



## ENCRUZILHADAS E ENGRENAGENS: O DESTINO DE ÉDIPO EM *A MÁQUINA INFERNAL*, DE JEAN COCTEAU

**Roberto Rossi Menegotto** – roberto.rmenegotto@gmail.com

Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil; PROSUC/CAPES;  
<https://orcid.org/0000-0002-5297-1373>

**João Claudio Arendt** – joaoarendt@gmail.com

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Três Lagoas, Mato Grosso, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-2587-2521>

**RESUMO:** Em *A máquina infernal*, peça de teatro do francês Jean Cocteau, que faz uma releitura do mito de Édipo, percebe-se a recorrência de encruzilhadas simbólicas, aqui entendidas como pontos em que destinos convergem e poderiam ser alterados. Porém, na divina máquina de aniquilação construída pelos deuses, os humanos não passam de engrenagens e nada podem fazer para modificar o que já foi pré-determinado para a sua existência. O objetivo deste artigo é analisar como ocorre a consolidação do destino de Édipo em três encruzilhadas simbólicas, de modo que fique exposta a maneira como os deuses operam para o cumprimento da tragédia. O amparo bibliográfico é oriundo de autores como Aristóteles (1966), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017), Gerd Borheim (1992), Gilbert Durand (1995; 2002), Mircea Eliade (2002), Albin Lesky (1971) e Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2005).

**PALAVRAS-CHAVE:** A máquina infernal; Jean Cocteau; Édipo; Símbolos; Encruzilhadas.

### 1 INTRODUÇÃO

No início da peça *A máquina infernal*, do francês Jean Cocteau (1889-1963), a Voz, funestamente, anuncia que a vida é “uma das mais perfeitas máquinas construídas pelos deuses infernais para o aniquilamento matemático de um mortal” (COCTEAU, 1967, p. 10). Assim é caracterizado o jogo de forças divinas às quais os humanos estão submetidos. Nessa máquina, as engrenagens, de ajuste perfeito, direcionam todos, quer queiram, quer não queiram, para os seus destinos pré-estabelecidos. Escrita em 1932 e encenada, pela primeira vez, em 1934, a obra de Cocteau é uma releitura do mito de Édipo, mais conhecido por aquela que é considerada a obra máxima da tragédia grega, *Édipo Rei*, escrita por Sófocles, por volta de 425 A.C.

No mito, Laio, rei de Tebas é advertido, por um oráculo, de que ele seria morto pelas mãos do próprio filho. Assustado com o augúrio, ordena que um servo mate a criança. Entretanto, o homem apieda-se do bebê e o oferece a pastores para que o criem. Já adulto e sem saber de suas origens, Édipo, rumando a Delfos, recusa-se a dar passagem para outro homem quando se encontram em uma encruzilhada estreita. Com os ânimos exaltados, Édipo assassina o

desconhecido, sem saber que, na verdade, tratava-se de Laio. Desse modo, cumpria-se a profecia, e o destino do jovem estava selado. Próximo a Tebas, uma besta, a Esfinge, habitava o alto de uma colina e propunha uma charada para aqueles que tentavam enfrentá-la. Em caso de resposta errada, devorava-os. Édipo passa pelo local e encontra a Esfinge que, segundo Thomas Bulfinch (2002, p. 152-153) pergunta: “- Qual é o animal que de manhã anda com quatro pés, à tarde com dois e à noite com três?”. E Édipo responde: “- É o homem, que engatinha na infância, anda ereto na juventude e com ajuda de um bastão na velhice”. Derrotada e envergonhada, a Esfinge atira-se no precipício e morre. A gratidão do povo tebano é tamanha, que tornam Édipo rei da cidade, oferecendo-lhe a rainha Jocasta, viúva de Laio, em casamento. Assim, além de matar o próprio pai, o jovem desposa a sua mãe, gerando quatro filhos: Etéocles, Polínice, Antígona e Ismênia. Anos depois, uma praga assola Tebas. Édipo consulta o oráculo e ouve que o flagelo só desaparecerá após o culpado de um crime que enfurece os deuses ser expulso da cidade. Posteriormente a uma investigação, Édipo descobre que ele é o culpado, pois cometeu parricídio, casou com a mãe e gerou filhos-irmãos. Chocada, Jocasta enforca-se e Édipo, enlouquecido, fura os próprios olhos e abandona a cidade, guiado por Antígona.

Ao contrário de *Édipo Rei*, em que o enredo é desenvolvido em um único ato, equivalente ao dia em que Édipo busca (e encontra) a verdade sobre a calamidade que aflige Tebas, e que pode ser considerada, conforme Francis Fergusson (1964, p. 16), “um mistério policial. Édipo faz o papel de promotor e, quando por fim condena a si próprio, temos uma reviravolta, um ‘golpe de teatro’, de excitação sem paralelo”. A representação de Cocteau ocupa quatro atos, ao longo de 17 anos. Os dois primeiros atos, curiosamente, ocorrem em tempo narrativo simultâneo, mas em espaços distintos. O terceiro, transcorre no dia seguinte aos acontecimentos dos atos I e II. Enquanto o ato IV é situado 17 anos depois. Consoante Maria do Céu Fialho:

Cada acto é preparado pela Voz que, antes que o espectador possa presenciar a acção, a integra no contexto de uma sequência passada, anuncia-a e denuncia nela o fim último para que progride, bem como o papel de objectos comuns que em cena aparecem, conferindo-lhes um valor quase ominoso (FIALHO, 1993, p. 92).

Na peça, quando comparada à peça de Sófocles, novos personagens, cenários e acontecimentos são acrescentados, modernizando e possibilitando novas leituras do mito. Encena-se a aparição do fantasma de Laio, com uma mensagem urgente para Jocasta, o encontro de Édipo com a Esfinge, a noite do casamento de Édipo e de Jocasta e, por fim, a fatídica descoberta da consumação da profecia.

Embora tenha sido escrita 24 séculos depois da criação de Sófocles, *A máquina infernal* encerra um dos elementos principais das tragédias gregas<sup>1</sup>: o herói trágico. De acordo com Aristóteles (1966, p. 48), ele deve representar uma pessoa situada entre os bons e os maus, com quem a plateia possa identificar-se: “estas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tampouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro” (ARISTÓTELES, 1966, p. 48). Na peça de Cocteau, assim como em *Édipo Rei*, Édipo, tomado pela *hybris*<sup>2</sup>, julga-se capaz de desafiar os avisos do oráculo, resultando na *hamartia*<sup>3</sup>, quando mata seu pai e casa com a mãe, dando início à cadeia de eventos que se sucedem na *peripécia*<sup>4</sup> e no *reconhecimento*<sup>5</sup>, e culminam na *kbatarsis*<sup>6</sup>. Dessa forma, a característica fundamental das tragédias que, para Albin Lesky (1971, p. 33), é “a queda [do herói] de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”, faz-se presente n’*A máquina infernal*.

Contudo, apesar das grandes diferenças que a peça de Cocteau tem em relação à de Sófocles, ainda é visível a presença das bases míticas gregas no cerne da narrativa, visto que os mitos não são imutáveis. Para Gilbert Durand:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas (DURAND, 2002, p. 63).

O dinamismo mencionado por Durand (2002) possibilita que os mitos sejam incorporados a outras culturas, modificados, que comportem novos símbolos e que sejam ressignificados. Desse modo, eles podem dar sentido à essência do mundo e oferecer, aos humanos, uma perspectiva sobre a sua existência em relação ao infinito do cosmos. Sendo tão arraigados na cultura grega, é natural que, de acordo com Ana Maria Lisboa de Mello (2007), os mitos tenham dado origem às

---

<sup>1</sup> Consideraremos tragédia de acordo com a definição de Aristóteles: “a tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (1966, p. 48).

<sup>2</sup> Conforme Patrice Pavis (1999), *hybris* é o orgulho ou a arrogância que leva o herói a provocar os deuses, culminando na *nêmesis*, que é a vingança e a perda.

<sup>3</sup> É o erro trágico de julgamento e que provoca a catástrofe (PAVIS, 1999).

<sup>4</sup> Peripécia é a mudança no rumo dos acontecimentos para o seu contrário (ARISTÓTELES, 1966).

<sup>5</sup> “Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 57).

<sup>6</sup> Para Aristóteles (1966), *kbatarsis* é o sentimento de piedade e terror provocado pela consequência dos atos de uma tragédia. A *catarse* é uma resposta do público, logo, ela não aparece diretamente no texto, a não ser por elementos que induzem a essa resposta.

primeiras criações literárias conhecidas: a obra de Homero e as tragédias áticas. Além disso, é perceptível a multiplicidade de ressignificações de uma mesma narrativa:

A interferência criadora dos autores da tragédia (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) é visível na forma como um mesmo mito – o de Electra, por exemplo – desdobra-se em variações que introduzem motivos novos no destino das personagens. Assim, no âmbito da criação artística, o mito é como o deus Proteus, em constante metamorfose (MELLO, 2007, p. 15).

Por meio da incorporação de novos símbolos, narrativas como a de *A máquina infernal* possibilitam reinterpretações de mitos gregos que participaram da formação da base cultural de muitas sociedades ocidentais. Significados, ora elusivos, são descortinados, e novos sentidos são atribuídos à antiga mitologia, renovando-a, visto que, conforme Durand (1995, p. 11, grifo original), “o símbolo é, como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significado, do indizível” (DURAND, 1995, p. 11, grifo original). Na peça escrita por Jean Cocteau, Édipo, em diálogo com a Esfinge, revela a profecia feita sobre o seu destino. Indagado pelo monstro se alguma vez já matara, ele confessa:

ÉDIPO – Uma vez. Foi na encruzilhada das estradas de Delfos e Dáulis. Ia caminhando como ainda há pouco. Aproximou-se um carro guiado por um velho, escoltado por quatro criados. Quando eu ia passando ao lado da parelha, um cavalo empinou-se, me atropelou e me lançou em cima de um dos criados. O imbecil levantou a mão contra mim. Quis revidar com uma cajadada, mas ele abaixou-se e o meu golpe foi atingir o velho na cabeça. O velho cai. Os cavalos disparam, arrastam-no. Corro atrás; os criados aterrados fogem; e eu me vejo só, com o cadáver de um velho que sangrava, e os cavalos enredados nos arreios que se revolvem e relinham e quebrando as pernas. Era atroz.... atroz... (COCTEAU, 1967, p. 62).

Assim, inadvertidamente, Édipo matou o pai biológico, Laio, e pôs em ação as engrenagens do infernal maquinário que movia o seu destino. Porém, nos atos I, II e III da peça, notam-se três momentos distintos em que a sina de Édipo ainda poderia ser alterada. Nessas encruzilhadas simbólicas<sup>7</sup>, a terrível rota à qual o herói estava fadado é mantida em seu curso, pois, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017), encruzilhadas representam destinos que convergem e vidas que passam à morte. Posto isso, o objetivo deste artigo é investigar, em *A máquina infernal*, como

---

<sup>7</sup> Ao contrário da encruzilhada – literal – em que Édipo matou Laio, consideraremos encruzilhadas simbólicas os momentos em que caminhos alternativos, passíveis de provocarem alterações no curso do destino, surgirão para o herói. Porém, com os movimentos da máquina infernal, Édipo sempre seguirá rumo à fortuna determinada anteriormente ao seu nascimento.

ocorre a afirmação do destino de Édipo nas três encruzilhadas simbólicas mencionadas, de modo que se perceba o *modus operandi* dos deuses para a consumação da tragédia.

## 2 AS ENCRUZILHADAS DA DIVINA MÁQUINA INFERNAL

O primeiro ato de *A máquina infernal* inicia com dois soldados fazendo ronda nas muralhas de Tebas. Casualmente, conversam sobre a aparição do fantasma do finado rei Laio, ocorrida em dias anteriores e se, na presente data, ele surgirá diante de seus olhos. Enquanto debatem, entra em cena o chefe da guarda, irritado com um ato de insubordinação: uma informação foi enviada ao alto comando sem o seu consentimento:

CHEFE – Uma alma apareceu-lhes uma noite em que vocês estavam de guarda, e contou a vocês... Que é que ela contou a vocês, afinal?..  
RECRUTA – Contou, meu chefe, que era o fantasma do rei Laio. Que por várias vezes tinha tentado aparecer depois que foi assassinado. E nos suplicou que preveníssemos imediatamente, fosse lá como fosse, a rainha Jocasta e Tirésias (COCTEAU, 1967, p. 16).

Nesse excerto, percebe-se a intertextualidade com *Hamlet*, em que o espectro do rei Hamlet materializa-se diante de guardas e pede que convoquem o seu filho, de mesmo nome, para que possa informá-lo de algo, urgentemente. Conforme Fialho (1993), o uso de fantasmas em tragédias é recorrente para a enunciação de discursos reveladores ou de vingança. Porém, o comportamento informal, quase bem-humorado, das sentinelas de *A máquina infernal* tira o “peso” da narrativa, tratando o espectro como um acontecimento quase banal.

Os primeiros sinais de que, em uma nova encruzilhada, Laio será derrotado, mais uma vez, pelas imposições do destino, surgem quando os vigias explicam, com mais detalhes, as circunstâncias do encontro com o fantasma:

RECRUTA – Distinguia-se mal o rosto e o corpo. E o que se via mais era a boca quando estava aberta, e um tufo de barba branca, e uma grande mancha vermelha, de um vermelho vivo, perto da orelha direita. Expressava-se com dificuldade e não conseguia emendar uma frase com outra. Mas sobre isso, meu chefe, pergunte ao meu colega. Ele é que me explicou por que o coitado não conseguia deslindar.  
SOLDADO – Não é difícil explicar, meu chefe. Ele despendia toda a sua força para aparecer, isto é, para deixar a sua nova forma e retomar a forma antiga, que nos permite vê-lo. A prova é que toda vez que ele falava menos mal, desaparecia, tornava-se transparente e a gente via o muro através.  
RECRUTA – E quando ele falava mal, a gente o via muito bem, e via mal quando ele falava bem, e repetia a mesma coisa: “A rainha Jocasta. É preciso... é preciso... a rainha... a rainha... a rainha Jocasta... Peço aos senhores... peço... peço... aos

senhores... é preciso... é preciso... peço aos senhores que previnam... peço aos senhores... a rainha... a rainha Jocasta... Previnam a rainha Jocasta... previnam, senhores... senhores...” Era assim que ele falava (COCTEAU, 1967, p. 17-18).

Além disso, Laio revela aos guardas que, no plano espiritual, há lugares em que lhe é permitido ir e lugares em que não. Ilegalmente, ele esteve em um dos ambientes proibidos e descobriu um segredo que não deveria saber. Caso “eles”, – os seres que governam a outra vida –, descobrissem o seu trespasse, puni-lo-iam e impedi-lo-iam de se materializar para os vivos, novamente. Ao contrário de *Hamlet*, em que o espírito não encontra dificuldades em ser eloquente e explicar as suas intenções ao seu filho, em *A máquina infernal*, ele encontra resistência ao tentar transmitir a sua urgente mensagem. Parece haver amarras divinas que impedem uma completa realização da imprescindível tarefa. Desde o princípio da peça, a inevitabilidade trágica aparenta governar as ações, pois “o terrível da catástrofe é descarregado sobre o cosmos, que na luta dos valores permite, ou mesmo condiciona, a destruição” (LESKY, 1971, p. 50).

Apesar da irritação do chefe da guarda, que não acredita em seus subordinados e teme a ira da realeza por conta do disparate, a rainha Jocasta e o vidente quase cego Tíresias decidem deslocar-se até as muralhas e interrogar os homens que tiveram contato com o fantasma. Jocasta é bastante crédula em relação à história. Por outro lado, Tíresias julga que são apenas invenções das cabeças imaginativas dos jovens guardas. Enquanto questionam as sentinelas, mais uma vez, surge o espectro:

RECRUTA – No muro, majestade. Era, numa comparação, uma espécie de estátua transparente. Vê-se sobretudo a barba e o buraco preto da boca falando, e uma mancha vermelha na testa, uma mancha de um vermelho vivo.

JOCASTA – É sangue!

RECRUTA – É mesmo. Não nos lembramos disso.

JOCASTA – É um fermento. É horrível.

(LAIO *aparece*)

E o que dizia ele?... Vocês compreenderam alguma coisa?

RECRUTA – Era difícil, majestade. Meu camarada notou que ele fazia muito esforço para aparecer e cada vez que ele fazia um esforço para se exprimir claramente, desaparecia. Então, não sabia mais como fazer.

JOCASTA – Coitado.

FANTASMA – Jocasta! Jocasta! Minha mulher Jocasta!

(*Não o veem. Não o ouvem durante toda a cena*)

TIRÉSIAS – (*ao SOLDADO*) E vocês não puderam perceber nada de claro?...

FANTASMA – Jocasta!

SOLDADO – Isto é, sim, meu senhor. A gente compreendia que ele queria preveni-los de um perigo, pô-los em guarda, a rainha e o senhor, mas isso era tudo. Da última vez, ele explicou que tinha sabido de uns segredos que não devia saber e que se descobrissem isso, ele não poderia mais aparecer.

FANTASMA – Jocasta! Tíresias! Não estão me vendo? Não estão me ouvindo (COCTEAU, 1967, p. 35-36)?

Embora Laio esteja próximo de todos, ele é invisível. Não importa o quanto tente gritar ou chamar a atenção, sua presença não é percebida. Se, antes, a dificuldade era estabilizar a sua materialização para, pelo menos, balbuciar que convocassem Jocasta, dessa vez ele não encontra ferramentas para contrariar as engrenagens do cruel destino, afinal, “que pálido fantasma poderia opor à marcha do infinito a resistência da sua sombra” (FIALHO, 1993, p. 99)?

Assim que Jocasta e Tírsias saem de cena, o impensável acontece: o fantasma torna-se visível, mais uma vez, para os guardas da muralha. Mas é tarde demais. Laio chega a mais uma encruzilhada e o seu aniquilamento é a ordem natural cósmica:

AMBOS – Oh! O espectro!  
FANTASMA – Enfim, senhores. Estou salvo! Eu chamava, suplicava...  
SOLDADO – Como, estava aí?...  
FANTASMA – Durante todo o tempo em que a rainha e Tírsias estiveram presentes. Por que, pois, fiquei invisível?...  
RECRUTA – Vou correndo chama-los!  
SOLDADO – Alto!  
FANTASMA – Como? Quer impedi-lo?...  
RECRUTA – Deixe-me...  
SOLDADO – Quando o marceneiro chega, a cadeira não camba mais; quando entrar na oficina de sapateiro, a sandália não te incomoda mais; quando chegas à casa do médico, não sentes mais a dor. Vai chamá-los! Basta que eles cheguem para que o fantasma desapareça.  
FANTASMA – Ai, estes simples sabem então o que sacerdotes não adivinham?...  
RECRUTA – Eu vou.  
FANTASMA – Tarde demais. Fique. É tarde demais. Fui descoberto. Eles se aproximam. Vão agarrar-me. Ah, ei-los! Socorro! Socorro! Depressa! Informem à rainha que um moço de aproxima de Tebas e que sob nenhum pretexto ela... Não... não... piedade... piedade... Eles estão me agarrando! Socorro! Acabou-se. Eu... Eu... Piedade... Eu... eu... eu...  
*(Longo silêncio. Os dois soldados de costas, contemplam sem fim o lugar do muro onde o FANTASMA desapareceu)* (COCTEAU, 1967, p. 42-43).

Os regentes do outro mundo, percebendo que Laio encontrou uma maneira de burlar e desmontar a sua perfeita máquina, tornam-se agentes diretos da manutenção estrutural. Se, na primeira encruzilhada, Laio foi golpeado por Édipo, agora ele é ferido, apesar de todos os seus esforços, pela impossibilidade de trapacear no jogo dos deuses. As engrenagens da máquina infernal encaixam-se perfeitamente e, mesmo quando uma ação imprevista poderia modificar o futuro trágico, as atentas e cruéis deidades, habilmente, impedem, pois “a autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui” (LESKY, 1971, p. 33).

Embora *A máquina infernal* comece com as tentativas de Laio para reescrever a fortuna, isso é impossível, visto que, de acordo com Karl Kerényi (1998), não importa se a narração do mito iniciar por Édipo ou por Laio. O destino sempre será consumado em uma estreita encruzilhada, apesar dos esforços de ambos para fugir da realidade imposta a eles desde o nascimento. Assim, os apelos do rei aos guardas da muralha, quando suplicava: “‘Morrerei minha última morte’, ele dizia, ‘e será o fim, o fim. Estão compreendendo? Não há um minuto a perder. Corram! Previnam a rainha! Vão ter com Tíresias! Senhores! Senhores!’” (COCTEAU, 1967, p. 20), são inúteis. Afinal, sempre que ele estiver em uma encruzilhada, será derrotado pelas forças superiores.

Com o fim do primeiro ato e o início do segundo, ouve-se a Voz informando aos espectadores que, enquanto ocorriam os inúteis esforços de Laio, decorria o encontro de Édipo com a Esfinge, em um local não longe das muralhas tebanas. Porém, o ato II começa com um diálogo entre a Esfinge e Anúbis, em que o monstro com corpo de leão e cabeça de mulher – embora, neste momento, utilize a forma de uma garota de 17 anos –, questiona a sua própria tarefa e as intenções divinas:

ESFINGE – Estou farta de matar. Estou farta de ser instrumento da morte.  
ANÚBIS – Obedecemos. O mistério tem os seus mistérios. Os deuses possuem os seus deuses. Nós temos os nossos. Eles têm os seus. É o que se chama o infinito.  
ESFINGE – Vês, Anúbis, o segundo toque não se faz ouvir; enganaste, partamos...  
ANÚBIS – Quer que esta noite acabe sem mortes?  
ESFINGE - Quero, sim, quero. Apesar da hora, tremo ao pensar que ainda possa passar alguém.  
ANÚBIS – Está ficando muito sensível!  
ESFINGE – Isto é comigo.  
ANÚBIS – Não fique zangada.  
ESFINGE – Por que sempre proceder sem escopo, sem termo, sem compreender? Assim, por exemplo, Anúbis, por que esta tua cabeça de cão? Por que o deus dos mortos sob a aparência que lhe atribuem os homens crédulos? Por que na Grécia um deus do Egito? Por que um deus com cabeça de cão (COCTEAU, 1967, p. 46-47)?

Anúbis parece conformado com o seu papel na máquina infernal, sendo “os mistérios do mistério” a única resposta que precisa, mas a Esfinge busca explicações. Na obra de Cocteau, a Esfinge tem contornos psicológicos e possui sonhos e caprichos próprios. Em um templo em ruínas no alto de uma encosta, a besta aguarda a chegada de um homem para amar e que a faça abandonar a missão de matança:

ESFINGE – Escuta. Vou dizer-lhe o voto que formo neste momento e as circunstâncias em que me seria possível subir uma última vez ao meu soco. Um

rapaz ascenderia à colina. Eu amá-lo-ia. Ele não teria nenhum medo. À pergunta que eu lhe fizesse responderia como um igual. Res-pon-de-ria, Anúbis, e eu cairia morta.

ANÚBIS – Entendamo-nos; a sua forma mortal cairia morta.

ESFINGE – Não é sob essa forma que eu gostaria de viver para o tornar feliz (COCTEAU, 1967, p. 55)?

Fica evidente a exaustão da “Esfinge-donzela” (FIALHO, 1993, p. 99) disposta a encerrar o terrível e entediante ciclo ao qual está aprisionada. Impedida de sair dali por seus próprios deuses, a Esfinge, e até mesmo Anúbis, embora não se considere um prisioneiro, são apenas engrenagens na máquina do destino. Apesar da vontade de mudar o seu destino e, em consequência, o de Édipo, isso jamais acontecerá. Quando a sua sorte e a do herói atingirem a encruzilhada, as circunstâncias pré-determinadas pelos deuses serão mantidas, visto que a própria Esfinge, conforme Chevalier e Gheerbrant (2017), simboliza um destino misterioso e necessário, porém, inelutável.

Anúbis percebe a aproximação de um rapaz, – Édipo –, e avisa a Esfinge que tem más notícias: apesar do descontentamento da entidade, ela terá que cumprir o seu papel. O deus da morte egípcio esconde-se, deixando os outros dois encontrarem-se sozinhos:

ÉDIPO – *(entra pelo fundo à esquerda. Caminha de cabeça baixa e de repente estremece)*

Oh!... Perdão!

ESFINGE – Assustei-o?

ÉDIPO – Não foi bem isso, mas eu vinha distraído e a léguas do lugar em que nos achamos e... de repente...

ESFINGE – Tomou-me por um animal.

ÉDIPO – Quase.

ESFINGE – Quase? Quase um animal é a Esfinge.

ÉDIPO – Confesso.

ESFINGE – Confessa que me tomou pela Esfinge. Obrigada.

ÉDIPO – Mas percebi logo o meu engano!

ESFINGE – Muito amável. O fato é que, para um rapaz, não deve ser divertido deparar de súbito com ela.

ÉDIPO – E para uma moça?...

ESFINGE – Ela não ataca as moças.

ÉDIPO – Porque as moças evitam os lugares que ela frequenta e não tem o costume, parece-me, de sair desacompanhadas depois do cair da tarde.

ESFINGE – Meta-se com a sua vida, sim? e deixe-me seguir o meu.

[...]

ESFINGE – Boa noite.

ÉDIPO – Boa noite.

*(Cruzam-se. ÉDIPO, porém, volta-se)*

Olhe aqui, ainda correndo o risco de me tornar odioso, devo dizer-lhe que não acredito muito no que me acaba de contar e que a sua presença nestas ruínas continua-me intrigando enormemente (COCTEAU, 1967, p. 56-58).

Édipo, encaminhando-se para Tebas, passa pelo local em que o monstro ataca as suas presas. Inadvertidamente, inicia um diálogo com a Esfinge, em seu disfarce de menina. Longe

dos ouvidos de Anúbis, a besta tenta fazer com que Édipo deixe o lugar apressadamente, para que o deus egípcio não a force a cumprir a sua letal obrigação. Por outro lado, o herói tem pressa para chegar na cidade, pois há um toque de recolher em razão do terror generalizado causado pela Esfinge. Mas algo desperta a curiosidade de Édipo e ele decide retornar para investigar a estranha situação. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2005) apontam, em relação à vontade do herói em uma tragédia, que:

Arrastada no fluxo da vida humana, sem o socorro dos deuses, a ação revela-se ilusória, vã e impotente. Falta-lhe possuir essa força de realização, essa eficácia que é privilégio apenas da divindade. A tragédia exprime essa fraqueza da ação, esse despojamento interior do agente, fazendo aparecer, atrás dos homens, deuses agindo, desde o início até o fim do drama, para levar cada coisa a seu termo. O herói, mesmo quando se decide por uma escolha, faz quase sempre o contrário do que pensava realizar (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 52).

Preso na máquina forjada pelos deuses, mas crendo ter vontade própria, Édipo não possui outra alternativa senão retornar e continuar exercendo o papel que lhe foi atribuído desde antes de seu nascimento.

Após retornar, o herói trágico conta à Esfinge que se encaminha para Tebas, pois pretende armar-se e, no dia seguinte, iniciar uma caçada ao flagelo que assola a cidade. Entretanto, os seus motivos não são nobres. A Esfinge, em contrapartida, possui outras aspirações para a sua própria vida:

ESFINGE – Ama então a glória?  
ÉDIPO – Não sei se amo a glória; amo as multidões em alvoroço, os clarins, as bandeiras que tatalam, as palmas agitadas, o sol, o ouro, a púrpura, a felicidade, a aventura, - viver enfim!  
ESFINGE – Chama a isso de viver!  
ÉDIPO – Pois não acha?  
ESFINGE – Eu não. Confesso fazer uma ideia muito diferente da vida.  
ÉDIPO – E qual é?  
ESFINGE – Amar. Ser amada por aquele a quem se ama.  
ÉDIPO – Amarei o meu povo, serei amado por ele.  
ESFINGE – A praça pública não é um lar.  
ÉDIPO – A praça pública nada impede. Em Tebas o povo anda à procura de um homem. Se eu matar a Esfinge, serei esse homem. A rainha Jocasta é viúva, casar-me-ei com ela.  
ESFINGE – Uma mulher que poderia ser a sua mãe.  
ÉDIPO – O essencial é que não o seja (COCTEAU, 1967, p. 59-60).

Após isso, Édipo detalha a profecia que lhe foi feita, como a fuga da cidade onde cresceu, o afastamento dos seus pais, que acredita serem biológicos, e o assassinato na encruzilhada. Tudo isso, combinado com o apontamento feito pela Esfinge de que Jocasta é tão velha, que poderia ser

mãe de Édipo, culmina em uma ironia trágica, visto que, apesar de todos os esforços, as engrenagens que movem o destino do protagonista funcionam perfeitamente. A sua crença no prestígio contrasta com o inevitável desfecho, pois, para Lesky:

No centro dessa criação literária ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada (LESKY, 1971, p. 24).

Mesmo com a petulância de Édipo e a diferença entre as suas ambições e as da Esfinge, o monstro-donzela começa a se afeiçoar pelo herói e a vislumbrar uma perspectiva de abandonar a sua incumbência. Assim, cada vez mais, aproxima-se a segunda encruzilhada simbólica da peça e o momento em que o destino poderá ser alterado:

ESFINGE – Tem resposta para tudo. Ai, Édipo, devo confessar-lhe? Tenho uma fraqueza; os fracos me agradam e eu teria gostado de descobrir-lhe um ponto vulnerável.

ÉDIPO – Adeus.

*(A ESFINGE dá um passo para alcançá-lo e para, mas não pode resistir a um apelo. Até ao seu “eu! eu!” a ESFINGE não tira os olhos dos olhos de ÉDIPO, mexendo-se como que em torno desse olhar imóvel, fixo, vasto, de pálpebras que não batem)*

ESFINGE – Édipo.

ÉDIPO – Chamou-me?

ESFINGE – Uma última palavra. Até nova ordem, nada mais preocupa o seu espírito, nada mais faz bater o seu coração, nada mais agita a sua alma senão a Esfinge?...

ÉDIPO – Nada, até nova ordem.

ESFINGE – E aquele ou... aquela que o pusesse frente a frente com a Esfinge... quero dizer, que o ajudasse... quero dizer, que soubesse talvez alguma coisa que facilitasse esse encontro... se revestiria, ele ou ela, de prestígio, a ponto de o enternecer, de o comover?...

ÉDIPO – Claro que sim mas que quer dizer com isso?

ESFINGE – E se eu, eu, lhe revelasse um segredo, um segredo imenso?

ÉDIPO – Está gracejando!

ESFINGE – Um segredo que lhe permita entrar em contato com o enigma dos enigmas, com a besta humana, coma cadela que canta, como dizem, com a Esfinge (COCTEAU, 1967, p. 63-64)?

Com a promessa de ajuda, a Esfinge pede que Édipo feche os olhos e conte até 50. Com isso, abandona a carcaça humana e revela a sua verdadeira forma de leão-mulher e, controlando os movimentos do corpo de Édipo, a Esfinge afirma: “e agora, vou dar-te um espetáculo. Vou mostrar-te o que se passaria neste local, Édipo, se fosses um qualquer rapaz bonito de Tebas e se não tivesses tido o privilégio de me agradar” (COCTEAU, 1967, p. 66-68). Ainda longe dos

ouvidos de Anúbis, a Esfinge explica como opera ao atacar os viajantes e qual a charada que oferece a possibilidade de salvação. Porém, a Édipo ela conta a resposta do, até então, insolúvel enigma:

ESFINGE – Em seguida, ordenar-te-ia que te aproximasses um pouco e te ajudaria, relaxando as tuas pernas. Assim! E te interrogaria. Te perguntaria, por exemplo: Qual é o animal que anda de quatro patas pela manhã. Em duas ao meio-dia, em três à noite? E tu procurarias, procurarias. À força de procurar, o teu espírito pousaria numa medalhinha de tua infância, ou repetirias um algarismo, ou contarias as estrelas entre estas duas colunas destruídas; e eu te chamaria à realidade, desvendando-te o enigma. O animal é o homem, que anda de quatro pés quando é criança, em dois quando adulto e válido, e quando chega a velhice, com a terceira pata de um bastão (COCTEAU, 1967, p. 66-68)!

Em seguida à simulação do ataque, a Esfinge convoca Anúbis e livra o corpo de Édipo de seu controle. Entretanto, Anúbis não fica satisfeito com a libertação do protagonista e, sem saber que a resposta já foi elucidada, exige que a charada seja aplicada ao herói. Chega-se, então, à encruzilhada que poderia desmontar a máquina infernal que move o destino de todos:

ESFINGE – Interrogá-lo-ei. Interrogá-lo-ei... Está bem.  
(*Com um último olhar de surpresa para ANÚBIS*)  
Qual é o animal que anda de quatro patas pela manhã, em duas ao meio-dia, em três à noite?..  
ÉDIPO – O homem, ora essa. O homem, que gatinha de quatro patas quando é pequeno, que anda nos dois pés quando é grande, e quando fica velho se apoia na terceira pata de um cajado.  
(*A ESFINGE rola no soco*)  
ÉDIPO – Vencedor!!!  
(*Sai pela direita. A ESFINGE escorrega na coluna, desaparece atrás do muro, reaparece sem asas*)  
ESFINGE – Édipo. Onde está ele? Onde está ele?  
ANÚBIS – Foi-se, fugiu. Corre a proclama a sua vitória.  
ESFINGE – Sem um olhar para mim, sem um gesto comovido, sem sinal de gratidão.  
ANÚBIS – Esperava dele outra atitude?  
ESFINGE – Imbecil. Não compreendeu nada (COCTEAU, 1967, p. 70).

Se, em uma encruzilhada literal, Édipo exerceu a vontade dos deuses e matou Laio, pondo em movimento as engrenagens que movem o seu destino, na encruzilhada simbólica, a situação não é diferente. Édipo aniquila as aspirações da Esfinge, abandona o templo em ruínas e parte rumo a sua própria degradação. Para o homem trágico, essa é a única rota a ser tomada nas encruzilhadas que surgem diante de si, visto que, conforme Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 39), os deuses enevoam o pensamento, fazendo com que a vontade do herói seja, na verdade, as aspirações divinas: “o que põe o sujeito em movimento é sempre um ‘fim’ que orienta, como que do exterior, a sua conduta: seja o objeto para o qual tende espontaneamente seu desejo, seja o que

a reflexão apresenta ao pensamento como um bem.” Por sua vez, a Esfinge, monstruosa e poderosa, demonstra ter um coração humano, capaz de cometer erros em nome de um ideal não permitido pelas divindades: o seu sacrifício amoroso somente acelera a armadilha tramada pelos deuses (DE LA VEGA, 1981).

Tomada pela raiva, a Esfinge exige que Anúbis persiga Édipo, como um cão de guarda, e o morda. O deus egípcio, então, pergunta se a leoa-mulher realmente odeia o herói. Com a resposta afirmativa, ele conta-lhe sobre o destino previsto para Édipo. Quando ela responde que gostaria de estar presente para testemunhar a derrocada do rapaz, Anúbis anuncia que, de fato, estará e pede que lembre quem ela realmente é: a deusa da Vingança, Nêmesis. Subitamente, a Esfinge/Nêmesis avista Édipo retornando para o local e, esperançosa, imagina que o herói a ama. Para o seu descontentamento, Édipo retorna para reclamar algum troféu, de modo a comprovar a derrota da besta e colher os louros da vitória em Tebas. Para que Édipo receba o troféu, os dois deuses determinam que aguarde enquanto, escondidos, dialogam:

ESFINGE – Eis-me feia, Anúbis. Estou um monstro. Pobre garoto! Se o assusto...

ANÚBIS – Ele nem sequer a verá, fique tranquila.

ESFINGE – Ele é cego?

ANÚBIS – Muitos homens nascem cegos e só o percebem no dia em que uma boa verdade lhes entra pelos olhos (COCTEAU, 1967, p. 77).

Assim, os dois deuses, despidos de suas formas corpóreas, agora que a tarefa chegou ao fim, oferecem a carcaça humana da Esfinge vestindo a cabeça de chacal de Anúbis. Porém, o deus egípcio, quando afirma que “ele nem sequer a verá”, na verdade, refere-se, duplamente, à verdadeira forma da Esfinge e ao castigo dos deuses para aqueles tomados pela *hybris*: a nêmesis. Quando indagado se Édipo é cego, Anúbis responde atribuindo valor simbólico à moléstia, pois “o símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (DURAND, 1995, p. 12, grifo original). Ainda para Durand (2002), as diversas atribuições negativas relativas à cegueira, feitas pela consciência popular, reforçam que, simbolicamente, tal deficiência é uma enfermidade da inteligência. Ademais, a afirmação de Anúbis parece remeter à função primordial da narrativa mítica que, para Mircea Eliade (2002, p. 13), “consiste em revelar modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.”

Ultrapassada mais uma encruzilhada e de posse do troféu, Édipo parte em direção a Tebas e é encerrado o segundo ato da peça. Na cidade, encontrará mais uma encruzilhada: a última chance de escolher um caminho alternativo e de evitar a total consumação da tragédia.

Ao contrário do primeiro e do segundo ato, que se sucedem simultaneamente, o terceiro ocorre no dia seguinte aos outros dois. Ele inicia com a Voz anunciando que “desde a madrugada que se sucedem as festas do coroamento e das bodas. A multidão acaba de aclamar pela última vez a rainha e o vencedor da Esfinge” (COCTEAU, 1967, p. 80). Após o casamento, Édipo e Jocasta encontram-se no quarto da monarca, onde terão a noite de núpcias. Entretanto, a rainha pede que, enquanto suas criadas a penteiam, Édipo receba a visita de Tírsias. Segundo ela, é um costume tebano que o grão-sacerdote consagre a união dos soberanos. A contragosto, visto que não tolera receber conselhos, Édipo aceita. Quando o vidente entra no quarto, Édipo pede que Tírsias não tome o seu tempo:

ÉDIPO – Ao que importa, Tírsias. Vamos ao que importa.

TIRÉSIAS – Irei pois ao que importa e falarei com toda a franqueza. Alteza, os presságios são funestos, muito funestos. Eu tinha que pô-los em guarda.

ÉDIPO – Ora, eu já contava com isso. O contrário é que me teria causado surpresa. Não é a primeira vez que os oráculos se assanham contra mim e eu lhes escapo.

TIRÉSIAS – Acreditais que possamos escapar-lhes?

ÉDIPO – Eu sou a prova. E ainda admitindo que o meu casamento não seja do agrado dos deuses, que é das vossas promessas, da morte da Esfinge, de que vos librei a vós todos? E por que os deuses me conduziram até este quarto, se este casamento lhes desagradava?

TIRÉSIAS – Pretendeis resolver num minuto o problema do livre-arbítrio? Ai de vós! O poder vos embriaga.

ÉDIPO – O poder vos escapa (COCTEAU, 1967, p. 86).

Apesar de seus temores, Tírsias não é capaz de detalhar os presságios, parecendo, a Édipo, preocupações infundadas. Nas lendas, a figura dos videntes cegos é recorrente, uma vez que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 218), é “como se fosse preciso ter os olhos fechados à luz física a fim de perceber a luz divina.” Porém, ao contrário do cego Tírsias<sup>8</sup> da mitologia grega, o de *A máquina infernal* é “quase cego”. Consoante Fialho (1993), ele é vazio de conteúdo: é incapaz de sentir a presença do fantasma de Laio no ato I e incapaz de pressentir o incesto e o suicídio que virão. Com o seu poder de vidência irrelevante, Tírsias é uma peça inútil para Tebas, mas uma valiosa engrenagem para a máquina dos deuses, visto que nada pode fazer para impedir a realização dos desígnios divinos.

Tírsias explica a Édipo que preza Jocasta como sua própria filha e deseja apenas protegê-la. Então, com novas demonstrações de ironia trágica, continua o diálogo entre os dois homens:

---

<sup>8</sup> Conforme Bulfinch (2002), Tírsias, quando jovem, por acaso vira Atenas banhando-se. Furiosa, a deusa tornou-o cego. Mais tarde, porém, abrandou o castigo e lhe concedeu a visão dos conhecimentos futuros.

ÉDIPO – Ela não tem necessidade senão do meu amor.  
TIRÉSIAS – É a propósito desse amor, Édipo, que exijo uma explicação. Amais de verdade a rainha?  
ÉDIPO – De toda a minha alma.  
TIRÉSIAS – Quero significar: Gostais de a tomar em vossos braços?  
ÉDIPO – Gosto sobretudo que ela me tome nos seus.  
TIRÉSIAS – Sou-vos grato por essa nuance. Sois muito jovem, Édipo. Jocasta podia ser vossa mãe! Eu sei, eu sei, ides responder-me que...  
ÉDIPO – Vou responder-vos que sempre sonhei com um amor desse gênero, um amor quase maternal (COCTEAU, 1967, p. 88).

Iludido pelo futuro, aparentemente, próspero reservado a si, Édipo não percebe as evidências de que o destino que lhe foi arranjado pelos deuses já está bem adiantado em seu percurso, pois a “vida nesta terra, devido à constituição humana, está de antemão exposta ao engano, às aparências que lhe escondem a realidade, ao desvario que o atrai para a ruína” (LESKY, 1971, p. 31).

Desse modo, após uma sucessão de erros causados por escolhas guiadas pela soberba e pela interferência dos deuses, *A máquina infernal* apresenta uma última encruzilhada; uma última chance de desativar o mecanismo criado para garantir que o destino das pessoas seja o das pretensões divinas. Furioso, Édipo agride Tirésias com efeitos surpreendentes:

ÉDIPO – Não provoqueis a minha cólera. Estou no limite da paciência, irascível, capaz de qualquer ato irrefletido!  
TIRÉSIAS – Orgulhoso... fraco e orgulhoso!  
ÉDIPO – Tereis o que queríeis.  
(*Atira-se sobre o outro lançando-lhe as mãos ao pescoço*)  
TIRÉSIAS – Largai-me... Não vos envergonhais?...  
ÉDIPO – Receais que vosso rosto, aí, aí, bem de perto e em vossos olhos de cego eu leia a verdadeira verdade do vosso procedimento.  
TIRÉSIAS – Assassino! Sacrilégio!  
ÉDIPO – Assassino! Deveria eu sê-lo. Um dia, terei sem dúvida que me arrepender de um respeito absurdo e se eu ousasse... Oh, oh, deuses, que vejo? Aqui, aqui... nos seus olhos de cego... não sabia que isso fosse possível.  
TIRÉSIAS – Largai-me! Bruto!  
ÉDIPO – O futuro! O meu futuro, como numa bola de cristal.  
TIRÉSIAS – Haveis de arrepender-vos...  
ÉDIPO – Estou vendo, estou vendo... Mentiste, adivinho! Desposarei Jocasta. Uma vida feliz, rica, próspera, dois filhos... filhas... e Jocasta sempre tão bela como hoje, sempre a mesma, uma amorosa, uma mãe num palácio de venturas... Vejo mal, quero ver. É tua culpa, adivinho. Quero ver.  
(*Sacode-o*)  
TIRÉSIAS – Maldito!  
ÉDIPO – (*recuando de súbito, largando TIRÉSIAS e levando as mãos aos olhos*)  
Ah, miserável. Cegou-me. Atirou-me pimenta nos olhos! Jocasta! Socorro!  
Socorro!  
TIRÉSIAS – Não atirei nada. Juro-o. Fostes punido pelo vosso sacrilégio.  
ÉDIPO – Mentis.

TIRÉSIAS – Quisestes ler à força o que contêm os meus olhos doentes, aquilo que eu mesmo não decifrei ainda e fostes punido (COCTEAU, 1967, p. 89-91).

Ao olhar de perto os olhos quase cegos de Tirésias, Édipo consegue ver a vida com Jocasta, os quatro filhos, a riqueza e a prosperidade. Porém, quando deseja poder ver mais, é acometido por uma momentânea cegueira física. Credo tratar-se de algum artifício utilizado pelo vidente para afastá-lo, o herói é incapaz de perceber que a cegueira é parte do inesperado oráculo que presenciou. Para Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 217), uma das atribuições negativas da cegueira é “ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doído, lunático, irresponsável.” Desse modo, mais uma vez, quando deparado com uma encruzilhada, Édipo toma a rota designada a ele pelos deuses, pois parece ser desqualificado para dar um sentido a todos os indícios apresentados e perceber que, desde o início de sua história, está enredado na trama profetizada. A cegueira na compreensão dos sinais pode ser explicada pelo que indica Lesky (1971), quando afirma que certas tarefas e situações não estão à altura dos limites da natureza humana, sendo reservadas ao divino. Nessa circunstância, os augúrios seriam responsabilidade de Tirésias, que recebeu de Atenas o dom da predição. Porém, seus olhos “quase cegos” ainda captam um pouco da luz do mundo físico e não estão totalmente abertos à luz divina, revelando somente vagos presságios ao vidente.

Superada a última encruzilhada que poderia modificar o rumo do destino de Édipo, *A máquina infernal* encaminha-se para o quarto ato, com um salto no tempo de 17 anos. Nele, a verdade é revelada, e a fortuna trágica do herói, consumada: Jocasta enforca-se com a sua echarpe, Édipo fura os próprios olhos e, acompanhado de Antígona e do fantasma da rainha-mãe-esposa, abandona Tebas. Dessa maneira, as determinações pré-estabelecidas pelos deuses são mantidas, e o conflito trágico, caracterizado pela contraposição do homem com alguma forma de ordem, é finalizado. Conforme Gerd Bornheim, a natureza da ordem pode variar:

pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade. Mas só a partir desses dois pressupostos se torna compreensível o conflito que caracteriza a ação trágica. Estar em situação trágica remete àqueles dois pressupostos, e a partir da bipolaridade da situação faz-se possível o conflito trágico (BORNHEIM, 1992, p. 74).

Infelizmente, para o herói trágico, o preço a ser pago pela consolidação da ordem é a sua aniquilação. Os deuses, atentos em seus desígnios, cobram um alto custo daqueles que os desafiam e ousam tentar incumbir-se de valores reservados, somente, às divindades.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A máquina infernal*, Jean Cocteau faz uma releitura do mito de Édipo e da rede de eventos que acarretam a queda do herói trágico, do alto de seu orgulho, para as profundezas do sofrimento. Mais terrível do que a queda é o fato de ele, subitamente, compreender todos os seus erros e “*ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente*” (LESKY, 1971, p. 34, grifo original). A trama de Édipo, na visão Cocteauniana, é mais do que um arranjo dos deuses: ela é uma máquina engenhosamente criada para garantir que todas as engrenagens girem cuidadosamente e nada escape ao seu propósito. Caso algo saia do previsto, como na interferência direta às pretensões de Laio, as divindades não se furtam de interferir para manter a perfeição de sua criação. De acordo com Fialho:

Esta forma de encadeamento dramático sensibilizou particularmente o escritor francês, a ponto de a tematizar – e a converter em metáfora da sua mundividência – como um mecanismo perfeito e infalível que envolve o homem e se destina a esmagá-lo: a máquina divina ou máquina infernal, já que nos abismos do infinito, com os seus segredos, habita a crueldade (FIALHO, 1993, p. 92).

Por meio da interpretação dos símbolos da peça, é possível construir novos sentidos para compreender essa máquina implacável. Desse modo, percebe-se alguns dos recursos empregados pelas divindades, incapazes de perdoar aqueles tomados pela *hybris*, fazendo com que o espectador questione, com força, a moralidade dos deuses (DE LA VEGA, 1981). Nas encruzilhadas simbólicas encontradas pelos humanos, as deidades sempre encontrarão alguma forma de manter os seus subordinados no percurso planejado. Elas parecem divertir-se com os conflitos trágicos, vendo, neles, uma oportunidade para demonstrar a sua divina capacidade infernal, pois a tragédia delimita a fronteira humano-divindade e qual o papel reservado a cada um. Como afirma Bornheim:

o homem é um ser “híbrido”, no sentido de que pode perder de vista a sua medida real, transcendente, e emaranhar-se na aparência ou na desmedida, confinando-se à sua própria imanência. Em última análise, toda tragédia quer saber qual é a medida do homem (BORNHEIM, 1992, p. 80).

Ademais, *A máquina infernal* parece fazer, também, uma releitura do *deus ex machina*. Se, em algumas tragédias áticas, a intervenção divina ocorria de forma literal, por meio de uma “máquina suspensa por uma grua, a qual trazia para o palco um deus capaz de resolver, ‘num passe de mágica’, todos os problemas não resolvidos” (PAVIS, 1999, p. 92), na peça de Cocteau, o *deus ex machina* é simbólico. O engenho divino está sempre vigilante e em permanente operação, preexistindo à

própria história, adiantando-se às encruzilhadas, prevendo os conflitos e solucionando-os, sempre que possível, antecipadamente. Aos humanos, frente à onipotência dos deuses, resta serem apenas engrenagens da grandiosa máquina infernal que ordena o mundo.

#### 4 REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

COCTEAU, Jean. **A máquina infernal**. Petrópolis: Vozes, 1967.

DE LA VEGA, Jose Lasso. **Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo: Cocteau, Gide, Anouilh**. Espanha: Universidad de Murcia, 1981.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERGUSON, Francis. **Evolução e sentido do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

FIALHO, Maria do Céu. **Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em *La machine infernale* de Jean Cocteau**. *Máthesis*, Portugal, v. 2, 91-107, 1993.

KERÉNYI, Karl. **Os heróis gregos**. São Paulo: Cultrix, 1998.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura. **Ciências e letras**. Porto Alegre, n. 42, p. 9-19, jul.-dez. 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

***Title***

Crossroads and gears: Oedipus's destiny in *The infernal machine*, by Jean Cocteau

***Abstract***

In the play *The infernal machine*, by Jean Cocteau, a retelling of the Oedipus myth, we can see the occurrence of symbolic crossroads, here understood as places in which destinies converge and could be altered. But, in the divine machine of annihilation built by the gods, humans are nothing but gears and can not do anything to modify what was already previously determined for their existence. The purpose of this article is to analyze how Oedipus's destiny is consolidated in three symbolic crossroads, so the methods employed by the gods to accomplish the tragedy are exposed. Our sources consist of authors such as Aristotle (1966), Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (2017), Gerd Borheim (1992), Gilbert Durand (1995; 2002), Mircea Eliade (2002), Albin Lesky (1971) and Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet (2005).

***Keywords***

The infernal machine; Jean Cocteau; Oedipus; Symbols. Crossroads.

---

Recebido em: 26/03/2019.

Aceito em: 26/08/2019.