

INTERTEXTO MÍTICO E TEATRO MODERNO

*Lídia FACHIN**

"Ao escrever: 'Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição', Mallarmé sublinha um fenômeno que, longe de ser uma particularidade curiosa do livro, um efeito de eco, uma interferência sem consequências, define a própria condição da legibilidade literária. Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura dum obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos "gestos literários", codificam as formas de uso dessa "linguagem secundária" (Lotman) que é a literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de

* Docente do Programa de Pós-Graduação

transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define. Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é pois impensável. A sua compreensão pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática duma multiplicidade de textos: (...)" (5, p. 5-6)

É partindo desse pressuposto que se torna lícito levantar alguns elementos de intertextualidade em *La Machine infernale* (1934) de J. Cocteau.

Nesse sentido, algumas questões se colocam: no que consiste o intertexto e/ou autotexto em Cocteau? O que Cocteau conservou do mito de Édipo - pois é disso que se trata - em sua peça e de que maneira o fez? Quais são seus arquétipos? Como os usou? e para quê? Como Cocteau se situa nessa infundável discussão sobre o mito de Édipo?

Se compararmos os actantes de *La Machine infernale* aos da peça de Sófocles veremos que num primeiro momento J. Cocteau procura um distanciamento do intertexto mítico através de uma desmitificação, de uma espécie de desrespeito ao sagrado que atinge contornos de paródia. Entre

tanto, num segundo momento, o equilíbrio é restabelecido e o sagrado - agora moderno - readquire seus direitos. Senão vejamos:

Jocasta - Cocteau a apresenta no paratexto:

Ela fala com "um sotaque muito forte: esse sotaque internacional das royalties", isto é das pessoas de sangue real (4, ato I, p. 39);

através desse dado, importante para o espetáculo, Cocteau moderniza seu personagem, imaginando Tebas antiga à maneira das monarquias modernas: Laio casou-se com uma princesa estrangeira cujo sotaque trai sua origem; a atualização do personagem o banaliza, o dessacraliza, o que se verifica em outras circunstâncias da peça. Jocasta é muito racional, desprovida de intuição, tem uma sensibilidade medíocre e ironiza a leitura que os adivinhos fazem das entranhas de animais (4, I, p. 43); em suma, ao mandar Tirésias calar a boca, distancia-se mais e mais do verdadeiro sagrado. Além disso, Cocteau a coloca expressamente no mundo contemporâneo: Jocasta frequenta boites; se isso não bastasse, ela é fraca, crédula, romanesca (4, III, p. 101) e vaidosa, pois preocupa-se com a diferença de idade com relação a Édipo (4, III, p. 109).

No IIIº ato entretanto Cocteau retoma o mito antigo em toda sua carga hierática e majestosa; é quando Jocasta, transformada pela tragédia que se aproxima, readquire sua dimensão trágica e mítica, como se verá.

Tirésias mantém características do personagem mítico; sofre entretanto uma banalização aparente, enganosa, uma falsa desmitificação para melhor demonstrar a trama do destino; por exemplo, aconselha à rainha tudo o que lhe pode causar problemas e tenta dominá-la (4, I, p. 39). Mas Jocasta, ao chamá-lo de "Zizi", dessacraliza-o totalmente, pois o apelido tem ressonâncias infantis e sexuais: "Zizi" é o nome do órgão sexual masculino na linguagem infantil (4, I, p. 39).

Tirésias se diz quase cego, mas os olhos da carne estão se extinguindo em proveito de uma visão interior (4, I, p. 40); dir-se-ia que sua incredulidade e inteligência impedem os milagres, como parece ser o caso de sua desconfiança em relação ao soldado que diz ter visto o fantasma de Laio; as visões dos soldados se devem ao cansaço, à vida nesse lugar pantanoso, pestilento, deprimente (4, I, p. 55). Na realidade ele está sendo cúmplice dos deuses ao tentar apaziguar a rainha quando no fundo ele a cega para

a verdade.

Preso a um código, a normas, não quer consagra r o casamento de Édipo e Jocasta por ser o noivo um forasteiro, um aventureiro, um "desclassificado" que se casa com a rainha: ao aceitar um desclassificado ele também se desclassifica (4, III, p. 99). E quando Édipo o maltrata por não acreditar nos presságios do adivinho, Tirésias castiga-o de uma maneira aparentemente prossaica mas que tem ressonâncias profundas para o tema: lança-lhe pimenta nos olhos (4, III, p. 104) numa referência a sua cegueira exterior próxima e numa punição pelo seu sacrilégio. E quando toma a palavra, torna-se porta-voz do destino, como quando Jocasta se enforca: ele sabe que isso é desumano, mas o destino se cumpre, o círculo se fecha e os homens devem calar-se e deixar a fábula desenrolar-se tem interferir (4, IV, p. 129), ou como quando se dirige a Creonte depois de consumada a tragédia: seria inútil e desonesto qualquer palavra, qualquer gesto (4, IV, p. 132).

Édipo sofre um processo de desmitificação imediata; sofre de uma cegueira interior, não reconhece os sinais do destino (4, II, p. 73), os prenúncios de sua cegueira futura; orgulhoso, arrogante, amante do poder, da glória, da vida (4,

II, p. 75) torna-se entretanto um herói desmitificado e desmistificado. Menospreza o poder da Esfinge, acostumada a matar jovens ignorantes: ele é culto (3, II, p. 79). No entanto ele é humilhado pela Esfinge que o obriga, qual uma criança, a contar até 50 enquanto ela se prepara para aparecer a ele, livre dos disfarces do mistério (3, II, p. 80-81) e enfeitiçá-lo, impedindo-o até de se movimentar (4, II, p. 82). Entretanto, dá a resposta ao enigma proposto pela Esfinge como se ele a tivesse descoberto sozinho: Cocteau cria uma Esfinge que quer evitar a morte de Édipo e então lhe dá a resposta do enigma antes de colocá-lo (3, II, p. 84); Édipo usa um saber, um conhecimento que não é seu: no fundo ela está plagiando os deuses; aí está a ironia do destino: na realidade Édipo acaba se ser vencido, vai cumprir fielmente o oráculo. Édipo revela-se um mistificador na medida em que faz crer que venceu a Esfinge e espera poder enganar a todos. Mas sua ingratidão faz nascer o desejo de vingança da Esfinge (4, II, p. 86). Vaidoso, vê-se como um herói, ao carregar o corpo morto da Esfinge e compara-se a Hércules, o semi-deus da mitologia (4, II, p. 93); já no quarto nupcial, faz poses diante do espelho (4, III, p. 98). Sua

vaidade e arrogância fazem-no crer que pode en ganhar o destino (4, III, p. 100); ser um "des classificado" é a marca distintiva dos heróis, afirma o orgulhoso e prometêico Édipo (4, III, p. 99), que não aceita os avisos dos oráculos (4, III, p. 100). Édipo só retoma a dignidade trágica quando enfim o destino se abate sobre ele; ele estará *cego* mas *iluminado*, porque só de pois da cegueira exterior é que ele começa real mente a ver e assume seu destino (4, II, p. 92 e IV, p. 129).

A originalidade de Cocteau não reside en tretanto tão somente na banalização, atualização e desmitificação dos heróis míticos, mas também e sobretudo na presença de uma *intertextualidade* tributária de várias tradições míticas e literá rias.

Já que ainda há pouco falávamos de Édipo se rá conveniente lembrarmos que Cocteau se serve de um intertexto *germânico*: Édipo, em sua luta contra a Esfinge identifica-se a *Siegfried*, herói da lenda germânica que luta contra o dragão que guarda o tesouro dos Nibelungos.

Entretanto, a interferência de um *intertexto* *shakespeariano* verifica-se de maneira muito mais explícita que a primeira. O *fantasma* de *Laio*

coloca-nos diante do fantasma que em *Hamlet* vem alertar para o crime de que foi vítima. Não afirmamos como alguns que Cocteau faz aqui uma paródia do fantasma shakespeariano (2, p. 109-113) pois, quando muito, Cocteau estaria rindo da dignidade trágica; ora, a mediocridade contemporânea é tão ou mais trágica, parece dizer-nos o autor de *La Machine infernale*. Na verdade, aliando a tragédia antiga ao drama elisabetano Cocteau presta uma homenagem aos dois maiores expoentes do teatro — Sófocles e Shakespeare —, une as duas tradições de maior prestígio nesse campo para dar uma alma moderna à sua peça, como afirma P. Ginestier (4, p. 20).

Visto pelos dois soldados que montam a guarda do palácio de Tebas (4, I, p. 32), o fantasma de Laio torna-se vítima da ironia cética do capitão, ironia moderna e francesa na sua maneira racional de encarar os fatos, que pergunta por que é que ele não aparece diretamente na casa da rainha ou de Tirésias (4, I, p. 32); a resposta dada aos soldados revela que o fantasma não era livre para manifestar-se em qualquer lugar: o lugar mais favorável à aparição de pessoas mortas de morte violenta são as muralhas, por causa dos esgotos, único lugar onde se formam vapores

(4, I, p. 32-33). A descrição do fantasma por um dos soldados — boca aberta, um tufo de barba branca e uma grande mancha de um vermelho vivo perto da orelha direita (4, I, p. 33) — pelo seu realismo tira muito do aspecto sagrado desse tipo de manifestação. Esse fantasma, que aparece vezes seguidas no mesmo lugar, um pouco antes da aurora (4, I, p. 34) lembra mais um vampiro, que desaparece com o surgimento da luz. Como em *Hamlet*, o fantasma tenta contar um crime, no caso o de Édipo, mas não consegue comunicar-se; quando consegue, não é entendido; o patético malogrado com Jocasta ilustra essa incomunicabilidade: Jocasta é impermeável ao mistério (4, I, p. 56).

Numa última tentativa para avisar Jocasta da tragédia iminente, o fantasma adverte que Édipo se aproxima de Tebas, e com ele a desgraça; mas forças invisíveis agarram o fantasma de Laio e o impedem de falar (4, I, p. 60); essas "forças invisíveis" significam a intervenção divina, isto é, o destino que não permite desvios em sua trajetória: Édipo não escapará a seu destino, apesar de todos os indícios e sinais premonitórios.

O intertexto mítico de origem variada — grega, egípcia, germânica, inglesa e outras que

veremos adiante — parece revelar um verdadeiro confronto entre homens e deuses em que, se os primeiros querem desafiar a divindade, os últimos correm o risco de, medindo-se com os mortais, perder a um só tempo o embate e o caráter sagrado. É este o caso da *Esfinge*, nome feminino em Sófocles mas que Cocteau usa no masculino — Le Sphinx —, palavra que transcrita do grego significa "estrangulador", intimamente ligada ao tema de Jocasta que se enforca: é o destino — a divindade assumindo o destino — que a leva a esse ato. Entretanto a Esfinge mantém os atributos da tragédia antiga: "a jovem alada",

"a cadela que canta",

"a virgem alada";

a metáfora grega exprime-se numa perífrase que entre os gregos evita designar o flagelo: *designá-lo é chamá-lo*.

De qualquer modo, a Esfinge se presta a todo tipo de interpretações e leituras, dependendo da imaginação ou das concepções de quem a vê; na imaginação dos soldados ela é uma lebre medrosa com cabeça e peito de mulher e se deita com os jovens (4, I, p. 30); para outros é um flagelo público (4, I, p. 30) e para outros ainda é uma invenção dos sacerdotes para atrair Jocasta e fa

zê-la acreditar no que eles quiserem (4, I, p. 39). O filho de uma matrona acha que a Esfinge está morta e é usada politicamente: "é uma arma nas mãos dos padres e um pretexto para as tramóias da polícia. Degola-se, saqueia-se, (...) e joga-se tudo nas costas da ESfinge. A Esfinge tem costas largas. É por causa da Esfinge que se morre de fome, que os preços sobem, que os bandos de saqueadores infestam os campos. (...) se ria preciso um homem de pulso, um ditador!" (4, II, p. 67): a atualidade francesa de 1934 fica muito patente; alguns querem um governo forte como na Alemanha nazista; realmente, a situação se deteriora a ponto de Hitler ter a oportunidade de invadir e ocupar a França.

Mas a originalidade de Cocteau vai mais longe ainda: a Esfinge é ao mesmo tempo o monstro da lenda grega e um deus da mitologia egípcia, Anúbis; na verdade temos aqui as diferentes faces da Esfinge, as diferentes manifestações do Destino, que aparece também com os nomes de Nêmesis (= vingança) e Quimera. Assim, se Anúbis significa a obediência ao destino, a Esfinge significa a revolta; Anúbis conclama à obediência ao destino: "Obedeçamos. O mistério tem seus mistérios. Os deuses possuem seus deuses. Nós temos os nos

sos. Eles têm os dele. É isso que se chama infinito" (4, II, p. 69). Anúbis, divindade egípcia com cabeça de chacal e corpo humano, preside as sepulturas.

A Esfinge questiona, revolta-se: "Por que sempre agir sem fim, sem compreender. Assim por exemplo, Anúbis, por que sua cabeça de cão? Por que o deus dos mortos sob a aparência em que os homens crédulos acreditam? Por que na Grécia um deus do Egito? Por que um deus com cabeça de cão?" (4, II, p. 63); nem a própria divindade é livre e todo-poderosa; ela própria tem que ser vigiada para fazer cumprir o destino dos homens; não é a toa que Anúbis declara: "Não somos livres" (4, II, p. 62); assim, a própria divindade seria vítima do destino. Segundo Anúbis, a lôgica humana exige certos comportamentos divinos: os deuses têm de aparecer com o aspecto com que são representados pelos homens, sequiosos de concretudes, mesmo se o Egito, a Grécia, a morte, o passado, o futuro não têm sentido para a divindade (4, II, p. 64).

Com efeito, a Esfinge confessa-se cansada de matar (3, II, p. 63); Anúbis lhe responde que cada vítima é apenas mais um número na estatística dos deuses e que não se deve emocionar dian

te dos pedidos de clemência (4, II, p. 64), o que revela a frieza e a indiferença dos deuses diante do Destino trágico. A Esfinge, humilhada, fala olhando para o chão (4, II, p. 64).

Suas características humanas permitem-lhe falar longamente com uma matrona cujo filho foi ceifado pela Esfinge e comover-se com sua dor (4, II, p. 68-69).

Diante da aproximação de Édipo de seu destino, a Esfinge imagina uma maneira de se livrar de sua tarefa: ela amaria Édipo, colocar-lhe-ia o enigma ao qual ele responderia de igual para igual, e ela cairia morta (4, II, p. 71); a decifração do enigma, a verdade mataria a Esfinge, que não passa de uma engrenagem dessa máquina chamada Destino; Édipo, nesse caso, estaria se igualando aos deuses, enquanto a Esfinge se pareceria mais com uma mortal (4, II, p. 71); esta tenta de todas as maneiras escapar a sua missão ao querer evitar que Édipo cumpra o oráculo; assim, o "enigma dos enigmas", "a besta humana", "a cadela que canta" (4, II, p. 80), apresenta-se a Édipo em sua forma normal para mostrar-lhe do que é capaz; detentora dos fios do Destino, ela pode fazer cumprir o de Édipo (4, II, p. 82-83), mas lhe fornece a resposta do enigma que

ela mesma propôs (4, II, p. 84), sempre usando os verbos no futuro do pretérito; Édipo, apavorado, não percebe que se trata de uma simples demonstração do poder da Esfinge, que o declara livre (4, II, p. 84); mas livre para cumprir seu destino.

A Esfinge enquanto *Nêmesis* se revela no momento em que Édipo se mostra ingrato, ao exortar Anúbis a persegui-lo (4, II, p. 86 e 89). É a própria Anúbis quem lhe lembra a sua condição: "Vós que assumistes o papel da Esfinge! Vós a Deusa das Deusas! Vós a grande entre as grandes! Vós a implacável! Vós a Vingança! Vós *Nêmesis*!" (4, II, p. 88); e ela assume essa condição como um papel, um destino a cumprir: "Nossos deuses me atribuíram o papel da Esfinge, saberei ser digna dele" (4, II, p. 89); como J. Anouilh, Cocteau concebe o destino em termos de teatro: "É uma questão de distribuição" (1, p. 47), diz o coro em *Antigone*; e a própria Antígona diz a Ismênia: "Cada qual com seu papel. (...). É assim que foi distribuído" (1, p. 29).

A análise do espetáculo em *La Machine infernale* mostra — como a da *fábula* — que a atualização do mito não o distanciou de suas origens; pelo

contrário, ela patenteia o quanto a discussão sobre o tema do *Destino* inscreve-se para além da história individual permanecendo eterna e atual.

O espaço cênico da peça organiza-se então em torno de elementos de uma intertextualidade que aqui revela-se igualmente múltipla. Concorrem para a densidade do espaço dramático inúmeros signos do espetáculo que se repartem entre cenário, acessórios, gesto, tom, iluminação, som, mas todos eles dominados pela fascinação da palavra, muito forte e poética em Cocteau.

A primeira representação de *La Machine infernale* deu-se em abril de 1934, na "Comédie des Champs - Elysées", sob a direção de Louis Jouvet, com sucesso retumbante. A criação do cenário revelou o talento de Christian Bérard, que terá uma influência determinante na estética da representação teatral. Interessado na "arquitetura das situações", Bérard acredita que "C'est seulement lorsqu'on a cette "ossature du décor" qu'on peut y mettre la chair, les objets" declara P. Ginestier citando P. Dubourg em seu livro, *Dramaturgie de Jean Cocteau* (4, p. 18).

Além disso, a criação de uma atmosfera em que os atores representavam "dans la lumière violette irréaliste des lampes aux vapeurs de

mercure", Bérard teve tanto êxito que o espetáculo se constituiu numa data histórica para o teatro de todos os tempos, nas palavras de P. Dubourg (4, p. 18).

O espaço cênico assume a representação dos vários espaços geográficos da peça. O Iº ato se passa junto às altas muralhas de Tebas, numa noite de calor e tempestade; ouve-se o "tam-tam" e as músicas do bairro popular (4, I, p. 27); a referência à música moderna, especialmente o jazz, traz o mito antigo para um contexto moderno; a música foi permitida pelas autoridades para reerguer o moral abatido dos tebanos diante do flagelo (4, I, p. 45); seria uma maneira de esquecer a peste, adiá-la, exorcizá-la de alguma maneira. A voz que enuncia o drama indica que se trata, no IIº ato da "mesma luz, mesmas estrelas, mesmos galos", do espaço dramaturgico do Iº ato (4, II, p. 61); com efeito, enquanto que no Iº ato o fantasma de Laio procura comunicar-se com Jocasta, num outro espaço — numa colina — Édipo encontra-se com a Esfinge. Essa superposição no tempo pode muito bem significar que o Destino se prepara para o desfecho apesar e independentemente da vontade de Édipo, em várias frentes; essa simultaneidade temporal expressaria o

curso do Destino, que ignora o tempo, ou por outra, cumpre-se apesar dele; numa dimensão sagrada, império da eternidade, os limites cronolôgicos não significam nada; e o surrealismo, de que Cocteau se alimenta, aprecia essa liberação do homem das instâncias temporais.

Assim, o cenário do IIIº ato representa o quarto de núpcias de Jocasta e Édipo, cuja porta se fecha imperceptível e inelutavelmente, para sempre, sem que o casal o perceba e se dê conta de que seu destino se consuma. Não é à toa que Jocasta diz a Édipo temer que o quarto se torne para ele uma jaula, uma prisão; com efeito, os dois aí se movem com a lentidão de quem está extremamente cansado (4, III, p. 94).

O espaço vai se fechando à medida em que o destino vai acuando os personagens; o cenário do IVº ato não passa de um apêndice do quarto de Jocasta, o fundo de um pátio, iluminado por uma "luz de peste" (4, IV, p. 123). Édipo, barbudo, envelhecido (17 anos depois do casamento), carrega o peso do Destino, as marcas do fracasso diante da "máquina infernal" dos deuses; Édipo agora não passa de um rei num jogo de baralho, ou seja, apenas um naípe num grande jogo; só assuindo seu Destino Édipo-rei se tornará um verdadei

ro homem (4, IV, p. 123).

Dessas diferentes representações do espaço dramatúrgico no espaço cênico, analisaremos alguns signos dentre os mais significativos para o espetáculo de *La Machine infernale*.

ACESSÓRIOS do espaço cênico e/ou da indumentária.

O berço de Édipo criança, que Jocasta ainda mantém em seu quarto, em toda sua banalidade funciona como signo premonitório da tragédia que se avizinha. Jocasta não consegue se separar dele por não poder dormir desde a morte da "criança" (4, III, p. 95). Édipo não se incomoda com o berço, dizendo que ele será o berço de sua sorte até o nascimento do primeiro filho (4, III, p. 96). A ironia trágica incumbe-se, na criação de Cocteau, de mostrar todos os sinais premonitórios, aos quais, diga-se de passagem, Édipo não está atento: Édipo encosta a cabeça no berço, adormece e sonha com a Esfinge; Jocasta, por sua vez, balança o berço para ninar Édipo criança/adulto - filho/marido (4, III, p. 120-121); aqui o tema da maternidade/incesto remete à superposição de dois tempos distantes — infância/idade adulta — que se encontram reunidos pelo tema do Destino; Cocteau o desenvolverá em várias dire

ções, como se verá.

Assim, o pesadelo de Édipo retoma seu encontro com Anúbis/Esfinge do IIº ato, com as mesmas tiradas; mas o fato é que Édipo tem esse sonho deitado sobre um tapete feito de *pele de animal* (4, III, p. 94); a pele se levanta e cobre Anúbis que se ergue; numa peça que trata do mito de Édipo não seria exagero pensar nesse acessório como signo das forças instintivas, obscuras, animais mesmo, que habitam o homem.

O *cinto* que Édipo dá à Esfinge constitui um dos elos que permitirão restabelecer a cadeia do Destino, a garantia do reencontro dos dois, o enfrentamento do herói com seu percurso trágico. É pelas mãos de Tirésias — personagem do espaço sagrado — que Édipo recebe de volta o cinto, em sua noite de núpcias, como mais um signo premonitório do círculo que se fecha em torno do herói mítico: as palavras que o adivinho — enquanto mediador do espaço diegético — transmite a Édipo são as mesmas que este dissera à Esfinge no IIº ato (4, II, p. 106). Mas Édipo mais uma vez se recusa a entender os sinais que o Destino lhe envia e acredita que tudo não passa de uma última cartada de Tirésias para afastá-lo de Jocasta; o cinto apareceria então como um acessório

rio do mais puro e sórdido melodrama, como uma prova das mais prosaicas do presumível passado nebuloso de Édipo, como o "objeto revelador"; tanto ele tem certeza disso que esconde o cinto debaixo do tapete de pele de animal quando Jocasta entra no quarto (4, III, p. 107).

Enquanto signo premonitório o cinto se aproxima da *echarpe* de Jocasta, signo do *enforcamento* da rainha. Por duas vezes esse acessório da indumentária prenuncia o ato pelo qual Jocasta se matará, quando Tirésias e um soldado, em situações diferentes, pisam na *echarpe* que a rainha está usando (4, II, p. 58). Mas já Jocasta sente a hostilidade de certos objetos que a rodeiam desde o início da peça e diz expressamente que a *echarpe* a matará (4, I, p. 43). E quando Édipo descobre que Políbio — aquele que ele crê ser seu pai — morreu de velhice, Jocasta aparece na janela com sua *echarpe* vermelha (4, IV, p. 124) como contraponto e alerta do Destino. E é pela revelação de Tirésias que Jocasta vai se suicidar: é como se o próprio adivinho a estrangulasse; no IVº ato o *enforcamento* enfim se consuma (4, IV, p. 129). Mas mesmo depois de morta, seu fantasma aparece com a *echarpe* enrolada no pescoço (4, IV, p. 133), como informa o paratex

to.

O tema do estrangulamento pela echarpe — Sófocles não diz com que Jocasta se enforcou — é constituído pelo intertexto cultural contemporâneo, numa alusão muito clara à morte de Isadora Duncan, em 1927: sua echarpe prende-se ao eixo de um carro em movimento, estrangulando-a e em seguida decepando sua cabeça. Aqui porém, esse intertexto já se transformou em autotexto: Cocteau fica tão marcado por essa morte que a descreve minuciosamente em outra peça, *Les Enfants terribles*, de 1929; de qualquer maneira, a dessa cralização da própria morte fica evidente se enfocada a partir de um mito contemporâneo.

Se a *echarpe*, enquanto acessório da indumentária anuncia o estrangulamento de Jocasta, o *broche* da rainha pressagia o cegamento de Édipo (4, I, p. 57), num jogo de palavras que Cocteau faz com o verbo "crever": "crever les yeux" pode significar "vazar os olhos", "cegar"; mas em sentido figurado quer dizer "ser mais que evidente", "cegar, impedir que se vejam certas coisas." Jocasta sente bem a hostilidade das escadas, das fivelas com que ela pode se cegar, das echarpes, que todas querem sua morte (4, I, p. 57-58). Antígona relata — espaço diegético — que

Jocasta está morta e que Édipo se cegou furando os olhos com o grande broche de ouro de sua esposa (4, IV, p. 131). E quando Jocasta morta, deixa de ser a esposa de Édipo para ser apenas sua mãe, ela cuida dele como de uma criança e se refere à echarpe e ao broche como responsáveis por todas as suas desgraças (4, IV, p. 136), que aliás ela previra.

A presença do intertexto mítico se manifesta também através de certos acessórios: no IIº ato, o espaço dramaturgico se constrói em torno de ruínas e de objetos que lembram a divindade: um pedestal e vestígios de uma Quimera — (4, II, p. 61) uma asa, uma pata, ancas (3, II, 61). Quimera, aqui assimilada à ESfinge/Anúbis, é um monstro fabuloso com cabeça de leão, corpo de cabra, cauda de dragão; ela pode também ser um monstro que devasta um país ou o reino nefasto de um soberano pervertido, tirânico ou fraco; nesse caso ela estaria associada, identificada mesmo ao flagelo que assola Tebas. De qualquer modo, ela pode estar dominando Édipo por inteiro: sua cauda de serpente ou dragão corresponde à perversão espiritual da vaidade; seu corpo de cabra trai uma sexualidade perversa e caprichosa; sua cabeça de leão revela uma tendência domi

nadora que corrompe qualquer relação social, en sina Paul Diel (3); Édipo é então o nome de qualu quer ser humano.

O espelho no quarto de Édipo e Jocasta re sume e explica todo tipo de intertextualidade presente na fábula e no espetáculo de *La Machine infernale*: ficção que se mira em outra ficção, mi to antigo que se vê refletido em produções moderu nas, intertexto cultural que se espelha num espeu táculo e/ou na poesia — tudo isso num efeito de espelhos e projeções infindáveis; emblema da mou dernidade e da pós-modernidade — Cocteau é far tamente conhecido como um homem das vanguardas a partir dos anos 20 —, em Cocteau ele amplia seu fascínio porque usado no teatro, arte do espetáu culo, feito para o "ver", para o mimético; o teau tro constitui pois a forma que mais legitimamente pode metaforizar o uso do espelho; é o que se vê ilustrado nas peças de J. Genet e M. Duras, para só citar dois exemplos dos mais conhecidos.

Em *La Machine infernale*, o "ver" e ver no espeu lho adquire contornos muito amplos, embora preciu sos. "Ver" é o de que Édipo precisa para evitar a catástrofe; mas ele só vê no espelho um objeto que lhe devolva a imagem positiva que tem de si mesmo, não consegue "ler" para além do espelho,

devido a sua cegueira interior. Assim, paradoxalmente o espelho enquanto acessório do espaço cênico exprime-se pelo tema da cegueira; depois da tragédia consumada entretanto, a luz se faz na razão e no coração de Édipo, que enxerga melhor agora do que quando tinha os olhos da carne.

Ora, no espetáculo de *La Machine infernale*, o sistema de signos mais poderoso concentra-se na Palavra, mais precisamente na palavra poética, que de maneiras diversas exprime o estrangulamento, a cegueira/orgulho, o incesto, o sonho/a premonição, o Destino/a tragicidade.

A cegueira inicial de Tirésias e sua visão "interior" sintetizam o percurso do aprendizado de Édipo: a uma visão externa perfeita e a uma cegueira interior no início correspondem, no desenlace, uma cegueira externa e a aquisição de uma visão interior, de uma verdade definitiva que Édipo recusou-se o tempo todo a admitir. Assim, quando Tirésias joga pimenta nos olhos de Édipo, além desse ato constituir um ato mágico o adivinho está tentando anunciar-lhe seu futuro, sem querer no entanto que ele inverta ou apresse o desenrolar do destino (4, III, p. 104): impõe-lhe as mãos no rosto para curá-lo, o que Édipo entende como mais um ato de curandeirismo (4, III, p.

105); o jogo de palavras que Cocteau coloca na réplica de Tirésias não sensibiliza, não atinge a inteligência de Édipo: "Y voyez-vous clair? C'est presque un aveugle qui vous le demande" (4, III, p. 105); mas sua resposta, intuitiva ou não, está toda ela preñe de futuro: "esse fenômeno desconhecido, todas essas imagens do futuro em suas pupilas me fascinavam, me enlouqueciam; eu estava como que bêbado" (4, III, p. 105). Pouco a pouco porém seus olhos se abrem e ele se dá conta do trágico de sua situação: "Meus olhos se abrem! (...) era pior do que eu pensava ..." (4, IV, p. 129). E quando enfim a verdade se impõe, Édipo sofre e compreende que "A jornada será dura" (4, IV, p. 133). É essa cegueira, e portanto essa visão interior, que lhe permite ver e comunicar-se com o fantasma de Jocasta (4, IV, p. 134).

O tema do *incesto* está presente tanto nos *gestos* de Jocasta quanto nas *palavras* de Édipo e de sua mãe. Jocasta procura o filho perdido no soldado que monta guarda no palácio, pois este tem a mesma idade que teria seu filho; apalpa-o e emite palavras que traem o caráter erótico de seu gesto:

"É belo! Aproxime-se. Olha, Zizi, que músculos! Adoro seus joelhos. (...) Zizi, apalpe

esse bíceps parece ferro ... (...). Tem uma coxa de cavalo!" (4, I, p. 50-51). "Ouça, Zizi, ainda há pouco, quando toquei o corpo daquele guarda, os deuses sabem o que ele deve ter pensado, pobrezinho, e eu, eu quase demaiei" (4, I, p. 56).

A premonição do incesto instala-se inteiramente nas palavras de Jocasta quando, sem se dar conta, ela narra toda a seqüência de sua tragédia:

"Se eu tivesse um filho, ele seria belo, seria corajoso, decifraria o enigma. Ele voltaria vencedor" (4, I, p. 56).

A palavra moderna de Cocteau dá conta da atualidade ao fazer, através de uma metalinguagem, o comentário da interpretação freudiana do mito de Édipo:

"Todos os meninos dizem: Quero ficar homem para me casar com mamãe.

Faz sentido, Tirésias. Existe mais doce união, união mais doce e mais cruel, união mais orgulhosa de si, do que esse casal de um filho e de uma mãe jovem?" (4, I, p. 56).

A Esfinge e Tirésias, em ocasiões diferentes, e o bêbado que canta sob a janela dos noi

vos, verbalizam a premonição do incesto, dizendo a Édipo que "Jocasta poderia ser sua mãe" (4, III, p. 102); este, ao invés de se afastar de seu destino como parece pretender, avaliza-o pela palavra:

"Vou responder-lhe que sempre sonhei com um amor desse tipo, com um amor quase materno" (4, III, p. 102),

o que se confirma pelo tratamento que Édipo e a rainha se dispensam mutuamente; Édipo gosta que Jocasta o tome em seus braços e a chama de "mãezinha" de "minha mãezinha querida" (4, III, p. 115-116); ela o trata por "mon garçon" (4, III, p. 96), "mon petit enfant", "mon petit", "gros bébé" (4, III, p. 115), e se dá conta de que, em seu pesadelo, Édipo a toma por sua mãe (4, III, p. 116). Efetivamente, Jocasta trata Édipo como filho, ao ajudá-lo a tirar suas roupas molhadas e seu calçado, depois do pesadelo, num gesto que vai provocar a revelação de sua identidade pela visão das cicatrizes em seus pés (4, III, p. 115-116).

Depois de morta, é Jocasta-mãe — não mais Jocasta-mulher — purificada por uma sublime catarse que aparece a Édipo:

"Sua mulher morreu enforcada, Édipo. Eu sou sua mãe. É sua mãe que vem em seu auxílio ... Como faria você para descer sozinho esta escada, meu pobre filhinho? (...) Sim, meu filho, meu filhinho ..." (4, IV, p. 134).

O trabalho de linguagem efetuado por Cocteau fica evidente também na apresentação dos sonhos premonitórios (e outros) de Jocasta e Édipo. Já no Iº ato temos o relato de um sonho constante de Jocasta, todo ele composto de imagens chocantes e fortes; ela sonha frequentemente que está ninando um bebê que de repente se torna uma massa viscosa e escorre entre seus dedos; ela grita muito forte e tenta jogar a massa, mas essa coisa nojenta fica grudada nela; quando enfim ela se sente livre, a massa volta velozmente e esbofeteia seu rosto; trata-se de uma massa viva que se cola na boca de Jocasta (4, I, p. 44).

O caráter obsessivo dos sonhos de Jocasta e Édipo transparece na estruturação que Cocteau faz deles no interior de *La Machine infernale*; são sonhos que se repetem mas que ocorrem numa relação binária e de simultaneidade. Justamente a noite de núpcias — IIIº ato — constitui o centro catalisador desses sonhos.

Num primeiro momento, o cansaço do dia do casamento, das cerimônias e festas torna-se o quadro ideal para o par inicial de sonhos:

- 1 - a) Édipo sonha com o encontro que teve com a Esfinge/Anúbis no IIº ato (4, III, p. 95);
- b) Jocasta sonha com o soldado na ronda no turna do Iº ato (4, III, p. 96).

Depois da entrevista de Édipo com Tirésias os noivos cedem finalmente ao sono e têm cada qual um pesadelo, simultaneamente:

- 2 - a) Édipo sonha com Anúbis que o imita em seu orgulho desmedido de homem instruído e portanto imune à Esfinge e que em seguida clama por vingança com o cinto na mão (4, III, p. 114);
- b) Jocasta é salva de seu pesadelo renovado com a massa pegajosa pelos gritos de Édipo (4, III, p. 114);

como se depreende, esses sonhos simultâneos se superpõem da mesma maneira que o Iº e IIº atos se superpõem na simultaneidade temporal; isso os caracteriza como reações obsessivas que, ao tempo em que Cocteau escreve, são objeto de análises freudianas; trata-se do momento em que as teorias de Freud se encontram no seu primeiro

grande impacto, que os próprios surrealistas sofrem de maneira marcante, o que reconhecemos pelos relatos de sonhos e pela escrita automática especialmente. Mas esse aspecto de reiteração dos sonhos não significa só isso, como veremos.

Os temas do estrangulamento e da cegueira constituem os sinais concretos de uma noção abstrata, o *Destino*, sobre o qual Cocteau constrói as mais belas imagens de *La Machine infernale*.

A voz, que pode funcionar como actante, tem o mesmo papel do prólogo em J. Anouilh, com o devido distanciamento brechtiano, isto é, ela assume o papel de enunciadora do espaço diegético mas principalmente de todo o enunciado dramático; assim, antes de começar o Iº ato, ela conta toda a história de Édipo, fielmente, tal como ela se passa em Sófocles, e propõe uma reflexão sobre o tema do *Destino*.

Pedra angular da ação, o tema do Destino levanta os eternos problemas do livre arbítrio e do determinismo psicológico, o que fica claro nas palavras de Anúbis à Esfinge:

"Olhe as dobras deste tecido. Coloque-as umas sobre as outras. E agora, se você atravessar esta massa com um alfinete, se você tirar o alfinete, se alisar o tecido até fazer desaparecer

cer qualquer traço das antigas dobras, você acha que um camponês simplório vai acreditar que os numerosos buracos que se repetem de distância em distância resultam de uma única alfinetada? (...) O tempo humano é eternidade dobrada. Para nós ele não existe. De seu nascimento até a sua morte a vida de Édipo estende-se, sob nossos olhos, plana, com sua seqüência de episódios" (4, II, p. 86, 87).

O destino é visto também como uma tempesta de que vem do fundo dos séculos, como um raio que visa Édipo (4, IV, p. 128-129) e que não se deve desviar.

A solução proposta por Cocteau prevê que cada herói se amolda pouco a pouco a sua própria lenda; como diz P. Ginestier, "Tem-se a impressão de que os personagens são movidos por uma misteriosa causa final e que sua liberdade consiste justamente em interpretar o papel que lhes foi atribuído desde toda a eternidade." (4, p. 20).

A trama do destino vai se fechando em torno de Édipo e Jocasta num jogo de sinais premonitórios (4, III, p. 119).

Resta então apenas seguir a implacável linha reta que atravessa os 17 anos do reinado de

Édipo para chegar ao desenlace com precisão me
cânica; é nisso que consiste a "máquina infer
nal" dos deuses, apresentada pela V07:

"Olhe, expectador, corda completa, de tal
modo que a mola se desenrole com lentidão
ao longo de toda uma vida humana, uma das
mais perfeitas máquinas construídas pelos
deuses infernais para o aniquilamento mate
mático de um mortal." (4, p. 26)

Dez anos mais tarde - 1944 - J. Anouilh,
retomará essa idéia em sua *Antigone*, numa evidente
interferência do intertexto imagético de
Cocteau: trata-se de uma mola retesada que depen
de apenas de um pequeno empurrão inicial para co
meçar a se desenrolar; depois ela se desenrola
sozinha, tranqüilamente, pois se trata de um me
canismo bem lubrificado desde sempre: é nisso
que consiste o trágico (1, p. 47).

O malogro de Édipo é a vitória da máquina
infernaldos deuses:

"Ficarei então cara a cara com meu desti
no (...).

É duro renunciar aos enigmas" (4, IV, p.
127-128).

Amoldar-se a seu destino não significa po

rém resignar-se; quando Cocteau diz que Édipo não passa de mais um naipe no jogo, ele diz também que depois da coroação vem a verdadeira sa_gração: *Édipo rei* torna-se *Édipo homem*; assim, o ser humano só se torna homem quando assume seu destino, como no mito de Sísifo de Camus.

Cocteau situa-se entre os clássicos de um lado, e entre os existencialistas, humanistas e assemelhados, de outro; para ele os deuses não estão mortos (cf. Nietzsche), mas os homens — como em Anouilh e Camus — lutam contra o desti_no, apesar de saber que não têm saídas.

CONCLUSÃO

O que fica evidente em *La Machine infernale* é que o *intertexto mítico* serve de pretexto para mais uma discussão acerca do Destino. A reesc_ritura do mito permite porém, acima de tudo, o diá_logo de dois textos, de várias mitologias, de di_ferentes culturas. É por isso que Cocteau se per_mite imprimir um caráter *crítico* ao *intertexto*; as diferentes faces do *intertexto* discorrem não propriamente sobre uma lenda ou sobre uma histó_ria, mas remetem a uma peça clássica; assim, o *intertexto mítico* funciona quase como um inter_r

texto às avessas: a metalinguagem é pouco explícita, ela própria se camufla e se engasta no seu próprio intertexto. Ou por outra: temos intertextos das mais variadas origens vistos pela ótica freudiana, isto é, cerebralizados, intelectualizados. Dir-se-ia que todos os sonhos e sinais premonitórios têm a finalidade, não somente de discutir o tema do destino, mas de, através da metáfora crítica, dizer explicitamente: "leiam isto pela ótica freudiana, passem o texto pelo crivo de Freud". O que não seria absurdo, uma vez que o Surrealismo — cuja filosofia Cocteau partilha em termos — preocupa-se em privilegiar o sonho, as manifestações supra-reais enquanto ditado do inconsciente que a escrita traduz e fixa.

É essa leitura crítica do intertexto mítico que nos permite afirmar que a repetição e superposição dos sonhos, de que tratamos, além de apresentar um caráter obsessivo, metaforizam o aspecto cíclico com que os mitos são retomados; os mitos, como as tragédias, renovam-se periodicamente ou repetem-se de diferentes modos; essa repetição no interior do universo dramático de Cocteau autotematiza a intertextualidade, ilustra a necessidade de realimentar os mitos e tra

duz o desejo de o homem moderno espelhar-se e nutrir-se no homem antigo, de mostrar a eternidade do par *homem-mito*.

E se o teatro é para ser *mostrado, visto*, ele se torna, enquanto espetáculo, o meio mais eficaz para essa busca do espírito humano: os textos dialogam num interminável jogo de espelhos, reduplicando infinitamente a própria imagem; pois, o que é a representação de *La Machine infernale* senão a alegoria da própria intertextualidade, sua materialização?

A modernidade de Cocteau situa-se não somente nesse jogo de espelhos, mas principalmente numa cena emblemática desta peça: o momento em que Jocasta e Antígona, no desenlace, retomam o início da peça (4, IV, p. 136) — como se *recomeçassem* o ciclo e repetissem a fábula — e, guiando Édipo, falam exatamente juntas as *réplicas* que antes apenas a mãe disse: quem é a mãe? quem é a filha? Jocasta foi mãe de Édipo, Antígona assume seu posto: a identidade deve ser *buscada* no simulacro, tudo se repete, tudo deve ser retomado, pois o homem é sempre o mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANOUILH, J. *Antigone*. Paris: Didier, 1974.
2. ASTIER, C. *Le mythe d'Edipe*. Paris: Colin, 1974. (U prisme 40).
3. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*: Paris: Seghers, 1974.
4. COCTEAU, J. *La machine infernale*. Introdução e notas de Paul Ginestier. Paris: Larousse, 1975. (Nouveaux Classiques Larousse).
5. JENNY, L. A estratégia da forma. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Liv. Almedina, 1979. (Tradução de *Poétique*, n. 27, 1976).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALBOUY, P. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Colin, 1969. (Collection U2).
- DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Liv. Almedina, 1979. (Tradução de *Poétique*, n. 27, 1976).
- FRAIGNEAU, A. *Cocteau*. Paris: Seuil, 1987. (Écrivains de toujours, 40).
- LA REVUE DES LETTRES MODERNES. *Jean Cocteau*: 1-Cocteau et les mythes. Paris, n. 298-303, 1972. 195 p.

MORTARA, M. (Org.). *Teatro francês do século XX*. Rio:
SNT/MEC, 1970.

SOPHOCLE. *OEdipe Roi*. Paris: Les Belles Lettres,
1958.