ÉDIPO REI EM LA MACHINE INFERNALE

OEDIPUS REX IN THE MACHINE INFERNALE

Simone Luciano Vargas[1]

RESUMO: As peças gregas têm servido de material criativo há séculos devido a temas que colocam em discussão a natureza humana. Em *La machine infernale*, Jean Cocteau parodia a peça grega Édipo Rei, conhecida por ter inspirado os estudos de Freud sobre as relações familiares. A peça de Cocteau subverte as convenções formais de uma tragédia grega, tanto na estrutura quanto no *ethos* dos personagens. É evidente que se trata de uma paródia moderna, portanto, os estudos de Linda Hutcheon sobre o tema se apresentam apropriados para uma análise comparativa. É possível pensar nas duas tragédias como complementares, pois o que não foi desenvolvido na peça grega, a francesa pôs em cena.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia. Análise comparada. Paródia. Ironia.

Não é segredo que as tragédias gregas influenciaram a produção cultural e filosófica da sociedade ocidental, servindo de base para a formulação de teorias para explicar a subjetividade do ser humano, possível devido ao seu caráter universal. Dessa forma, mesmo que haja um distanciamento dos antigos costumes gregos, a universalização do tema ainda dialoga com a sociedade contemporânea. Isso fez com que as tragédias fossem revisitadas em diferentes séculos e, portanto, atualizadas de acordo com o espírito de cada época. Assim foi no século XVII, quando os dramaturgos franceses Jean Racine (1639-1699) e Pierre Corneille (1606-1684) produziram suas peças tendo por modelo as tragédias gregas e as convenções formais propostas na *Poética*, de Aristóteles, o que ainda ocorre na contemporaneidade.

Para Ubersfeld (2002, p. 12), "ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem – não que essa leitura tenha se tornado 'falsa', mas é que não é mais para nós". Nesse sentido, as transformações sócio-históricas e tecnológicas condicionam a leitura de antigas peças teatrais. Detalhes específicos da cultura de um povo ou época, que influenciam a visão de mundo, podem passar despercebidos para um leitor/espectador sem esse conhecimento, perdendo sua função em situações comunicativas e enunciados. Para uma reencenação, faz-se necessário atualizar a tragédia, porque "há mudança no receptor, e essa mudança repercute no conjunto do processo de comunicação [...]o receptor não percebe mais, antes de tudo, a relação da mensagem com suas condições primitivas de enunciação" (UBERSFELD, 2002, p. 13).

Dentre as tragédias gregas reencenadas e adaptadas, *Édipo Rei* é uma das mais famosas na contemporaneidade, embora sua fama se deva principalmente pelos estudos psicanalíticos de Freud. O fato de ser uma peça célebre fez com que fosse não só reencenada, mas também parodiada, atualizada. Nessa linha, *La machine infernale*, de Jean Cocteau – encenada pela primeira

[1] Doutoranda em Estudos da Literatura, no Programa de Pós- Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: simonelvargas@gmail.com

Revista Literatura em Debate, v. 14, n. 26, p. 45-63, jul./dez. 2020. Recebido em: 04 já. 2019. Aceito em: 16 dez. 2019.

vez em 1934, no teatro La Comédie des Champs-Élysées, em Paris –, parodia a tragédia grega *Édipo Rei*. A paródia vem a ser um recurso útil para o trabalho do encenador, que é "encontrar um equivalente para as conotações que se tornaram evanescentes" (UBERSFELD, 2002, p. 13). Na sua tragédia, o dramaturgo francês fez alterações substanciais, como a alteração da sequência das ações, a introdução de cenas que não existem no texto original, um salto temporal – impensável na tragédia grega –, a introdução do humor, a personalização da Esfinge etc.; ou seja, vários elementos que no "objeto-produto" (MALHADAS, 2003, p. 20) a distanciam do texto grego. Embora a tragédia representada de Cocteau seja desmistificadora, nem por isso deixa de ser uma tragédia edipiana, pois, o "objeto-modelo" (MALHADAS, 2003, p. 20) da tragédia de *Édipo Rei* se encontra ali: o *mythos paradedoménos*, isto é, o mito transmitido tradicionalmente (MALHADAS, 2003, p. 20) se faz presente.

A partir de uma metodologia comparatista, as peças teatrais *Édipo Rei* e *La machine infernale* serão postas em relação, em que é esperado encontrar entre elas semelhanças e diferenças. Nesse sentido, além daquilo que é similar, o mais importante é mostrar as divergências entre as peças e as ultrapassagens criativas em *La machine infernale*. O que é possível verificar por meio da paródia e pelo paralelismo dos elementos: coro, espaço, tempo, personagens e a estética surrealista.

A PARÓDIA COMO RECRIAÇÃO

Em vista da tragédia grega servir de mote para a produção de uma tragédia moderna, em que a história de Édipo Rei é revisitada, os estudos de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), apresentam-se apropriados para a análise comparativa entre *Édipo Rei* e *La machine infernale*.

Na peça de Jean Cocteau, reconhece-se a referência à tragédia grega *Édipo Rei*, pois sua construção formal – com transgressões – e enredo se baseiam na tragédia edipiana. As obras parodiadas são em geral conhecidas do público, o que facilita o reconhecimento do efeito paródico. Por exemplo, ao se atualizar, o mito grego se perpetua, pois, embora incorpore novos sentidos, a paródia o faz ser conhecido da sociedade contemporânea, o que se lhes configura como um benefício. Além disso, há situações cômicas que contribuem para a deformação do texto-objeto, sem ridicularizá-lo, pois é o contemporâneo que é posto em causa. Nesse sentido, pode-se considerar *La machine infernale* como um discurso paródico.

A paródia, até então, era vista como um gênero menor que pecava pela falta de originalidade, visto que faz parte de sua constituição a apropriação e deformação de um texto pré-existente. Os estudos de Linda Hutcheon resgatam a paródia ao investigar sua definição e função na arte moderna. Segundo Hutcheon (1985, p. 13),

> a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disso, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. A paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade: é uma forma de discurso interartístico.

Em geral, espera-se que, no texto parodiante, contenha situações cômicas ou jocosas. No entanto, para Hutcheon, o humor não é condição necessária para que um texto seja considerado uma paródia: "a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos de paródia." (HUTCHEON, 1985, p. 18), o que é contestado pela pesquisadora Michele Hannoosh (1989),

> Essa transformação [do passado], ela completa, passa por distorções de traços estilísticos, pela inversão de valores, pela transposição em outros contextos com efeito cômico e intenções críticas [...] Para Hannoosh, a distorção entre a obra modelo e a nova consiste num jogo de essência cômica marcada exatamente pela ironia, entendida como uma modalidade do cômico. (MAZZI, 2011, p. 54).

A partir de um corpus de análise considerável, e proveniente de diferentes áreas, Hutcheon chega a definição de que "a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado [...], noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança" (HUTCHEON, 1985, p. 17).

É por meio da ironia que os elementos divergentes ao texto original se sobressaem no novo texto, a isso Hutcheon (1985, p. 48) chamou de "inversão irônica".

> Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no "vaivém" intertextual (*bouncing*).

Nesse sentido, "para que a paródia seja reconhecida e interpretada, deve haver certos códigos comuns entre o codificador [produtor textual] e o descodificador [leitor/espectador]. [...] se o receptor não reconhece que o texto é uma paródia, neutralizará tanto o seu *ethos* pragmático como a sua estrutura dupla." (HUTCHEON, 1985, p. 39). O fato de a peça de Cocteau ter um título diferente da peça grega, já é uma pista para o leitor/espectador esperar um texto paródico. Embora o mythos seja o mesmo da tragédia de Sófocles, assim como os dramaturgos gregos variavam "de uma peça para outra, o lugar social, o reconhecimento, o ardil, a consumação do assassínio", Cocteau apresenta uma peça diferente, "um objeto-produto criado conforme [sua] ideologia" (MALHADAS, 2003, p. 21). Dessa maneira, "a paródia tem a vantagem de ser

simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração activa da forma." (HUTCHEON, 1985, p. 70).

O caráter ridicularizador imposto tradicionalmente à paródia deve-se aos textos satíricos paródicos dos quais Hutcheon procura diferenciar a paródia moderna. Embora tanto a sátira quanto a paródia tenham a ironia como característica, a sátira possui um "ethos desdenhoso e escarnecedor" com fins didáticos, enquanto que a paródia moderna não ridiculariza "os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio" (HUTCHEON, 1985, p. 78). Assim, a sátira apresenta uma negatividade que não tem relação com o ethos da paródia, pois este "é quase respeitoso ou deferente [...] mais próximo da homenagem do que do ataque" aos textos que lhe servem de base (HUTCHEON, 1985, p. 79), embora a diferenciação permaneça.

Portanto, a partir dos estudos de Hutcheon sobre a paródia, *La machine infernale* se conforma mais a uma recriação da tragédia *Édipo Rei*. Portanto, não se trata de uma ridicularização, mas de uma homenagem.

O JOGO PARÓDICO

O coro em Édipo Rei, de Sófocles

A tragédia grega *Édipo Rei*, conforme convenção da época, foi escrita numa linguagem "que tem os componentes poéticos de ritmo e metro" (MALHADAS, 2003, p. 24). Vale lembrar que essa peça foi considerada por Aristóteles como modelo de tragédia grega, cujas convenções se perpetuaram até o século XVIII. No entanto, ela já quebra a convenção do gênero trágico que era o costume da época, já que não inicia com o prólogo, uma inovação de Sófocles. Pelo contrário, não há uma preparação prévia do público para o que será apresentado, de modo a introduzir a ação direta do personagem Édipo, questionando um sacerdote sobre a procissão do povo tebano com oferendas aos deuses. É o sacerdote, ao responder a Édipo sobre a situação de penúria de Tebas devido à peste, quem faz referência à Esfinge, antecedente à ação atual: "Recém-chegado a Tebas, nos poupaste / do ônus que impôs a ríspida cantora, / a Esfinge, mesmo à mingua de outros dados / de nossa parte. Um nume – é voz unânime – / acompanhou-te ao nos furtar da morte." (v. 35-39). O sacerdote faz a vez de corifeu no início da peça, visto que presta informações sobre o que está fora de cena: "Palavras oportunas, justo quando / assinalam que o enviado está de volta./ [...] Policoroa de louros e de frutas / à fronte sinaliza boas notícias." (v. 79-83). O sacerdote sai de cena para dar lugar ao coro que assume sua função

dramática a partir do verso 150, ou seja, toma parte ativa na ação como personagem. Além disso, o coro exerce a função de introduzir os personagens em cena: "Mas há quem o convença, Aqui já trazem / o divino profeta. Nele só / se infunde o Desocultamento: *Alétheia.*" (v. 297-299); "Basta, senhores! É oportuna a vinda / de Jocasta, que deixa agora o paço. / Quiça com ela a briga chegue ao fim." (v. 631-633).

La voix em La Machine Infernale, de Jean Cocteau

Se, na tragédia grega *Édipo Rei*, Sófocles subtrai o prólogo; na tragédia moderna *La machine infernale*[2], Jean Cocteau resgata sua função por meio de "la voix" – remanescente do coro antigo –, que informa o enredo da peça para o público, inclusive, utilizando-se da quebra da quarta parede ao se dirigir aos espectadores: "Veja, espectador, remontada, de tal modo que a força se esvaia com lentidão ao longo de uma vida humana, uma das mais perfeitas máquinas construídas pelos deuses infernais para o aniquilamento calculado de um mortal"[3] (COCTEAU, 1982, p. 12). La voix se apresenta no início dos atos para informar aquilo que não está visível ao espectador, para expressar juízos de valor, para direcionar a imaginação do público:

> Dezessete anos passam rápido. A grande peste de Tebas parece ser o primeiro fiasco à famosa sorte de Édipo, pois os deuses quiseram para o funcionamento de sua máquina infernal, que todos os acasos infelizes fossem encobertos pela fortuna. Depois das falsas felicidades, o rei vai conhecer a verdadeira infelicidade, o verdadeiro sagrado, que faz, desse rei de cartas, entre as mãos de deuses cruéis, enfim, um homem[4]. (COCTEAU, 1982, p. 113).

No Ato II, "La rencontre d'Edipe et du Sphinx", na impossibilidade de encenar duas ações simultâneas no palco, la voix convida o público a imaginar um recuo no tempo. Desse modo, na imaginação do espectador, a ação do Ato I, que trata sobre a aparição do fantasma de Laio, e a ação do Ato II, que trata sobre o encontro de Édipo com a Esfinge, teriam ocorrido ao mesmo tempo. La voix não tem participação ativa na ação, sua função está mais próxima a de um narrador onisciente que antecipa as ações. É la voix que indica o porquê de a peça chamar-se *La machine infernale*, sendo Édipo um títere nas mãos de deuses impiedosos, uma alegoria da vida humana.

[2] As traduções dos excertos são de responsabilidade da autora.
[3] Texto original : Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel.
[4] Texto original : DIX-SEPT ans ont passé vite. La grande peste de Thèbes a l'air d'être le premier échec à cette fameuse chance d'Edipe, car les dieux ont voulu, pour le fonctionnement de leur machine infernale, que toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance. Après les faux bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre, qui fait, de ce roi de jeux de cartes entre les mains des dieux cruels, enfin, un homme.

Nesse ato, antes de se encontrar com Édipo, há a introdução de uma matrona, personagem representativa do povo tebano. Por meio dessa personagem, que não existe na peça *Édipo Rei*, a Esfinge e, por consequência, o público são informados da situação do povo de Tebas por causa da maldição. De certa forma, a matrona desempenha o papel que o coro representava nas peças antigas. Segundo Rosenfeld (2004, p. 40), "Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o 'autor', interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão". Quando Jean Cocteau modifica a estrutura da peça e as funções dos elementos cênicos que caracterizam a tragédia grega, ele a parodia sem, contudo, escarnecer ou ridicularizar. O que ocorre é a deformação do modelo clássico, apresentando outra forma de "reelaborar convenções – [mas] de uma maneira respeitosa." (HUTCHEON, 1985, p. 49).

Ao mesmo tempo que a matrona apresenta a situação do povo tebano e as disputas entre os filhos, numa interpretação profunda, é possível perceber a alegoria existente entre seus filhos e as ideologias do início do século XX. Nesse sentido, a atuação da matrona não se trata de ação dramática para o desenvolvimento do enredo, mas a introdução da visão político-ideológica do autor para reflexão. Ela representa a voz do povo. Personagens menores, como a matrona, os soldados e o bêbado, em parte desempenham a função do antigo coro, pois apresentam o ponto de vista das classes baixas.

O espaço-tempo em Édipo Rei

Em *Édipo Rei*, a ação cênica inicia com a praga assolando a cidade, matando homens e animais. A praga seria um castigo dos deuses devido aos acontecimentos anteriores à ação, importantes para compreender o fim trágico. No entanto, as ações se encadeiam numa estrutura *in media res* e o que antecede esta ação é revelado à medida que outros personagens vão entrando em cena, de modo que a verdade vai se mostrando aos poucos para o público, assim como para Édipo. O espaço cênico é em frente ao palácio, na cidade de Tebas. Essa informação é dada por Creon, visto que a peça não possui didascália – inexistente na estrutura do teatro grego –, de modo que as informações sobre a cena são instauradas pelo diálogo (MALHADAS, 2003). Os espaços mencionados, como a encruzilhada da estrada, a cidade de Corintho e o local onde estava a Esfinge, fazem parte dos antecedentes à ação cênica. Os eventos em cena ocorrem no tempo de um dia, o que se chama "regra das 24 horas" (RYNGAERT, 1996, p. 78). Segundo consta na poética de Aristóteles, a ação trágica deveria se dar no tempo de uma única revolução do sol, podendo ultrapassá-lo em muito pouco. (RYNGAERT, 1996). Dessa maneira, tudo o que é

relatado antes da praga está fora de cena, pois excederia o tempo exigido pela convenção do gênero. Quando a praga assola Tebas, Édipo já estava casado e tinha filhos gerados por Jocasta. No entanto, a fala de Tirésias antecipa o que sucederá a Édipo (v. 447-462), acontecimentos que servirão de mote para outra tragédia.

O espaço-tempo em La Machine Infernale

Enquanto na peça grega havia a unidade de espaço, pois tudo acontecia em frente ao palácio de Tebas, *La machine infernale* se utiliza de mais de um espaço cênico, de forma sucessiva. Sendo uma peça encenada no século XX, com mais recursos cênicos, é esperado que ocorram alterações na cenografia; trata-se de uma *transcontextualização* (HUTCHEON, 1985) que aponta para o distanciamento e diferença entre as tragédias. Aquilo que ocorria fora de cena na peça grega, é posto em cena na francesa. Desse modo, a convenção aristotélica da unidade de tempo e de espaço é transgredida. Em *La machine infernale* A peça é composta de quatro atos, para cada ato um cenário.

No Ato I, o primeiro espaço é uma muralha próxima aos esgotos da cidade. Jean Cocteau, para descrevê-la, utiliza-se de didascálias para as indicações cênicas, que desaparecem quando a peça é encenada (MALHADAS, 2003). Nesse momento, o objeto-modelo parodiado é outra tragédia bastante conhecida: *Hamlet*, de Shakespeare, pondo-a em relação à esplanada de Elsinor, na Dinamarca, com as muralhas de Tebas. A célebre metáfora "há algo de podre na Dinamarca" recebe um sentido denotativo no espaço tebano, o que não deixa de gerar uma ambiguidade na obra, considerando as ações futuras. Aquilo que faz parte da caracterização do espaço, mas não está visível, é complementado com o cheiro fétido dos esgotos.

No Ato II, cuja situação dramática é o encontro da Esfinge com Édipo, o espaço se encontra fora da cidade, na estrada que dá acesso a Tebas, nas ruínas de um velho templo. A relação com o tempo é o encontro da Esfinge com Édipo que deve ser imaginado como simultâneo à visita de Jocasta à muralha. Isso se diferencia da peça grega, pois nesta as ações dramáticas se desenvolvem num tempo sucessivo.

No Ato III, os noivos já estão casados, o espaço é o quarto de Jocasta onde o incesto será concretizado. O tempo não é preciso, mas se sabe que alguns dias se passaram da chegada de Édipo à cidade até as bodas. Nesse espaço há um espelho, uma cama, um berço e uma pele de caça, além de uma janela de onde Jocasta ouve o bêbado e vê o soldado. Todos os elementos têm uma função em cena, mas, no momento, me deterei apenas em dois. Primeiro elemento é o berço. Por ser bastante significativo, ele se refere à perda do filho que ela acreditava morto e à

culpa. Além disso, simbolicamente, ele representa a mudança de estado de Édipo, de filho para marido, e a concretização do oráculo: o vaticínio de uma prole amaldiçoada. Segundo a janela, por meio dela Jocasta vê o espaço exterior e chega-lhe o barulho do povo.

A função da paródia é a separação e o contraste. (HUTCHEON, 1985). Dessa maneira, os objetos postos em cena contrastam com o cenário simples das tragédias gregas clássicas, mas também colaboram para ressignificar e ampliar os sentidos, gerando um distanciamento crítico entre as tragédias. Além disso, a inversão irônica que, segundo Hutcheon (1985, p. 74), faz parte da paródia, se configura na sobreposição de sentidos dos elementos: "Tanto o tropo, como o género combinam, pois, diferença e síntese, alteridade e incorporação. Devido a esta semelhança estrutural, gostaria de argumentar que a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido até privilegiado."

O Ato IV é o cenário da corte, onde se recebe o mensageiro de Corinto:

> O palco, sem o quarto cujo tecido vermelho voa em direção a arcos envergados, parece cercado por muralhas que se agigantam. Ele termina por representar o fundo de uma espécie de corte. Um cubículo acima faz corresponder o quarto de Jocasta com a corte, ao qual se chega através de uma porta aberta embaixo, no meio do estrado. Iluminação de peste[5]. (COCTEAU, 1982, p. 115).

A indicação do tempo é dada por la voix, mas a passagem do tempo é percebida pela caracterização do personagem a fim de manter a verossimilhança: "ao subir a cortina, Édipo, com uma pequena barba, envelhecido, mantém-se de pé próximo à porta"[6]. (COCTEAU, 1982, p. 115).

O personagem Édipo, de Sófocles

Édipo, protagonista da tragédia, é considerado um herói trágico. Descendente da nobreza, o personagem, na tragédia grega, inicia a peça numa situação privilegiada, como rei de Tebas, trono ao qual tem direito por nascença, embora não saiba disso. Seu destino já estava selado pela vontade divina, manifesta pelo oráculo. No entanto, as decisões tomadas pelos humanos – a fim de modificar o que estava previsto – somente fazem com que as profecias se concretizem. Primeiro Jocasta se desfaz do recém-nascido para evitar que ele, adulto, mate o pai. Édipo, adolescente, foge da casa dos pais adotivos para que a profecia do parricídio e do incesto não se

[5] Texto original: « L'estrade, débarrassée de la chambre dont l'étoffe rouge s'envole vers les cintres, semble cernée de murailles qui grandissent. Elle finit par représenter le fond d'une sorte de cour. Une logette en l'air fait correspondre la chambre de Jocaste avec cette cour. On y monte par une porte ouverte en bas, au milieu. Lumière de peste. »
[6] Texto original: « Au lever du rideau, OEdipe, portant une petite barbe, vieilli, se tient debout près de la porte »

concretize. É o seu livre-arbítrio e o acaso, como encontrar Laio na estrada e assassiná-lo, que sela o destino de Édipo.

Além disso, ele tem forte senso de justiça. Antes de encontrar o criminoso, ele profere a pena do exílio, a qual no final ele pede para lhe ser imputada. O desejo de conhecer a verdade sobre a identidade do assassino, depois de conhecer a sua origem, levam-no à perdição. O autoflagelo que se impõe é de certa forma desmedido, mas também é o reconhecimento de que antes estava imerso numa cegueira simbólica, pois desconhecia sua origem e as consequências de seus atos. O enigma da Esfinge, que faz uma analogia às fases da vida humana, antecipa a condição final de Édipo, pois cego é auxiliado por Antígona, sua filha.

Entretanto, a história de Édipo é tão conhecida que o prólogo para alguns realmente não se faz necessário hoje, como não o era na Grécia Antiga, dado que o público ateniense tinha conhecimento do mythos. Esse fato não permite que o espectador se surpreenda com as revelações do mesmo modo que o personagem Édipo, mas possibilita a inserção da "ironia trágica"; já que, enquanto Édipo se debate querendo saber quem é o assassino de Laio, o espectador já o sabe antes dos personagens.

O personagem Édipo, de Jean Cocteau

O personagem Édipo, na tragédia de Jean Cocteau, é representado com um *ethos* diferente da tragédia grega; isso marca uma inversão irônica em relação ao *ethos* do herói grego. Sua aparição se dá na metade do Ato II, quando ele encontra a Esfinge no caminho para Tebas. A Esfinge nesse primeiro momento se assemelha a uma jovem, e Édipo mantém um longo diálogo com ela. Nesse diálogo, ele dá várias informações sobre sua vida até o presente momento: fala de Corinto, do oráculo e do assassinato de um velho, que ele cometeu na estrada. Fala também das razões que o levaram a querer enfrentar a Esfinge, as quais não são motivadas pelo altruísmo, ou seja, por valores elevados, mas pelo desejo de glória:

> **ÉDIPO**
> Eu não sei se eu amo a glória. Eu amo a multidão que atropela, as trombetas, as bandeiras que flanam, as mãos que se agitam, o sol, o ouro, a púrpura, a felicidade, a fortuna, viver, enfim![7]. (COCTEAU, 1982, p. 61).

Cocteau apresenta um Édipo sonhador que busca glória. Aquele que matasse a Esfinge tinha garantida uma recompensa: um reino para reinar e uma rainha. Édipo fala à Esfinge sobre o oráculo que motivou sua fuga de Corinto e o que ele pensa depois de ter meditado a respeito.

[7] Texto original : « **ŒDIPE -** Je ne sais pas si j'aime la gloire ; j'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, l'or, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre enfin ! ».

> **ÉDIPO**
> Sim… sim... Num primeiro momento este oráculo sufoca, mas eu tenho a cabeça no lugar. Eu pensei muito sobre o absurdo da coisa, eu analisei a situação dos deuses e dos sacerdotes e cheguei a uma conclusão: ou o oráculo escondia um sentido menos grave, bastando compreendê-lo; ou os sacerdotes, cujos templos se comunicam por meio de pássaros, encontravam um jeito de meter este oráculo na boca dos deuses e, assim, me afastar do poder. Em resumo, esquecia logo meus temores e, admito, aproveitei essa ameaça de parricídio e incesto para fugir da corte e satisfazer minha sede do desconhecido[8]. (COCTEAU, 1982, p. 62-63).

Édipo se valeu da razão para afugentar seus temores. Assim, sua fuga se deu pelo desejo de aventuras e não pelo temor à profecia como na tragédia grega.

Édipo sabe que precisa resolver um enigma para derrotar a Esfinge. Nesse ponto ele revela também seu orgulho ao menosprezar os jovens tebanos, considerando-se superior a eles por ter tido melhor educação. Na tragédia grega, Édipo resolve o enigma sem ajuda. Na tragédia de Cocteau, a própria Esfinge, depois de revelar-se para ele, o ajuda a decifrar o enigma:

> **A ESFINGE**
> Em seguida, eu te mandarei avançar um pouco e te ajudarei liberando tuas pernas. Aí, eu te interrogarei. Te perguntarei, por exemplo: Qual é o animal que caminha sobre quatro patas pela manhã, sobre duas patas à tarde, sobre três patas à noite? Tu pensarás, pensarás. De muito pensar, teu espírito se pousaria sobre uma pequena medalha de tua infância, ou tu repetirias um número, ou contarias as estrelas entre estas duas colunas destruídas. Eu te reconduziria ao fato te revelando o enigma. Este animal é o homem, que anda de quatro quando é criança, com duas pernas quando adulto e, quando está velho, com o apoio de um bastão[9]. (COCTEAU, 1982, p. 69).

Dessa forma, a sabedoria de Édipo é posta em xeque na peça de Cocteau, se ele errasse o enigma, sua vida teria se acabado ali. Assim, a própria Esfinge dá-lhe uma ajuda, é a garantia de que cumpriria o seu destino. Após o casamento celebrado, Édipo dá uma versão diferente sobre a morte da Esfinge a Jocasta:

> **ÉDIPO**
> [...]
> E eu andava e me atormentava, de repente, parei. O coração pulava no meu peito. Eu acabava de ouvir o que parecia uma música. A voz que cantava não era deste mundo.

[8] Texto original: « **ŒDIPE –** Oui... oui... Au premier abord cet oracle suffoque, mais j'ai la tête solide. Je réfléchis à l'absurdité de la chose, je fis la part des dieux et des prêtres et j'arrivai à cette conclusion : ou l'oracle cachait un sens moins grave qu'il s'agissait de comprendre ; ou les prêtres, qui correspondent de temple en temple par les oiseaux, trouvaient un avantage à mettre cet oracle dans la bouche des dieux et à m'éloigner du pouvoir. Bref, j'oubliai vite mes craintes et, je l'avoue, je profitai de cette menace de parricide et d'inceste pour fuir la cour et satisfaire ma soif d'inconnu. »

[9] Texto original: « **LE SPHINX –** Ensuite, je te commanderais d'avancer un peu et je t'aiderais en desserrant tes jambes. Là ! Et je t'interrogerais. Je te demanderais par exemple : Quel est l'animal qui marche sur quatre pattes le matin, sur deux pattes à midi, sur trois pattes le soir ? Et tu chercherais, tu hercherais. A force de chercher, ton esprit se poserait sur une petite médaille de ton enfance, ou tu répéterais un chiffre, ou tu compterais les étoiles entre ces deux colonnes détruites ; et je te remettrais au fait en te dévoilant l'énigme.
Cet animal est l'homme qui marche à quatre pattes lorsqu'il est enfant, sur deux pattes quand il est valide, et lorsqu'il est vieux, avec la troisième patte d'un bâton. »

> Era a Esfinge? Minha mochila continha uma faca. Eu coloquei a faca por baixo da minha túnica e me arrastei[10]. (COCTEAU, 1982, p. 99).

Para justificar as marcas nos pés a Jocasta, ele também fabulou uma versão, ainda que não soubesse a origem. No entanto, o mensageiro de Corinto revela a origem das cicatrizes, desmentindo-o. Como resposta, o personagem admite que ele gosta de inventar histórias fabulosas:

> **ÉDIPO**
> Eis então meus cueiros! ... Minha história de caça ... falsa como tantas outras. Bem, minha esperança! Pode ser que eu seja filho de um deus da floresta e de uma dríade e ter sido alimentado por lobos. Não se alegre muito depressa, Tirésias.[11] (COCTEAU, 1982, p. 99).

As mentiras contadas por Édipo, para encobrir seus atos ou justificar o que desconhecia, revelam que não há nobreza nas atitudes do personagem. Dessa forma, o oráculo se cumpre pelas circunstâncias favoráveis postas no caminho de Édipo que no fim o levam à ruína.

Édipo Rei : Jocasta

Na peça grega, a personagem Jocasta não tem um papel tão expressivo como Édipo, visto que faz sua entrada em cena pelo meio da peça. Além disso, se comporta como uma matrona acalmando os ânimos entre Creonte e Édipo e advertindo este sobre o fato de querer saber demais. No entanto, Jocasta descobre a verdade antes dele, suicidando-se em seguida.

La machine infernale : Jocasta

Jean Cocteau deu uma importância maior à personagem Jocasta. Ao contrário de *Édipo Rei*, Jocasta já entra em cena no Ato I. Essa cena, que não consta na peça grega, traz informações importantes sobre a personagem, como a culpa pelo abandono do filho, que ela crê morto. Sua fixação por rapazes que se aproximam em idade do filho gera uma ambiguidade quanto às preferências sobre parceiros sexuais. O fato de ser estrangeira, revelada pelo acento da fala. O distanciamento existente entre ela e o povo, visto que não foi reconhecida pelo soldado, que representa as classes mais baixas.

---

[10] Texto original: « **ŒDIPE –** […] Et je marchais, et je me tourmentais, et tout d'un coup je fis halte. Mon cœur sautait dans ma poitrine. Je venais d'entendre une sorte de chant. La voix qui chantait n'était pas de ce monde. Était-ce le Sphinx ? Mon sac de route contenait un couteau. Je glissai ce couteau sous ma tunique et je rampai. »

[11] Texto original: « **ŒDIPE –** Voilà donc mes langes !... Mon histoire de chasse... fausse comme tant d'autres. Eh bien, ma foi ! Il se peut que je sois né d'un dieu sylvestre et d'une dryade et nourri par des louves. Ne vous réjouissez pas trop vite, Tirésias.

Sua idade é bastante enfatizada, algo que na peça grega não é mencionado. É posto em questão na peça francesa a união de um jovem com uma mulher de mais idade, uma matrona como é caracterizada. Na voz do bêbado, representante das classes baixas de Tebas, é revelado que a união não é aceita pela sociedade por este motivo, o que mostra um conservadorismo social face às relações afetivas. Na peça de Sófocles isso não é levado em conta, mas na peça de Cocteau, escrita no século XX, torna-se um elemento importante. O que se pode inferir que ele faz uma crítica à sociedade que rejeita as relações entre mulheres e rapazes jovens. No entanto, o fato de Jocasta ser mais velha não incomoda Édipo.

O amor materno também é posto em discussão, pois foi Jocasta quem abandonou Édipo, na floresta, com os pés perfurados, para ser comido pelos lobos quando bebê. O abandono do filho motiva a culpa que, na peça, é representada pelo berço no quarto e pelo contato com o soldado, cujas ações geram interpretações ambíguas tanto para os soldados quanto para o leitor/espectador:

> **JOCASTA**
> Todos os meninos dizem: "eu quero me tornar um homem para me casar com mamãe". Não é tão estúpido, Tirésias. Há família mais gentil, gentil e cruel, uma família orgulhosa de si, do que esse casal de um único filho e uma jovem mãe? Escute, Zizi, agora mesmo, quando toquei o corpo desse guarda, os deuses sabem no que ele deve ter pensado, os pobres, eu quase desmaiei. Ele teria dezenove anos, Tirésias, dezenove anos de idade! A idade desse soldado. Não sabemos se Laio apareceu para este guarda porque se parece com ele?[12] (COCTEAU, 1982, p. 38).

Desde o início da peça, o destino trágico de Jocasta é antecipado por meio dos acessórios que a personagem carrega, dos quais Cocteau aproveita para introduzir um tom humorístico e irônico:

> **O JOVEM SOLDADO**
> A rainha se machucou ?
> **TIRESIAS**
> Não, seu estúpido! Teu pé! Teu pé!
> **O JOVEM SOLDADO**
> Qual pé?
> **TIRESIAS**
> Teu pé sobre a ponta do lenço. Você quase estrangulou a rainha[13]. (COCTEAU, 1982, p. 39-40).

[12] Texto original: « **JOCASTE –** Les petits garçons disent tous : « Je veux devenir un homme pour me marier avec maman. » Ce n'est pas si bête, Tirésias. Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d'un fils et d'une mère jeune ? Ecoute, Zizi, tout à l'heure, lorsque j'ai touché le corps de ce garde, les dieux savent ce qu'il a dû croire, le pauvret, et moi, j'ai failli m'évanouir. Il aurait dix-neuf ans, Tirésias, dix-neuf ans ! L'âge de ce soldat. Savons-nous si Laïus ne lui est pas apparu parce qu'il lui ressemble. »

[13] Texto original : « **LE JEUNE SOLDAT –** La reine s'est faite mal ? / **TIRESIAS –** Mais non, stupide ! Votre pied ! Votre pied ! / **LE JEUNE SOLDAT –** Quel pied ? / **TIRESIAS –** Votre pied sur le bout de l'écharpe. Vous avez failli étrangler la reine. »

As tiradas cômicas trazem também algo de premonitório, ou seja, sua função não é apenas trazer o humor à cena, mas antecipar de forma simbólica o que está por acontecer. Não se trata, portanto, de um humor ridicularizador da tragédia grega, posto que a cena de Jocasta na Muralha é uma inserção criativa de Cocteau.

Nesse excerto, o jovem soldado ajuda a rainha a descer as escadas e pisa no seu lenço. Segundo Jocasta, esse soldado tem a mesma idade que Édipo teria, 19 anos, e o mesmo porte físico caso estivesse vivo (ela não sabe que Édipo está vivo). Ao pisar no lenço e estrangulá-la acidentalmente, a peça antecipa o que sucederá no final: Jocasta se enforcará com seu lenço por causa de Édipo.

Outra cena que antecipa as futuras ações cênicas:

> **TIRESIAS**
> Não desperte estas tristezas, minha pomba. Se tu tivesses um filho...
> **JOCASTA**
> Se eu tivesse um filho, ele seria bonito, ele seria corajoso, ele resolveria o enigma, ele mataria a Esfinge. Ele voltaria vitorioso.
> **TIRESIAS**
> E você não teria marido[14]. (COCTEAU, 1982, p. 38).

Seu broche, referido já no Ato I, será o instrumento para Édipo cegar-se: "**JOCASTA –** Eu sou uma vítima! Os outros podem rir, dançar, se divertir. Tu crês que eu vou deixar em casa este broche que fura o olho de todo mundo. Chame o guarda. Diga-lhe para me ajudar a descer as escadas. Você, você nos seguirá[15]". (COCTEAU, 1982, p. 39). A ambiguidade permeia o discurso de Jocasta, de modo que antecipa o destino trágico dos personagens. No sentido conotativo, o verbo furar indica que o broche desperta a cobiça dos outros; no sentido denotativo, com ele, Édipo fura os próprios olhos.

As ações de Jocasta, para impedir a maldição sobre a família, têm efeito contrário. Abandonar Édipo na floresta com os pés furados e atados e, depois, contar parcialmente a verdade sobre o que aconteceu com o primeiro filho, somente fez com que a profecia se cumprisse. Também foi ela quem determinou que sua mão e o reino de Tebas fosse o prêmio para quem matasse a Esfinge. Após ela ter feito o reconhecimento, só lhe restou o desespero e a morte como alternativa para se eximir da culpa que sentia.

O sobrenatural, surrealismo

---

[14] Texto original : «**TIRESIAS –** Ne réveille pas ces tristesses, ma colombe. Si tu avais un fils... / **JOCASTE –** Si j'avais un fils, il serait beau, il serait brave, il devinerait l'énigme, il tuerait le Sphinx. Il reviendrait vainqueur. / **TIRESIAS –** Et vous n'auriez pas de mari. »

[15] Texto original : « **JOCASTE -** Je suis une victime ! Les autres peuvent rire, danser, s'amuser. Crois-tu que je vais laisser à la maison cette broche qui crève l'oeil de tout le monde. Appelez le garde. Dites-lui qu'il m'aide à descendre les marches ; vous, vous nous suivrez. »

A peça francesa revela a estética surrealista na sua produção: "O interesse de Cocteau pela tragédia e pelo mito gregos, pela perene beleza das obras clássicas, é simultâneo das suas experiências literárias de sabor futurista, da colaboração na Anthologie Dada e da fortuita aproximação do surrealismo" (FIALHO, 1993, p. 378). Por meio do sobrenatural, Cocteau realça as conexões possíveis entre duas tragédias: *Édipo Rei* e *Hamlet*.

No Ato I, o intertexto com *Hamlet* introduz o sobrenatural que depois aparece em todos os atos. Nos demais atos, na seguinte ordem: Ato II, a Esfinge e o Anúbis, ambos da cultura egípcia, mais a história de vampiros da matrona; Ato III, a interferência de Anúbis, através do sonho, no quarto nupcial; Ato IV, o fantasma de Jocasta que aparece para Édipo – estando cego pode ver o que está oculto aos demais – e o acompanha na sua jornada. Todas essas aparições subvertem a peça original e marcam a presença da estética surrealista na peça francesa.

Em *Hamlet*, na cena I, do primeiro ato, sentinelas veem o espectro do rei da Dinamarca, pai de Hamlet. Tentam em vão estabelecer um diálogo, mas, ao canto do galo, o fantasma se retira. A mesma situação ocorre na *La machine infernale*, o galo, como vigia do alvorecer, dá o sinal aguardado para que os espectros se recolham. Na cena V, avisado sobre a aparição do fantasma por Horácio, Hamlet vai à esplanada do castelo de Elsinor à noite e fala com o espectro paterno:

> FANTASMA: Não me lastimes; ouve com atenção o segredo que passo a revelar-te.
> HAMLET: Fala, que estou obrigado a dar-te ouvidos.
> FANTASMA: E também a vingar-me, após ouvir-me.
> [...]
> FANTASMA: [...] Não consintas que o leito real da Dinamarca fique como catre de incesto e de luxúria [...]. (SHAKESPEARE, 2018, p. 39-42).

Em *Hamlet*, o espectro retorna para exigir que seu filho vingue sua morte. A situação também envolve um caso de incesto, no entanto, o vínculo não é consanguíneo, como no caso de Édipo. O rei Hamlet é assassinado pelo irmão que, para ter legitimidade sobre o trono, casa com a cunhada. Eis as zonas de contato entre as três tragédias: incesto e vingança.

Na peça de Cocteau, o espectro do rei Laio retorna para prevenir a rainha sobre os acontecimentos futuros. A rainha Jocasta e Tirésias foram até a esplanada, mas não o viram, mesmo ele tentando se comunicar. Somente os vigias noturnos da muralha de Tebas conseguiam vê-lo. Depois que eles partem, o fantasma se comunica com os guardas, mas é tarde demais, pois ele é levado por espectros que o interrompem.

> **O FANTASMA**
> Tarde demais… Fique. É muito tarde. Eu fui descoberto. Eles se aproximam, eles vão me levar. Ah! Estão aqui! Socorro! Socorro! Depressa! Relate à rainha que um jovem se aproxima de Tebas e que não se deve sob nenhum pretexto... Não! Obrigado!

> Obrigado! Eles me seguram! Socorro! Acabou! Eu ... eu ... Obrigado ... eu ... eu ... eu ...[16] (COCTEAU, 1982, p. 41).

O espectro trágico e imponente do rei Hamlet – "quem és, que assim usurpas estas horas da noite a forma nobre e belicosa que ostentava, marchando, a majestade do sepultado rei da Dinamarca?" (SHAKESPEARE, 2018, p. 11) – que aparece para o filho, cede lugar a um fantasma débil que não consegue se comunicar claramente, cuja sombra só pode ser vista por causa dos vapores do esgoto e em frente à muralha. Há um pouco de Cassandra, profetiza de Apolo, na sua caracterização, pois, mesmo sabendo dos acontecimentos futuros, ele não é ouvido, de modo que não consegue advertir Jocasta. Na sua nova condição, o rei que antes detinha o poder sobre Tebas, agora estava numa posição inferior às classes mais baixas, dependente da boa vontade dos soldados que faziam a vigília noturna. A esse propósito, o soldado faz um chiste sobre as diferenças entre as classes:

> **O SOLDADO**
> Então... Ele só precisava aparecer e lhes falar, eles estavam ali. Nós o vimos bem, nós, e eles não o viam, eles, e mesmo eles nos impediam de vê-lo, o que é o cúmulo. Isto prova que os reis mortos se tornam pessoas simples. Pobre Laio! Agora ele sabe o quanto é difícil chegar até os poderosos da terra.
> **O JOVEM SOLDADO**
> E nós ?
> **O SOLDADO**
> Oh! Nós! Não é difícil fazer contato com homens, minha pequena vaca ... Mas tu vês ... líderes, rainhas, pontífices ... eles sempre partem antes que aconteça, ou sempre chegam depois que aconteceu.[17] (COCTEAU, 1982, p. 42).

A Esfinge e o Anúbis são figuras da cosmologia egípcia. Na peça grega, a Esfinge, embora importante, pois foi derrotando-a que Édipo pode reinar sobre Tebas, não chega a ser atuante, apenas faz parte de um evento fora de cena. No entanto, na peça francesa, a Esfinge não só tem um papel como tem o auxílio de Anúbis, deus dos mortos. Incumbidos de uma missão, o que revela a hierarquia entre os deuses, ambos se colocaram sobre as ruínas de um antigo templo na estrada que dá à Tebas. A Esfinge tem o poder de se metamorfosear, desse modo, os viajantes quando a encontram veem apenas uma jovem, de quem ela tomou o corpo. Assim, ela passa

[16] Texto original : « **LA FANTÔME –** Trop tard... Restez. Il est trop tard. Je suis découvert. Ils approchent ; ils vont me prendre. Ah ! les voilà ! Au secours ! Au secours ! Vite ! Rapportez à la reine qu'un jeune homme approche de Thèbes, et qu'il ne faut sous aucun prétexte... Non ! on ! Grâce ! Grâce ! Ils me tiennent ! Au secours ! C'est fini ! Je... Je... Grâce... Je... Je... Je... »

[17] Texto original : « **LE JEUNE SOLDAT** hausse les épaules. Alors... il n'avait qu'à leur apparaître et à leur parler, ils étaient là. Nous l'avons bien vu, nous, et ils ne le voyaient pas, eux, et même ils nous empêchaient de le voir, ce qui est le comble. Ceci prouve que les rois morts deviennent de simples particuliers. Pauvre Laïus ! Il sait maintenant comme c'est facile d'arriver jusqu'aux grands de la terre.
LE JEUNE SOLDAT – Mais nous ? / **LE SOLDAT –** Oh ! Nous ! Ce n'est pas sorcier de prendre contact avec des hommes, ma petite vache... Mais vois-tu... des chefs, des reines, des pontifes... ils partent toujours avant que ça se passe, ou bien ils arrivent toujours après que ça a eu lieu. »

despercebida tanto para a matrona quanto para Édipo. Além disso, a Esfinge possui uma personalidade. Embora sua missão seja matar, ela não gosta de fazê-lo:

> **A ESFINGE**
> Estou cansada de matar. Estou cansada de levá-los à morte.
> **ANUBIS**
> Sejamos obedientes. O mistério tem seus mistérios. Os deuses possuem seus deuses. Nós temos os nossos. Eles têm os deles. Isso é chamado de infinito[18]. (COCTEAU, 1982, p. 50).

Quando a Esfinge, no corpo da jovem, e Édipo se encontram, ela se sente atraída por ele, e até flertam um com o outro. Mas ao se revelar na forma de Esfinge, ela o paralisa demonstrando todo o seu poder sobre os humanos, fracos diante dos deuses que se divertem com suas limitações:

> **A ESFINGE**
> Tu não és um sonhador, Édipo. O que tu quiseres, tu queres, tu o quiseste. Silêncio. Aqui eu mando. Aproxime-se.
> *Édipo, os braços junto ao corpo, como se paralisado, tenta, colérico, se libertar.*
>
> **A ESFINGE**
> Em frente. (Édipo cai de joelhos.) Já que suas pernas se recusam a ajudá-lo, pule, pule ... É bom que um herói se torne um pouco ridículo. Venha, vá, vá! Fique tranquilo. Ninguém está te vendo.
> *Édipo se contorcendo de raiva, avança de joelhos[19].* (COCTEAU, 1982, p. 67).

Essa cena também dessacraliza o herói do modelo trágico, de Aristóteles, ao revelar a sua impotência diante da figura mitológica que o humilha. Ao ser nomeado como herói pela Esfinge e ser ridicularizado, no texto, faz-se referência às convenções da tragédia que são desconstruídas. Até mesmo o reconhecimento de sua sabedoria por ter resolvido o enigma é posto em xeque, visto que na tragédia de Cocteau ele teve ajuda da Esfinge.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tragédia *Édipo Rei* dialoga com a sociedade contemporânea porque faz referência às paixões humanas, de modo que na contemporaneidade possa se identificar ou condoer-se da

[18] Texto original : « **LE SPHINX –** J'en ai assez de tuer. J'en ai assez de donner la mort. / **ANUBIS –** Obéissons. Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini. »

[19] Texto original : « **LE SPHINX –** Tu n'es pas un rêveur, Œdipe. Ce que tu veux, tu le veux, tu l'as voulu. Silence. Ici j'ordonne. Approche. / *Œdipe, les bras au corps, comme paralysé, tente avec rage de se rendre libre.* / **LE SPHINX –** Avance. *(OEdipe tombe à genoux.)* Puisque tes jambes te refusent leur aide, saute, sautille... Il est bon qu'un héros se rende un peu ridicule. Allons, va, va ! Sois tranquille. Il n'y a personne pour te regarder. / *OEdipe se tordant de colère, avance sur les genoux.*

situação trágica dos personagens. A universalização dos temas de incesto e vingança, ainda que na superfície do texto, possibilita que as tragédias gregas ainda façam sentido para a sociedade atual.

No entanto, para que as tragédias sejam compreendidas pelo público moderno, aspectos culturais e ideológicos costumam ser atualizados. Nessas adaptações ou recriações, que deformam o texto original, produz-se um texto paródico. É o caso da tragédia *La machine infernale*, de Jean Cocteau. O dramaturgo francês rompe com as convenções da tragédia clássica, fundamentadas na *Poética*, de Aristóteles. Para Hutcheon (1985), a paródia ativa não somente o texto parodiado, mas também proporciona uma versão controlada, num contexto de produção que o ressignifica. Na paródia, não são as semelhanças que contam, mas aquilo que ao repetir se diferencia do objeto-modelo.

Dessa forma, a linguagem poética dá lugar à prosa. Édipo, que na tragédia grega tem caráter elevado, é desmascarado, pois se trata de um farsante. Com a ajuda da Esfinge, ele consegue elucidar o enigma, mas não é esta a versão que ele conta para Jocasta e o povo de Tebas. A convenção tradicional é transgredida, no lugar das três unidades – lugar, tempo e ação – , há quatro cenários montados no mesmo palco, iluminados segundo a necessidade. O tempo também foge do padrão, pois há a proposição de uma temporalidade simultânea, além de um salto temporal. Eventos que, na peça grega, não existiam ou aconteciam fora de cena, na tragédia de Cocteau passam pelo processo de transcontextualização, sendo então encenadas.

Além disso, personagens, como Jocasta e a Esfinge, que em *Édipo Rei* não tinham uma atuação relevante, em *La machine infernale* se destacam mais que o próprio Édipo. Pode-se pensar que, na tragédia de Sófocles, os papéis masculinos têm mais força; enquanto, na de Cocteau, os papéis femininos são mais proeminentes. Outra alteração relevante é o intertexto com a tragédia inglesa *Hamlet*. Na cena da muralha com a aparição do fantasma análoga à aparição do espectro do rei Hamlet está evidente a repetição com diferença, tão cara a Hutcheon. Uma cena célebre, de uma das peças mais famosas do Ocidente, é totalmente desmistificada por um local insalubre, com um fantasma débil – sem a majestade esperada de um rei – malogrado em seu objetivo. O humor irônico é introduzido na peça a partir desta cena, refutando desde já o caráter solene comum às tragédias.

A inversão irônica da cena somente é identificada pelo leitor/espectador se este tem conhecimento dos textos parodiados. Nesse sentido, a recepção do texto é importante para o reconhecimento do gênero, pois a paródia exige do leitor conhecimento e memória, porque a ironia e a paródia operam em dois níveis: "um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do

contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da parodia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis." (HUTCHEON, 1985, p. 51).

Enfim, as tragédias *La machine infernale* e *Édipo Rei* são análogas porque, de certa forma, elas se complementam. Aquilo que numa não foi desenvolvido, na outra, é posta em cena. Em *Édipo Rei*, por exemplo, um dos eventos que tornou essa tragédia grega famosa ocorre fora de cena: quando ele encontra a Esfinge e resolve o enigma. Numa leitura apressada, esse fato pode passar despercebido na peça de Sófocles; contudo, Cocteau lhe dedica o Ato II para deleite do leitor/espectador. Assim, tragédias gregas, como *Édipo Rei*, são fontes inesgotáveis de matéria criativa, a cada atualização se origina um novo texto, mas sem perder seu elo com o original.

ABSTRACT: Greek tragedies have served as creative material for centuries because of themes that challenge human nature. In *La machine infernale*, Jean Cocteau parodies the Greek tragedy *Oedipus Rex*, known for having inspired Freud's studies on family relations. The tragedy of Cocteau subverts the formal conventions of a Greek tragedy, both in the structure and ethos of the characters. It is clear that this is a modern parody, so Linda Hutcheon's studies on the subject are appropriate for a comparative analysis. It is possible to think of the two tragedies as complementary, because what was not developed in the Greek play, the French put on the scene.

KEYWORDS: Tragedy. Comparative analysis. Parody. Irony.

REFERÊNCIAS

COCTEAU, Jean. *La machine infernale*. Reimpressão. Paris : Bernard Grasset, 1982. Le livre de Poche.

FIALHO, Maria do Céu. Jean Cocteau: La machine infernale e as vozes da tradição. *Humanitás*, Coimbra, Vol. XLV, p. 375-392. 1993. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/21_MCF.pdf. Acesso em: 16 nov. 2018.

HANNOOSH, Michele. *Parody and Decadence*: Laforgue's Moralités légendaires. Columbus: Ohio State University Press, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

MALHADAS, Daise. *Tragédia grega* : o mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAZZI, Maria Gloria Cusumano. Intertextualidade e paródia. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 43-57, jan- jun, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet*. [on-line]. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/hamlet.pdf. Acesso em: 23 out. 2018.

VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

UBERSFELD, Anne. *A representação dos clássicos*: reescritura ou museu. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 9-37, abr./jun. 2002.