

## Seminários: Sons em Performance

---

Rádio, voz e máquina de escrever, na obra dramaturgical de Jean Cocteau<sup>1</sup>

*Voice, radio and typewriter, in Jean Cocteau's dramaturgical work.*

Raíssa Palma de Souza Silva  
Doutoranda do PPG-CEN / UNB  
E-mail: raissapalma.fle@gmail.com

## Resumo

Este artigo busca promover uma reflexão sobre a metáfora do mecanismo e do mecanicismo no teatro de Cocteau, analisando a influência, em sua obra, do advento de tecnologias como, por exemplo, o rádio, a máquina de escrever e o telefone. Vamos sobrevoar a dramaturgia coctaliana, através das obras *Antigone* (1922), *La voix humaine* (1927), *La Machine Infernale* (1932) e *La Machine à écrire* (1940), buscando perceber algumas das manobras operadas pelo dramaturgo para inserir o elemento maquinal em sua obra e, ao mesmo tempo valorizar conscientemente o elemento humano em detrimento do maquinal.

Palavras-chave: Jean Cocteau, Dramaturgia, Voz, Mecanismo.

## Abstract

*This article seeks to promote a reflection on the metaphor of mechanism in Cocteau's theater, analyzing the influence, in his work, of the advent of technologies such as, for example, the radio, the typewriter and the telephone. We will fly over the coctalian dramaturgy, through the works Antigone (1922), La voix humaine (1927), La Machine Infernale (1932) and La Machine à écrire (1940), seeking to understand some of the maneuvers operated by the playwright to insert the mechanical element in his work and, at the same time, consciously value the human element to the detriment of the mechanical.*

Keywords: Jean Cocteau, Dramaturgy, Voice, Mechanism.

---

1 Este título encontra inspiração na obra de Friedrich A. Kittler: *Gramofone, filme, typewriter*, sendo que, aqui optamos por traduzir a palavra *typewriter*. O título original da obra de Kittler, que escreve em alemão, já vinha grafado de forma híbrida, mantendo conscientemente a palavra *typewriter* em inglês, já que visava representar não apenas a máquina de escrever, mas igualmente a pessoa que tinha como profissão, escrever à máquina, em especial, mulheres do início do século XX. No âmbito deste artigo, buscaremos justamente refletir sobre aquilo que distingue o maquinal e o humano, razão pela qual, preferimos deixar claro a qual *typewriter* nos referíamos desde o título.

**D**urante uma aula virtual, um aluno deixa inadvertidamente o microfone aberto e o som ambiente de sua casa invade nosso espaço de aula. Eu ouço algo que corresponde ao som produzido por uma pessoa que escreve à máquina e, de maneira involuntária, sou transportada para minha infância, a tal ponto que, por alguns segundos, me distraio da aula, imersa numa profusão de lembranças e sensações. Lembro-me de algumas vezes ter despertado sob o som da máquina de escrever da minha mãe, que adentrava muitas noites escrevendo. Esse episódio de memória involuntária<sup>2</sup> ativada pelo sentido da audição, longe de querer induzir a um relato memorialístico, me faz refletir sobre a amplitude<sup>3</sup> da escuta, enquanto sentido involuntário, ilimitado e onipresente.

Se, por um lado, o sentido da visão é ativado apenas quando abrimos os olhos ao acordar, antes disso, já estamos escutando, na mesma medida em que, quando dormimos, a audição é o último sentido a ser *desligado*. Conseguimos escutar o som que se produz atrás de nós, aquele produzido a uma grande distância e também através de uma parede ou barreira visual. A escuta ocupa 360 graus no nosso entorno e contribui para nossa percepção de mundo, incluindo nossa capacidade de nos manter seguros, quando atravessamos uma avenida muito movimentada, por exemplo<sup>4</sup>.

Entrementes, existem tantas metáforas epistemológicas associadas ao sentido da visão, tais como “compreender claramente” ou “assumir um ponto de vista”, que até mesmo o campo lexical utilizado para descrever sensações do cotidiano fica bastante limitado. Expressões tais como: “você viu que *cheiro* estranho tem esse queijo?” ou ainda “*olha* esse *barulho* que o micro-ondas está fazendo”, não nos surpreendem e compreendemos perfeitamente as demandas de nosso interlocutor. E se, durante os festivais dionisíacos na Grécia Antiga, o público vivenciava grande comoção por ocasião das representações de tragédias, seria mais correto afirmar que o sentimento era despertado tan-

---

2 Como interpretado após Marcel Proust, em: *Em busca do tempo perdido*.

3 Amplitude – definição e utilização figurativa

4 Boa parte da reflexão formulada neste artigo, e neste parágrafo em especial, partiu das explanações do Professor Marcus Mota e das leituras sugeridas por ele na disciplina “Sons e Performance” (PPG-CEN / Universidade de Brasília), em 2021.

to mais pela audição, que pela visão, devido à grande distância, que muitas vezes separava o público da cena teatral. Não obstante, a palavra *teatro* parte da mesma origem etimológica grega que os verbos *ver* e *observar*: *θεορειν*.

Para Rainer Maria Rilke, em um ensaio intitulado *O som primordial*, de 1919, os árabes partiam de uma contribuição simultânea dos cinco sentidos para criar suas poesias, enquanto, entre os europeus, a poesia era dominada pela visão, “sobrecarregada de mundo, com uma ínfima contribuição da audição e total ausência dos outros sentidos”. (RILKE, in KITTLER, 2019, p.72). A constatação de Rilke converge com a visão eurocentrista das letras, descrito por Pascale Casanova, em *A república mundial das letras*, onde a Europa ocupa o centro do mapa-múndi literário, tornando-se referência para a literatura ocidental.

Não se trata aqui de estimular uma disputa entre os sentidos em sua gênese, mas sim de buscar compreender, no âmbito do teatro, do texto teatral e, mais especificamente da tradução para o português do texto teatral estrangeiro, de que forma esses sentidos se confundem a tal ponto que tradutores distintos utilizam ora um, ora outro, como tradução para uma mesma palavra contida no texto de partida. Para isso, vamos considerar as diferenças existentes entre a palavra lida, a palavra pronunciada e a palavra escutada, no que concerne a quatro peças teatrais do repertório de Jean Cocteau, um grande artista multimídia francês da primeira metade do século XX.

Pretendemos também, através deste artigo, promover uma reflexão sobre a metáfora do mecanismo e do mecanicismo no teatro de Cocteau, analisando a influência, em sua obra, do advento de tecnologias como, por exemplo, o rádio, a máquina de escrever e o telefone. Vamos sobrevoar a dramaturgia cocotiana, através das obras *Antigone* (1922), *La voix humaine* (1927), *La Machine Infernale* (1932) e *La Machine à écrire* (1940), buscando perceber algumas das manobras operadas pelo dramaturgo para inserir o elemento maquinal em sua obra e, ao mesmo tempo valorizar conscientemente o elemento humano em detrimento do maquinal. Desta forma, eu lhes apresento a seguir...

## Jean Cocteau.

Jean Cocteau foi um artista francês, nascido em 1889, terceiro filho de uma família abastada e amante das artes, que habitava próximo a Paris. Muito jovem, sua vida é afetada por uma tragédia, quando seu pai, com quem Cocteau se iniciara nas artes visuais, comete suicídio com arma de fogo, sem razão conhecida. Antes de completar 20 anos, o jovem artista começa a se inserir no universo artístico parisiense, através de sua poesia, sob influência do escritor Max Jacob, também conhecido como De Max. Segundo Georgette Wachtell, Cocteau teria sido o primeiro dramaturgo francês a reescrever obras da antiguidade grega no século XX, com a estreia de *Antigone d'après Sophocle*, em 1922. Com isso, ele se coloca na vanguarda de um grande movimento de retomada do te-

atro grego pelos franceses, dentre os quais seria possível citar, sem grande esforço de memória, algumas obras de Jean Giraudoux, Jean Anouilh e Jean-Paul Sartre, dentre outros.

Sua obra alcançou grande êxito na primeira metade do século XX, tornando-se desde então, cada dia mais conhecido na França e em outros países, como, por exemplo, no Brasil. Segundo Wellington Costa, estudioso da vida e da obra de Cocteau, ele foi:

“poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, pintor, escultor, desenhista, ilustrador, designer, fotógrafo, ator, roteirista e diretor de cinema, além de ter escrito canções e argumentos para dança, tendo também participado direta ou indiretamente de várias correntes e manifestações artísticas de vanguarda, como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo”<sup>5</sup> (COSTA, 2013, p. 11).

Atuando em tantas frentes, é natural que Cocteau tenha sido algumas vezes acusado de ser um touche-à-tout, porém antes de tudo, ele foi um artista da experimentação, misturando tradição e modernidade em busca daquilo que considerava a poesia essencial. Em muitas de suas peças, Cocteau também desempenhou as tarefas de encenador e ator. Nas fichas técnicas de *Antigone* e de *La machine infernale*, seu nome figura como portador da “voz” ou “La Voix”, que representa a fusão entre o coro e Corifeu, em uma reconfiguração do coro antigo bastante comum entre os dramaturgos modernos, mas que também pode ser compreendida como a presença do encenador na cena teatral.

No entanto, a figura humana a quem pertence essa voz é eclipsada do palco, e substituída pela gravação, armazenamento e posterior projeção da voz de uma pessoa. Ele lança mão de um recurso tecnológico, até aquele momento, ainda pouco explorado e que se inspira no...

## rádio.

A rubrica que precede a ação dramática da peça *Antigone d'après Sophocle* (1922) diz assim: “Le chœur et le coryphée se résument en une voix qui parle très haut et très vite comme si elle lisait un article de journal. Cette voix sort d'un trou, au centre du décor.”<sup>6</sup>

Ainda que ele não faça referência explícita ao rádio, não é difícil supor que se refere a esse mecanismo quando sugere que aquela voz destituída de corpo deve falar alto e rápido, como se estivesse lendo um artigo de jornal. O rádio, na primeira metade do século XX, representava uma grande evolução tecnológica,

---

5 Dissertação de Well

6 Coro e corifeu se resumem a uma voz que fala muito alto e muito rápido, como se estivesse lendo um artigo de jornal. Esta voz sai de um buraco no centro da cena.

adentrando e preenchendo os lares, reunindo famílias no seu entorno para momentos de informação e lazer e, por que não dizer, consolidando a formação de um imaginário coletivo em relação a questões contemporâneas à época.

Segundo Friedrich Kittler, a gênese do rádio não difere daquela de outras mídias e outras invenções tecnológicas que continuam surgindo até hoje: elas têm origem militar, sendo as guerras as maiores responsáveis por sua criação. A indústria do entretenimento, segundo ele, seria, em todos os sentidos, abuso de equipamentos do exército. (KITTLER, 2019. p. 148). Ainda de acordo com o autor, “o rádio civil surgiu para a transmissão massificada das gravações de áudio, em 1921 nos EUA, em 1922 na Grã-Bretanha e em 1923 no Império Alemão.” (KITTLER, 2019, p. 146). O rádio civil a que ele se refere, seria a transmissão do resultado de uma junção entre gramofone e rádio, para uso de entretenimento da população civil, movimento inicialmente condenado pelos altos comandos dos militares, que já usavam o rádio com objetivos militares desde 1911.

Em 1923, o governo alemão percebeu a necessidade de impedir que a população civil criasse uma indústria não governamental de entretenimento, e criou três princípios que deveriam reger a concessão de estações de rádio. Apenas obtinham a concessão, os cidadãos que tivessem permissão legal para tal e que se comprometessem a só usarem o equipamento em questão para seguir as seguintes prerrogativas:

1. Ela (a estação de rádio) deve prover bom entretenimento e educação para a população em geral por meio de música, palestras e similares em transmissão sem fio.
2. Ela deve ser uma nova e importante fonte de renda para o Império.
3. A sua instalação deve dar ao Império e aos países a possibilidade de transmitir, se houver necessidade, notícias oficiais para o grande público de maneira conveniente. (KITTLER, 2019. p. 150).

Com estas orientações, o governo alemão demonstra que conhece bem o poder que a mídia representa e se utiliza dele para incutir suas ideias, que seriam absorvidas pela maior parte da população alemã naquele momento. Ou seja, a *vox populi* passa então a reproduzir um discurso único, e o discurso dissonante fica mais rarefeito, em detrimento de um imaginário coletivo comum.

Voltemos nossa reflexão para a Grécia de dois mil e quinhentos anos atrás, nos festivais dionisíacos, dando um foco especial na figura do coro das tragédias. Ora, o coro ático era a representação de um coletivo de 12 a 24 vozes, do qual se destacava um corifeu, e que poderia inclusive divergir entre si.

Quando, no século XX, Jean Cocteau, seguido de perto por Jean Anouilh, substitui o coletivo do coro antigo pela unicidade de uma única voz em suas reescritas dos mitos gregos, concentrando nessa única “voz”, a multiplicidade de vozes do coro, o que fazem é, para se dizer no mínimo, oferecer uma perspectiva tirânica do coro. E, mais do que isso, a Cocteau não basta que seja apenas uma voz, sem corpo, é a sua própria voz que ele coloca em cena, com a

exigência, para as futuras montagens, de que a informação passada por essa personagem – le Choeur, em *Antigone*, e la Voix, em *La Machine Infernale* – seja uma voz dando seu texto bem articulado, em volume forte e em tom veloz ou, no jargão popular, rápido, alto e claro!

O elemento “voz do autor” se faz presente desde o famoso ballet *Parade* (1917) com argumento de Jean Cocteau, música de Erick Satie e figurinos de Pablo Picasso para o Ballet Russo, dirigido por Sergei Diaghilev. A respeito de *Parade*, segundo Moacyr Laterza, pianista da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, por ocasião de uma apresentação da parte orquestral de Satie em 2017, “o próprio Satie, com ironia e falsa modéstia, a declarou ‘um fundo com certos barulhos que Cocteau julga indispensáveis’ (LATERZA, cf. site da Filarmônica de Minas). Satie certamente se referia à presença de máquina de escrever, sons de tiros de arma de fogo, apito do trem feito com uma concha do mar, e a própria voz do autor, amplificada por um megafone, ao afirmar que a música nada mais era senão um fundo para esses barulhos *indispensáveis para Cocteau*. A ironia demonstrada por Satie em tal afirmação denota, sob um certo aspecto, a exigência e a certeza de Cocteau de que deveria inserir esses elementos de vanguarda no espetáculo. Após a estreia, na Ópera Chatelet, *Parade* foi duramente criticado pelo público e pela crítica especializada da época sendo, no entanto, lembrado até nossos dias, como uma das grandes obras vanguardistas do século XX.

No que concerne à peça *La machine infernale*, a Voz (de Cocteau, segundo a ficha técnica) está presente no início de cada um dos quatro atos. Em sua primeira performance, ela faz uma narrativa a galope de toda a tragédia Édipo-Rei, do início ao fim. As formulações presentes nesse monólogo sobre o mecanismo operado pelos deuses no contexto das tragédias são filosoficamente simples e diretas, além de expressar a motivação do autor para o título da obra. Ele afirma 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.” (COCTEAU, 1972, p. 13)

Essa combinação entre máquina e tragédia nos leva, mais uma vez, a refletir sobre a chegada tecnológica do rádio, enquanto “máquina”, e porque não, máquina infernal, sob um certo ponto de vista. Jean Anouilh, posteriormente, retoma a comparação entre máquina e tragédia, em sua versão de *Antigone*, de 1944, em uma das falas do coro, também representado por um único personagem. Ele afirma que “Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n’a plus qu’à se dérouler tout seul.” (ANOUILH, 2008, p. 53). Aliás, o próprio Cocteau, desde sua *Antigone, d’après Sophocle* (1922) já introduzira a ideia de máquina dos deuses, que ele chama de “deuses infernais”, em uma fala

---

7 (...) a engenhoca se movimenta com lentidão durante toda uma vida humana, constituindo em si uma das mais perfeitas máquinas construídas pelos deuses infernais para o aniquilamento matemático de um mortal.

8 E voilà. A mola já está retesada. Agora é só esperar para ver.

do coro: “Príncipe, eu me pergunto se isso não seria uma máquina dos deuses.” (COCTEAU, 2009, p. 21).

Em relação àquela rubrica supra-citada de *Antigone*, de Cocteau, que diz que o “coro e o corifeu se resumem a uma única voz e que essa voz fala muito alto e muito rápido, como se ela lesse um artigo de jornal”, acrescentaremos a informação que a precede, de outra indicação cênica dirigida a todos os atores, que diz o seguinte: “L’extrême vitesse de l’action n’empêche pas les acteurs d’articuler beaucoup et de remuer peu. (...) Le rideau se lève sur Antigone et Ismène, de face, immobiles, l’une contre l’autre”<sup>9</sup> (COCTEAU, 2009, p. 12)”.<sup>9</sup>

Com essa rubrica, Cocteau recupera um conceito expresso na *Poética de Aristóteles*, mas muitas vezes pouco desenvolvido, segundo a professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, que afirma que “para Aristóteles, a tragédia é ‘spoudaios’, que sempre foi traduzido como ‘grave’, ‘sério’, sendo que outra tradução possível, porém, é ‘rápido’. A tragédia é rápida, os diálogos são como uma competição ou uma batalha, dá-se e recebe-se rapidamente.” (BARBOSA, 2017).

Em suas reescritas, Cocteau retira da obra sua matéria morta, gasta pelo tempo, a fim de lapidar a joia que existe ali e fornecer ao público de sua época o mesmo frescor observado em Sófocles, quando das apresentações na Antiguidade. Esse elemento “novo” contribui, a meu ver, para a afirmação de que Cocteau conseguiu, como seu antecessor, captar a urgência da encenação, necessária à sua época e a seu lugar. O que se percebe, em geral, em relação às encenações modernas de tragédias antigas, é que as encenações são comumente arrastadas, lentas, tediosas e extremamente sérias. Na obra coctaliana, o texto ganha nova vida, nova utilidade pública e nova função social.

Em *Antigone*, Cocteau havia descrito o papel dedicado ao coro/corifeu, como: Le chœur e, em *La Machine Infernale*, ele isola esse mesmo coro/corifeu, atribuindo-lhe a tarefa de ocupar os “entr’actes” ou intervalos entre os atos, e o denomina, desde a ficha técnica de: *La Voix*. Entre as duas peças, existe uma outra, *La Voix Humaine*, de 1930, que contribuiu possivelmente para uma reflexão do autor, no sentido de assumir o elemento Voz enquanto concretude cênica. Logo, buscando compreender a voz (ou as vozes) de Cocteau, já que houve um forte destaque para a voz humana, em 1930, e uma decisão consciente de colocar em cena a “personagem” voz, em 1934, poderíamos dizer que a segunda, explorada em *La Machine Infernale*, nada mais é, em oposição à primeira, senão *La Voix Machinale*, ou a voz maquinal. Seja como for, é impossível negar que existe um lugar importante, na obra de Cocteau, atribuído à...

---

9 A extrema rapidez da ação não impede que os atores articulem muito e se movimentem pouco. (...) A cortina se abre e vemos Antígona e Ismênia imóveis, uma de frente para a outra.

## VOZ.

Muito pode ser dito sobre a presença cênica dessa voz, ou melhor, dessas vozes, em Cocteau. A noção de voz, por si só, já é polissêmica, no teatro. Ela é comumente usada enquanto metáfora para ilustrar diferentes tipos de vozes: a voz do autor, do diretor, do tradutor, dos atores, das personagens, e até mesmo as vozes dos pesquisadores. Tudo isso, sem considerar o aspecto físico, da emissão de ondas sonoras, que provoca um deslocamento de partículas no ar, produzindo uma quantidade tão grande de sons peculiares quanto existem habitantes no planeta Terra. A concepção de Deus, nas culturas ocidentais e orientais, é a de uma voz sem corpo: Deus é representado pelo som de uma voz.

Por isso mesmo, a voz é plena de subjetividade e definidora da personalidade. Ela está na gênese da comunicação, sendo possível considerar a voz materna como a “primeira forma de mediação (a primeira mídia) da criança com o mundo” (MÜLLER e FELINTO, *in* KITTLER, 2009, p. 16). Além disso, é através da língua materna que cada indivíduo se expressa e primeiro define a forma pela qual deseja interagir com esse mundo. Poderíamos considerar a voz como a primeira extensão do corpo humano, amplificando-o no espaço.

Se na visão de McLuhan, as mídias seriam extensões do corpo humano, para Kittler, nossos corpos é que se tornaram extensões das mídias, e ele exemplifica sua reflexão através da ideia de uma viagem de avião, em que, para ocultar o medo de um exterior real e insuportável de ruído, noite e frio, somos envelopados pelo que ele chama de *saco amniótico multimídia de entretenimento*, e preenchidos por sons e luzes, ou áudios e vídeos, além é claro, da indústria de alimentos, propriamente dita. Quanto aos livros, Kittler considera que seriam mídias milenares com ausência de luz. (KITTLER, 2019, P. 22).

Em 1930, Jean Cocteau já demonstrava bastante domínio sobre a influência midiática na cena teatral de sua época. Ele já havia explorado praticamente todos os recursos de luzes e sons que existiam até então, em seus argumentos para ballets, espetáculos de dança e peças teatrais inovadoras, fossem elas originais ou reescrituras. É nesse momento de sua carreira que ele parece viver uma necessidade de reassumir o elemento humano em suas peças e abandonar aquilo que era externo ao ator e à arte da atuação.

Assim, com um cenário e figurino simples e quotidianos, com apenas uma atriz em cena, sem orquestra, sem trilha sonora e, notem bem, com ausência de vozes mediadas por qualquer aparelho que fosse, além do aparelho fonador humano, Cocteau estreia, em 1930, *La Voix Humaine*, ou *A Voz Humana*, que ele havia escrito em 1927.

A nudez do monólogo, em *La Voix Humaine*, contrasta com o restante da obra de Cocteau, e constitui uma obra-prima do teatro francês do século XX. Não nos surpreende que tenha sido e seja, até hoje em dia, uma das peças mais continuamente representadas do autor, ocupando um lugar de destaque, inclusive no âmbito da sétima arte. Em 2020, o renomado diretor espanhol

Pedro Almodóvar realiza uma adaptação desta obra para o cinema: um magnífico média-metragem de 30 minutos, intitulado *The Human Voice*, com representação icônica da atriz britânica Tilda Swinton.

A relação do cineasta Pedro Almodóvar com a peça é antiga. Ele fez referência a ela no filme *A lei do Desejo* (1987) e a história de *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) também manteria ligação com o enredo da peça. Cocteau é igualmente citado em *Dor e Glória* (2019), o longa-metragem mais recente do cineasta, dentre outros de seus filmes. Outro cineasta famoso que cita Jean Cocteau em, pelo menos, um de seus filmes é Woody Allen. Em *Meia Noite em Paris* (2011), o protagonista volta no tempo e, na Paris dos anos 20, aporta em uma festa em homenagem a Jean Cocteau, onde conversa com Scott e Zelda Fitzgerald, Ernest Hemingway, T.S. Eliot, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel e Gertrude Stein, entre tantos outros, numa demonstração de que a cidade de Paris representava o centro do mundo cultural naquela época.

A tentação de cair na crítica cinematográfica é grande, porém, como não é o foco deste artigo, vamos apenas sublinhar três curiosidades que se ligam aos estudos da voz, aqui desenvolvidos. Inicialmente, *The Human Voice* é o primeiro trabalho de Almodóvar inteiramente realizado em uma língua que não é o espanhol, sua língua materna, partindo de um original em francês. Em segundo lugar, e a língua inglesa se presta especialmente a esta questão, no texto adaptado não é possível identificar o gênero do/da interlocutor/interlocutora do outro lado da linha<sup>10</sup>. Para concluir, a lucidez do texto teatral encontra eco no cenário brechtiano, trazendo ainda mais empoderamento à encenação de Tilda Swinton.

Nesta peça, a figura do telefone, enquanto objeto de cena, é emblemática e fundamental em relação à evolução tecnológica que ela representa, mas não passa de um simples objeto de cena. Não existe diferença para a ação dramática da peça se o telefone tem gancho ou não, se é discado, se é teclado, se é um aparelho sem fio ou um *smartphone* com *touchscreen*. Poderia até mesmo ser um brinquedo de plástico ou um bastão de madeira, que representasse um telefone. O que está em questão ali é até onde a tecnologia super inovadora da época conseguiu chegar, para que fosse verossímil que aquela mulher estivesse realmente dialogando com alguém, quando na realidade, ela realizava um belíssimo monólogo. O que estava em jogo (literalmente, no jogo dramático) era o telefone enquanto símbolo da modernidade, ou o que esse aparelho era capaz de fazer enquanto objeto de cena, e não o que ele realmente fazia, durante a cena.

---

10 Em 1927, ano da escrita da peça, Cocteau estava vivendo um relacionamento amoroso com Jean Desbordes, e é possível que o autor tenha encontrado inspiração para escrever a peça a partir de uma situação parecida que ele próprio teria vivido. Isto explicaria o escândalo na pré-estreia da peça, em 15 de fevereiro de 1930, na Comédie Française, em Paris, quando Paul Éluard interrompeu a atriz Berthe Bovy e gritou: “C’est obscène... c’est à Jean Desborde que vous dites cela.” (É obsceno... é a Jean Desbordes que você se dirige!).

Segundo o dicionário Houaiss, o telefone é um aparelho destinado a transmitir e a receber o som da “fala humana”, por meio de correntes eletromagnéticas. Ele permite que a voz, que já é um objeto parcial destacado do corpo, bem como o olhar, (LACAN, in KITTLER, 2009, p. 93), seja agora transmitida.

Para Kittler, o telefonema ocuparia um espaço intermediário entre o encontro e a carta de amor. Segundo ele, Franz Kafka teria feito essa constatação, quando, em uma de suas cartas endereçadas a sua noiva, ele sugeriu que as cartas de amor seriam antiquadas e que estariam fadadas a serem substituídas, no futuro, por conexões técnicas entre telefones e parlógrafos, pelo que, não podemos afirmar que estivesse errado... E a dicotomia entre cartas de amor e telefonema trazida à tona na peça de Cocteau torna-se ainda mais significativa quando os amantes resolvem, por telefone, que vão queimar as cartas de amor trocadas anteriormente. O amor seria representado pelas cartas, enquanto o rompimento, naquele contexto, é dado pelo telefonema. Kittler é quem nos leva a esta reflexão:

Na *Voz Humana*, peça em um ato de Cocteau, de 1930, a mulher e o homem em ambos os lados da linha decidem queimar suas antigas cartas de amor. O novo erotismo é como aquele do gramofone, que não dá mesmo para compreender, segundo a mesma carta de Kafka. (KITTLER, 2009, p. 92).

Outra questão suscitada por Kittler é o caráter sensual e erótico da voz, que não pode ser captado em nenhuma partitura. Ou seja, é apenas a partir do momento em que o registro, o armazenamento e a reprodução da voz se tornaram uma realidade é que foi possível imaginar essa nova música, que não é música, e sim a voz sendo transmitida e mediada por um aparelho.

O fonógrafo e os aparelhos existentes a partir dele, trazem a voz isolada do corpo para uma esfera íntima de reprodução, e a escuta dessa voz, consequentemente, se torna uma escuta íntima, provocando, sob um certo ponto de vista, esse caráter erótico para a escuta, até então inimaginável. Antes disso, a voz era sempre projetada, uma voz teatral, sempre alta, forte, clara e articulada, enfim, uma voz espetacular, no sentido de estar associada a algum espetáculo, como a voz das cantoras e cantores de ópera, por exemplo.

Não seria incorreto supor que Debussy e outros compositores depois dele começassem a imaginar o que seria a voz sussurrada na música. Uma música sem voz, instrumental, mas representando o sussurro, essa voz melodiosa, ou o canto da sereia, ainda segundo Kittler.

O título da peça de Cocteau, aliás, não é de todo original, e já havia sido usado pelo compositor Marin Marais, em 1701, em uma partitura composta para Viola de Gamba, à qual ele atribuiu o título de *Les voix humaines*. Enquanto a escolha de número feita por Marin Marais vai de encontro à pluralidade de vozes humanas que existem no mundo, abrangendo todas as singularidades imagináveis, Cocteau opta por colocar em evidência uma única voz: “A voz humana”,

que singularizada e precedida pelo artigo definido “a”, pressupõe uma voz única e específica. Cocteau tentou gravar a peça em disco sendo ele próprio o portador da “voz”, mas, decepcionado com o resultado, se convenceu que o texto deveria ser interpretado por uma voz feminina. E assim nasceu a obra *A voz humana* tal como a concebemos hoje.

## Considerações finais

A análise da voz em Cocteau realizada neste artigo, descortina um trabalho longo e árduo de vanguarda deste artista incomparável, no sentido da amplitude do alcance de suas habilidades artísticas, mas também da grande capacidade que ele tinha em se fazer conhecido e em dar voz a sua obra.

Em seu universo dramático, Cocteau aborda desde a máxima intervenção tecnicista até a máxima ausência dela. Ele trabalha com a importância e significação da voz amplificada, da voz registrada, do rádio, mas também da ausência do elemento maquinal, atribuindo uma importância inominável à voz em cena pura e simplesmente. Som e silêncio, visível e invisível, estas são algumas das lacunas voluntariamente criadas por Cocteau a serem preenchidas mentalmente pelo espectador.

Jean Cocteau é este autor generoso, que recheia sua vida artística de paratextos, entrevistas, autoanálises, desenhos, interpretações distanciadas sobre si mesmo, e também uma das grandes vozes da poesia no teatro.

## Referências

BARBOSA, T. V. R. (2018). Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia. *Archai*, n.º 22, Jan.-Apr., p. 299-318. DOI: [https://doi.org/10.14195/1984-249X\\_22\\_12](https://doi.org/10.14195/1984-249X_22_12)

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; SILVA, Maria de Fátima Souza, organizadoras: *Tradução e Recriação*. Vários autores. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria, organizadoras. *Teatro e tradução de teatro.: estudos V*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

COCTEAU, J. *Antigone suivie de Les mariés de la Tour Eiffel*. Barcelone, Editions Folio, 2009. Ré-impression de: Éditions Gallimard, 1948.

\_\_\_\_\_. *La machine infernale*. Livre de Poche. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1934.

\_\_\_\_\_. *A dificuldade de ser*. Tradução de Wellington Júnio Costa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COSTA, Wellington Júnio. *Je(an) Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema*. 2014. 114 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

COSTA, Wellington Júnio. *Le poète sur le toit ou la présente de Jean Cocteau dans la fiction brésilienne*. In : Cahiers JC n. 19 : Cocteau en fiction(s), [en ligne], 2021, 10p, consultado em 09/11/2021, URL: <https://cahiersjeancocteau.com/articles/le-poete-sur-le-toit-ou-la-presence-de-jean-cocteau-dans-la-fiction-bresilienne>

KITTLER, Friedrich A., *Gramofone, filme, typewriter*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rido de Janeiro: EduERJ, 2019.

MOTTA, G. *A tragédia grega na cena brasileira contemporânea*. In: Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p. 105 a 119. 2006. URL: <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/799/754> – consultado em 19 de fevereiro de 2019

PASCOLATI, S. A. V. *Faces de Antígona no teatro moderno*. In: Estudos Linguísticos XXXV, p. 1861-1866. 2006. URL: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudos-linguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf> – consultado em 19/02/2019

PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Traduções do Grego*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. Livro Digital consultado em 23 de outubro de 2019, às 05:12. URI: <<http://hdl.handle.net/10316.2/43423>> DOI: <<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1295-9>>.

## Sites consultados

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,peca-de-jean-cocteau-inspirou-curta-de-pedro-almodovar-em-cartaz-na-mostra,70003875891>

<https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/parade-bale-realista-sobre-um-tema-de-jean-cocteau/>

<http://.gallica.bnf.fr> – Site da Biblioteca Nacional Francesa