

A força inquietante dos objectos na *Máquina Infernal* de Jean Cocteau

MARIA EUGÉNIA PEREIRA

Universidade de Aveiro

*Il est juste que le dramaturge se serve
De tous les mirages qu'il a à sa disposition
Comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel
Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés
S'il lui plaît
Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
Que de l'espace*

Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*

Sem pretendermos esboçar um panorama do teatro francês do século XX, não podemos, contudo, deixar de opinar sobre o papel desempenhado pelo Teatro de Arte em França (*Théâtre d'Art*) e no mundo ocidental. Datando dos anos 20, este teatro insurge-se contra os preconceitos naturalistas de reprodução exacta da vida, de ilusão do real e propõe que se proceda a uma revigoração teatral, deixando que o mundo em cena deslize para além do verosímil quotidiano.

Apesar de não concordarmos com a ideia de que a escola russa com o mesmo nome tenha directamente influenciado a revolução teatral do século XX, é-nos, todavia, impossível negar a sua interferência no teatro francês da época – a não ser assim, como explicar a presença activa de Stanislavski, e sobretudo de Diaghilev e Stravinski, no mundo da arte teatral parisiense? Pensamos, porém, que a evolução do teatro deve muito mais à originalidade de certos autores/actores franceses do que a qualquer influência estrangeira. Por exemplo, Jacques Copeau, no seu teatro do Vieux-Colombier, soube renovar a técnica dramática e a encenação, procurando fazer do teatro uma arte

específica, à margem de uma outra arte, a do cinema, que se estava a impor com toda a sua tecnologia.

De qualquer modo, quer graças a Copeau, quer graças ao Teatro de Arte, a cena tornara-se num lugar privilegiado para a evasão ao real.

Com toda a evidência, se procurarmos ir um pouco mais longe, verificaremos que, já os simbolistas, e mais concretamente, Mallarmé, procuraram repudiar as «falsas imitações» da vida, preferindo a estas a representação de uma realidade nova e puramente imaginária: a do real dentro do irreal.

Contudo, e apesar de todo este caminho percorrido, não há que esquecer que Guillaume Apollinaire e Alfred Jarry, pelos seus protestos contra uma arte teatral esclerosada e pela vontade com que lhe insuflaram um «espírito novo», foram os dois grandes precursores de todo o teatro do século passado.

O primeiro, o poeta Apollinaire, porque rejeita veementemente o teatro em *trompe-l'œil*¹ e defende que a cena, como lugar de encantamento, de comunhão com o espectador, tem de ser uma conjugação das várias componentes do espectáculo, tais como:

Os sons os gestos as cores os gritos os ruídos
A música a dança a acrobacia a poesia a pintura
*Os coros as acções e os cenários múltiplos*².

Acrescenta ainda, no seu Prólogo a *Mamelles de Tirésias*, que, tal como na vida, essa combinação pode não ter qualquer sustentação lógica; por isso, convida o público a partilhar esse «braseiro» cujas «chamas» mais altas pertencem a esta nova forma de poesia e sugere, ainda, que ele se deixe levar pela chama que o envolve³. Passada esta deambulação poética, o autor tenta transpor toda esta nova estética para a peça, com a pretensão de que esta se torne, se não chocante, pelo menos surpreendente.

O segundo, Alfred Jarry, gera também acesa polémica com a sua peça *Ubu Roi*: primeiro, porque transgride as convenções da linguagem verbal, brincando com invenções verbais, com trocadilhos; segundo, porque dá

¹ Cf. o Prefácio e o Prólogo da peça *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire (Paris 1957) 93-99 e 112-115, respectivamente.

² Sempre que optámos por traduzir um excerto, apresentamos, em nota, a versão original: *Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits / La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture / Les chœurs les actions et les décors multiples*. Cf. *ibidem.*, 114.

³ Cf. *ibidem.*, 115.

liberdade à sua própria fantasia, representando, em cena, o intemporal e o irracional.

Em simultâneo com as bases de uma nova arte dramática assim lançadas, uma outra noção, a de encenação, ganha nova força. Não obstante o facto de se terem cometido alguns excessos relativamente à importância do encenador, há que reconhecer que a evolução do estilo dramático do princípio do século XX teve, indubitavelmente, a ver com o facto de o papel de encenador se ter sobreposto ao do autor. A escrita teatral deixa de ser a teatralização da escrita, isto é, o grande artesão do renascimento teatral de todo o ocidente tornara-se o encenador.

Seguindo de perto o desejo wagneriano de fazer do drama uma união entre canto, música, luz, cores, movimento, poesia, etc., novos encenadores se destacaram em Paris – como, por exemplo, Diaghilev com os seus *Ballets Russes* –, sublevando-se contra a supremacia da palavra e ousando dar grande relevo à encenação.

O próprio Antonin Artaud, trinta anos depois de Jarry, insurge-se veementemente contra a ditadura da palavra e torna-se um grande defensor de uma «poesia no espaço independente da linguagem articulada»⁴. No seu livro *Le théâtre et son double*, Artaud entra em guerra contra essa concepção tradicional de teatro e afirma que:

*O teatro, [como] arte independente e autónoma, deve, para ressuscitar, ou simplesmente para viver, marcar claramente o que a diferencia do texto, da palavra pura, da literatura*⁵.

Esta formulação, aparentemente paradoxal, na medida em que, interpretada superficialmente, parece defender a ideia de que o teatro se deve separar da literatura para ser entregue à encenação, sugere que se descubra, por debaixo da poesia da escrita, a poesia «sem forma e sem texto», aquela que dá magia ao novo estilo dramático, situando-se entre o literário e o cénico. A escrita é, pois, submetida a novos processos de teatralização onde se combinam as suas duas grandes forças criadoras: o autor e o encenador.

⁴ Cf. Antonin Artaud, «La mise en scène et la métaphysique», *Le théâtre et son double* (Paris 1964) 47-69. A citação original, (...) *une poésie dans l'espace indépendante du langage articulé*, encontra-se na p. 58.

⁵ (...) *le théâtre, [comme] art indépendant et autonome, se doit, pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature* (...). «Lettres sur le langage», *ibidem*, 161.

Jean Cocteau segue, ele também, o percurso destes escritores, actores e/ou encenadores e escreve, no seu Prefácio de *Les mariés de la tour Eiffel*:

*Uma peça de teatro deveria ser escrita, decorada, trajada, acompanhada de música, representada por um só homem. Este atleta completo não existe. Importa, pois, substituir o indivíduo pelo que mais se parece com o indivíduo: um grupo amigável*⁶.

Pretende, pois, substituir uma «poesia no teatro» por uma «poesia de teatro». No seu encontro com André Fraigneau, Cocteau, referindo-se ainda a esta obra, esclarece esta sua posição:

Queria, sobretudo, não fazer pleonasmos, isto é, não fazer poesia poética.

*A partir do instante em que se produzisse qualquer coisa em cena, não queria pôr poesia nas palavras que acompanhavam essa qualquer coisa. Dançava-se em cena, com o vestuário extraordinário, de facto extraordinário, de Jean Hugo, e um cenário d'Irène Lagut. Todos os músicos se tinham reunido para a música e eu queria que as palavras estivessem como que escritas em letras grossas e a tinta preta. Era a poesia de teatro e não a poesia no teatro. A poesia no teatro fica muito longe, é invisível*⁷.

O poeta Cocteau não pretende só escrever para o teatro; ele quer pensar, imaginar e criar em função do teatro. A poesia surge, pois, na própria especificidade deste espaço onde movimento e ilusão se conjugam, dando azo à invenção poética do autor e do encenador. O efeito poético procurado em cena projecta-se no texto, tornando-o profundamente mágico.

O texto literário adquire, pois, nova significação quando se estabelece a relação com a fantasia cénica: o autor, fazendo explodir todos os meios teatrais ao seu alcance, transforma a cena num «jogo», por forma a poder concretizar o

⁶ *Une pièce de théâtre devrait être écrite, décorée, costumée, accompagnée de musique, jouée, dansée par un seul homme. Cet athlète complet n'existe pas. Il importe donc de remplacer l'individu par ce qui ressemble plus à un individu : un groupe amical.* Jean Cocteau, *Antigone (suivi de) Les mariés de la Tour Eiffel* (Paris 1948) 70.

⁷ *Je voulais surtout ne pas faire de pléonasmes, c'est-à-dire ne pas faire de poésie poétique. Du moment qu'il se produisait quelque chose sur la scène, je ne voulais pas mettre de poésie dans les mots qui accompagnaient ce quelque chose. On dansait sur la scène, avec des costumes extraordinaires d'ailleurs, de Jean Hugo, et un décor d'Irène Lagut. Tous les musiciens s'étaient réunis pour la musique et je voulais que les mots fussent comme écrits en grosses lettres et à l'encre noire. C'était la poésie de théâtre et non la poésie au théâtre. La poésie au théâtre c'est trop loin, c'est invisible.* Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau* (Monaco 1988) 32.

que o texto não é capaz de presentificar ou transmitir, o que o texto não é capaz de fazer sentir.

Assim, a «poesia de teatro» cocteauana, para além de se apoiar nas técnicas cénicas, recorre também ao imaginário do leitor/espectador para criar o tal universo fabuloso do jogo onde a mentira diz a verdade. Tal como ele próprio nos diz «Eu sou uma mentira que diz sempre a verdade».

Apesar de muito mal amado pela elite intelectual do seu tempo, e, de uma certa forma, pela crítica posterior, pensamos que, hoje, Cocteau não pode nem deve ser menosprezado: há que admitir que esta sua visão de poesia o coloca na sucessão dos poetas videntes como Rimbaud – encantando pela alquimia verbal e pela magia evocatória – e, conseqüentemente, fá-lo participar indirectamente na revolução da expressão dramática dos anos 50, cujo objectivo era criar «um teatro onde o invisível se tornasse visível, onde a ideia se fizesse imagem concreta, realidade, onde o problema fosse corporizado»⁸.

Cabe-nos, agora, descobrir a forma como esse jogo se desenvolve, como o poeta-dramaturgo transpõe essa concepção do imaginário teatral para as suas peças, ou melhor dizendo, para uma das suas peças que é *A Máquina Infernal*.

Já numa época em que o teatro francês tinha assumido a viragem, Cocteau procura adaptar a obra de Sófocles, *Antígona* e *Rei Édipo*, tal como Diaghilev tinha criado os seus *Ballets Russes*, isto é, despojando-a de todo o seu academismo e tornando-a poética através da fantasia e do símbolo.

A vontade, ou a necessidade, de retomar assuntos mitológicos por Cocteau⁹, e por muitos dos seus contemporâneos como Gide, Giraudoux e Anouilh, pode, em aparência, ser considerada como um empobrecimento da imaginação criadora. Contudo, a sua revitalização simbólica invalida esta hipótese. Segundo Macella Mortara, a principal razão pela qual os mitos são retomados, deve-se ao facto de:

Os mitos corresponde[rem] entre os Gregos a uma série de respostas a inquietações do homem, que, cheio de temor, procurava compreender o seu destino

⁸ A citação original, *un théâtre où l'invisible devient visible, où l'idée se fait image concrète, réalité, où le problème prend chair*, é de Eugène Ionesco, «Expériences du Théâtre», in *Notes et contre-notes* (Paris 1962) 125.

⁹ Note-se que, no que concerne o infortunado rei de Tebas, quatro obras revelam o grande interesse do autor por esse mito; assim, Cocteau escreveu *Rei Édipo*, *La Machine Infernale*, *Oedipus Rex* e *Le complexe d'Œdipe ou Œdipe et ses filles*, mas vai mais longe e acrescenta: *J'ai toujours traité la fable d'Œdipe même lorsqu'il m'arrive d'en inventer une autre* (*Le Passé défini*, Tome II (Paris 1985 (1953)) 416).

*individual ou coletivo frente às forças da natureza. O homem de nossos dias, vivendo numa época de inquietação, parece obcecado por problemas semelhantes e ao mesmo tempo preocupado em transpô-los para um plano mais geral: a utilização – aparentemente irreverente – do mito grego permite colocar o problema comparando a visão antiga com a de hoje: nasce assim um teatro poético mas filosófico ao mesmo tempo, moderno mas fugindo à anedota*¹⁰.

Assim sendo, a reescrita do mito grego atinge a própria natureza e função do mito: ao adaptá-lo, o autor vai esvaziá-lo de uma parte do seu significado original para lhe poder dar um ou vários outros significados simbólicos que o vão transcender. Pretendendo, pois, reagir contra o prosaísmo do teatro naturalista, os novos dramaturgos, e especialmente Cocteau, procuram orientar-se por um outro pólo, o pólo poético, para transformar e renovar o mito clássico.

Ao repor peças de Sófocles, como *Antígona*, *Rei Édipo* e a *Máquina Infernal*, a intenção de Cocteau, tal como nos esclarece Jean-Jacques Kihm, é «reduzir um teatro que possu[i] as suas longas e as suas breves a um mostrar puro que represente uma das situações-limite da dramaturgia. Suprimir, pois, o ornamento, é exigir que nem uma sílaba do texto, dos gestos e da encenação seja perdida pelo espectador»¹¹. Assim, para melhor vincar a sua distância em relação à tragédia clássica, nega-lhe a forma e salva-lhe a mensagem. Como nos diz Maria do Céu Fialho, o autor procede a uma «depuração dos elementos do texto dramático, (...), tendo em vista uma condensação da ‘poesia de teatro’»¹². Cocteau define o seu ideal de uma forma mais simples chamando a esta estética «a estética do mínimo»¹³.

A reposição constante do mito e do modelo sofocleanos permite-lhe, pois, reinventar todas as possibilidades do jogo teatral. Em suma, ele põe o modelo ao serviço da sua própria visão do mundo e da arte dramática.

Assim, ao injectar novo significado ao mito de Édipo através da sua obra *A Máquina Infernal*, Cocteau pretende exprimir os seus ideais de estilo e

¹⁰ Marcella Mortara, *Teatro francês do século XX* (Rio de Janeiro 1970) 15.

¹¹ *réduire un théâtre possédant ses longues et ses brèves, à un montrer pur qui représente une des situations-limites de la dramaturgie. Supprimer ainsi l'ornement, c'est exiger que pas une syllabe du texte, des gestes et de la mise en scène ne soit perdue par le spectateur.* Jean-Jacques Kihm, *Cocteau* (Paris 1960) 84-85.

¹² Maria do Céu Fialho, «*A Antígona de Jean Cocteau*», in *Biblos: Revista da Faculdade de Letras*, LXVII (1991) 129.

¹³ Jean Cocteau, *Le Potomak: 1913-1914* (Paris 1924) 12.

de poesia. Como ele próprio afirma na sua obra *Le rappel à l'ordre*: «Suprimo qualquer imagem e qualquer delicadeza de linguagem. Só fica a poesia»¹⁴.

Para o poeta-dramaturgo, o teatro é um espaço dinâmico que nasce de um choque entre a metalinguagem e a linguagem-objecto e que modifica a enunciação teatral. Assim, e no caso da *Máquina Infernal*, enquanto as formas e os temas da linguagem teatral nos remetem para o mito antigo de Édipo, a representação é desviada, manipulada, pela modernidade que a gera. Tal como nos diz André Helbo, «A utilização derrisória e corrosiva das convenções teatrais do passado instaura um novo relacionamento com a representação centrada sobre o actor»¹⁵.

Se aceitarmos as regras instauradas por Aristóteles, a obra-prima de Sófocles parece não poder ser submetida a qualquer adaptação ou a qualquer trabalho sobre o mito sem que este se destrua. Contudo, Cocteau usa precisamente a perfeição estrutural e a condensação dramática de *Rei Édipo* para lhe acrescentar um outro inquietante imaginário mitológico que transborda o próprio universo dos gregos: o de uma máquina que funciona para a destruição do Homem. Logo no Prólogo, a *Voz* põe o público em alerta para o tema que está a ser tratado, exortando-o a estar atento à acção que se vai desenrolar perante o seu olhar:

*Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel*¹⁶.

A voz, marca invisível do destino, torna-se uma personagem central de toda a peça. Brincando com a magia que provoca a ausência corporal, o autor pretende chamar a atenção do leitor/espectador, fazendo-o entrar num jogo onde a mentira, a ilusão se transforma em verdade: a história de Édipo vai, de facto, evoluir tal como o leitor/espectador a conhece através de Sófocles. Equivalente ao coro grego antigo, a *Voz* anima a peça de um sortilégio:

¹⁴ *Je supprime toute image et toute finesse de langue. Il ne reste que la poésie.* Esta citação de Cocteau foi retomada do artigo de Maria do Céu Fialho intitulado «*A Antígona* de Jean Cocteau», op. cit., 131.

¹⁵ *L'utilisation dérisoire et corrosive des conventions théâtrales du passé instaure un nouveau rapport à la représentation centré sur l'acteur.* Cf. André Helbo, «La 'théâtralité' chez Jean Cocteau», in *Jean Cocteau* (Bruxelles 1989) 83-84.

¹⁶ Jean Cocteau, *La Machine Infernale* (Paris 1934) 12.

impondo-lhe o ritmo da morte, traçando os principais momentos do destino de Édipo, mascara o próprio mito pessoal de Cocteau.

Esta exposição antecipada da vida do herói clássico tem por objectivo motivar o leitor/espectador para a forma como o dramaturgo trata o texto clássico: o momento de espera criado pela *Voz* no Prólogo suscita o seu interesse, desperta a sua curiosidade, mantém-no alerta para toda a invasão cénica que pretende exaltar a realidade mítica do poeta. Para além do seu papel de testemunho herdado do coro antigo, a voz *off* é, antes de mais, «uma manifestação concreta da magia cénica – dos ‘sortilégios’ da cena»¹⁷. Esta voz adquire então uma nova forma poética: por um lado, é a figura invisível do destino, e, por outro, a exaltação do imaginário do autor.

Aceite a parábola da infelicidade do homem manipulado pelos deuses ou, para melhor enquadrar a obra na filosofia da época, aceite o mistério que pesa sobre o homem e a relatividade da sua liberdade, devemos procurar a renovação do mito na apresentação e na expressão da peça, e não tanto na sua significação. De acordo com Michel Lioure, podemos ainda acrescentar que a modernização da *Máquina Infernal* reside essencialmente no seu cenário, no seu tom e na sua interpretação anacrónicos¹⁸.

Assim, todos os anacronismos usados pelo autor remetem, precisamente, para esta visão da existência do homem. Quer com a música jazz, quer com a gíria e a linguagem popular dos soldados, quer com a presença de um fantasma profundamente shakespeariano, de uma esfinge situada entre a lenda grega e a religião egípcia, quer com um incesto visto à luz de Freud, Cocteau visa a metaforização do tempo, porque, como nos diz Anubis, «Le temps des hommes est de l'éternité pliée»¹⁹. Com o anacronismo, o dramaturgo «destrói o tempo, atenuando a verdade histórica das personagens, e situa assim a ação num plano extratemporal, atingindo o homem eterno»²⁰ diz-nos Marcella Mortara. Através desta negação da noção limitada do tempo, o natural e o sobrenatural podem conviver, assim como o visível e o invisível, o maravilhoso e o quotidiano.

¹⁷ *une manifestation concrète de la magie scénique – des ‘sortilèges’ de la scène.* Huguette Laurenti, «Espace du jeu, espace du mythe: la ‘poésie de théâtre’ selon Cocteau», in *Jean Cocteau aujourd’hui* (Paris 1992) 138.

¹⁸ Cf. Michel Lioure, *Lire le théâtre moderne: De Claudel à Ionesco* (Paris 1998) 75.

¹⁹ Jean Cocteau, op. cit., 72.

²⁰ Marcella Mortara, op. cit., 33.

De forma que, para encontrarmos a tonalidade poética da *Máquina Infernal*, devemos ir à procura do grande valor simbólico que se encontra impregnado em qualquer palavra, em qualquer gesto e, também, em qualquer objecto. Transformando grandiosamente a função de qualquer uma destas componentes teatrais, e mais especificamente a dos objectos e/ou acessórios, Cocteau impõe-nos uma nova força ameaçadora, já não a da voz *off*, que também participa da desgraça das personagens.

Próximo já de Ionesco, Cocteau acha que o teatro tem de possuir uma linguagem autónoma, quer visual, quer auditiva, que se apoie «numa arquitectura movediça de imagens cénicas». Por tal facto, recomenda que os seus objectos desempenhem um papel, que os seus acessórios ganhem vida, que os seus cenários se tornem animados e que os seus símbolos sejam concretizados²¹. Se considerarmos a opinião de Michel Lioure, que nos diz que «A eficácia tal como o significado da peça é essencialmente baseada no poder da imagem e da sua representação cénica»²², os objectos da *Máquina Infernal* têm um papel importante no desenrolar da acção.

Indo, também, ao encontro do próprio Artaud quando este insiste sobre o facto de, para além da dança, da música, dos jogos de luz, da mímica, os objectos desempenharem um papel relevante no espectáculo teatral, porque se dirigem «eficazmente aos sentidos e à imaginação»²³, Cocteau confere-lhes um poder que se encontra interligado com a força do destino, ou melhor dizendo, com a força mecânica e matemática da máquina criada pelos deuses para a destruição do homem. Funcionando como bombas de controlo remoto, os objectos estão instalados e prontos a explodir; para tanto, somente há que esperar que decorra a acção.

Logo no primeiro acto, dois objectos parecem possuir uma alma malévola: são eles a *echarpe* e o alfinete de Jocasta. Ligados aos dois motivos da estrangulação e da cegueira, eles surgem, desde o início, como instrumentos preparados pelos deuses para a aniquilação do homem. O poder quer de

²¹ Cf., o texto de Huguette Laurenti, «Espace du jeu, espace du mythe: la 'poésie de théâtre' selon Cocteau», op. cit..

²² *L'efficacité comme la signification de la pièce est donc principalement fondée sur le pouvoir de l'image et de sa représentation scénique.* Michel Lioure, op. cit., 30.

²³ (...) *les objets qui lui semblaient aptes à parler efficacement aux sens et à l'imagination.* Cf. Ibidem, 138.

fascinação, quer de medo, que eles exercem sobre a personagem garantem o desfecho trágico já esperado.

O primeiro, a *écharpe*, começa como que a realizar um ensaio do que será a estrangulação. Este objecto, ao longo de todo o primeiro acto, insiste em querer estrangular a rainha – esta imagem remete-nos de imediato para a grande bailarina, Isadora Duncan que morreu, acidentalmente, estrangulada por este acessório quando dava um passeio de carro. É, pois, um objecto que suscita o terror e a angústia de Jocasta:

*Mais ce n'est pas contre toi que j'en ai... C'est contre cette écharpe! (...) Tout le jour cette écharpe m'étrangle. Une fois, elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est le moyeu d'un char où elle s'enroule, une autre fois tu marches dessus. C'est fait exprès. Et je la crains, je n'ose pas m'en séparer. C'est affreux! C'est affreux! Elle me tuera*²⁴.

Constantemente omnipresente, constantemente ameaçadora, a *écharpe* age sobre a personagem enquanto esta última sofre a sua agressão: a violência física traduzida pelos três verbos «estrangular», «prender» e «enrolar», e pela aliteração em «r», anuncia, desde logo o fim de Jocasta: «Ela matar-me-á». Como objecto de morte, como força invasora inquietante, este acessório tem, pois, um papel a desempenhar: o de matar a personagem.

Porque o leitor/espectador já é conhecedor do destino de Jocasta, e porque a ameaça da estrangulação já foi realizada, a sua presença em cena deixa de ser necessária. Participando na composição da obra, a *écharpe* só voltará a aparecer no último acto para cumprir o seu papel. Uma vez morta Jocasta, Édipo grita o seu desespero ao descobrir a atrocidade: «*Vous me l'avez tuée... Elle est là... Pendue... pendue à son écharpe... Elle est morte*»²⁵.

Tal como a *Voz* o tinha anunciado, o destino de Édipo, e consequentemente o de Jocasta, estava traçado; por isso, a *écharpe* participa da acção, para ajudar a que a tensão trágica se instale.

Da mesma forma, o segundo objecto, o alfinete, para além de acessório feminino de ornamentação, surge, logo no primeiro acto, como objecto de cobiça e de medo: «*(...) je tremble, je suis sortie avec tous mes bijoux*»²⁶;

²⁴ Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, op. cit., 26.

²⁵ Ibidem., 120.

²⁶ Ibidem., 38.

«*Votre broche seule a des perles grosses comme un oeuf*»²⁷. Tal como a *echarpe*, ao participar no destino de Édipo, o alfinete materializa o que a voz anunciou.

De forma premonitória, Jocasta usa o singular de uma metáfora popular para se referir ao objecto: «*Crois-tu que je vais laisser à la maison cette broche qui crève l'oeil de tout le monde*»²⁸. O tom irónico, e ao mesmo tempo trágico, destas palavras deixa antever o fim de Édipo. Tal como o oráculo de Delfos, instalada a ameaça, o alfinete eclipsa-se durante os dois actos seguintes para reaparecer com toda a força no desenlace trágico da intriga. Como objecto de mutilação, este, tal como a *echarpe*, aguarda que o reconhecimento se realize para desempenhar o seu papel.

O alfinete volta, pois, no último acto para cumprir a sua última função: a de cegar a personagem principal. Antígona anuncia o acontecimento de uma forma infantil, atenuando um pouco a tensão deste episódio: «(...) *petit père (...) se donne des coups avec sa grosse broche en or*»²⁹.

Quer pela sua presença, quer pela sua ausência, estes dois objectos participam directamente no drama e definem a intensidade trágica da peça: ligados, um à morte e o outro à cegueira, eles preparam o destino da personagem principal. O leitor/espectador está certo de que, apesar da existência destes objectos anacrónicos, a história de Sófocles está a ser respeitada.

Mas, por outro lado, como fonte de trágico, a *echarpe* e o alfinete também estão fortemente caracterizados e historicizados para baralhar as cartas de um jogo que a *Voz* distribuiu com demasiada clareza. Se não vejamos: o ridículo acompanha Jocasta no primeiro acto da peça, desvirtuando por completo a personagem sofocleana, mas são os próprios objectos, como elementos trágicos, que a voltam a colocar no mito. Pelo facto de estabelecerem uma ligação entre o desmesuradamente actual e o profundamente antigo, o seu valor simbólico serve para chamar a atenção do leitor/espectador para a falsa ligeireza com que a obra se abre e para o inabalável fim da peça.

²⁷ Ibidem, 58.

²⁸ Ibidem, 39.

²⁹ Ibidem, 123.

Para além destes dois objectos fulcrais, existem outros que pesam, de igual forma, sobre o futuro infeliz de ambos os protagonistas. Jocasta refere-se a eles de uma forma geral, mas deixa claro que a sua função é a mesma: «*On me laisse avec des objets qui me détestent, qui veulent ma mort*»³⁰. Prisioneira de objectos, ela vive rodeada por eles, incapaz de se libertar, como presa nas malhas de uma teia que a conduzirá à morte.

A personagem de Jocasta traz com ela, pior ainda, junto dela, os instrumentos da sua fatalidade e a de Édipo. Vítima, é-o, sem dúvida, uma vez que tudo foi elaborado pelos deuses para conduzir à aniquilação. Na peça de Cocteau, tal como na de Sófocles, a personagem carrega o peso da fatalidade trágica que a vai destruir a ela e a Édipo.

No terceiro acto da Máquina Infernal, precisamente naquele onde as personagens convergem para a realização do incesto, outros objectos, que agora integram o cenário, surgem com uma força premonitória incomparável: são eles a cama e o berço. Símbolo do incesto, quer um quer o outro, estes fazem parte de um espaço, o quarto, que, por sua vez, materializa toda a história de Édipo.

O berço, situado à esquerda da cama, aparece inicialmente como o objecto da lembrança da morte de uma criança. Jocasta tenta explicar a Édipo a presença deste berço vazio no quarto nupcial: «*Depuis la mort de l'enfant, il me le fallait près de moi*»³¹. Contudo, o berço surge simbolicamente como o objecto da maternidade, de uma maternidade rapidamente abortada.

Como objecto vazio, este acessório era-lhe necessário porque via nele o fantasma da criança perdida. Confrontada com a sua felicidade da noite de núpcias, Jocasta, prescinde, pela primeira vez, de dormir acompanhada do berço — como se a lembrança tivesse tomado forma. Sugestiva, esta atitude situa a personagem numa cegueira absoluta perante os factos. O próprio Édipo cai na armadilha e chama ao berço «*Ce joli fantôme de mousseline*»³², e, ironicamente, insiste que ele venha a ser o leito do seu primeiro filho.

Este objecto aparece, pois, para o herói, como o berço da sorte, ao que o leitor/espectador interpreta antiteticamente como sendo o berço da sua

³⁰ Ibidem, 26.

³¹ Ibidem, 84.

³² Ibidem, 85.

infelicidade. Ele é, de facto, «o ponto essencial do seu destino»³³, mas não revela sorte e felicidade, anuncia, antes, a infelicidade e a morte que o estão já a acompanhar.

Édipo, tal como Jocasta, também desempenha um papel simbólico neste acto da *Máquina Infernal*: deitando-se, atravessado, na cama nupcial, apoia a cabeça na beira do berço. Assim, ocupa, num só gesto, o lugar de marido legítimo na cama e de criança no berço; o passado e o presente convergem para provocar a sua destruição. Estes dois objectos, inseridos num espaço, o quarto, que o autor compara a um talho, apertam o cerco às duas personagens e não deixam que estes escapem ao determinismo maléfico que pesa sobre eles.

Coberta de uma «pele branca», a cama conjugal convida Édipo a cometer o incesto: pela sua aparente pureza, faz cair a, ainda frívola, personagem na teia que os deuses teceram. Contudo, foi nessa mesma cama que Laio, seu pai, o concebeu. Preso pela sua inocência e pela sua inconsciência, o casal realiza o acto sexual. A cama surge, pois, de uma só vez, como objecto de vida e de morte; ela é o testemunho do pecado e a confirmação do oráculo.

Apesar de Édipo e Jocasta terem assumido o seu papel respectivo de marido e mulher, uma atitude coloca as duas personagens no seu lugar original de filho e de mãe: Édipo, o filho, adormece e Jocasta, a mãe, embala o berço onde ele mantém a cabeça pousada. Tudo está pronto para que se cumpra a profecia.

A acompanhar o passado, simbolizado pelo berço, o presente, representado pela cama, surge um outro objecto que revela o futuro e que é «a pele de animal» que se encontra ao fundo da cama. Objecto também de morte, a pele torna-se um signo premonitório quando esta se anima para vestir Anubis, o deus da morte. Édipo pisa-a, ignorando-a, tal como ignora o seu passado.

Também podemos encontrar a imagem do futuro lúgubre do herói no falso espelho que Jocasta usa para se mirar. Como nos diz o próprio Cocteau: «Os espelhos são as portas pelas quais a Morte entra e sai»³⁴, por isso, para não a deixar, ainda, ver a verdade, ou seja a morte, aqui representada pelas rugas do

³³ Maria do Céu Fialho, «Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em 'La Machine Infernale' de Jean Cocteau», *Máthesis*, 2 (1993) 103.

³⁴ *Orphée* (Paris 1927) 72.

rosto da personagem, o espelho não reflecte a sua imagem. Assim, também ele objecto de morte, o espelho impede o avanço da intriga, não permitindo a Jocasta que se reconheça como mãe.

Mas se todos estes objectos constituem uma das engrenagens da máquina para a destruição de Édipo, um outro permite que se realize a passagem do desconhecimento para o reconhecimento: as escadas.

No primeiro acto, Jocasta e Tirésias sobem-nas para procurar a verdade: deslocam-se para fora de Tebas para se encontrarem com o fantasma de Laio. Assim, do perigo físico vão transitar para o perigo moral: Jocasta manifesta o seu medo: «*Je vais me casser une jambe*»³⁵, começa ela por dizer; «*si je regardais les marches*», vistas como a verdade, «*je tomberais*»³⁶, e leva mais longe o seu medo, «*ils veulent ma mort*»³⁷. Tal como a *écharpe*, as escadas causam pânico em Jocasta; malélicas, elas constituem uma ameaça, agridem a personagem porque podem conduzi-la à verdade.

Após o encontro infrutífero, a personagem retoma, agora calmamente, a descida das escadas. Fugindo do perigo da verdade, a descida efectua-se sem qualquer dificuldade uma vez que o pânico já não a assombra. Parte, novamente, para o desconhecimento, para a cidade de Tebas.

Contudo, no último acto, Édipo desce essas mesmas escadas para sair, definitivamente, de Tebas. Tendo sido revelada a verdade sobre o seu passado, o herói não pode permanecer na cidade. Para se elevar ao nível dos deuses, ele terá, de facto, que fugir para um outro destino, uma outra vida, não podendo mais continuar em Tebas, lugar de mentira, de cegueira e de ilusão.

Do medo físico de Jocasta, no primeiro acto, passou-se para o medo moral de Édipo, no último acto; da ignorância evoluiu-se para o reconhecimento. Em suma, é com as escadas, abrindo e fechando a peça, que se gere a densidade trágica. Gerando a estrutura circular da obra, cumpre a sua função: a de mostrar ao público que o futuro de Édipo não tem saída e que, uma vez posta em marcha, nada pode interromper a máquina.

Mais do que qualquer um dos outros objectos aqui referenciados, as escadas desempenham um papel relevante neste drama, onde Cocteau dissimula o trágico por detrás do burlesco. O autor joga, de facto, com quem o

³⁵ Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, op. cit., 25.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

vê ou com quem o lê. Mas, tal como ele nos diz, é uma mentira, uma mentira que esconde a verdade, e a verdade está nestes objectos, como em todos os outros elementos teatrais que participam na acção. São eles que permitem que se materialize a passagem de um estado ao outro, do desconhecimento ao reconhecimento, e o trágico reside essencialmente nesta viagem da ignorância para a aceitação da verdade.

Deste modo, repetimos, Cocteau não pode ser ignorado quando se fala da revolução teatral do século XX. O que nos parece ligeireza e frivolidade no teatro de Cocteau, obedece ao grande princípio do autor que consiste em fazer «poesia de teatro». De facto, mesmo que não concordemos com a importância que o autor conferiu à encenação, não podemos, contudo, negar que as diversas tentativas de modernização do teatro, por ele sugeridas, constituíam já um esboço do anti-teatro beckettiano ou, de uma forma mais geral, de todo o Nouveau Théâtre. Quer graças a ele, quer graças a muitos outros seus contemporâneos, a arte teatral percorreu caminhos mais ou menos sinuosos ao longo dos primeiros 50 anos do século passado, para entrar, definitivamente, em explosões sísmicas com alguns autores como Ionesco, Beckett ou Adamov.

* * * * *

Resumo: Saudado por alguns como um grande espírito poético do nosso tempo, catalogado por outros de simples malabarista, Jean Cocteau constitui, ainda hoje, um escritor por explicar. Mas, se atendermos ao seu teatro, e mais precisamente à sua obra *A Máquina Infernal*, descobrimos que o autor é profundamente moderno e participa activamente na evolução da dramaturgia do século XX. Ao renovar o mito clássico de Édipo segundo Sófocles, o escritor pretende exprimir a sua «poesia de teatro», negando-lhe, por isso, a forma para lhe salvar a mensagem. Concebida como um espaço dinâmico, a sua peça encanta pela união existente entre a música, a luz, as cores, os gestos, os ruídos, a palavra, os objectos e é dessa conjugação que nasce a poesia teatral cocteauana. Contudo, de todas estas componentes teatrais, debruçámo-nos sobre a força perturbadora dos objectos porque todos, desde a *echarpe* ao espelho, ajudam a que o destino de Édipo se realize. Deixando de ser um mero acessório estilístico e ornamental, eles passam a desempenhar um papel importante na acção, confirmando o oráculo e levando Édipo a mutilar-se e Jocasta a enforcar-se.

Palavras-chave: Cocteau; *A Máquina Infernal*; a «poesia de teatro»; o mito de Édipo; Sófocles; *Rei Édipo*; a linguagem teatral; os objectos.

Abstract: Hailed by some as a great poetic spirit of our time, labelled by others as a mere juggler, Jean Cocteau has remained an unexplained writer up to this day. However, if we heed his dramatic work, and more precisely his play *The Infernal Machine*, we realise he is a deeply modern author and has participated actively in the dramatic renewal of the 20th century. By renewing the classical myth of Oedipus according to Sophocles, the writer intends to express his 'poetry of theatre', thus denying it its form to preserve the message. Conceived as a dynamic space, the charm of his play lies in the interplay of music, light, gesture, sound, word and objects, Cocteau's theatrical poetry deriving from this conjugation. Among all these theatrical components, we have chosen to deal with the disturbing power of objects, since all of them, from the scarf to the mirror, help Oedipus's destiny to be fulfilled. Far from being reduced to mere stylistic or ornamental accessories, they are assigned an important role in the action, by confirming the oracle and leading Oedipus to mutilate himself and Jocaste to hang herself.

Keywords: Cocteau; *The Infernal Machine*; the «poetry of theatre»; myth of Oedipus; Sophocles; *Oedipus Rex*; theatrical language; objects.

Resumen: Saludado por algunos como un gran espíritu poético de nuestro tiempo, catalogado por otros como simple malabarista, Jean Cocteau constituye, aún hoy, un escritor por explicar. Pero si atendemos a su teatro, y más concretamente a su obra *La Máquina Infernal*, descubriremos que el autor es profundamente moderno y participa activamente en la evolución de la dramaturgia del siglo XX. Al renovar el mito clásico de Edipo, según Sófocles, el escritor pretende expresar su «poesía de teatro», negándole, por ello, la forma para salvar el mensaje. Concebida como un espacio dinámico, su pieza encanta por la unión existente entre la música, la luz, los colores, los gestos, los ruidos, la palabra, los objetos, y

A força inquietante dos objectos na *Máquina Infernal* de Jean Cocteau

de esa conjunción nace la poesía teatral cocteau. Sin embargo, de todos estos componentes teatrales, nos ocupamos de la fuerza perturbadora de los objetos porque todos, desde la *echarpe* hasta el espejo, ayudan a que se realice el destino de Edipo. Dejando de ser un simple accesorio estilístico y ornamental, pasan a desempeñar un papel importante en la acción, confirmando el oráculo y llevando a Edipo a mutilarse y a Yocasta a ahorcarse.

Palabras clave: Cocteau; *La Máquina Infernal*; la «poesía de teatro»; el mito de Edipo; Sófocles; *Edipo Rey*; el lenguaje teatral; los objetos.

Résumé: Salué par certains comme un grand esprit poétique de notre temps, catalogué par d'autres comme un simple jongleur, Jean Cocteau reste, aujourd'hui encore, un écrivain à expliquer. Mais si nous nous intéressons à son théâtre, et plus précisément à son œuvre *La Machine Infernale*, nous découvrons que l'auteur est profondément moderne et participe activement à l'évolution de la dramaturgie du XX^e siècle. En rénovant le mythe classique d'Œdipe selon Sophocle, l'écrivain prétend exprimer sa «poésie de théâtre», lui niant, par conséquent, la forme pour en sauver le message. Conçue comme un espace dynamique, sa pièce enchante par l'union entre la musique, la lumière, les couleurs, les gestes, les bruits, le mot, les objets, et c'est précisément de cette conjugaison que naît la poésie théâtrale coctéenne. Toutefois, de toutes ces composantes théâtrales, nous nous sommes particulièrement dédiée à la force perturbatrice des objets parce que tous, de l'écharpe au miroir, aident à ce que le destin d'Œdipe s'accomplisse. Cessant d'être de simples accessoires stylistiques et ornementaux, ils vont jouer un rôle important dans l'action, en confirmant l'oracle et en conduisant Œdipe à se mutiler et Jocaste à se pendre.

Mots-clé: Cocteau; *La Machine Infernale*; «poésie de théâtre»; mythe d'Œdipe; Sophocle; *Œdipe roi*; langage théâtral; objets.

