

**"ALGUNS ASPECTOS DA TEATRALIDADE EM ORPHÉE,
DE JEAN COCTEAU"**

Lídia Fachin

Enquanto "arte do espetáculo" (1) o teatro define-se pela representação, a qual, para realizar-se, precisa recorrer a todo um conjunto de sistemas de signos(2) que marcam sua especificidade ao apelar para meios de comunicação e de expressão próprios da cena. Com efeito, uma peça teatral é uma totalidade significativa.

Uma representação teatral pode prescindir de um ou mais sistemas de signos mas jamais poderá dispensar a dimensão espacial: ela necessita de um lugar.

(1) Cf. T. Kowzan - Littérature et spectacle. Paris: La Haye/Warszawa, Mouton/PWN : Éditions Scientifiques de Pologne, 1975.

(2) Id., "O Signo no teatro". In: O signo teatral. Organização e tradução de Luiz A. Nunes e outros. Porto Alegre: Ed. Globo, 1977.

"Diferentemente do espaço da narrativa, o espaço do teatro é duplo, sendo a um só tempo visual e verbal. Visual, pois o verbo, se faz carne, o discurso se torna espetáculo: cenários, acessórios, iluminação. Verbal também, pois existe, muito freqüentemente, um lugar ou lugares extra-cênicos (diegéticos), evocados expressamente pelos personagens",

afirma M. Issacharoff(3) para quem o espaço teatral, quer seja cênico ou extra-cênico, constitui uma série de sistemas de comunicação visual ; assim, o cenário, os acessórios, a iluminação, a indumentária, o penteado, a maquiagem, os gestos, a marcação dos atores, toda es-

(3) M. Issacharoff - Le spectacle du discours. Paris: Corti, 1985. p. 85. "Contrairement à l'espace du récit, l'espace du théâtre est double, étant à la fois visuel et verbal. Visuel, car le verbe se fait chair, **le** discours devient spectacle: décor, accessoires, éclairage. Verbal aussi, car il existe, le plus souvent, un lieu ou des lieux extra-scéniques (diégétiques), évoqués expressément par les personnages".

sa "concentração de signos", essa "verdadeira polifonia informacional" - para retomar as palavras de R. Barthes (4) - veicula informações durante a representação. Todas essas "línguas do teatro" congregam-se em torno da mais importante delas: o cenário, que é responsável pela organização do espaço cênico.

Essas informações encontram-se no texto e/ou no paratexto, segundo a concepção de J.-M. Thomasseau (6), para usar a terminologia de R. Ingarden, no texto principal e/ou no texto

(4) R. Barthes - Essais critiques. Paris: Seuil ("Tel quel"), 1964. p. 258: "on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes".

(5) Cf. G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, L'univers du théâtre. Paris: PUF (Littératures modernes), 1986. p. 20.

(6) J.-M. Thomasseau - "Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien". Littérature 53, 1984.

secundário(7).

Ao retomar o mito antigo Cocteau recoloca a questão do sagrado e do profano. Efetivamente, o espaço em ORPHÉE - peça representada pela primeira vez em 1926 - repousa sobre a dualidade Vida/Morte; aparentemente bipolarizado pelos componentes desse binômio, o espaço cênico ancora-se no par sagrado/profano. É esse tipo de informação, de comunicação que o cenário vai fazer veicular, quer se trate de comunicação intraficcional - entre as personagens - ou extraficcional - entre o palco e a plateia (8).

Tomemos, ã guisa de exemplo e de rápida análise, apenas alguns sistemas de signos em ORPHÉE.

Por exemplo, que tipo de informação nos passa a Indumentária nessa peça? No paratexto

(7) R. Ingarden - "As funções da linguagem teatral". In: O signo teatral. Org. e trad. de Luiz A. Nunes e outros. Porto Alegre: Ed. Globo, 1977.

(8) Cf. G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, Op. cit., p. 32.

inicial(9) Cocteau indica que roupas devem ser usadas pelos atores: "as da época em que a peça é representada"; isso significa não só a vontade de atualizar o mito, de colocá-lo nos tempos modernos, mas sobretudo de mostrar que ele é intemporal; nesse sentido ele tem uma dupla natureza: profano porque moderno, sagrado porque intemporal - leia-se "eterno". A Morte, personificada, sagrada por sua própria natureza, aparece aqui totalmente dessacralizada: usa um vestido de baile cor de rosa e um casaco de peles; outros sistemas de signos concorrem para essa modernização do mito: a Morte usa penteado, vestido, casaco e sapatos na última moda; até sua roupa de enfermeira é elegante; aliás, todas as personagens vestiram, na primeira representação da peça, figurinos de Gabrielle Chanel, a famosa Coco Chanel de então. A marcação, os gestos e o tom mostram uma Morte bem distinta da concepção tradicional: seu andar e seus gestos também são da última moda, ela fala rápido, com voz seca e distraída. Ela mesma sabe que é

(9) Cf. J. Cocteau - Orphée. Paris: Bordas (Univers des Lettres Bordas), 1985: "On doit adopter les costumes de l'époque où la tragédie est représentée", p. 38.

é diferente do que a imaginam; na cena VI ela diz a Raphafel:

"... você pensava que eu era um esqueleto com um sudário e uma foice. Você imaginava um bicho-papão, um espantalho..."(10)

Os auxiliares da Morte usam acessórios da indumentária igualmente modernos: uniforme, máscara, luvas de borracha dos cirurgiões (p. 38); o delegado e o oficial de justiça usam roupas e acessórios que convêm não só à época mas à idéia que se faz de sua profissão: capa preta, chapéu panamá, barbicha, botinas com botões (11). Ora, essa indumentária banal dessacraliza o espaço sagrado, torna-o corriqueiro, desmitifica-o; isso seria verdadeiro entretanto, se certas personagens e outros sistemas de signos não manifestassem fortemente a presença e a

(10) "... vous pensiez que j'étais un squelette avec un suaire et une faux. Vous vous représentiez un croquemitaine, un épouvantail..."

(11) "Le commissaire et l'huissier portent des redingotes noires, des panamas, des barbiches, des bottines à boutons".

ação do sagrado; assim, Heurtebise, o vidraceiro, jamais tira de suas costas seu aparelho de carregar vidraças(12) ; o que poderia ser apenas um acessório da indumentária vai adquirir uma dimensão muito mais ampla e complexa por relacionar-se estreitamente com o espelho, acessório do espaço cênico que analisaremos adiante; mas não só por isso Heurtebise participa igualmente da natureza do sagrado e do profano, como logo se verá.

Todos esses sistemas de signos ordenam-se, como dissemos, no espaço cênico enquanto microcosmo do espaço dramatúrgico, macrocósmico. O cenário, descrito no paratexto inicial (p. 38-39), faz convergir para um só espaço todos os sistemas de signos atuantes na peça. Veremos, como anteriormente no caso da Indumentária, essa contaminação constante do sagrado e do profano.

A ação situa-se numa sala na mansão de Orfeu; tudo normal se não se tratasse de uma sala "curiosa", parecida com a sala dos "prestigitadores", onde se sente que estamos rodeados por "forças misteriosas"; até os objetos fami-

(12) "Il ne quitte jamais son appareil à vitres".

liares tem uma "aparência suspeita" (13); esse espaço atual, moderno, no entanto possuidor de um sem número de atributos sagrados, vê-se acrescido de características a um só tempo sagradas e profanas: no meio do palco, um nicho — normalmente destinado a uma imagem de santo — abriga um cavalo com pernas de homem; não só o nicho sacraliza o cavalo, como este simboliza as forças do inconsciente, como se sabe; à esquerda, um outro nicho enfeitado com louros, portanto destinado a um herói — que participa da natureza divina; dentro do nicho, um pedestal vazio, onde mais tarde será colocado o busto de Orfeu. A seguir, nova interferência do profano: à direita do cavalo, um lavatório de faiança e logo a seguir uma porta-janela que dá para um terraço em torno da mansão. À esquerda, um acessório do espaço cênico aparentemente inocente ou pelo menos inócuo: um grande espelho

(13) "C'est un curieux salon. Il ressemble pas mal aux salons des prestidigitateurs. (...). On devine ce salon cerné par des forces mystérieuses. même les objets familiers ont un air suspect".

no primeiro plano; no segundo plano, uma reles estante de livros.

Nesse espaço voluntariamente fechado - "um teto inclinado fecha o palco como uma caixa"(14) - móveis e objetos se distribuem da forma mais corriqueira e investem a banalidade da vida quotidiana, profana: mesa para escrever, frutas, pratos, copos, garrafa, toalha de mesa, etc. compõem um "cenário útil" de onde nada se pode tirar nem mudar de lugar. Quanto às cores, neutralidade absoluta.

Voluntariamente Cocteau confere a este cenário uma natureza ingênua e artificial: ele deve lembrar os aeroplanos ou navios de fantasia usados pelos fotógrafos lambe-lambe(15); além disso, "o cenário desposa personagens e acontecimentos de maneira tão ingênua e tão dura quanto modelo e tela pintada se misturam no

(14) "Un plafond en pente ferme la scène comme une boîte".

(15) "Le décor rappellera les aéroplanes ou navires trompe-l'oeil chez les photographes forains".

camafeu dos cartões-retratos"(16) . Aqui não se trata apenas de banalização do espaço, mas também de ingenuidade - que o aproxima do sagrado - na materialização do espaço. Toda a ação vai organizar-se em torno desse e nesse espaço de mil nuances e mil significados, em torno desse espaço a um só tempo sagrado e profano.

Cabe aqui perguntar de que maneira se define o espaço da ação em ORPHÉE; ora, parece evidente que ele é comandado pela dualidade Vida/Morte, isto é, profano/sagrado, que decorre do seguinte:

I - da cena I até a cena IX tudo se passa na casa de Orfeu e Eurípide, espaço da vida, espaço realista, que no entanto, está sempre entremeado, carregado de fatos e signos insólitos: um cavalo que bate as patas para escrever mensagens do além (ou do inconsciente), um alfabeto espírita, a presença de Heurtebise, o anjo vidraceiro.

(16) "... ce décor épouse les personnages et les événements d'une manière aussi naïve et aussi dure que modele et toile peinte se mélangent sur le camaieu des cartes-portraits".

II - da cena X até a cena XIII (final), a ação de passa no mundo intermediário entre os vivos e os mortos, nessa região que Cocteau chamou de "zona" em seu filme "Orphée" e que corresponderia aproximadamente ao coma; aqui Eurídice vem buscar Orfeu morto no mundo dos vivos para levá-lo para onde de agora em diante será seu lugar: para o mundo dos mortos. Fica evidente que esse espaço da Morte revela-se pleno de acessórios, de forças dramáticas e de fatos banais do mundo profano.

A convivência do sagrado e do profano, do insólito e do banal permeia toda a peça. Por exemplo, a morte de Eurídice (cena V), ocorrida no espaço da vida, faz eclodir a banalidade em toda sua pujança: Eurídice morre envenenada ao lamber a cola de um envelope; em seguida, no outro espaço, sua morte consuma-se pela ação da Morte em pessoa e de seus auxiliares (cena VI), através de uma cirurgia: nada mais profano do que a ciência; chocante também a banalidade dos acessórios que compõem essa cena: um despertador, tesouras, luvas de borracha, bobina, cro-

nômetro, relógio (de um espectador: o relógio marca o tempo para os mortais; a eternidade não se deixa dominar); entretanto, embora os gestos da Morte e de seus auxiliares apresentam-se de maneira aparentemente científica, a cena está permeada de outros tantos sistemas de signos reveladores de um universo insólito; os auxiliares da Morte, por exemplo, são os anjos Azrael e Rafael, embora o primeiro não pertença ao universo cristão. As explicações e os gestos da Morte são pseudo-científicos e o desenlace da cena - uma pomba que se debate, presa a uma corda - constitui a demonstração concreta da alma deixando o corpo de Eurídice; ao cabo e ao final, o que se viu é um rito, uma cerimônia iniciática, a passagem para a morte através do profano.

Da mesma forma, as atitudes, os gestos e por vezes a expressão facial de Heurtebise constituem sistemas de signos que o identificam como Gabriel, o anjo da Anunciação; é o que nos revela o paratexto em lugares bem distintos da peça:

- "Ele entra, dobra um joelho e cruza as mãos sobre o peito" (cena II) (17);
- "... ajoelha na soleira da porta" assim que constata a morte de Eurídice (cena VII)(17);
- "... ajoelha-se diante do nicho do cavalo" (cena VIII)(17);
- "O rosto de Heurtebise exprime uma alegria sobrehumana" (cena IX) (17);
- na cena IV Heurtebise levita: cena da cadeira que Orfeu retira de debaixo do anjo enquanto este, trocando a vidraça de uma janela, fica suspenso no ar(17).

(17) "II entre, plie un genou et croise les mains sur son coeur" (cena II); "... se met à genoux sur le seuil" (cena VII); "Heurtebise resté seul s'agenouille devant la niche du cheval" (cena VIII); Orfeu "prend la chaise sur laquelle Heurtebise se tient debout et l'emporte. Heurtebise reste dans sa pose, suspendu em l'air." (cena IV), "Le visage d'Heurtebise exprime une joie surhumaine" (cena IX).

A cena XIII constitui propriamente uma explosão, a ruptura total do espaço: o paratexto informa que "o cenário subiu ao céu"; Eurídice e Orfeu entram pelo espelho conduzidos por Heurtebise/Gabriel e chegam a sua própria casa; sentam-se à mesa na mais banal demonstração de solidificação do quotidiano, ao mesmo tempo em que Cocteau insiste na penetração do sagrado, isto é, da poesia, na vida banal; elucidativa a esse respeito é a oração que Orfeu faz antes da refeição:

"Meu Deus, nós vos agradecemos por terdes designado nossa morada e nosso lar como único paraíso e por nos terdes aberto vosso paraíso. Nós vos agradecemos por nos terdes enviado Heurtebise e nos acusamos por não termos reconhecido nosso anjo da guarda. (...). Nós vos agradecemos por me terdes salvo porque eu adorava a poesia e que a poesia sois vós. Amém." (18);

(18) "Mon Dieu, nous vous remercions de nous avoir assigné notre demeure et notre ménage comme seuls paradis et de nous avoir ouvert votre paradis. Nous vous remercions de nous avoir envoyé Heurtebise et nous nous accusons de n'avoir pas reconnu notre ange

Isto é, o céu é aqui, está inscrito no concreto, na realidade quotidiana, tentando resgatar o sagrado.

Mas é principalmente pelo uso de certos acessórios bem precisos que Cocteau imprime à peça essa assimilação do sagrado ao profano e do banal ao insólito, ao maravilhoso; é o caso do relógio que a Morte pede emprestado a um espectador: pilar da eternidade, do a-temporal, a Morte não dispõe de instrumentos que meçam o tempo; ou então o alfabeto espírita que permite a comunicação com outras forças, quiçá as manifestações do inconsciente. O fato é que Cocteau materializa o inconsciente, o abstrato, o sagrado, como é o caso da pomba simbolizando a alma de Eurídice: Rafael corta a corda que a prende e a pomba sai voando, liberta (cena VI).

De natureza semelhante, o espelho assume o papel do mais importante acessório do espaço cênico de ORPHÉE. A Morte, Eurídice, Orfeu em busca de Eurídice, Heurtebise - todos passam pelo espelho para ir para o outro lado; Heurtebise revela a Orfeu, para ajudá-lo a recuperar

garden. (...). Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous. Ainsi soit-il".

Eurídice morta, para a vida:

"Os espelhos são as portas pelas quais a Morte vai e vem" (cena VII) (19).

Da mesma maneira, os vidros que Heurtebise/Gabriel carrega nas costas fazem as vezes de asas; mais que isso porém, eles assumem também o papel do espelho: através deles Orfeu vê Eurídice morta (cena VII).

O espelho, acessório material, concreto, faz a leitura e a tradução do invisível, do além; na cena IX, a carta escrita ao contrário é decifrada quando posta diante do espelho, segundo o conselho de Heurtebise a Orfeu:

(19) "Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. (...). Du reste, regardez-vous dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre".

"Orfeu: Não posso ler, a carta está
ao contrário.

Heurtebise: É uma maneira de disfar-
çar a escrita. Leia no es-
pelho.

Orfeu: O espelho é duro. Ele me leu a
carta". (IX)(20).

Signo de signo, em Cocteau o espelho não é um simples acessório; ele decifra uma mensagem, descobre um outro mundo, constitui o cruzamento, o ponto de encontro do universo extraficcional e intraficcional: ele decodifica as mensagens simultaneamente para as personagens e para os espectadores. O espelho materializa o invisível tornando-o visível e o coloca diante de nós, permitindo a convivência do material e do espiritual numa mesma esfera.

(20) "Orphée: Je ne peux pas lire, la lettre
est écrite à l'envers.

Heurtebise: C'est un moyen de déguiser
l'écriture. Lisez dans la
glace.

Orphée: La glace est dure. Elle m'a lu la
lettre".

Tal como Heurtebise, que age no ponto de intersecção de dois espaços - o sagrado e o profano - e realiza a perfeita conjunção de ambos, o espelho constitui o ponto de intersecção entre o real e o suprarreal. O espelho seria então a materialização do ponto supremo de que fala Breton em seus Manifestes du Surréalisme:

"Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser apreendidos contraditoriamente". (21)

- (21) A. Breton - Manifestes du surréalisme. Paris: Gallimard (Idées), 1967. p. 76-7. "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement".

Breton recusa as noções de sagrado e profano - no que Cocteau se distancia dos surrealistas - mas a concepção leva aos mesmos conceitos:

"Creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, por assim dizer"; (22)

e, em NADJA, ele se pergunta:

"É verdade que o além, todo o além se encontra nesta vida? (23)

(21) Id., *ibid*, p. 23-4: "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité; en une sorte de réalité absolue, de surréalite, si l'on peut ainsi dire".

(22) Id., NADJA. Paris: Gallimard, 1964. p. 169: "Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie?".

Ora, a morte/vida une para sempre Orfeu e Eurídice, o sagrado e o profano; mas acima de tudo ela realiza a unidade do andrógino enquanto signo da perfeição e de comunhão entre os aparentemente opostos.

A organização do mundo caótico do século XX — mais precisamente o mundo entre as duas guerras mundiais — só se torna possível pela assimilação do sagrado e do profano. E a cerimônia em que a Morte e seus acólitos tiram a vida a Eurídice, cerimônia iniciática por excelência, nos leva a duas conclusões importantes para as idéias ético-estéticas de Cocteau:

1. Através da morte iniciática, o homem constrói seu corpo glorioso, segundo a concepção de São Paulo, para quem a imortalidade não surge após a morte, mas se forma no tempo e é fruto da morte iniciática; ninguém ignora a fase místico-cristã que Cocteau viveu e que influenciou profundamente grande número de suas obras;
2. Cocteau figura a iniciação de Orfeu e Eurídice pela passagem através do espelho e pela cerimônia da morte de

Eurídice.

Ora, o acesso à teatralidade em ORPHÉE constrói-se exatamente da mesma maneira que os objetos surrealistas de Cocteau, de Di Chirico ou de Man Ray são fabricados: nos dois processos, o que se pretende é a tradução material do inconsciente, do abstrato. Em ORPHÉE, a articulação desses signos materiais do espetáculo instaura a possibilidade de realidades aparentemente antagônicas acederem ao espetáculo, serem representadas mimeticamente, e assim investirem o caráter de iniciação à Modernidade, ao Esprit Nouveau que tanto obcecou as vanguardas do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. - Essais critiques. Paris: Seuil ("Tel quel"), 1967.
- Breton, A. - Manifestes du surréalisme. Paris: Gallimard (Idées), 1967.
- _____ - NADJA. Paris: Gallimard, 1964.
- Cocteau, J. Orphée. Paris: Bordas (Univers des lettres Bordas), 1985.
- Girard, G., Ouellet, R., Rigault, C. L'univers du théâtre. Paris: PUF (Lettres Modernes), 1986.

Issacharoff, M. - Le spectacle du discours. Paris: Corti, 1985.

Kowzan, T. - Littérature et spectacle. Paris/La Haye/Warszawa, Mouton/PWN: Éditions Scientifiques de Pologne, 1975.

Nunes, L.A. (org. e trad.) - O signo teatral. Porto Alegre: Ed. Globo, 1977.

Thomasseau, J.-M. - "Pour une analyse du paratexte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien". Littérature 53, 1984.