



# A palavra activa n' *A Voz humana*

Maria Eugénia Pereira

---

Universidade de Aveiro

Jean Cocteau a bien souvent connu l'ivresse de la parole et j'ai joui de cette extrême facilité avec laquelle les mots et les idées lui venaient dans la conversation.

Jean Marie Magnan, *L' amitié en partage*

**Palavras-chave:** teatro mínimo, *A Voz humana*, Cocteau, monólogo, palavra activa.

**Keywords:** minimal drama, *The Human Voice*, monologue, active word.

Antes de iniciar este trabalho, e a pretexto de derivar um pouco pela «estranha» viagem do caudal humano, gostaríamos de relembrar umas palavras de Charvet:

La voix est un instrument fondamental de la sociabilité humaine : elle est le moyen, le canal le plus usité, le plus courant de toute relation entre plusieurs personnes. Plus facile dans la proximité, elle peut cependant également plus ou moins vaincre les distances en jouant sur son intensité. Dans un dialogue, dans une conversation, elle permet d'entamer, d'entretenir, de mettre fin au rapport que l'on a avec l'autre par l'intermédiaire de la parole. (2004 : 63)

A voz, como órgão vocal, é um dos instrumentos que, pela intermediação do som que emite, nos permite exprimir emoções ou informações anteriormente instruídas pelo nosso cérebro. A comunicação, segundo Charvet, torna-se mais fácil quando duas pessoas se encontram frente a frente, ou entre elas existe, pelo menos, proximidade, uma vez que a visão contribui para alargar a série de significantes contidos na mensagem, como se de um espelho se tratasse.

Ora, a partir da segunda metade do século XIX, com a invenção das máquinas de reprodução dos sons – e também das imagens e da escrita –, a voz tinha-se transformado repentinamente num composto situado entre a fala e um novo tipo de texto. Sabe-se que, em 1878, quando as pessoas assistiram à reprodução da voz humana

feita pelo primeiro fonógrafo, comentaram que, para além do efeito mágico da própria máquina que registava os sons, a voz que discursava era imperfeita, difícil de entender devido ao ruído do próprio registo, situado entre a oralidade e a escrita. A imperfeição prendia-se, pois, com o facto de a própria voz humana, com existência fora do seu órgão, se encontrar em confronto com as falhas da própria reprodução técnica. Esta revolução, introduzida nos finais do século XIX, fez com que a voz perdesse o seu rosto, se não mesmo a sua identidade, tornando-se num artefacto enganador, perdido algures entre uma voz humana e sinais eléctrico-acústicos.

Ora, a verdade é que, ao longo do século XX, os fabricantes fizeram com que o mágico se juntasse ao perfeito, ao propor formas cada vez mais sofisticadas de máquinas. O certo é que não é possível, hoje ainda, reproduzir tecnicamente toda a mensagem contida na voz humana.

Será essa a razão que motiva os encenadores a, sete décadas depois, continuar a pôr em cena o célebre monólogo telefónico do escritor, poeta, pintor e cineasta francês, Jean Cocteau? O facto é que, ao longo de todos esses anos, *A Voz humana*, a de Cocteau, foi sendo reescrita a múltiplas vozes sob forma de uma tragédia lírica<sup>1</sup> por Francis Poulenc, de um filme melodramático por Roberto Rossellini<sup>2</sup>, de uma interpretação fílmica livre por Pedro Almodovar<sup>3</sup>, de uma dupla instalação de vídeo por Francesco Vezzoli<sup>4</sup> e

---

<sup>1</sup> Esta ópera, escrita em 1958 por Poulenc, pretendia ser uma tradução musical daquilo que a linguagem telefónica cocteau deixava por dizer: o compositor procurou reproduzir toda a força dramática emanada do não-dito, presente nos confins da psicologia, da emoção e dos afectos.

<sup>2</sup> O filme de curta-metragem de Rossellini, *A Voce humana*, é o primeiro de um conjunto de dois episódios intitulado *L'Amore* de 1948 – o segundo sendo *Miracolo*, e é uma reprodução fiel da peça de Cocteau. O realizador alia encenação cinematográfica de qualidade e encenação teatral com a liberdade de expressão da actriz, Anna Magnani, que, durante os planos-sequência, dá toda a sua energia e transmite, assim, uma mensagem de amor de uma força invulgar.

<sup>3</sup> Com efeito, o filme *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, de 1987, de Pedro Almodóvar, teve como fonte de inspiração a peça de Cocteau: Ivan e Pepa são amantes desde há alguns anos, mas Ivan acaba por romper com ela, deixando-lhe uma mensagem no atendedor de chamadas. Pepa passa por um momento de profundo desespero e, apesar de o ultrapassar, continua obcecada por Ivan. Contudo, o realizador procedeu a uma adaptação livre, multiplicando retratos femininos e acontecimentos que complicam a trama e fazem do filme uma farsa delirante, libertina e maliciosa que nos faz mergulhar num universo de loucura, de destruição e de puro prazer.

<sup>4</sup> A produção artística de Francesco Vezzoli, um jovem artista italiano, consiste fundamentalmente na realização de vídeos cujas produções complexas se aproximam da linguagem cinematográfica. Nos seus trabalhos, Vezzoli produz bordados segundo a técnica tradicional, de forma a contrapor a arte popular à arte erudita. O artista parte das suas obsessões pessoais, da análise de sentimentos e emoções, de ímpetos amorosos e de referências para compor as suas histórias. Na sua performance vídeo, *The end of the human voice*, de 2001, reencontramos a peça original de Cocteau, sendo que o primeiro vídeo apresenta um luxuoso apartamento onde uma mulher estabelece um monólogo ao telefone, revelando o seu tormento perante o fim de uma relação amorosa. Contudo, no segundo vídeo, filmado em câmara

de representações teatrais por um sem-número de encenadores que deram rostos à voz da personagem de Cocteau e a tornaram, assim, intemporal.

Ora, não restam dúvidas: de todos os dramas de Cocteau, *A Voz humana* foi o mais representado, talvez por se encontrar despojado da habitual força poético-mítica, da «teatralidade»<sup>5</sup> que caracterizava *Antígona* e *A Máquina Infernal* e por procurar esvaziar a peça de todo e qualquer adorno cénico: um acto, um quarto, uma personagem, um amor comum e um acessório banal – para qualquer peça moderna –, um telefone. Quiçá a própria atitude do autor – de pôr *A Voz humana* em cena na *Comédie Française* –, quiçá as próprias palavras de Cocteau constituíam uma provocação dirigida àqueles que sempre desconsideraram o seu trabalho: o dramaturgo escreve em *Opium* que «*La Voix humaine*, [est] un acte inesthétique, acte de présence contre les esthètes, contre les snobs, contre les jeunes (les pires snobs), capable d'émouvoir seulement ceux qui n'attendent rien et ne préjugent pas» (Cocteau, 1993: 261).

Na sua conversação com André Fraigneau, Cocteau explica claramente a razão pela qual escolheu a sala controlada pelo Estado, a «Casa de Molière», para pôr em cena a sua peça: «J'ai donné cette pièce à la Comédie Française (...) parce que je voulais contredire la manie des petites scènes et de ce qu'on appelait la «gauche» (Cocteau e Fraigneau, 1988: 87).

A reacção não se fez esperar e, logo no ensaio geral, Eluard insulta Cocteau dizendo: «É obsceno! Basta, basta, é a Desbordes que você está a telefonar!». O facto é que este monólogo vinha, de uma certa forma, contrariar a sensibilidade artística e pessoal do surrealista – e de todos os outros surrealistas –, mas a fúria que se abatia sobre os seus opositores tinha muito mais a ver com o facto de a elite intelectual nunca o ter conseguido destruir e aniquilar.

Apesar do incidente, o sucesso d'*A Voz humana* foi imediato junto do grande público, sequioso de sentimentos e de emoções. A actualidade da peça nunca a viria a deformar, uma vez que o poder e a poesia do monólogo eram resultantes da habilidade

---

fixa, Vezzoli faz-nos descobrir o que supomos ser o próprio amante, neste caso representado pelo próprio artista. As sonatas para piano *Gymnopédies* de Satie – bem ao gosto de Cocteau, na época – constituem a banda sonora da performance vídeo e dão uma dimensão humana à dupla instalação vídeo. Ao escolher Bianca Jagger – que não é actriz, mas que se tornou célebre pelo seu casamento com Mick Jagger – como intérprete da mulher abandonada, Vezzoli intersecta a peça cocteauana e a cultura popular televisiva com a intenção de descrever a impossível interacção entre vários mundos temporais, fictícios, reais e íntimos.

<sup>5</sup> Josette Féral explica-nos que «Se poser la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres, et, plus encore, ce qui distingue des autres arts du spectacle, et tout particulièrement de la danse, de la performance et des arts multimédias. C'est s'efforcer de mettre au jour sa nature profonde par delà la multiplicité des pratiques individuelles, des théories du jeu, des esthétiques. C'est tenter de trouver des paramètres communs à toute l'entreprise théâtrale depuis l'origine» (1988 : 347).

em recorrer a fantasias, paradoxos, deslocações e justaposições para desvendar a complexidade da experiência afectiva.

Mas façamos, então, um breve desvio para compreender a razão da hostilidade do poeta surrealista. Cocteau parte, com toda a evidência, de uma situação banal: uma mulher só, num quarto desarrumado, está ao telefone com o seu amante que acaba de a abandonar. O trivial desta história parece estar nos antípodas do escandaloso surrealista e o visível nos antípodas do invisível que gere o misterioso, o sobrenatural, o maravilhoso. A mulher e o amor perdem, assim, todo o seu segredo e tornam-se apanágio da realidade. Segundo Michel Carrouges, «le plus grand paradoxe de la femme, c'est que tout en enracinant l'homme dans la réalité matérielle, elle est aussi le médium qui le fait communiquer avec le monde des merveilles» (1950: 290), e, sendo assim, não é aceitável, para o surrealista, que uma experiência homossexual, que ele considera ser uma miragem da *comunicação transmental*<sup>6</sup>, tenha dado origem a uma transposição sob uma forma heterossexual de um drama humano.

Mas abandonemos, por ora, este conceito do fio de Ariane e deixemos que o próprio autor se explique:

Une pièce de théâtre n'est pas un prêche. Les idées ne doivent pas être les miennes mais celles des personnages. Dès que j'exprime des idées à moi, le mécanisme se coince. Je suis obligé de couper, d'attendre que la soudure se fasse toute seule. Si je soudais sur place, il y aurait soudure visible. (Cocteau, 1983 a: 13)

Apesar de raramente encontrarmos, nas peças de Cocteau, a evocação directa da tragédia humana, a verdade é que a força poética d'*A Voz humana* resulta, claramente, da manifestação da profundidade dos sentimentos da personagem. Convém, no entanto, esclarecer que, em toda a obra cocteauana, o *Eu* se metamorfoseia num *Eu* provisório de uma nova personagem, deixando de ser unívoco para se tornar a palavra de todos os *Eu* alternativos que visitam o homem. O «Je est un autre» a múltiplas vozes, fazendo explodir o Verbo. «Le grand mystère de la poésie», segundo Cocteau, «c'est cet équilibre entre le conscient et l'inconscient, c'est la manière dont un homme donne en quelque sorte une forme à l'ectoplasme qui s'échappe de lui» (Cocteau e Fraigneau, 1988 : 55).

De acordo com o exposto, podemos então acrescentar que n'*A Voz humana* a substância hipotética se exterioriza do corpo do poeta para se configurar no corpo de uma mulher sentada que, segundo o próprio autor, «não [é] uma mulher qualquer, uma mulher inteligente ou burra, mas uma mulher anónima» (Cocteau, 1983 b: 8). Fazendo literalmente corpo com ela, um telefone, uma voz que acaba por ser a força estruturante que permite à peça desenvolver-se. O telefone perde rapidamente a sua qualidade de acessório, para se tornar no impulso dramático que conduz a acção:

<sup>6</sup> Veja-se, a esse respeito, a explicação de Michel Carrouges nas páginas 291-293.

Allô !..... Allô !..... et comme ça ?..... Pourtant je parle très fort..... Et là, tu m'entends ?..... Je dis : et là, tu m'entends ?..... c'est drôle parce que moi je t'entends comme si tu étais dans la chambre..... Allô !..... allô ! allô !.....  
 ..... Allons, bon ! maintenant c'est moi qui ne t'entends plus.....  
 Si, mais très loin, très loin..... Toi tu m'entends. C'est chacun son tour..... Non ne raccroche pas !..... Allô !.....  
 ..... Je parle, Mademoiselle, je parle !..... Ah ! Je t'entends. Je t'entends très bien. Oui c'était désagréable. On croit être mort. On entend et on ne peut pas se faire entendre..... (ibid.: 33)

Um telefone frio, austero e lacónico apodera-se da vida da personagem e torna-se o impulsor do diálogo entre os dois interlocutores – a mulher e o seu amante –. Tal como a bola de neve que atravessa silenciosamente todo romance *Les Enfants terribles* e acaba numa bola preta, de veneno, o telefone transforma-se no terceiro parceiro de uma relação amorosa que inventa imagens, cria fantasmas e gere ilusões:

Je te vois, tu sais. (il lui fait deviner.)..... Quel foulard ?..... Le foulard rouge..... Ah !.....  
 penchée à gauche..... Tu as tes manches retroussées.....  
 Ta main gauche ? le récepteur. Ta main droite ? ton stylographe. Tu dessines sur le buvard des profils, des cœurs, des étoiles. Tu ris ! J'ai des yeux à la place des oreilles..... (Avec un geste machinal de se cacher la figure.).....  
 Oh ! non, mon chéri, surtout ne me regarde pas..... (ibid.: 35)

A palavra impõe-se como lugar de uma perpétua invenção: no fluir das palavras, brotam fantasmas, sendo que a racionalização do discurso é substituída pela permuta constante das imagens criadas, que desfilam ao ritmo de um dinamismo imposto pelo pensamento. Encontramo-nos, pois, num contexto epistémico onde «la vitesse de plus en plus grande des techniques de représentation a fini par installer l'homme à l'intérieur du cerveau. Au sein même de la vision, de ses visions» (Tison, 1989: 38). Pelo telefone, todo e qualquer acto de fala acaba por se transformar num disfarce da realidade, numa pista falsa que ainda permite ilusões, porque cada silêncio é um passo para a morte: «Si tu n'avais pas appelé, je serais morte» (ibid.: 46), «parle, parle, dis n'importe quoi» (ibid.: 43), «tu comprend, on parle on parle, on ne pense pas qu'il faudra se taire, raccrocher, retomber dans le vide, dans le noir» (ibid. : 39).

Pelo telefone, a palavra é existência, é vida e esperança, mas também é mentira, ilusão e desintegração do ser humano. A máquina moderna fragmenta o homem, separa o corpo da voz e, por tal facto, as palavras agem num movimento contínuo, à espera que se cumpra o esperado: a morte da mulher:

Tu te souviens, d'Yvonne qui se demandait comment la voix peut passer à travers les tortillons du fil. J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou..... (ibid.: 61).

O leitor e/ou o espectador desta peça poderia sentir-se excluído deste monólogo, uma vez que os silêncios instaurados pela ausência física do interlocutor dificultam o entendimento do ambiente que rodeia as duas personagens. Mas o facto é que é pela força das palavras, e não tanto pelo discurso fragmentado, entrecortado, que o leitor/espectador penetra no universo e no pensamento da personagem. Cada vocábulo que se lê, cada palavra que se ouve é a chave para a descoberta do mundo interior da protagonista, para o conhecimento dos seus desejos, das suas mentiras e dos seus medos. Tornamo-nos, pois, testemunho do pensamento de uma mulher que, pela sua incapacidade a soltar a mão do telefone, a cortar os fios que a unem ao inexistente, sobrevive numa situação limite com restos de um alento que já lhe é desconhecido.

Nesta sua peça, Cocteau pretendeu fazer um teatro mais activo e mais verbal e, por tal facto, não procurou representar factos mas a *palavra*, a que iria modelar o destino da personagem.

Quando o dramaturgo foi acusado de ter abandonado os sortilégios e os oráculos de outras peças teatrais, respondeu:

Mais il n'y a rien de plus oraculeux que le téléphone ! C'est une voix qui arrive toute seule dans les maisons. Le cinématographe aussi est oraculeux, mais le téléphone a son style (Cocteau e Fraigneau, 1988: 89).

As palavras, que nós desconhecemos, mas que foram proferidas pelo interlocutor vão, desde o primeiro momento, agir sobre a mulher desesperada e concorrer para o desenlace da cena final. A voz que irrompe brutalmente pelo quarto da mulher traz, com ela, o desespero e a morte, e o leitor compreendeu-o desde o primeiro toque da «máquina infernal»<sup>7</sup>: «(Elle raccroche, la main sur le récepteur. On sonne) (ibid.: 19). A «máquina infernal» pôs-se em marcha: as palavras ouvidas fazem desabrochar a imaginação do leitor que cria fantasmas e sortilégios das vozes anónimas, das imagens vocais que saem do telefone.

A palavra activa neste *huis clos* é a que se encontra numa voz, contínua, opressiva, desesperada de um rosto e que precisa de ser vista para se conseguir ouvir. É a que se dissimula por trás do sofrimento e da solidão e a que se faz sentir nos silêncios.

Este longo monólogo a «duas vozes» é feito de silêncios, de chamadas e de palavras, isto é, de uma linguagem telefónica de uma incontestável força dramática, porque alimentada de separação e de morte.

---

<sup>7</sup> Não podemos evitar a aproximação com a outra peça de Cocteau, *A Máquina Infernal*, onde o destino da personagem se desenrola perante os olhos do público.

Mas não há que esquecer que a palavra escrita não reconhece a voz humana e que, por isso, há que levar ao palco esta magnífica peça de Cocteau que só ganha voz quando re-interpretada, re-encenada e, porque não, re-actualizada. Aliás, o texto d'*A Voz humana* de Cocteau pertence aos que Pierre Larthomas considera «belos», porque «permanece e permanecerá para além de todas as interpretações e, por vezes, de todas os ultrajes a que pode ter sido sujeito»<sup>8</sup> (1985: 123-124).

## Bibliografia

- CARROUGES, Michel (1950). *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- CHARVET, A. (2004). *La voix et ses métamorphoses dans les «métamorphoses» d'Ovide*. Paris: Nil.
- COCTEAU, Jean (1993). *Opium*. Paris: Stock.
- (1983 a). *Le Passé défini I (1951-1952)*. Paris: Gallimard.
- (1983 b). *La Voix humaine*. Paris: Stock.
- COCTEAU, Jean, FRAIGNEAU, André (1988). *Entretiens*. Monaco: Du Rocher.
- FÉRAL, Josette (1988). «La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral». *Poétique* 75, 347-361.
- LARTHOMAS, Pierre (1985). *Techniques du théâtre*. Paris: PUF.
- TISON, Christophe (1989). *L'Ère du vite*. Paris: Balland.

**Resumo:** Neste texto, pretendemos demonstrar que, n'*A Voz humana* de Cocteau, a palavra que passa pela frieza, a austeridade e o laconismo de um fio de telefone encontra-se transformada, adulterada e, por conseguinte, impõe-se como lugar de perpétua invenção. O telefone perde, pois, a sua qualidade de acessório e torna-se o impulso dramático que conduz a acção.

**Abstract:** In this text we intend to show that in Cocteau's *The Human Voice* the word that passes through the coldness, the austerity and the concision of a telephone wire is both transformed and corrupted, thereby becoming a place of perpetual invention. The telephone thus loses its accessory quality and becomes the dramatic impulse directing the action.

---

<sup>8</sup> A tradução pertence-nos, mas vejamos, então, a citação original de Larthomas: «Au commencement, il y a toujours un texte et c'est lui qui, s'il est beau, finalement demeure et demeurera, au-delà de toutes les interprétations, et parfois de tous les outrages qu'on peut lui faire subir».

