p. 15)



**Figura 1**

Fotografia: Luciano Nóbrega de Melo  
Em cena, Mariana Aparecida da Silva e Ana Cláudia Romano Ribeiro.



**Figura 2**

Fotografia: Luciano Nóbrega de Melo  
Em cena, Abigail Pereira Fabiano e Luísa Bérjami Fernandes.

A premissa do exercício da “sala de espelhos” tornou-se eixo conceitual para que outras atividades e novas proposições fossem elaboradas ao longo da oficina. Dentre elas, gostaria de destacar ainda a investigação desse exercício somado a outro jogo do sistema spoliniano: “Siga o Seguidor”. O próprio título do jogo exprime claramente sua regra, ou seja, deve-se simplesmente “seguir o seguidor”. Contudo, nesse caso, a própria ideia de “regra” é desenrijecida. Ainda que permaneça como elo organizador do jogo, mostra-se permeável ao acordo grupal, realizado, entretanto, em meio ao próprio âmbito lúdico, no campo da imediaticidade gestual, da espontaneidade, em que experiência criativa e liberdade conjugam-se concretamente. Assim, vemos sugeridas outras perspectivas de tratamento para a dialética do espelhamento intersubjetivo em um contexto estético-pedagógico. Segundo Koudela, esse jogo resume para Spolin *o princípio* do sistema dos Jogos Teatrais, em que “todos são iniciadores, todos são seguidores, ninguém inicia, ninguém segue” (KOUDELA, 1998, p. 49).

Quando todas se tornarem líderes,  
Quem será a seguidora?  
Quando todas se tornarem seguidoras,  
Quem ficará para ser líder?  
Quem ficará para ser líder ou liderada,  
Quando todas forem seguidoras e líderes?  
(SPOLIN apud KOUDELA, 1998, p. 49, minha alteração dos  
termos para o feminino)



**Figura 3**

Fotografia: Luciano Nóbrega de Melo



Figura 4

Fotografia: Luciano Nóbrega de Melo

Em cena, da direita para a esquerda: Abigail Pereira Fabiano, Mariana Aparecida da Silva, Giulia Rampazo, Ariana Santos de Oliveira, Suelen Santana Silva e Ana Cláudia Romano Ribeiro

Recebido em 30/07/2019

Aceito em 26/05/2020

## Referências

A Bao A Qu - Um Lance de Dados. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391701/a-bao-a-qu-um-lance-de-dados>>. Acesso em: 08/09/2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **O Jogo Teatral e sua Fortuna Crítica....** Revista Fênix. vol. 7, Ano VII, nº 1. jan./fev./mar./abril 2010.

CARNEIRO NETO, Dib; AUDI, Rodrigo (Org.). **Imagina! O Teatro de Gabriel Villela**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

CUNHA, Aguinaldo Cristofani Ribeiro da. **Márcio Aurélio: o que estava atrás da cortina?** São Paulo: Imprensa Oficial (Coleção Aplauso Especial), 2010.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. (Org). **Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Apresentação do Dossiê Jogos Teatrais no Brasil: 30 anos**. Revista Fênix. vol. 7, Ano VII, nº 1. jan./fev./mar./abril 2010.

MATE, Alexandre. **Apontamentos Bibliográficos sobre Jogos Teatrais no Brasil. Retrospectivas e Lutas, Conquistas, Retrocessos, Impermanências**. Revista Fênix. vol. 7, Ano VII, nº 1. jan./fev./mar./abril 2010.

PACHECO, Deise Abreu. **Experimento do Acordo – escritura sobre o aprendizado na tempestade**. 2008. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do

Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. “Entre o texto e a cena: procedimentos de montagem sobre *A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo*”. In: **Dramaturgia em foco**, v. 2, n. 2, 2018a, pp. 40-57.

\_\_\_\_\_. **Assistir e ser assistida: vias e limites de uma estética existencial**, tateando a obra de Søren Kierkegaard. 2018. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018b.

\_\_\_\_\_. RIBEIRO, Ana Cláudia Romano; SILVA, Mariana Aparecida da. “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”. In: **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, 2019, pp. 56-90.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. “O Lúdico e a Construção do Sentido”. In: **Para Alimentar o Desejo de Teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

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

\_\_\_\_\_. **O Existencialismo é um humanismo**. Tradução de João Batista Kreuch, apresentação e notas de Arlette Elkäim-Sartre. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes (Coleção Vozes de Bolso), 2012.

\_\_\_\_\_. **O Ser e o Nada – Ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdiggão. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2016.

SILVA, Franklin Leopoldo. **O conhecimento de si**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2011.

SILVA, Mariana Aparecida da. **Efeitos de sentido do uso dos pronomes pessoais em francês e português em *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre**. 2018. Projeto de Iniciação Científica (Curso de Letras – Francês) – Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – EFLCH, da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP (Campus Guarulhos), 2018.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução de Ingrid Koudela e Eduardo José de Almeida Amons. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

VIEIRA, Cristiane Paoli. “**Movimento-imagem-idea**” – **o percurso de uma prática**. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.