

**TENSJ**

TEATRO  
NACIONAL  
SÃO JOÃO  
PORTO

- [REDACTED] A

VOZ [REDACTED].

[REDACTED]

[REDACTED] HUMANA

[REDACTED], [REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED] -

- [REDACTED].

Teatro Nacional  
São João

18 Nov  
4 Dez  
2011

# A VOZ HUMANA

*LA VOIX HUMAINE\**  
(1930)  
DE JEAN COCTEAU

CONCEPÇÃO  
E ENCENAÇÃO  
CARLOS PIMENTA

\* Com a amável autorização de Pierre Bergé,  
presidente do Comité Jean Cocteau e titular  
exclusivo do direito moral da obra de Jean Cocteau.

*tradução*

Alexandra  
Moreira da Silva  
*concepção,  
som e imagem*  
Raquel Castro  
*figurinos*  
Bernardo  
Monteiro

*música original*

Dead Combo  
*desenho de som*  
Francisco Leal  
*desenho de luz*  
José Álvaro  
Correia  
*interpretação*  
Emília Silvestre

*co-produção*

Ensemble -  
Sociedade de  
Actores, São  
Luiz Teatro  
Municipal,  
Temps  
d'Images/  
DuplaCena,  
TNSJ

*estreia 28Out11*

São Luiz Teatro  
Municipal  
(Lisboa)  
*qua-sáb 21:30*  
*dom 16:00*  
*dur. aprox. 1:00*  
*M/12 anos*

Teatro Nacional São João - Foyer  
18 Nov - 4 Dez 2011  
*ter 14:00-19:00*  
*qua-sáb 14:00-22:00*  
*dom 14:00-17:00*

**SOUNDWALKERS**

UM FILME DE  
RAQUEL CASTRO

Teatro Nacional São João  
- Salão Nobre  
18 Nov - 18 Dez 2011  
*qua-sáb 14:00-20:00*  
*dom 14:00-15:00*

**INSOMNIA**

FOTOGRAFIAS DE  
CARLOS MEDEIROS

Teatro Nacional São João  
- Salão Nobre  
26 Nov 2011  
*sáb 18:00*

**CORPO, VOZ,  
ESCRITA, VOZ**

CONFERÊNCIA DE  
JOSÉ A. BRAGANÇA  
DE MIRANDA



## UM ACTO, UM QUARTO, UMA PERSONAGEM, O AMOR E O ACESSÓRIO BANAL DAS PEÇAS MODERNAS, O TELEFONE

JEAN COCTEAU\*

O autor gosta de fazer experiências. Tendo o hábito de perguntar a si mesmo o que é que pretendia fazer depois de ter visto o que fez, talvez seja mais simples dar algumas informações em primeira mão.

Vários motivos o incentivaram a escrever este acto:

1.º O motivo misterioso que leva o poeta a escrever mesmo quando todas as suas mais profundas preguiças se recusam a fazê-lo e, sem dúvida, a recordação de uma conversa surpreendente ao telefone, a singularidade dos timbres, a eternidade dos silêncios.

2.º Criticam-no dizendo que age de acordo com estruturas maquinais, que instrumentaliza demasiado as suas peças, que conta demasiado com a encenação. Importava, por isso, partir do mais simples: um acto, um quarto, uma personagem, o amor e o adereço banal das peças modernas, o telefone.

3.º O teatro realista está para a vida como estão para a natureza as telas do Salão de Belas Artes. Era preciso pintar uma mulher sentada, não uma certa mulher, uma mulher inteligente ou estúpida, mas uma mulher anónima, e afastar-se do virtuosismo, do diálogo “tu falas e eu respondo”, das palavras de mulher apaixonada tão insuportáveis quanto as palavras das crianças, enfim, de todo aquele teatro que de forma venenosa,

pastosa e sorradeira substitui o teatro *tout court*, o teatro verdadeiro, as álgebras vivas de Sófocles, de Racine e de Molière.

O autor tem consciência da dificuldade da tarefa. Por isso mesmo, e de acordo com o conselho de Victor Hugo, relacionou a tragédia e o drama com a comédia, sob os auspícios dos imbróglis que o aparelho menos indicado para tratar dos assuntos do coração permite.

4.º Finalmente, e porque é muitas vezes criticado por exigir aos intérpretes uma obediência prejudicial ao seu talento, reclamando sempre prioridade, o autor quis escrever uma peça ilegível que, tal como o seu *Roméo* se intitula *pretexto para uma encenação*, seria um pretexto para uma actriz. Por detrás da interpretação, a obra apagar-se-ia, o drama ofereceria a possibilidade de desempenhar dois papéis, um quando a actriz fala, outro quando ouve e circunscreve o carácter da personagem invisível que se exprime através de silêncios.

---

p.s. – Seria um erro acreditar que o autor procura uma solução para um qualquer problema psicológico. Trata-se apenas de resolver questões de ordem teatral. A mistura do teatro, do sermão, da coluna social, do livro, é o mal contra o qual seria necessário intervir. Teatro puro seria a expressão que está na moda, se teatro puro, poesia pura, não fossem um pleonismo; poesia pura significa: poesia, e teatro puro: teatro. Não é possível existirem outros.

O autor acrescenta que ofereceu este acto à Comédie Française para romper com o pior dos preconceitos: o do teatro novo contra os palcos institucionais. O *boulevard* deu lugar ao cinematógrafo e os palcos de vanguarda assumiram, pouco a pouco, a posição do *boulevard*; um quadro

institucional, um quadro dourado, é o único capaz de sublinhar uma obra cuja novidade não salta aos olhos.

O público do novo *boulevard* espera tudo: está ávido de sensações, não respeita nada. A Comédie Française ainda mantém um público ávido de sentimentos.

A personalidade dos autores desaparece em benefício de um teatro anónimo, um “espectáculo da Comédie Française” está preparado para dar às obras o relevo e a distância que as caracteriza quando a actualidade deixa de as deformar.

---

\* “La Voix humaine: Préface.” In *Théâtre Complet*. [Paris]: Gallimard, cop. 2003. p. 447-448.  
Trad. Alexandra Moreira da Silva.

## VOZ HUMANA?

CARLOS PIMENTA, RAQUEL CASTRO

Jean Cocteau escreve *A Voz Humana* com um duplo propósito: o de possibilitar a expressão máxima das capacidades de uma actriz e o de introduzir na comunicação oral um elemento mediador, o telefone. O texto tinha, assim, como objectivo primordial a sua representação cénica. Contudo, não deixa de ser curioso que seja precisamente no teatro – lugar de representação ritual – que a introdução de um elemento estranho venha perturbar a comunhão de corpos que lhe definem a condição. Em *A Voz Humana*, procura-se um corpo ausente e tanto a actriz como o espectador são “forçados” a constituí-lo nos silêncios que percorrem uma linha de telefone. De um corpo real, que vemos ali no palco, só podemos constituir um outro numa espécie de não-lugar, que nos obriga a aceitar novas formas de percepção que exigem algo mais da nossa condição de espectadores (pelo menos, no que respeita à identificação e estabelecimento de um compromisso com novos códigos). Todavia, e apesar de tudo, ainda estamos no terreno “confortável” da ficção.

Mas, 80 anos passados sobre a escrita da peça, e com os corpos perdidos na ausência de um fio que os ligue, em que lugar se materializam e fazem ouvir a sua voz? Esta tornou-se, cada vez mais, presença electroacústica que nos obriga ao entendimento de novas esferas do simbólico. A sua fixação ou transformação parecem-nos, hoje, mais verdadeiras e mais eficazes do que a própria voz humana.

Tanto no que respeita às imagens como aos sons, a mediação adquire crescentemente um espaço de significação no qual nos movemos com relativo à-vontade, sem necessidade de remissão para uma natureza primordial. A característica original da voz surge, assim, diminuída face ao potencial que a sua mediação através dos mais diversos *apparatus* acrescenta.

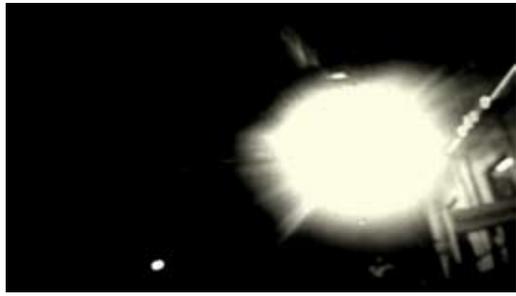
A erradicação da distância é característica essencial do telefone. A tentativa de compensar ou, em certos casos, de instalar um vácuo, um lugar de não-distância, onde os corpos não se encontram mas onde as vozes – e o pensamento – podem viajar. “Outrora, as pessoas viam-se. Podiam

perder a cabeça, esquecer as suas promessas, arriscar o impossível, convencer aqueles que adoravam beijando-os, agarrando-se a eles. Um simples olhar podia mudar tudo. Mas com este aparelho o que acabou, acabou.” (Cocteau)

Terá mesmo acabado ou teremos reaprendido a viver tudo isto na sua transmutação simbólica em imagens e em sons? O corpo parece ter-se desprendido do real. Ocupa, agora, um não-lugar. Em *A Voz Humana*, é nesse não-lugar que a relação da mulher com o seu ex-amante se movimenta.

É certo que a expressão do amor, abandono, mágoa e sofrimento só pode ser dita por um corpo. Mas, dita para onde e para quem?





# O CORPO NA VOZ

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

*É a alma que comove o outro na alma. É isto, uma voz.*

*A alma é um nome para a experiência que o corpo é.*

JEAN-LUC NANCY

“Un cocktail des Cocteau.” Era desta forma que os surrealistas (ironicamente) reconheciam – e talvez possamos dizer “invejavam” – o génio multifacetado e livre de Jean Cocteau. “Nunca quis pertencer a uma escola, afirma o autor, porque as escolas começam em pé e acabam sentadas.”<sup>1</sup> O eclectismo da sua obra dá-nos a conhecer um criador que não obedece a regras, a grupos, a manifestos ou a modas. Que prefere a contradição, o desconforto, a intransigência, o erro. E, no entanto, poder-se-ia dizer que o conjunto da sua obra prenuncia o futuro – ou, pelo menos, um certo futuro.

Tal como refere Frédéric Strauss<sup>2</sup> a propósito do cinema do autor francês, as peças de teatro de Cocteau não estão nem avançadas nem atrasadas relativamente à sua ou à nossa época, porque pertencem à única actualidade que, segundo o próprio autor, pode durar: a inactualidade. E é exactamente isto que sentimos quando nos deparamos com um texto como *A Voz Humana*. A peça foi escrita em 1927, altura em que o telefone começa a ser integrado na vida quotidiana da burguesia francesa, ainda que os problemas técnicos sejam frequentes e que parte dessa burguesia continue a oferecer resistência a este tipo de comunicação à distância. Cocteau dá-nos conta disso mesmo em vários momentos da peça: “Temos a ilusão de estarmos abraçados um ao outro e bruscamente temos

caves, esgotos, uma cidade inteira entre nós..... Lembras-te da Ivone, que não percebia como é que a voz podia passar através de um fio torcido”. As interrupções que vão surgindo no texto por razões técnicas são, hoje, anacrónicas; as questões que podem ser levantadas sobre a comunicação entre as pessoas, sobre relações mais distanciadas – porque “com este aparelho” as pessoas deixam de se ver, porque “um simples olhar” deixa de poder mudar tudo, porque “o que acabou, acabou”, e provavelmente de uma forma mais célere e menos emotiva –, aparecem, nos anos 1930, como uma eventual antecipação de um futuro que tem certamente que ver com o nosso presente, mas que não corresponde à nossa actualidade. Queremos com isto dizer que nenhum destes elementos ou questões convoca a inactualidade que Cocteau tanto desejava. Se *A Voz Humana* surgia, na altura em que foi criado o texto, como inactual, e se ainda hoje lhe reconhecemos esta inactualidade, isso deve-se muito mais à criação de um *espaço-corpo* que nos permite, hoje como nos anos 30, minimizar o próprio espaço cénico, relativizar os anacronismos e, sobretudo, situar-nos num tempo íntimo, pessoal, onde cada leitor/espectador pode convocar a sua própria realidade.

Este *espaço-corpo* – que é, antes de mais, um *espaço-voz* – leva Cocteau a explorar de uma forma muito clara o minimalismo do espaço cénico, e a valorizar o trabalho do actor. Por isso mesmo, como refere no prefácio à obra, neste “pretexto para uma actriz” importava “ir directamente ao mais simples: um acto, um quarto, uma personagem, o amor e o adereço banal das peças modernas, o telefone”.<sup>3</sup> Não será por acaso que, como explica Melissa Van Drie,<sup>4</sup> em 1930 a peça triunfa nos meios puramente sonoros. Nas críticas publicadas aos discos gravados e aos programas radiofónicos realizados pela actriz Berthe Bovy, surge

mesmo a ideia de que, nestas produções, a evocação do “amante virtual” é mais eficaz. A voz gravada foi, aliás, utilizada por Cocteau no espectáculo *La Machine infernale* (1934), precisamente para o texto de “A Voz”; em *Antigone* (1922), a voz do “Coro”, ainda que não tenha sido gravada, foi transmitida (pelo próprio Cocteau) através de uma abertura no centro do cenário, criando um espaço essencialmente sonoro.

Aquilo que Cocteau percebeu e deixa inscrito nos seus textos é que a voz “é sempre o corpo em voz”;<sup>5</sup> dar voz é dar-se na voz. A voz não diz, a voz faz, age, cria “uma prosódia que não é a do discurso, mas a do corpo, e a da relação entre os corpos”. Neste sentido, “a voz é uma forma de acção independentemente de toda e qualquer mímica ou gesto [...], uma forma subjectiva do espaço e do tempo [...], uma arte do espaço e uma arte do tempo”.<sup>6</sup>

Foi desta prosódia do corpo e da relação entre os corpos que tentámos dar conta nesta tradução. Através de uma linguagem seca e concisa, de um discurso sincopado, povoado de silêncios – essa palavra paradoxal de que fala Blanchot, “que passa pelo grito, o grito sem voz”,<sup>7</sup> mas, ainda assim, um grito do corpo –, Cocteau multiplica as imagens, sugere o invisível (o outro corpo), inventa o indizível (a outra voz): dá corpo à voz, dá-se na voz.

Esta mulher toca-nos através de uma gestualidade que é sobretudo sonora, o que pode parecer contraditório quando estamos a falar de teatro – o lugar de onde se vê. Porém, em *A Voz Humana*, o *espaço-corpo-voz* mostra-nos mais do que aquilo que vemos, mostra-nos aquilo que imaginamos ver. E é talvez neste *fazer* que a voz e o poema se aproximam, ou seja, “na invenção contínua de formas de vida através de formas de linguagem, e de formas de linguagem através de formas de vida”.<sup>8</sup> A nota final no texto introdutório redigido por Cocteau, intitulado “Cenário”, parece testemunhar isto mesmo:

“Respeitar o texto onde os erros de francês, as repetições, as variantes literárias, as banalidades resultam de uma dosagem atenta”.

Nesta tradução, procurámos insistentemente ouvir a voz do texto antes mesmo de a compreendermos. Sem pressa. Ouvir aquilo que não víamos, ou seja, um corpo. Respeitámos a solidão de cada uma das línguas e tentámos, sobretudo, cruzar respirações, trazendo à superfície a matéria, por vezes, incompleta, quase imperceptível mas contínua do corpo na voz: “Há cinco anos que vivo de ti, que és para mim o único ar respirável, que passo o meu tempo à tua espera, a imaginar-te morto se estás atrasado, a morrer de te imaginar morto, a reviver quando entras e quando finalmente estás aqui, a morrer de medo que te vás embora. Neste momento, tenho ar porque estás a falar comigo”.

É certamente neste *espaço-corpo-voz* do texto que Cocteau nos reúne – autor, público e criadores – para *juntos vivermos o mesmo sonho*<sup>9</sup>: a suprema e quase ativa experiência da inactualidade.

1 Frédéric Strauss, “Un cocktail des Cocteau”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 425, Novembro 1989, p. 74.

2 *Ibidem*.

3 Jean Cocteau, “Préface”, *La Voix humaine*, Paris, Stock, 1930, pp. 7-11.

4 Melissa Van Drie, “Que se passe-t-il quand le visage écoute? Le visage téléphonique de *La Voix humaine* (1930)”, *Ligeia*, n.º 81-82-83-84, Janeiro-Junho 2008, pp. 39-44.

5 Henri Meschonnic, “Le Théâtre dans la voix”, *La Licorne*, n.º 41, Poitiers, Université de Poitiers, 1997, pp. 25-42.

6 *Ibidem*.

7 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, p. 26.

8 Henri Meschonnic, “Le théâtre comme voyage de la voix”, *Académie expérimental des théâtres 1990-2001*, Paris, Éditions du Patrimoine, p. 22.

9 “Ce qu'il faut c'est vivre ensemble le même rêve [...]”, Jean Cocteau citado por Frédéric Strauss, *op. cit.*, p. 76.



//

Se escrevo, incomodo. Se rodo um filme, incomodo. Se pinto, incomodo. Se mostro a minha pintura, incomodo e incomodo se não a mostro. Tenho a faculdade de incomodar. Resigno-me a ser assim, mas gostaria de convencer. Hei-de incomodar depois da minha morte. A minha obra vai ter de aguardar a outra morte lenta desta faculdade de incomodar. Talvez ela saia vitoriosa, uma vez livre de mim, desenvolta, jovem, aos gritos. Ufa!

JEAN COCTEAU

Excerto de "Des libertés relatives". In *Journal d'un inconnu*.

Paris: Grasset, D. L., 2003. p. 115-116.

Trad. Regina Guimarães.

## PEQUENO ELOGIO DO TELEFONE

JOSÉ A. BRAGANÇA DE MIRANDA\*

Como não sentir piedade, ou compaixão, perante um ser humano abandonado num quarto, cuja única ligação ao exterior é um fio de telefone? Mas como evitar a sensação de que se apela excessivamente ao nosso sentimentalismo, num envilecimento que parece raiar o obscuro? Em *A Voz Humana*, de maneira fria e cerebral, Cocteau ensaia um sobreaquecimento das emoções, que parece avesso a que em tal assunto se intrometa o pensamento, sempre demasiado frio, exterior, tardio. Mas é a operação posta a funcionar pelo dramaturgo que parece exigir essa distância. Se a adesão que se procura produzir no espectador é baseada na voz de quem sofre ou faz sofrer (não se sabe exactamente), a distância passa pelo “telefone”, que poderia muito bem ser outro título para a peça.

A “voz humana” surge em título para se opor a um silêncio inumano ou a uma distância desumana de quem parece falar do outro lado, mas não responde ou não age. Mas numa peça quem deve responder é esse terceiro ausente na escrita, mas infinitamente visado, que é o público. Num mecanismo demasiado simples, suspeitosamente simples, a voz humana opõe-se à máquina, à voz que vem pela máquina e através dela. Como dizia André du Bouchet, “um som formado por um fio”. Neste caso, o telefone. Mas é duvidosa esta alternativa. Nem esta voz que fala ininterruptamente é a “voz humana”, mas uma voz no concerto das vozes: é a voz “daquela” mulher, que opera do

outro lado da linha, e a que Cocteau dá carne para desencarnar absolutamente a voz que estaria do lado de lá do fio. A voz humana é caótica, primitiva, e era a essa primitividade que Benjamin aludia, antes de o telefone ter sido “domesticado”: “Os barulhos das vozes nos primeiros telefones [...] eram barulhos nocturnos, sem que qualquer musa os anunciasse. A noite de onde eles vinham era aquela que precede todo o verdadeiro nascimento”.

Antes de mais, o nascimento do telefone e aquilo que acrescentou ao humano. Cocteau restringe as possibilidades que acrescenta a uma subtracção, aparentemente evidente. “Não somente o telefone é, por vezes, mais perigoso que o revólver, como ainda o seu fio meandroso extrai as nossas forças e não nos dá nada em troca”. Frase de Cocteau, mas também da personagem da peça, revelando a centralidade do telefone em todo o dispositivo posto a funcionar pela peça. Forçar a amar pelo revólver é tão impossível como pelo telefone. Perante o que está em jogo, o telefone é, de facto, a única coisa inocente e fiável, mesmo nas suas falhas. Ele está mais de acordo com a “voz humana”, pela capacidade de receber todas e aceitar todas, o que parece revoltar Cocteau. No fundo, trata-se de impor a sua voz no concerto das vozes. Cocteau, aparentando ter uma visão de engenheiro sobre a máquina (e esta visão diz sempre que uma máquina é uma máquina), imputa-lhe um “sentido”, o de destruir as relações humanas. O que é sintomático do que está em funcionamento neste pequeno mas potente dispositivo.

Quando chegou o telefone já nós cá estávamos, e a nova máquina veio procurar o seu lugar, inserindo-se na trama de relações que não criou, mas que o criaram. E, ao fazê-lo, opera

pequenas transformações, a que tem de se estar atento. E a atenção passa pela singularidade. Tal como não existe “voz humana”, mas “esta” ou “aquela” voz, também o “telefone” é uma abstracção. Começou por um, depois milhares, agora milhões. E cada um deles funciona numa trama de máquinas, objectos, desejos e corpos, e frases, muitas frases, desempenhando papéis absolutamente distintos, consoante a dinâmica que alimenta ou que perturba. Em que cada um desempenha um papel distinto, consoante as ligações.

A estranheza originária do telefone decorre de se intrometer num desejo milenar, formado teologicamente – o de ser chamado, o de receber um chamamento e, quando somos nós os deuses, o de chamar. A um chamamento desses só se pode responder de um modo: obedecendo. Como se à chamada (pre)escrita pela peça só se pudesse obedecer. O desespero para quem quer obediência imediata, merecendo-a ou não, é que haja desobediência, o uso da distância para desobedecer. O desassossego ligado ao surgimento do telefone está no facto de que não é capturável pelo desejo teológico do chamamento, antes, pelo silêncio, a interrupção ou a distância: revela a ausência de Deus ou a fuga dos deuses. Se, como diz Victor Hugo, “quanto mais potentes forem os nossos telescópios, mais estrelas existirão no céu”, expondo assim a natureza dessa revelação, que é o acréscimo do real, podemos dizer que com a vinda do telefone são as relações humanas que se revelam na sua imensa fragilidade.

A peça de Cocteau expõe essa imensa fragilidade, ao mesmo tempo que a pretende controlar. De facto, trata-se de um drama das ligações, versando sobre

uma erótica que esteve sempre reprimida e que a carta revelou de um modo, o telefone de outro, ou o digital, hoje, de um outro ainda. As ligações estiveram sempre reprimidas, pela excessiva evidência dos corpos e dos objectos, ou restringidas às infinitas variações da deusa Afrodite. O que é característico da época moderna é o facto de terem vindo à frente, de se tornarem imperativas e porem novas exigências. Na verdade, o telefone é uma imagem física das ligações.

Os efeitos previstos por Cocteau baseiam-se na distinção entre sujeitos e máquinas. As ligações vêm depois. Mas toda a peça revela que já havia ligações e haverá outras depois, e que não é possível, sem catástrofe, distinguir entre relações humanas, como autênticas, e relações técnicas, necessariamente falsas. Emblematicamente, afirma na peça: “Outrora, as pessoas viam-se. Podiam perder a cabeça, esquecer as suas promessas, arriscar o impossível, convencer aqueles que adoravam beijando-os, agarrando-se a eles. Um simples olhar podia mudar tudo. Mas com este aparelho o que acabou, acabou”. Desta frase depreende-se imediatamente o que está em causa, uma operação contra o “corte”, contra o “fim”, que o telefone perturba. Mas o que este revela é que algo acabou e que o “convencimento” pela proximidade excessiva descamba sempre na violência e na imposição. Aquilo que essa máquina aparentemente banal acrescenta ao humano é precisamente uma maior complexidade na relação de presença e de ausência. Nem presença excessiva, que levaria a sufocar os “amados” – mas alguma vez houve presença total? Não fica sempre algo de fora? –, nem ausência absoluta, que obceca e faz sonhar. Mas presença e ausência, presença na ausência e o seu contrário.

Cocteau felicita-se pelo uso minimalista dos efeitos, pela escassez de meios, para atingir uma espécie de “teatro puro”. Mas de facto as personagens, presentes e ausentes, que disputam a nossa adesão e a dos humanos em geral, estão mergulhadas numa rede de objectos e frases, revelando a hostilidade de Cocteau a tudo o que delonga o desejo. Se o homem rabisca desenhos para passar a provação, ela destrói as fotografias; se ele corta por “telegrama”, ela agarra-se às cartas; se ele futilmente ainda se preocupa com as luvas, ela usa e abusa do telefone. Aparentando uma revolta contra as máquinas, a personagem utiliza-a sapientemente, demasiado mesmo. Mas essa é a contrapartida de se agarrar absolutamente a si, ao seu desejo, à sua dor. Como se o sujeito se pertencesse e se conhecesse. Mas também o “sujeito” está demasiado povoado. Como refere Beckett em *O Inominável*: “Eu não digo nada, não sei nada, estas vozes não são minhas, nem estes pensamentos, mas dos inimigos que me habitam”. Não têm de ser apenas inimigos, mas algo de essencial ressalta. A vontade absoluta do persistir no que é sinal de um sujeito armadilhado, que se armadilhou a si mesmo, não se dá conta do seu estilhaçamento, perante o qual tudo se abre como possível.

Mas tal como os objectos fazem circular as ligações, também só haveria um “corpo erótico”, se ele emergisse, para além dos dois e contra ambos. Mas isso só ocorre fora da lógica do “revólver” ou do convencimento. O que é altamente instável e efêmero. Esta é uma das possibilidades que o telefone não nega; pode mesmo propiciá-la. Disse algures Barthes que “o telefone é o instrumento arquetípico da escuta moderna” (*O Óbvio e o Obtuso*). De facto, a maneira como penetrou

nas ligações humanas, já afectadas pela carta ou mesmo pela fala, faz dele uma peça central da máquina poética que o teatro põe a funcionar. Uma obra de arte que não se concretiza em nenhum objecto só é possível se constituir uma máquina poética em movimento. Ora, esta máquina é incontrolável. O que faz a força da peça de Cocteau é isso mesmo, o facto de que nela funciona virtualmente uma série de máquinas poéticas que são incompatíveis entre si. Tudo indica que a opção consciente e demasiado programada de considerar o telefone um “revólver”, que se torna o motor de toda a peça, põe em movimento um gigantesco dispositivo que corresponde a uma máquina de ressentimento, que funciona por denegação, por culpabilidade e que, em última instância, é letal, leva à morte. Uma máquina poética é um dispositivo singular que, sob forma sensível, produz política e produz arte. Ora, a política aqui envolvida é perigosa. Mais a mais se pensarmos que, nos anos em que a peça foi escrita, o fascismo dominava, Hitler preparava-se para tomar o poder e o estalinismo expurgava o que de melhor havia na Rússia. É politicamente perigoso o jogo letal encenado na peça, em que a personagem ronda ameaçadoramente a morte, ou antecipa outras mortes ao intensificar a culpabilidade. Aliás, o próprio Cocteau pretende orientar a peça nesse sentido. Pelo cenário descrito pelo autor, sabe-se que essa máquina poderia levar à morte: Cocteau fala de “assassinato”, de um quarto “cheio de sangue”, do vermelho dominante, etc. Na encenação de Carlos Pimenta, a última cena revela uma boa ambiguidade, que permite avariar o dispositivo cocteano, fazendo-o variar. A última cena é duplicada pelo vídeo, que se revela uma máquina de libertação.



Se no palco corta a ligação, e isso é essencial, na projecção em vídeo dirige-se para o rio, em princípio para se suicidar. Mas, dada a temporalidade do vídeo, nem sabemos se alguma vez chegará ao rio, pois a peça termina antes.

Esta duplicidade mostra outras máquinas dentro da máquina letal de Cocteau, afectada pelo puro ressentimento. Através desta hesitação introduzida pelo vídeo perfila-se a possibilidade de uma voz – absolutamente singular, e que expressa as profundidades da carne e a sua marcação pela língua, pela vida – se integrar no concerto babélico da “voz humana”. Mas para isso é preciso desligar, saber desligar, como condição para recomeçar, ou poder começar, libertando-se e libertando o outro de uma ligação armadilhada. Cocteau acusa o telefone de ter acabado o que está acabado, mas no desligar, no acabar do jogo, estão novos começos.

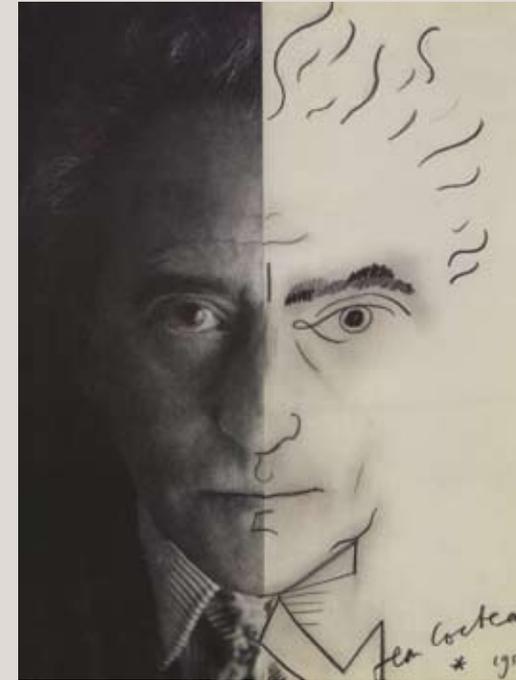
E – contrariamente a Cocteau, que num laivo de cristianismo acha que o sofrimento é apelativo, poeticamente, lamentando-se “da solidão a que nos condena um universo onde as lágrimas triunfam continuamente sobre o riso” – avariando a máquina do ressentimento, descobriríamos o que intuiu o Bebuquin de Carl Einstein, que procurava, também ele, um sentido para a dor e “não encontrou nenhum, pois quando desmembrou a sua dor encontrou fundos ou, mais precisamente, metamorfoses, que eram totalmente diferentes da dor. Ele reconheceu o sofrimento como um estímulo para a alegria, como uma espécie de libertação agradável, e disse então para si que não havia nenhum sítio onde se pudesse encontrar o sofrimento...”

---

\* Ensaísta



## JEAN COCTEAU



*O primeiro toque que recebi, e só deixará de ecoar depois da minha morte, veio-me de Diaghilev, numa certa noite, em plena Place de la Concorde. Voltávamos da ceia depois do espectáculo. Nijinski amuado, como de costume. Caminhava à nossa frente. Diaghilev divertia-se com a minha ridicularia. Quando o interroguei sobre a sua atitude reservada (eu estava habituado aos elogios), ele parou, ajustou o monóculo e disse-me: "Surpreende-me!"*

JEAN COCTEAU

Nasce em 1889, em Maisons-Laffitte.

O pai é um antigo advogado, homem de posses, e a mãe provém de uma família parisiense de corretores da bolsa. Cocteau cresce num meio burguês e culto, junto de um avô coleccionador de arte que convive com grandes músicos. Enquanto criança, descobre os prazeres do circo e os primórdios do cinematógrafo dos Lumière. Mas o suicídio do pai, em 1898, vem lançar uma sombra sobre esta vida tranquila.

Em 1900, o jovem Cocteau ingressa no liceu Petit Condorcet. É um aluno medíocre, que prefere desenhar as celebridades da época e frequentar o L'Eldorado, cabaré de Paris onde assiste a espectáculos de Mistinguett e de Jeanne Reynette, por quem se perde de amores. Depois de reprovar no exame final do ensino secundário, escapa-se para Marselha; no regresso, esforça-se por empinar a matéria, mas nunca chegará a obter o diploma. A partir de 1907, com os irmãos casados, Cocteau passa a viver sozinho com a mãe, a quem ficará sempre muito ligado. Em 1908, o actor Édouard de Max organiza um sarau em honra de Cocteau, com leitura de vários dos seus poemas. O êxito social abre-lhe as portas dos salões. Herdeiro dos simbolistas e parnasianos, o jovem poeta convive com Lucien Daudet, os Rostand e Proust, e torna-se amigo de Anna de Noailles. Em 1909, funda com Maurice Rostand a revista *Shéhérazade*. Nesse mesmo ano, publica o primeiro livro de poemas, *La Lampe d'Aladin*; em 1910, o segundo, *Le Prince frivole*; e, em 1912, o terceiro, *La Danse de Sophocle*. Mais tarde, Cocteau renegará estas três obras de juventude. Entretanto, é apresentado a Diaghilev. O director dos Ballets Russes sentiu-se sempre seduzido por Cocteau, a quem confia o guião de *Le Dieu bleu* (1912). Assiste, em estado de

absoluta comoção, à representação de *A Sagração da Primavera* de Stravinski, com coreografia de Nijinski. Nesse dia, Cocteau decide embarcar no comboio da vanguarda.

No Verão de 1914, faz os desenhos e reúne os textos para *Le Potomak*, que seria apenas publicado em 1919, por causa do início da Grande Guerra. Cocteau alistava-se na Cruz Vermelha como condutor de ambulâncias. Conhece Roland Garros, pioneiro da aviação que o baptizou na experiência do voo e lhe inspirou *Le Cap de Bonne-Espérance* (1917). De regresso a Paris, descobre os artistas de Montmartre – Modigliani, Max Jacob, Apollinaire e Blaise Cendrars – e trabalha com Erik Satie, Picasso e o coreógrafo e bailarino russo Léonide Massine no bailado “realista” *Parade*, espectáculo que causou escândalo na Paris da época.

No início de 1918, forma-se o Grupo dos Seis. Constituído por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre, o grupo – de que Cocteau se torna o animador – opõe-se ao impressionismo musical e aproxima-se da estética de Satie. No mesmo ano, funda a editora La Sirène com Cendrars e dá-se com os dadaístas. Conhece depois “a criança de bengala”, Raymond Radiguet, de quem se torna mentor e, segundo os rumores da época, amante. Escreve *Le Coq et l'Arlequin* (1918), um manifesto para jovens artistas, *Le Secret professionnel* (1921-1922) e os poemas de *Vocabulaire* (1922), bem como *Le Grand Écart*, *Thomas l'imposteur* e *Plain-Chant*. Foram anos prolíficos, mas também festivos, com a composição do bailado *Les Mariés de la Tour Eiffel* e do espectáculo *Le Boeuf sur le toit*, que tomava de empréstimo o nome de um bar onde artistas de Montmartre e

Montparnasse se divertiam alegremente.

No final de 1923, com apenas 20 anos, Radiguet morre de febre tifóide. Cocteau refugia-se no ópio e no trabalho: escreve uma adaptação de *Romeu e Julieta* e o guião de *Le Train bleu* para os Ballets Russes; publica *Le Discours du grand sommeil*; mantém uma intensa correspondência com o filósofo tomista Jacques Maritain, que se esforça por trazê-lo para o seio do catolicismo; faz os desenhos de *Maison de santé*; escreve os poemas de *Opéra* e *Orphée*; adapta o *Rei Édipo*; baseado na tragédia de Sófocles, monta uma oratória em latim com música de Stravinski; e faz uma série de auto-retratos para o livro *Le Mystère de Jean l'oiseleur*. Em 1928, escreve *Opium, journal d'une désintoxication*, um relato dos seus anos de “queda horizontal”. Priva com o jovem escritor Jean Desbordes, com quem passa temporadas na Riviera. Em 1929, escreve *Les Enfants terribles*, mais tarde adaptado ao cinema. No ano seguinte, estreia *A Voz Humana*, com interpretação de Berthe Bovy. Ainda em 1930, Cocteau estreia-se no cinema, ao realizar *Le Sang d'un poète*, filme financiado pelos Noailles. A década revela-se pouco fecunda. Escreve algumas canções para Marianne Oswald e *Portraits-Souvenir*, um livro de memórias (1935). Em 1936, viaja pelo mundo. Na sua odisseia, conhece Charlie Chaplin e apoia financeiramente o pugilista Al Brown, fazendo o papel de *manager*. Em 1937, conhece Jean Marais e lança a carreira teatral do jovem actor (*Les Parents terribles*, 1938).

Quando deflagra a II Guerra Mundial, Cocteau é uma figura central da vida cultural parisiense. Muda-se para uma casa em frente da residência da sua amiga Colette, na zona do Palais-Royal, o seu último refúgio na capital francesa.

Durante os anos sombrios da ocupação, Cocteau continua a trabalhar e a montar peças, frequentemente depreciadas pela imprensa colaboracionista, que o classifica como um autor amoral. Envolve-se em projectos de cinema de Serge Poligny e Jean Delannoy, prossegue a sua obra poética com *Léone*, toma a defesa de um jovem ladrão chamado Jean Genet e escreve *Salut à Breker*, uma ode ao escultor oficial do Terceiro Reich, texto que será objecto de uma veemente condenação após a libertação da França. Assim que a guerra termina, apresenta *La Belle et la Bête*, provavelmente o mais célebre dos seus filmes.

A História com H maiúsculo não interfere no percurso de Cocteau, que, ano após ano, elabora as suas colectâneas de poesia, as suas memórias, as suas coreografias e os seus mitos gregos “desempoeirados”. Mas, a partir da década de 1950, torna-se definitivamente uma personalidade pública e é engolido pela televisão. A sua silhueta hesitante e o seu sorriso inquieto atravessam o ecrã em emissões a partir das ruas de Cannes, onde preside a três edições do festival, em *talk shows* e reportagens sobre jovens artistas. Envolve-se também em programas de rádio, escreve copiosos diários e responde a constantes solicitações da imprensa. Nestes anos, recebe a sua quota-parte de distinções, aquilo a que chama uma “sova de honrarias”: é eleito para a Académie Royale de Langue et Littérature Françaises da Bélgica e para a Académie Française, doutor *honoris causa* pela Universidade de Oxford e membro honorário do National Institute of Arts and Letters de Nova Iorque. Cocteau acolhe todas estas distinções com a alegria de uma criança, radiante por se sentir subitamente amado. Os anos 1950 são também a década

em que Cocteau, sempre em busca de novas experiências plásticas e criativas, se devotará à cerâmica e à realização de imponentes frescos.

Morre em 1963, em Milly-la-Forêt.



© Philippe Halsman

Adaptado de “Biographie”. In *Jean Cocteau: sur le fil du siècle: l'exposition*. [Organisée par le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou]. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 57-58.

#### FICHA TÉCNICA ENSEMBLE

*assistência de encenação  
e produção*

**Juliana Rodrigues**

*montagem e concretização  
de cenário*

**Américo Castanheira/Tudo Faço**

#### FICHA TÉCNICA TNSJ

*coordenação de produção*

**Maria João Teixeira**

*assistência de produção*

**Maria do Céu Soares**

*direcção técnica*

**Carlos Miguel Chaves**

*direcção de palco* **Rui Simão**

*direcção de cena* **Pedro Guimarães**

*cenografia* **Teresa Grácio**

(coordenação)

*guarda-roupa e adereços* **Elisabete**

**Leão** (coordenação); **Teresa Batista**

(assistência); **Celeste Marinho**

(mestra de guarda-roupa);

**Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira**

(costureiras); **Isabel Pereira**

(aderecista de guarda-roupa)

*luz* **Filipe Pinheiro** (coordenação);

**Abílio Vinhas, António Pedra,**

**Nuno Gonçalves, José Rodrigues**

*maquinaria* **Adélio Pêra, Joaquim**

**Marques, Jorge Silva, Filipe Silva,**

**Lídio Pontes, Paulo Ferreira**

*som* **Francisco Leal**

*vídeo* **Fernando Costa**

#### APOIOS TNSJ

**Vitalis**  **pedras&pêssegos**

**ARCO**  
TÉXTEIS 

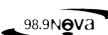
 **Jorge Lima**  
 **LeKIP**

**HOLMES**  
**PLACE**

#### PARCEIRO MEDIA



#### APOIOS À DIVULGAÇÃO

**ANTENA 2**  

#### AGRADECIMENTOS TNSJ

Carlos Muralhas

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano – Pianos Rui Macedo

Companhia de Teatro de Almada

Teatro Maria Matos

O Ensemble – Sociedade de Actores é uma estrutura financiada pela Secretaria de Estado da Cultura/Direcção-Geral das Artes.

  
PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS  
Secretaria de Estado da Cultura

  
dgARTES

#### EDIÇÃO

**Departamento de Edições do TNSJ**

*Coordenação* **Pedro Sobrado**

*Documentação* **Paula Braga**

*Design Gráfico* **Joana Monteiro**

*Fotografia* **Carlos Muralhas, João**

**Tuna** (verso da capa), **Raquel**

**Castro** (p. 6-7)

*Impressão* **Multitema – Soluções de Impressão, S.A.**

#### Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

#### Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

#### Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

[www.tnsj.pt](http://www.tnsj.pt)

[geral@tnsj.pt](mailto:geral@tnsj.pt)

#### Ensemble

Tv. da Telheira – Ferreiro

4475-674 Avioso (St.ª Maria)

T 22 982 63 18 | TM 96 513 55 58

[www.ensembledeactores.com](http://www.ensembledeactores.com)

[ensemble@sapo.pt](mailto:ensemble@sapo.pt)

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.



