

humanitas

Vol. XLV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS




HUMANITAS

Vol. XLV • MCMXCIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



MARIA DO CÉU FIALHO
Universidade de Coimbra

JEAN COCTEAU — *LA MACHINE INFERNALE* E AS VOZES DA TRADIÇÃO

Exuberante é a paisagem dos muitos *-ismos* — alguns deles animados por uma violenta sede de auto-afirmação, como a compensar a pressentida brevidade do seu destino — que povoaram as artes e letras da Europa de *fin de siècle* e, sobretudo, as primeiras décadas do nosso século. Sinal de uma multiplicidade de influências recentes, da busca de novos códigos expressivos, da necessidade de construção de uma nova realidade poética ou, pura e simplesmente, consequência directa da rejeição radical, quase neurótica, de qualquer código, trocado pela lei da infracção absoluta, eles constituem o mais vivo sintoma de uma Europa mergulhada em profundos conflitos e marcada por profundas alterações, de vária ordem.

Se nomes há que ficaram taxativamente vinculados a um movimento estético e nele se esgotaram, em sincronia com a meteórica existência deste — será o caso de um Tristan Tzara e da vida breve do Dadaísmo —, outras figuras atestam um itinerário diverso. Associadas primeiramente às manifestações de grupo de rejeição caótica e exibicionista dos cânones artísticos aceites — rejeição essa assumida em atitude provocatória dos gostos do público ou mesmo da opinião pública em geral — acabam por enveredar por um vanguardismo estético cuja inflexibilidade e rigorismo de critérios dá azo a ferozes polémicas e a uma verdadeira tirania de escolas. É certamente o caso, entre outros, de André Breton e do movimento surrealista.

Mas a rebeldia criadora dos maiores situa-os para além de todo o objectivo polémico que obras suas possam ter tido, ou mesmo para além de movimentos a cuja génese possam, porventura, ter estado ligados e de que sejam os mais insignes representantes.

Recordamos o exemplo mais expressivo da arte pictórica do nosso século: Pablo Picasso. O cubismo alcançou nas suas telas os momentos de melhor expressão estética na reinvenção plástica da realidade e exploração das suas formas. E, no entanto, Picasso transgride continuamente os horizontes que abre e que tendem a encontrar seguidores, a impor-se como escola. O seu jogo criador consiste em, uma vez questionado e desmontado o princípio quase absoluto da arte imitadora de realidades, ou da pintura impressionista de aparência de superfícies, iniciar uma aventura estética — nascida da vitalidade inesgotável do seu espírito irrequieto, da sede insaciável de representar, reinterpretar, reinventar — para a qual é lícita a utilização variada e, por vezes, simultânea de recursos plásticos e linguagens pictóricas diversas.

O artista move-se, assim, num espaço de criação que vai da decomposição geométrica de grupo em *Les Demoiselles d'Avignon* à deformação longilínea e angustiada das *Duas Irmãs*, da fase azul, da composição triangular, ora gritante de cor, ora eivada de melancolia, dos seus arlequins, ao manifesto de revolta de *Guernica*, propositada e cuidadosamente caótica¹, de formas sobrepostas, desintegradas, monstruosamente deformadas, ou à cena intimista de harmonia tácita entre o *Par de Namorados*, onde a postura, o vestuário das duas figuras, a clareza do traço lembra um quadro do Renascimento italiano². A mesma delicadeza e finura de traço é apreciável nas ilustrações feitas para uma edição das *Metamorfoses* de Ovídio ou para a da *Lisístrata* de Aristófanes.

Esta dupla atracção pela aventura estética inovadora e pela perenidade do clássico foram, certamente, determinantes, do itinerário do artista e não são alheias à sua aversão ao enfeudamento a tiranias de escola. E esta sua atitude deve-o ter aproximado de outros artistas

¹ A sobreposição de imagens distorciadas, como expressão plástica do pavor e caos provocados pelo bombardeamento inesperado, foi ensaiada e alterada em vários estudos que precederam a versão final do quadro, até Picasso obter o efeito que conhecemos. Vide R. Maillard — F. Elgar, *Picasso*, Lisboa, Ed. Verbo, pp. 166 *sqq.* F. Elgar refere e descreve as fotografias tiradas por Dora Maar das fases sucessivas de *Guernica* (reproduzidas por Christian Zervos em *Cahiers d'Art*, 1938, n.º 3-10). daquelas se pode concluir que, «longe de ser uma improvisação genial, *Guernica* custou a Picasso tanto trabalho e cuidado, como compaixão e piedade.»

² Para não falarmos na *Mulher com véu azul*, pintada a óleo em Paris, 1923, e que lembra, pelo traje, pelo véu, pela cabeça e pela postura, um retrato de mulher romana.

igualmente avessos ao rigorismo de grupos, igualmente motivados por essa aventura de *poiesis*, ao mesmo tempo que fascinados pela universalidade do clássico. Um deles é Jean Cocteau³.

A concepção dramática desenvolvida por Jean Cocteau, sobretudo sob a influência do fascínio que sobre ele exerceram os *Ballets Russes*, aponta para um teatro como espectáculo total, onde o código verbal é apenas uma componente, prescindível até, a conjugar com a música, a riqueza coreográfica, guarda-roupa e cenários⁴.

E Cocteau persuade Picasso ao trabalho conjunto, em colaboração com Diaghilev, para pôr em cena o teatro-bailado *Parade*, com música de Satie⁵. A preparação dos cenários leva o dramaturgo e o pintor à Itália, para se encontrarem com o director dos *Ballets Russes*.

³ A sólida amizade dos dois artistas parece datar de 1915. Já nesse ano Cocteau posa para servir de modelo a um dos arlequins do pintor. A Picasso se refere Cocteau nestes termos em *Le Secret Professionnel*, Paris, Stock, 1924, p. 32: «c'est que Picasso, nourri des maîtres, défrichant plus loin leur territoire...» E em nota de rodapé à mesma página escreve:

«Il n'y a pas de groupes esthétiques. Il y a des individus contagieux. Mais comme le groupement est une force il faut former un groupe amical un groupe individualiste. C'est le cas du groupe de nos jeunes compositeurs. J'ai vu Picasso essayer de décorer un paravent: ce paravent vivait. C'était terrible. Il y renonça.»

⁴ Sobre a influência, em Cocteau, do impacto causado pelos espectáculos dos *Ballets Russes* e a sua relação com Diaghilev e a companhia de bailado, bem como com Stravinsky, veja-se o nosso trabalho «A *Antígona* de Jean Cocteau», *Biblos*, 67 1991, 128 sqq.

⁵ Sobre a actividade artística de Picasso ao serviço da cenografia teatral, veja-se D. Cooper, *Picasso et le Théâtre* Paris, Cercle d'Art, 1967.

Quanto a *Parade* o seu acolhimento pelo público foi desastroso, dando origem mesmo a tumultos após a estreia da peça no Théâtre du Châtelet em 18 de Maio de 1917. A assistência sentiu-se provocada, não apenas pela concepção dramática subjacente ao espectáculo e às figuras (veja-se Oxenhandler, *Scandal and Parade: the Theatre of Jean Cocteau* New Brunswick, 1957), como pela própria cenografia de Picasso, de cariz cubista, pela qual como diz Maillard-Elgar, *op. cit.* p. 103 «*Parade* pode ser considerada a primeira tomada de consciência colectiva desse fenómeno artístico novo, que era o cubismo.» No entanto, e a demonstrar o que acima dissemos de Picasso, a colaboração deste com o teatro constituiria, para o círculo de pintores cubistas, também uma provocação às próprias regras que pretendiam estabelecer para a *praxis* artística do seu grupo. A esse respeito escreve Cocteau (*apud* Maillard-Elgar, p. 84): «Uma ditadura pesava sobre Montmartre e Montparnasse. Atravessava-se o período austero do cubismo. Os objectos que uma mesa de café pode conter, a viola, eram os únicos prazeres permitidos. Pintar um cenário, sobretudo para os *Ballets Russes*...? Era um crime. Nem Renan, nos bastidores, escandalizou mais a Sorbonne do que Picasso o café La Rotonde aceitando a minha proposta.»

Juntos visitarão as ruínas de Pompeios. Juntos irão trabalhar na encenação de *Antigone d'après Sophocle*, versão condensada do texto sofocliano da autoria de Cocteau, com música de Honegger. O cenário, naturalmente, é de Picasso — colunas representadas sobre a ondulação do pano de fundo e, entre elas, a sugestão de cabeças humanas a marcar a presença do Coro.

O interesse de Cocteau pela tragédia e pelo mito gregos, pela perene beleza das obras clássicas, é simultâneo das suas experiências literárias de sabor futurista, da colaboração na *Anthologie Dada* e da fortuita aproximação do surrealismo. Representa a referência constante, para além da procura do novo nos diversos movimentos a que adere para se distanciar depois — após o desencanto de apenas se lhe terem deparado novas formas de exprimir concepções gastas, de verbalizar velhos lugares-comuns, ou vanguardas estéticas que, em breve, se deixaram dominar pela rigidez e tirania avessas à liberdade do artista, avessas à autonomia da criação artística, à qual, segundo Cocteau tal como Picasso, se devem subordinar as normas estéticas ⁶.

E, progressivamente, o clássico, e em particular o mito e a tragédia grega, se revela ao poeta como um recurso e uma linguagem estética — não taxativa — capaz de exprimir, através do universalmente conhecido, através do património cultural comum, novas verdades poéticas ⁷.

É bem certo que o fascínio pela *poiesis* da Hélade tem já raízes antigas em Cocteau. Em 1912 o jovem escritor, ávido de aceitação favorável de críticos consagrados, publica no *Mercure de France* uma composição poética intitulada *La danse de Sophocle*, como homenagem ao dramaturgo helénico.

Tal fascínio deve ter constituído um dos móbeis da sua aproximação a Maurice Barrès, que visita com alguma frequência nos primeiros anos da guerra de 1914-1918 ⁸ — Barrès, justamente uma das figuras mais hostilizadas pelos surrealistas, nomeadamente André Breton. E é significativo que Cocteau publique a sua adaptação da

⁶ «*Le style point de départ est une faiblesse*», afirma Cocteau em *Le Secret Professionnel*, Paris, Stock, 1924, p. 18, e prossegue mais adiante (p. 23) com a crítica aos modernismos de superfície: «Celui qui veut à tout prix le modernisme, qui étonne le public par une débauche de couleurs et de surprises sur la vieille étoffe, au lieu de tisser une trame nouvelle, le progrès lui fera perdre sa place.»

⁷ Jean Jacques Kihm define esta atitude estética, a que Radiguet presta precioso contributo, como «un classicisme d'avant-garde» (*Cocteau*, Paris, 1960, p. 60).

⁸ De tais visitas deixa Cocteau memória registada em *Visites à Maurice Barrès*, Paris, ed. de la Sirène, 1921.

Antígona de Sófocles, de 1922, antecedida por uma citação do autor de *Voyage à Sparte*:

*Je pleure Antigone et la laisse périr. C'est que je ne suis pas un poète.
Que les poètes recueillent Antigone. Voilà le rôle bienfaisant de ses êtres amoureux.*

Por seu turno, a marca impressiva particular do mito de Édipo, sobretudo através da actualização dramática dada por Sófocles, deve ter-lhe sido provavelmente deixada ainda no fim da infância pela célebre interpretação do papel do protagonista desempenhado pelo actor *Mounet-Sully*, numa representação da peça na *Comédie Française*, e muito próxima, no tempo, da morte violenta do pai de Cocteau, ocorrida quando este tinha nove anos. Para Carlo Bo⁹ esta convergência de experiências contribuiu para que o mito de Édipo tivesse dominado, sob formas variadas, o universo poético do artista.

Mas a reflexão e tematização daquilo que a referência clássica deve representar para o poeta surge fundamentalmente a partir de 1921, e a ela não é alheia a influência da amizade de Radiguet¹⁰, com quem Cocteau aprendeu a possibilidade de transgredir e inovar através das fórmulas clássicas: como ele mesmo, de resto, confessa¹¹:

De lui (Radiguet) nous apprîmes à nous contredire. Il nous enseigna qu'il ne fallait pas suivre la pente et qu'une attitude d'apparence conformiste pourrait seule dérouter les esthètes et devenir la véritable anarchie.

A adaptação de *Antígona*, que data dessa época (1922), integra-se, como bem o nota Kautz¹², nessa estética de aparência conformista para quem a considerar superficialmente.

O dramaturgo suprime no texto uma série de referências epocais, reduz drasticamente figuras de estilo, condensa discursos e diálogos,

⁹ «Edipo nella letteratura francese», *EDIPO. Il Teatro Greco e la Cultura Europea. Atti del Convegno Internazionale. Urbino 15-19 novembre 1982*, Roma 1986, 319 sq. O autor observa que o mito de Édipo é repetidamente questionado e actualizado noutras obras do autor. Veja-se também Milorad, «La clé des mythes dans l'oeuvre de Cocteau», *Cahiers Jean Cocteau*, 2, 1971, 107 sqq.

¹⁰ O papel da estimulante amizade e interacção criadora Cocteau-Radiguet como contributo para a formação de uma teoria poética do primeiro é apontado em vários passos da excelente dissertação de H. R. Kautz, à qual somos devedores de preciosas informações e reflexões, *Dichtung und Kunst in der Theorie Jean Cocteaus* Heidelberg, 1970. Veja-se também J. J. Kihm, *op. cit.* pp. 70-73.

Sobre Radiguet vide K. Goesch, *Raimond Radiguet*, Paris, 1955.

¹¹ «Hommages», *Oeuvres Complètes de Jean Cocteau* Vol. XI, Lausanne, Marguerat, 1951, p. 458.

¹² *Op. cit.* p. 69.

substitui a riqueza e o aprofundamento reflexivo das odes corais pelo comentário curto, apressado e impessoal de uma voz propositadamente inexpressiva¹³.

Tal tratamento do texto grego aparece justificado como o modo de fazer reviver a beleza da obra-prima. Beleza essa que Cocteau sente ameaçada pelo desgaste e distanciamento temporal:

La matière morte à quoi les siècles amènent toujours une partie des chefs-d'oeuvre.

O perigo do desvanecimento da fruição estética exerce-se, sobretudo, para o autor, conforme ele deixa entrever, através do conhecimento prévio e da habituação — que geram a contemplação distraída, avessa à experiência do novo inerente à obra de arte — bem como da diversidade de linguagem, de ritmo, na progressão dramática. Por isso se propõe «*adaptar Antígona ao ritmo contemporâneo*»¹⁴:

Notre vitesse notre patience ne sont pas celles d'Athènes en 440 avant Jésus-Christ. C'est donc fausser le sens de la tragédie que de la dérouler intacte devant les nerfs de 1923. C'est je trouve la servir que de lui restituer avec amour sa démarche vivante. Ainsi réduite concentrée décapée l'oeuvre br]le les petites stations et roule vers le dénouement comme un express.

Condensar, «sobrevoar» o texto, queimando-lhe etapas, realçando conexões e linhas de força através da simplificação, da redução geométrica — eis a tarefa do poeta moderno¹⁵:

A vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent d'autres surgissent... Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'oeuvre.

A force d'y habiter nous les contemplons distraitement mais parce que je survole un texte célèbre chacun croit l'entendre pour la première fois.

O resultado do empreendimento de Cocteau foi duvidoso e controverso. Suscitou, entre outras, a reacção veemente de Gide. Charles Dullin, que interpretou Creonte, confessou que a afluência do público

¹³ Sobre os princípios e método da adaptação de *Antígona*, veja-se o nosso trabalho já citado, «*A Antígona de Jean Cocteau*».

¹⁴ «*La Jeunesse et le Scandale*», *Oeuvres Complètes de Jean Cocteau*, IX, Lausanne, Marguerat, 1950, p. 319.

¹⁵ O extracto que passamos a citar antecede o texto de *Antigone d'après Sophocle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 9.

se ficou a dever sobretudo à música de Honegger, aos cenários de Picasso e ao guarda-roupa criado por Chanel¹⁶.

Talvez o objectivo do dramaturgo se tenha cumprido, caso a sua verdadeira intenção fosse reduzir a importância do código verbal, compensado pela do elemento visual e da música, não reconstituídos mas inventados a partir do momento de actualização do drama¹⁷.

A reposição da peça, em 1927, atesta uma atitude já um tanto diversa quanto ao tratamento do drama antigo. Assim descreve Cocteau o aspecto das personagens, de acordo com os adereços e um guarda-roupa diferentemente concebidos¹⁸:

Les tragédiens portaient des masques transparents du genre des masques d'escrime sous lesquels on devinait leurs figures et sur lesquels, faits de laiton blanc, des visages aériens étaient cousus. Les costumes se mettaient sur des maillots noirs, dont les bras et les jambes étaient recouverts. L'ensemble évoquant un carnaval sordide et royal, une famille d'insectes.

Parece incontestável, por estas palavras, o propósito de criação de um elemento visual capaz de criar um efeito muito próximo do grotesco. Semelhante efeito se desprende, na imaginação do autor, de um *Rei Édipo*, de texto igualmente condensado, cujo cenário Cocteau idealiza como o interior de uma jaula de leões onde se empilham gavetas cheias de segredos mortais¹⁹.

Fazer reviver o modelo através da tensão entre fidelidade ao texto e subversão do trágico pelo grotesco — parece ser esta a atitude para que tende Cocteau. E a experiência do novo é, assim, recuperada

¹⁶ A questão do acolhimento de *Antigone d'après Sophocle* pelo público e pela crítica ocupou algumas páginas do nosso trabalho «A *Antígona* de Jean Cocteau» 146 sqq. Veja-se também F. Steegmuller, *Cocteau*, Boston, 1969, pp. 292 sqq.

Lembremos mais uma vez a célebre frase de Gide, formulada na viva troca epistolar entre Gide e Cocteau a propósito de *Antigone* e do modo justo de acolhimento das obras-primas: «la patine est la récompense des chefs-d'oeuvre.»

¹⁷ Veja-se o que a este respeito comenta L. Aylen, *Greek Tragedy & the Modern World* London, 1964, p. 261.

¹⁸ *Antigone d'après Sophocle* p. 11.

¹⁹ «Voici mon théâtre. Sophocle se joue dans une cage à lions. Oedipe avec une tête de lion et un costume de dompteur déclame: Salvator! Salvator! juché sur un amoncellement de caisses d'emballage contenant des statues et des tiroirs pleins de secrets mortels. Il est midi.» O excerto pertence a *Opera*, e é citado por C. Astier, *Le mythe d'Oedipe*, Paris, 1974, p. 114.

através de uma estética de contradição²⁰ e provocação que aflora à superfície da já ténue aparência de conformidade.

Não é, pois, de admirar que essa estética da contradição vá mais longe e produza uma outra actualização da tragédia de Sófocles — radicalmente oposta às que mencionámos: a que recupera a solenidade primordial do trágico através do suporte musical do texto dramático resumido, aproximando-o da tradição bachiana de música sacra, com a colaboração de Stravinsky. Referimo-nos a *Oedipus Rex*, a ópera-oratório, com o *libretto* de Cocteau vertido para a língua oficial da Igreja por Daniélou²¹.

Se a tensão solene-grotesco, sagrado-sórdido anima a apropriação da tragédia grega — e em particular de *Rei Édipo* — por Cocteau, tal tensão condensa-se, em nosso entender, com particular vigor e capacidade expressiva em *La Machine Infernale*. Aí revive o mito de Édipo, mas agora a dar forma original a um drama onde tradição e novidade se combinam e constroem, conjuntas mas com funcionalidade diversa, a metáfora dramática da peça — «*une métaphore agie*» —, e onde, como nota P. Dubourg²², todo o pensamento que o autor transpôs, expresso ou sugerido, para o drama é cenicamente sublinhado através de uma excepcional encenação de Christian Bérard.

Dubourg assegura que a peça, posta em cena, constitui um dos mais belos espectáculos dramáticos do período entre-guerras²³.

À semelhança do que haviam feito já antecessores próximos no reproduz a estrutura dramática da peça de Sófocles como uma investigação à beira da catástrofe em busca de um regicida oculto, paar depois se tornar interrogação sobre a origem de Édipo e, finalmente, se converter na descoberta da identidade do monarca e na coincidência de regicídio e parricídio, núpcias régias e ligação incestuosa — ao mesmo tempo que se revelam cumpridos os oráculos divinos.

²⁰ A importância do princípio estético da contradição, mais como atitude, disposição interior, do que como método, é apontada por Kautz, *op. cit.*, pp. 105 *sqq.* et *passim*.

²¹ L. Aylen, *op. cit.* p. 261, comenta: «The Latin text gives it a remoteness, and also helps the religious associations, because sung Latin is par excellence the language of ritual.»

²² *Dramaturgie de Jean Cocteau* Paris, 1954, p. 61.

²³ *Op. cit.* p. 46. O autor vai mais longe, chegando até a afirmar, nitidamente sob forte entusiasmo, que a peça marca uma etapa importante na história do teatro de todos os tempos. Pertinente e oportuna é a observação de que «c'est à cette pièce que devait aboutir le mythe grec qui s'était emparé de Jean Cocteau et qui marquera son oeuvre entière.»

O dramaturgo de *Orphée* situa o começo da acção num momento que pertence ao passado em *Rei Édipo*: na noite do encontro entre Édipo e a Esfinge — uma noite de acontecimentos múltiplos e simultâneos que aparecem, contudo, dramatizados em sequência.

Não há, de resto, na peça, homogeneidade temporal. O acto I e II representam acções simultâneas ocorridas em espaços próximos. O acto III corresponde à noite nupcial, que é a que se segue à dos actos anteriores, e o acto IV — que equivale ao momento dramático da peça sofocliana — desenrola-se dezassete anos mais tarde e, ao contrário das etapas anteriores, à luz do dia. É propositada esta arritmia, já que o tempo, conforme os deuses o declaram na peça, é pura ilusão dos homens.

Diz Anúbis no acto II ²⁴:

«Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous, il n'existe pas. De sa naissance à sa mort la vie d'Oedipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes.»

E ao espectador foi concedido um ponto de vista que, de certo modo, se assemelha à perspectiva privilegiada dos deuses. Ele conhece as etapas por que há-de passar a existência de Édipo, como um caminho aberto há milénios pelo imaginário da Grécia, a ser percorrido, quase ritualmente, pelo filho de Laio e Jocasta.

A rememorar esse conhecimento a voz sem nome — La Voix — que antecede cada um dos quatro actos apresenta, logo de início, o mito de Édipo, com os elementos que lhe conhecemos da dramatização sofocliana. Mas fá-lo como um convite ao espectador, para que este veja desenrolar a acção sob os seus olhos ²⁵.

O drama constitui, assim, uma demonstração da necessidade de cumprimento daquilo que o espectador conhece. E a necessidade é construída por um desígnio divino que nada tem de manifestação de justiça. Trata-se apenas de um plano, de lenta mas perfeita execução — como perfeitamente se ajustam as peças informativas na tragédia de Sófocles — de esmagamento da vida humana por parte das forças divinas ou diabólicas, já que ambas se equivalem e não há compla-

²⁴ P. 72 da edição que utilizámos: Jean Cocteau, *La Machine Infernale* ed. Bernard Grasset, 1934.

²⁵ *Ibid.* p. 12:

«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.»

cência nem bondade no espaço dos deuses, que é também o espaço da morte, quando

«les dieux existent: c'est le diable»⁽²⁶⁾.

A determinação do aniquilamento que se realiza, implacável — e que o espectador sabe que há-de realizar-se — é tematizada sob uma forma cara a Cocteau: a de máquina²⁷, uma máquina infernal, de movimento insuspeitado para as vidas que ela envolve e vai esmagando, ora com lentidão, ora súbita e desprevenidamente — como uma armadilha. «Piège», «trappe»²⁸ ocorrem a designar também a trama e o desenlace para que tende a acção.

As intervenções da Voz, interpretada na primeira encenação pelo próprio Cocteau, tal como o havia sido também a voz impessoal do Coro estilizado de *Antigone d'après Sophocle*, assumem carácter de *deixis* pedagógica a que não deve ser alheio algum eco do teatro épico brechtiano.

Mas o que nos parece notável é o modo como o dramaturgo superou um dos perigos apontados à contemplação dos clássicos — o do afrouxamento da atenção motivado pelo conhecimento prévio do mito e do modelo dramático. Esse conhecimento prévio é assimilado pela intencionalidade da obra e convertido em disposição para verificar que as personagens não podem, pelas suas acções, libertar-se do milenário papel a que estão vinculadas²⁹.

A esse horizonte de expectativa mitológica faz apelo o dramaturgo para por ele encenar a noção de malévolos determinismo por que os deuses saboreiam a destruição humana. Tal noção aparece verbalizada na primeira intervenção da Voz à maneira de um preceito que,

²⁶ A frase é de Cocteau e antecede o texto da peça.

²⁷ Veja-se, a esse respeito, o que já referimos no nosso artigo «Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em *La Machine Infernale* de Jean Cocteau», *Mathesis*, 2, 1993, sobretudo em 91-92.

²⁸ «*Le piège se ferme*» (p. 12), «*la trappe qui se ferme*» (p. 81).

²⁹ Conforme já tivemos ocasião de assinalar («*A Antigona* de Jean Cocteau», *Biblos* 67, 1991, 151-152), dessa noção de vínculo da personagem ao seu papel, criado pelo horizonte de expectativa do espectador, extrairá Jean Anouilh um belíssimo efeito dramático na sua *Antigone*, quando o *Prólogo* personificado apresenta as personagens, nomeadamente Antigona: «*Elle pense qu'elle va mourir qu'elle est jeune et qu'elle aussi elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout...*»

pelo modo como é enunciado, lembra a formulação normativa da *Poética* aristotélica ³⁰:

Pour que les dieux s'amuse beaucoup, il importe que leur victime tombe de haut.

O que a Voz anuncia pode deixar entrever o ponto a partir do qual a acção dramática se vai desenvolver, as etapas fundamentais e o desfecho. Representa a tradição do mito ³¹. Mas no modo como a acção se realiza, nas situações criadas e no comportamento e caracterização das personagens a partir das situações, Cocteau transgride e desmonta a tradição de forma perfeitamente inesperada, em contraste com a solenidade da Voz que ele mesmo interpreta.

O divertimento dos deuses parece encontrar, logo de imediato, expressão correspondente na construção iconoclasta do acto I e II. E esse mesmo divertimento divino representa, por dentro da acção, uma sarcástica distorção da clássica ironia trágica decorrente das situações.

Os deuses divertem-se no seu confronto secreto com o que no homem há de limitado, pequeno, ridículo, sem que este o perceba ou suspeite. E, por isso, os gestos humanos, inocentes ou supostamente dignos, fazem parte de um grotesco cenário. E o seu espaço é apertado por insuportáveis limites — como Tebas, estrangulada pelo medo e pela cintura fétida das muralhas, vizinhas dos esgotos, onde a angústia da espera sem sentido (e essa espera tem um nome: Esfinge) oprime de sobremaneira; ou como a câmara nupcial, «*une prison*», como a define Édipo ³², sem saber que essa prisão é a do seu nascimento e

³⁰ Aristóteles observa (*Poética*, 1453 a) 10-12) que a queda na adversidade de personagens situadas num alto grau de prosperidade e fama, bem como pertencentes a casas conhecidas, produz um vivo efeito de terror e compaixão, que se reclama da tragédia de qualidade.

³¹ E presentifica também, através do recurso a uma formulação que evoca o preceituário aristotélico ou, sobretudo, o de inspiração aristotélica, a típica recepção do drama antigo no classicismo francês, determinada pelo princípio quase absoluto da obediência à regra poética (que Lessing oportunamente virá a criticar, conforme referimos em «Rei Édipo: tragédia e paradigma», *As Línguas Clássicas: Investigação e Ensino. Actas* Coimbra, F.L.U.C., 1993, 72 sq. e por cujas referências bibliográficas somos devedores de gratidão à Doutora Maria Teresa Delgado Mingocho). A regra é evocada dentro de uma atitude definida com extrema propriedade por L. Aylen, *op. cit.* p. 259: como um ritual lúdico pertencente a um teatro que adquire a sua própria realidade «as a closed world governed by aesthetic laws», tal como também Anouilh o assumirá em *Antigone*.

³² Acto III, p. 84.

a do seu incesto. O que o leito conjugal e o berço, justapostos, encenam magnificamente.

A atmosfera é pesada e o sono povoado de medos. O povo dança para o afugentar. E os dois soldados, no alto da muralha, empreendem um diálogo marcado pela vulgaridade, perfeitamente dessoleneizante de qualquer expectativa criada pela tradição literária de cenas no alto de muralhas. Falam da Esfinge, dos governantes, do Espectro de Laio — um outro motivo consagrado pela tragédia clássica e que bem pode ser aqui reminiscência de *Hamlet*. Mas o tom familiar, quase num misto de intimidade e comiseração, subverte o habitual contexto de aparecimento de figuras espectrais³³.

Laio, por habitar já o espaço da morte, que é o espaço invisível de onde os deuses actuam, é a única figura que conhece as peças da fatal engrenagem. Mas o esforço para impedir a sua marcha é obviamente vão e a sua aparição nada tem de solene — é antes um pobre fantasma que se desgasta entre a tentativa frustrada de construir o seu aviso (mas apenas logra balbuciar frases repetidas, inarticuladas) e a de se fazer ver com nitidez, à revelia das forças ocultas do mundo a que pertence (mas não chega a passar de uma ténue sombra, mal estampada na muralha). E nem os soldados o entendem, nem Jocasta o ouve ou vê, nem Tirésias o pressente.

A subida às muralhas de Jocasta e Tirésias, para apurar da veracidade do aparecimento do fantasma, põe em cena o velho profeta e uma rainha *coquette*, excêntrica e irreflectida³⁴, que foge do terror

³³ Sobre a cena de diálogo entre os soldados, bem como do aparecimento do espectro de Laio, no alto das muralhas, veja-se o nosso artigo «Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em *La Machine Infernale* de Jean Cocteau» 97-99.

³⁴ Convergem, em Jocasta, elementos de caracterização extraídos de contextos vários: o comportamento e gestos de uma figura de «teatro de boulevard», o acento estrangeiro que, combinado com o comportamento excêntrico, pode evocar a figura de alguma das muitas aristocratas estrangeiras radicadas na época em Paris — e note-se como o pormenor do acento é habilmente integrado na caracterização, quando ele foi criado para justificar a pronúncia da actriz romena Elvira Popesco, a quem se destinava o papel de Jocasta. Por outro lado, a relação Tirésias-Jocasta é caracterizada pelos soldados de um modo que evoca a insegurança e sugestionabilidade de Alexandra Feodorovna dominada pela figura de Rasputine.

A longa *écharpe* de Jocasta, a sublinhar-lhe o gesto excêntrico e exuberante, que lhe servirá de instrumento de morte e que constantemente a asfixia já, lembra o fatal adereço de Isadora Duncan, desaparecida alguns anos antes.

Por sua vez, a fragilidade que denuncia na irreflexão e na fuga à ameaça do seu sonho não deve ser alheia à compreensão da Jocasta sofocliana por Cocteau. J. Lasso de la Vega, *Los mitos griegos en el teatro francés contemporáneo*, Univ. de

nocturno dos seus sonhos mas roça, sem o saber, por sinais fatídicos do seu destino — a longa *écharpe* de que não consegue separar-se e que constantemente se prende nalguma coisa, com uma agressividade latente³⁵, ou a incontível e despudorada atracção pelo vigor físico dos dezanove anos do soldado: dezanove anos, como Édipo³⁶. Mais tarde, na noite nupcial, quando está a ponto de o deixar de ser, é que Jocasta reconhece, entre lágrimas: «...*je suis grotesque!*»³⁷

Tirésias, por sua vez, tem quase dimensões de caricatura da venerável figura do profeta cego de Sófocles — a começar pelo familiar tratamento que lhe dá Jocasta: Zizi. A tentadora simbologia da cegueira vidente é substituída pela mais dessolenizante das alternativas: uma miopia extrema que o faz tropeçar continuamente na *écharpe* de Jocasta e que não corresponde a qualquer alargamento cognitivo. Pese embora o seu estatuto de sacerdote, que invoca, Tirésias não interpreta o sonho de Jocasta, não percebe a presença do fantasma nem a ameaça latente que pesa sobre a cidade: é que no mesmo momento abre-se para Édipo o caminho para Tebas e a consumação do incesto.

Também Édipo não o pressente. Na ambição de defrontar a Esfinge revela-se tão cego e desprevenido do poder dos deuses quanto a risível figura da Matrona que fala com o monstro, sem o reconhecer, e lhe confessa os seus receios.

É uma Esfinge cansada da sua condição transitória de Esfinge e do seu interminável papel de flagelo mortífero que Édipo encontra sob a forma de donzela. E Édipo não percebe o cansaço dos deuses nem a atracção da Esfinge pelo último dos viandantes que encontra

Múrcia, 1981, pp. 65-66 define-a como uma figura «un tanto tragigrotesca», mas vê por outro lado, com extrema propriedade e sensibilidade, as etapas distintas na configuração progressiva e complexa desta figura feminina (p.p. 70-71): «El dramaturgo consigue hacer de Yocasta una mujer amante y una madre al mismo tiempo, pintar en su alma el cariño de madre y la temperatura apasionada del arrebató erótico, de tal suerte que su amor por Edipo adopta, alternativamente, uno o outro cariz, mezclando lo puro y lo torpe o aberrado, el acento maternal y la entonación amorosa hondamente perturbadora.»

³⁵ Quanto à simbologia conferida a objectos do quotidiano, à sua repentina e inusitada importância, ou ao modo como se desenquadraram da calma rotineira para agredirem o homem, participando nessa conspiração do invisível contra a vida humana («*Je suis entourée d'objects qui me détestent*», diz Jocasta no acto I) veja-se J. Guicharnaud, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. New Haven, 1969, pp. 49-50, bem como o nosso artigo já citado, «Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em *La Machine Infernale* de Jean Cocteau», 100-101 e n. 31.

³⁶ Acto I, p. 33.

³⁷ Acto III, p. 96.

— o mais desprevenido, o mais ambicioso, o mais resguardado para um lento processo de anulação.

É numa rendição de amor e perfídia que a divindade abandona o seu papel. Tal como em Hofmannsthal, não há enigmas a decifrar.

«*Il est bon qu'un héros se rende un peu ridicule*», ironiza a Esfinge ao demonstrar a sua força, paralisando Édipo³⁸. E é assim, precipitadamente, convencido da vitória que não teve e que apenas lhe abre o caminho do incesto, que Édipo parte para Tebas, enquanto os deuses saboreiam de antemão o limite de amor promíscuo a que o farão chegar e abandonam a forma ocasional que tomaram para regressar ao infinito — e para mergulhar no eu obscuro do homem, que só no sonho encontra linguagem³⁹. Assim acontece na noite nupcial, quando o sonho de Édipo toma forma cénica⁴⁰.

O par Édipo-Jocasta, de novo reunido no espaço antigo da sua união primeira, dorme, desperto, um sono que lhe faz pesar os movimentos⁴¹. E, sobretudo, «*de sommeil les empêchera de voir la trappe qui se ferme sur eux pour toujours*», adverte a Voz, antes do acto III. Este sono de vigília, oposto à vigília como fuga consciente ao sono e aos seus medos, do acto I, é o equivalente da cegueira trágica sofocliana.

³⁸ Acto II p. 67.

³⁹ A preferência pelo motivo do sonho em Cocteau é apontada por Guicharnaud, *op. cit.* p. 47. O «eu obscuro» corresponde à tradução de «das dunkle ich», que Kautz, *op. cit.* pp 1,33 *sqq.*, define, em Cocteau, como a profundidade do *ego*, o espaço onde enraíza, no homem, o mistério da inspiração poética, o espaço da tensão (ou identidade?) infinito-morte, cristalizado em símbolos como o do anjo.

⁴⁰ Tratamos mais desenvolvidamente o significado e efeito cénico do sonho no nosso artigo «Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em *La Machine Infernale* de Jean Cocteau».

⁴¹ Como nota Lasso de la Vega, o facto de Cocteau ter feito aparecer em cena primeiro Jocasta e só depois Édipo, quando em Sófocles este está presente desde o início do prólogo, confere a importância dramática a outras figuras, nomeadamente figuras secundárias (*op. cit.* p. 60). Concordamos com a observação, caso o autor não entenda como figura secundária Jocasta. É que, fundamentalmente, a disposição dos acontecimentos e do aparecimento de personagens atribui a Jocasta um relevo quase semelhante ao de Édipo. Os dois primeiros actos encenam acções paralelas, simultâneas, em que participam, separadas, cada uma das duas personagens em questão. O acto III representa o ponto de convergência das personagens de modo a podermos dizer que a acção é, aqui, protagonizada pelo par. O que, de resto, representa um aspecto peculiar da dramaturgia de Cocteau: veja-se Guicharnaud, *op. cit.* p. 60 *sq.*

No espaço fechado da alcova ⁴² — espaço apertado e rubro ⁴³ como o sangue do amor promíscuo, espaço onde convergem o nascimento, o amor e a morte, representados pelo berço, pelo leito conjugal e pelo espelho vazio onde Jocasta procurará a sua imagem no final deste acto — o sono entorpece os membros e a razão, impede as personagens de perceberem a situação que as envolve. Mas, talvez por isso, os gestos, embora entorpecidos, deixam aflorar uma linguagem que trai a verdade, a ligação original entre os dois esposos que à ligação de amantes se mistura ⁴⁴.

Tanto Édipo como Jocasta ganham, neste quadro, dimensões que a anterior acção lhes não conhecia, como se, vocacionados desde há muito para este encontro — *j'ai toujours rêvé d'un amour de ce genre, d'un amour presque maternel*, confessa Édipo ⁴⁵ — nele adquirissem outra profundidade e assim pudessem despir a sua máscara de traços grotescos. Mas só em parte: o enlevo de Jocasta, misto de instinto maternal e cuidados de amante, é sacudido pela voz de um ébrio. Publicamente, com a sonoridade inconfundível e inabafável da sua inconveniência, ele canta os amores serôdios da rainha com o seu jovem companheiro.

Também Tirésias acompanha o itinerário de aprofundamento do par Édipo-Jocasta. Os seus olhos quase cegos não são os do profeta vidente, mas à quase-cegueira começa a esboçar-se uma contraposição de quase-vidência. Tirésias presente, de modo vago, que as núpcias são funestas, que trazem consigo uma ameaça e aconselha a Édipo reflexão ⁴⁶:

TIRÉSIAS — *Réfléchissez encore Oedipe. Les présages et ma propre sagesse me donnent tout à craindre de ces noces extravagantes: réfléchissez.*

⁴² A preferência pela alcova como espaço dramático e a sua simbologia prendem-se com o que dissemos na nota anterior. A alcova é o espaço de intimidade do par que protagoniza a peça, o espaço ideal para o acontecer do incesto, o deflagrar do ódio, a libertação dos fantasmas dos sonho (veja-se também Guicharnaud, *op. cit.* p. 48. O autor sugere, com pertinência, que as alcovas de Cocteau podem ser reminiscência da de Gertrude, no *Hamlet*).

⁴³ Assim descreve Cocteau o cenário para o acto III: «la chambre de Jocaste, rouge comme une petite boucherie» (p. 83)

⁴⁴ A reincidência do motivo do amor promíscuo em Cocteau (veja-se *Les Enfants Terribles* ou a peça *Les Parents Terribles*) foi aprofundada por Guicharnaud, *op. cit.* p. 60 *sqq.*

⁴⁵ Acto III, pp. 89-90.

⁴⁶ Acto III, p. 90.

Ou adverte-o de um perigo que também não vislumbra ⁴⁷:

Vous avez voulu lire de force ce que contiennent mes yeux malades, ce que moi-même je n'ai pas déchiffré encore et vous êtes puni.

Mas mais não sabe, porque não é tempo de sabê-lo, e porque o encontro Édipo-Tirésias, nos aposentos da rainha, não deve evocar de perto um dos pontos fulcrais do desenvolvimento da oposição cego vidente / visão cega da peça sofociana (episódio I) ⁴⁸.

Os olhos de Tirésias são apenas o espelho em que Édipo se antevê imperfeitamente — porque a verdade desse mesmo espelho o cega por momentos, apenas o tempo de não enxergar onde o leva o caminho que trilha.

No último acto — o mais breve de todos — a acção converge para o modelo de que se afastou: *Rei Édipo* de Sófocles.

Dezassete anos passados sobre as núpcias, na epidemia que assola a cidade, Édipo está à beira de se reconhecer após a repetição, em sùmula esquemática, das etapas essenciais da peça grega. A *écharpe* de Jocasta cumpre, finalmente, o seu papel no suicídio da rainha. E, finalmente, Tirésias encontra o seu verdadeiro estatuto de profeta ao reconhecer, nos acontecimentos, a força que os propulsa e o seu significado ⁴⁹:

Ne bougez pas. Un oracle arrive du fond des siècles. La foudre vise cet homme, et je vous demande, Créon, de laisser la foudre suivre ses caprices. d'attendre immobile, de ne vous mêler de rien.

Não há antinomia entre Tirésias e Édipo, mas o caminho de aprofundamento é simultâneo. Por isso o bastão do profeta — agora cego, de acordo com tradição — é transmissível a Édipo.

A Voz preconizara, antes do acto final:

Après les faux bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre, qui fait de ce roi de jeux de cartes entre les mains des dieux cruels, enfin, un homme.

O sofrimento depura, e da primeira apresentação das personagens, marcada pelo grotesco, o itinerário aponta, à medida que a máquina

⁴⁷ Acto III, p. 92.

⁴⁸ O estudo desta oposição constitui um dos momentos mais altos da interpretação de *Rei Édipo* feita por Karl Reinhardt no seu livro *Sophokles*, Frankfurt am Main, 1976, 4^a ed., (trad. francesa p. E. Martineau, Paris, Minuit, 1971).

⁴⁹ Acto IV, p. 120.

infernais cumpre o seu programa, para gestos e dimensões tanto mais próximas do sublime quanto mais próximas do modelo grego, antes decomposto pela dessolenização e agora recuperado⁵⁰.

Mas o caminho de Édipo parece corporizar o drama da própria poesia, mil vezes encenado na obra de Cocteau⁵¹. O modo de progressão da acção é também o itinerário proposto e vivido pelo poeta quanto ao modo de referenciação ao clássico. — primeiramente como modelo necessário para a desconstrução por um tratamento dessolenizante⁵²; logo então recuperado através de uma recriação própria que regressa ao modelo retomando as linhas mestras, o seu cerne poético, fazendo renascer o equilíbrio e harmonia condensados.

É esse itinerário que une o anúncio da Voz, a inaugurar a peça, ao desfecho da acção, no acto IV.

E a peça termina com uma alusão à paz finalmente conseguida por Édipo no bosque de Colono. Édipo parte para o seu milenar caminho que há-de terminar junto de Atenas. Mas com a voz de Antígona, no seu também milenar papel de filha devotada, fala em unísono o fantasma de Jocasta. Não é apenas para Colono que Édipo se encaminha, mas para a paz do seio materno perdido. Tal como o drama, agora reconstruído, reencontra o seu modelo.

Os deuses cumpriram o seu papel e já nada mais podem contra Édipo, que adquiriu uma vida nova na poesia reinventada. É Tirésias quem, agora, profeticamente o proclama — Édipo pertence, doravante,

⁵⁰ C. Astier, *op. cit.* pp. 113-114 observa que o recurso à dessacralização do mito, o gosto por desconcertar através do efeito do grotesco no tratamento de temas da Antiguidade são típicos de Cocteau. Também Lasso de la Vega, *op. cit.* p. 29 aponta o recurso à «desolemnización incisiva» com o objectivo de modernizar.

Em nosso entender, como pensamos ter deixado claro, a dessolenização ou dessacralização constitui em *La Machine Infernale* a primeira etapa de um processo de recuperação da tragédia que se integra, assim, em algo mais profundo que um mero recurso dramático — é uma metodologia que parte de uma atitude do poeta e assenta num princípio consciente de recepção dos clássicos.

⁵¹ Nota-o já Aníbal de Castro, como se pode verificar em: *Enciclopédia Verbo Luso-brasileira*, s.u. 'Cocteau'.

⁵² Kautz, *op. cit.* pp. 234 *sqq.* vê na trajectória de Édipo, na peça, e na tensão entre determinismo e livre-arbítrio a equação poética do drama da própria criação estética incarnado no artista.

⁵² O recurso ao elemento grotesco no drama tem, pois, conforme pensamos haver demonstrado, razões bem mais profundas que a mera utilização da tradição de comédia sofisticada, ao contrário do que aponta Ayles, *op. cit.* p. 258 («we shall find these writers — Cocteau, Gide, Giraudoux — treating themes of Greek tragedy in a setting which is partly that of boulevard comedy»).

«*au peuple, aux poètes, aux coeurs purs*»⁵³, já que, no mito reencontrado, apenas reside a verdade, uma verdade poética que a história não logra alcançar.

«*Pas de mensonges possibles dans le mythe*»⁵⁴, são palavras de Cocteau. E quando as profere deixa, na sua voz, reviver, com sentido novo, a proclamação da superioridade da poesia que já Aristóteles preconizara, da Antiguidade, aos seus discípulos, mais amantes da normatividade ou mais rebeldes, de todos os séculos.

⁵³ Acto IV, p. 126.

⁵⁴ A citação, extraída de *Journal d'un Inconnu* (apud Kautz, *op. cit.* p. 240), integra-se no seguinte contexto:

«*A mon estime, je préfère le mythologue à l'historien. La mythologie grecque, s'y l'on s'y plonge, nous intéresse davantage que les déformations et simplifications de l'Histoire, parce que ses mensonges restent sans alliage de réel, alors que l'Histoire est un alliage de réel et de mensonge. Le réel de la fable devient un mensonge. L'irréel de la fable devient vérité. Pas de mensonges possibles dans le mythe.*»

As palavras de Cocteau contêm uma nítida ressonância de Aristóteles, *Poética*, 1451 a) 36 *sqq.*

Sobre a verdade prática que o mito encerra, para Cocteau, veja-se Milorad, «*La clé des mythes dans l'oeuvre de Cocteau*», 97 *sqq.*