

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

JÚLIA GUIMARÃES DA GAMA FERNANDES

A POESIA NA CRIAÇÃO ENTRE ARTES DE JEAN COCTEAU

Juiz de Fora

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

A POESIA NA CRIAÇÃO ENTRE ARTES DE JEAN COCTEAU

JÚLIA GUIMARÃES DA GAMA FERNANDES

Trabalho de Conclusão de Curso
em Bacharelado em Cinema e
Audiovisual sob orientação de
Felipe de Castro Muanis

Juiz de Fora

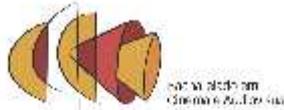
2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Guimarães da Gama Fernandes , Júlia .
A poesia na criação entre artes de Jean Cocteau / Júlia
Guimarães da Gama Fernandes . -- 2021.
62 p. : il.

Orientador: Felipe de Castro Muanis
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2021.

1. Poesia. 2. Jean Cocteau. 3. Arte. 4. Cinema. I. de Castro
Muanis, Felipe, orient. II. Título.



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 16 dias do mês de março do ano de 2021, às 10 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) Júlia Guimarães da Gama Fernandes, matrícula 201566063B, tendo como título A POESIA NA CRIAÇÃO ENTRE ARTES DE JEAN COCTEAU.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

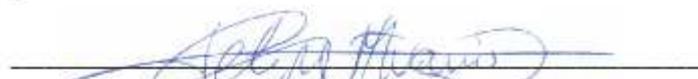
Professor DR. FELIPE DE CASTRO MUANIS, orientador, IAD/UFJF;

Professora DRA. THERESA MEDEIROS, examinadora, Facom/UFJF;

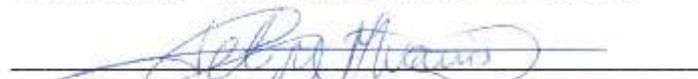
Professor DR. LUIZ CARLOS DE OLIVEIRA JUNIOR, examinador, IAD/UFJF.

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado

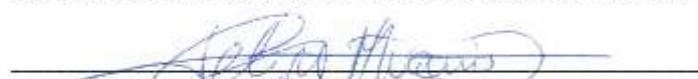
(x) APROVADO () REPROVADO. Com nota 100 (cem, de 0 a 100). Eu, Felipe de Castro Muanis, Professor(a) – Orientador(a), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.



PROFESSOR Dr. FELIPE DE CASTRO MUANIS – ORIENTADOR



PROFESSORA Dra. THERESA CHRISTINA BARBOSA DE MEDEIROS – EXAMINADORA



PROFESSOR Dr. LUIZ CARLOS DE OLIVEIRA JUNIOR – EXAMINADOR

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Juiz de Fora, que pela via de seu ensino público, gratuito e de qualidade, me formou enquanto profissional e enquanto pessoa.

À minha mãe Silvia, ao meu padrasto Oswaldino, ao meu irmão Miguel e à toda a minha família, bela em sua diversidade.

Aos meus amigos, que caminham comigo. Agradeço especialmente àqueles que, de alguma maneira, me ajudaram na construção deste trabalho: ao Ismael, ao Ariel, à Sofia e à Janis, o meu muito obrigada.

Aos professores do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, que transmitiram o ensino das artes de modo plural, possibilitando novos encontros.

Ao professor Carlos Reyna, que desde o início apostou na minha trajetória e no meu crescimento enquanto profissional.

À Ilka Schapper, que é professora mesmo fora da sala de aula.

Às professoras Líliam Nagem Mancini e Walquíria Cardoso, que, *pas à pas*, possibilitam que a língua francesa passe de uma mera abstração incompreensível a uma realidade próxima.

À Mônica Magalhães, que me escuta.

Ao meu orientador Felipe Muanis, que me transmitiu ensinamentos que vou levar para o resto da vida. Agradeço pela parceria, pelo encorajamento, pelo apoio e pelo afeto.

Para o meu pai

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo discutir o lugar da poesia na criação artística de Jean Cocteau. Investiga-se, principalmente, como Cocteau se constituiu enquanto artista, transitando entre diferentes linguagens e atuando de maneira múltipla no meio artístico. Nesse sentido, busca-se entender como o artista compreendia a poesia para além de seus aspectos textuais, expandindo-a para as artes plásticas, para a música e para o cinema. Sua produção plural, desenvolvida primariamente no contexto das vanguardas modernas de 1920 e 1930, diz respeito a uma trajetória que tem, paradoxalmente, uma influência direta das narrativas clássicas e da arte moderna. Essa constante movimentação de Cocteau, que não se fixa a nenhuma corrente artística, acaba fazendo-o ocupar um entre-lugar, constantemente invisibilizado e marginalizado. A sua compreensão do cinema e das outras artes se deu, portanto, a partir de uma ótica muito particular. A Trilogia Órfica (1932 – 1960), sua obra mais duradoura, é analisada para fundamentar o debate introduzido pelo trabalho e para mostrar como a obra de Cocteau se constituiu de elementos muito próprios, pautada principalmente em uma representação poética do eu.

Palavras-chave: Poesia. Jean Cocteau. Arte. Cinema.

RÉSUMÉ

La présente étude a pour but de discuter le lieu de la poésie dans la création artistique de Jean Cocteau. On explore, surtout, la façon dont Cocteau se constitue en tant qu'artiste, transitant parmi les différents langages et agissant de manière multiple dans le milieu artistique. Dans ce sens, on cherche à saisir la façon dont l'artiste comprenait la poésie au-delà de ses aspects textuels, en l'étendant aux arts plastiques, à la musique et au cinéma. Sa production diverse, développée principalement dans le contexte des avant-gardes modernes des années 1920 et 1930, dit d'une trajectoire qui a paradoxalement, une influence directe sur les récits classiques et l'art moderne. Ce mouvement constant de Cocteau, qui ne se limite pas à un seul courant artistique, lui permet d'occuper un *entre-lieu*, constamment invisible et marginalisé. Sa compréhension du cinéma et d'autres arts s'est formée donc d'un point de vue très particulier. On analyse la *Trilogie Orphique* (1932 - 1960), son œuvre la plus durable, pour fonder le débat introduit par cette recherche et montrer comment l'œuvre de Cocteau est composée d'éléments qui lui étaient propres, fondée principalement sur une représentation poétique de soi.

Mots-clés : Poésie. Jean Cocteau. Art. Cinéma.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité</i> (1936)	38
Figura 02 – <i>O sangue de um poeta</i> (1932) - A figura simbólica de Orfeu	46
Figura 03 – <i>Orfeu</i> (1950) - Desenho de Orfeu	47
Figura 04 – <i>O testamento de Orfeu</i> (1960) - Frame de uma breve animação de Orfeu com sua lira, assinada com a estrela de Cocteau	49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. COCTEAU: DA TRADIÇÃO À VANGUARDA	17
1.1 O clássico universal e a referência aos mitos	18
1.2 As movimentações modernas	22
2. A CRIAÇÃO POÉTICA ENTRE LINGUAGENS DE JEAN COCTEAU	29
2.1 Um artista intermídia?	33
2.2 A verdade poética	36
3. O CINEMA DE UM POETA	40
3.1 A Trilogia Órfica e o mito de Orfeu	43
3.2 No encaço de um cinema de poesia	49
CONCLUSÃO	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	60

INTRODUÇÃO

A respeito de seu reconhecimento no *grand monde* artístico, o poeta Jean Cocteau disse certa vez: “Eu sou, sem dúvida, o poeta mais desconhecido e o mais famoso”¹. Comumente caracterizado por seu ritmo de frenesi intenso, Jean Cocteau, para além da poesia e do romance, fez principalmente teatro, desenho e cinema, mas também música e dança. Para além disso, o francês também atuou como promotor das artes e foi um personagem de destaque no cenário artístico parisiense a partir da década de 1920, obtendo alcance enquanto artista múltiplo. Essa trajetória o levou à sua eleição para a Academia Real da Bélgica e para a Academia Francesa de Letras, ambas em 1955, e ao recebimento do título de doutor *Honoris Causa* em Letras pela Universidade de Oxford, em 1956.

Cocteau teve um longo período de atividade, datado, principalmente, de 1920 à 1960, com o seu falecimento em 1963, aos 74 anos; a exuberância de sua obra e a sua relevância no contexto artístico da época são fatores que, por si só, já elegeriam o poeta a uma posição célebre, de alto reconhecimento no *hall* dos artistas. E, de fato, Cocteau não é figura menos importante: enquanto cineasta, é sem dúvida um nome significativo para o cinema francês, sendo reconhecido tardiamente por suas inovações no cinematógrafo², sejam elas de ordem estética ou técnica. Suas contribuições ao teatro, bem como ao balé e a música, também não passam despercebidas aos olhares dos críticos e especialistas, e com relação à poesia, teve êxito certo, sendo ela a origem e a alavanca para sua aparição no mundo das artes. No entanto, não deixa de ser um fato que, ao longo dos anos, Jean Cocteau foi um artista mencionado superficialmente ou mesmo lido com pouca profundidade. Com exceção da França - país no qual seu nome aparece com mais regularidade – seu nome ainda se perde em meio a outros que, ao longo da

¹ No original: “Je suis, sans doute, le poète le plus inconnu et le plus célèbre”. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Grasset et Fasquelle, [1963], 2003, p. 24.

² O termo cinematógrafo é empregado por Cocteau em um sentido conceitual, e não faz referência ao maquinário desenvolvido pelos irmãos Lumière.

história, ganharam mais destaque. Não ocupando muitas linhas nos livros gerais sobre história da arte e sobre história do cinema, o poeta parece não ter sua obra discutida à fundo nos espaços acadêmicos. A investigação deste desconhecimento é, portanto, de interesse da presente pesquisa, que considera a relevância de sua obra, bem como de sua *persona*, investigando o percurso do artista e formulando questões a respeito da sua singular produção que, impossível de ser enquadrada por um gênero puro³, transitou entre diversas linguagens artísticas.

Desse modo, o presente trabalho entende Cocteau como figura seminal das vanguardas europeias do século XX, e atribui a ele uma importância que não se restringe somente ao significado de sua obra no contexto da modernidade. Acredita-se que, devido à implicação do artista para com a arte e suas linguagens distintas, as criações de Cocteau podem servir como base para pensar a arte até mesmo nos dias atuais.

No campo do cinema, Cocteau introduziu questionamentos caros ao exercício e a teoria cinematográfica, que se viu diante de um artista que, para além de pensar o cinema teoricamente, trazendo à tona novos conceitos, adaptava o maquinário de filmagem a seu bel prazer e até mesmo introduzia mudanças no campo dos efeitos especiais. Para além da realização de seus próprios filmes, Cocteau colaborou com outros cineastas, comumente escrevendo diálogos ou roteiros. Pode-se destacar suas parcerias com Marcel Carné, Robert Bresson e Jean Delannoy, além da sua estreita ligação com o ator Jean Marais, que protagonizou muitos dos seus filmes e foi o seu grande companheiro de vida. François Truffaut, um dos principais nomes da Nouvelle Vague francesa, também era um admirador de Cocteau, e foi Truffaut que viabilizou a filmagem do último filme do poeta, *O Testamento de Orfeu* (1960).

³ Wellington Júnio Costa, pesquisador da obra de Cocteau e tradutor de “A dificuldade de ser” no Brasil, diz na apresentação da edição brasileira: “As fronteiras tiveram de ser distanciadas ao máximo, ou até mesmo apagadas completamente, para dar espaço à sua obra. Nenhum gênero puro poderia contê-la.”

No meio cinematográfico o artista não se ligou a nenhuma corrente estética específica, e suas opiniões polêmicas a respeito do cinema – que ele comentou, na ocasião de sua entrevista com André Fraigneau, como um “lugar de passagem, um divertimento que o público tem”⁴ (FRAIGNEAU, 1951, p.10) – eram apresentadas em oposição ao seu conceito de “cinematógrafo”, que operaria no campo das ideias e seria uma via de transmissão de pensamentos, para dar vazão a uma poética do eu. A sua abordagem fantástica e subjetiva não era bem vista por parte expressiva da cinefilia de esquerda militante, que o acusava de ser narcisista e pouco engajado, e Cocteau se encontrou à margem das disputas culturais e dos discursos que, mais para frente, constituiriam os novos cinemas.

O que, então, poderia ter levado um artista celebrado institucionalmente a se ver como um desconhecido entre o seu próprio meio? A pesquisadora Rana El Gharbie (2011), ao comentar a receptividade que Cocteau tinha por parte da crítica e da imprensa, diz:

De fato, durante toda a sua vida, o escritor sofre com a sua visibilidade mundana e sua invisibilidade íntima. Em outras palavras, Cocteau, personagem muito criticado pela imprensa de sua época, é um autor muito pouco lido em profundidade. Escapando à toda categorização, não pertencendo às diferentes correntes literárias de sua época, recusando a passagem para um único gênero literário ou para uma determinada arte, não se interessando pelo compromisso político que caracteriza muitos escritores durante e depois da Segunda Guerra Mundial, o poeta permanece muito tempo inatingível. O ódio de André Breton por sua pessoa suscita uma série de críticas na imprensa da época, que o julga severamente. Além disso, as cartas abertas com André Gide estabelecem uma reputação que denigre a originalidade do poeta. Cocteau é definido como um príncipe frívolo, uma mente leve que se contenta de copiar os seus amigos e seu trabalho é considerado fantasioso.⁵ (EL GHARBIE, 2011, p.2)

⁴ No original: le cinéma est un lieu de passage, un divertissement que le public a”.

⁵ “En effet, toute sa vie, l’écrivain souffre de sa visibilité mondaine et de son invisibilité intime. En d’autres termes, Cocteau, personnage très critiqué dans la presse de son époque, est un auteur très peu lu en profondeur. Échappant à toute catégorisation, n’appartenant pas aux différents courants littéraires de son époque, refusant l’infléchissement vers un genre littéraire unique ou à un art particulier, ne s’intéressant pas à l’engagement politique qui caractérise nombre d’écrivains durant et après la Seconde Guerre mondiale, le poète reste longtemps insaisissable. La haine d’André Breton pour sa personne suscite une série de critiques dans la presse de l’époque qui le juge sévèrement. De plus, ses lettres ouvertes avec André Gide mettent en place une réputation qui dénigre l’originalité du poète. Cocteau est défini comme un prince frivole, un esprit léger qui se contente de copier sur ses amis et son oeuvre est considéré e comme fantaisiste.”

Eis Cocteau, portanto: figura pública que é visível mundanamente e invisível intimamente. Seu percurso enquanto artista se dá à margem dos seus, comumente ocupando um lugar que, ainda que inserido na dinâmica cultural de seu tempo, está de fora, deliberadamente não compactuado com muitas das premissas que lhe foram exigidas por parte do mundo artístico que habitava. Era, em parte, criticado pelas próprias vanguardas modernas com quem tinha certa afinidade, sendo mal falado principalmente pelos surrealistas de André Breton⁶, enquanto, por outro lado, era mal visto pelas características inovadoras inerentes ao seu modernismo. A atipicidade de seu percurso se evidencia também neste lugar não definido, pois por mais que Cocteau flertasse com certas premissas dadaístas e surrealistas e estivesse em sintonia com muitas das ideias de vanguarda, escolheu estar à parte do dogmatismo dos *-ismos*, não se restringindo a um ou outro movimento e produzindo o que muitos nomearam como um “clássico *avant-garde*”. Sua invisibilidade, então, seria de ordem criativa, não conquistando certo espaço nas disputas culturais do seu meio. Apesar disso, tal entrevamento não se configurou como um empecilho para o artista, pois como ressalta El Gharbie:

A invisibilidade, fonte de males eternos, é paradoxalmente um apoio para o poeta: “E eu penso que minha visibilidade (...) protege a minha invisibilidade, o envelope de uma armadura densa, cintilante, capaz de receber golpes com impunidade”. Contudo, Cocteau procura levantar a máscara, pois “estar coberto torna possível ser descoberto”.⁷

A dita invisibilidade de Cocteau se tornou, portanto, uma dinâmica pessoal própria, integrando oficialmente seu discurso e resultando em uma criação conceitual, presente em seus trabalhos. Tal desconhecimento íntimo adentrou em sua obra e se constituiu como enigmas a serem desvendados. De fato, Cocteau sempre se utilizou da premissa da criação de enigmas, alegando que a obra de arte é invisível e que, para aqueles que quisessem lê-lo, seria necessário

⁶ André Breton, um dos principais nomes do movimento surrealista, não tinha uma boa relação com Cocteau. O assunto, importante para entender a trajetória de Cocteau, será melhor desenvolvido no capítulo 1.

⁷ “L’invisibilité, source de maux éternels, est paradoxalement un soutien pour le poète : « Et je pense que ma visibilité [...] protège mon invisibilité, l’enveloppe d’une cuirasse épaisse, étincelante, capable de recevoir impunément les coups. » Cependant, Cocteau cherche à lever le masque puisqu’« être recouvert permet d’être découvert »”. Ibidem.

decifrar seus signos. Na abertura do seu primeiro filme *O sangue de um poeta* (1932), um texto introdutório diz: “Todo poema é um brasão. Deve ser decifrado”. Também foi nesta ocasião que Cocteau fez uma homenagem à quatro nomes importantes da história da pintura ocidental: Piero Della Francesca, Pisanello, Paolo Uccello e Andrea Del Castagno, todos pintores que utilizaram em suas obras a temática do enigma e que, estando inseridos no contexto da renascença italiana, reanimaram os ideais clássicos.

Estes ideais clássicos habitaram o imaginário do artista. Para ir de encontro aos seus principais referenciais, deve-se destacar a mitologia clássica como uma das protagonistas do seu discurso. Cocteau defendia-a aguerridamente: era convicto de que, no exercício artístico (e também para além dele), a mitologia acrescentaria mais do que a história⁸. A história positivista, composta de verdades que eventualmente se tornariam mentiras, seria o oposto da mitologia, composta de mentiras que eventualmente se tornariam verdades. Suas obras são, conseqüentemente, verdadeiras alegorias mitológicas, quando não releituras modernas das tragédias gregas ou “modernizações líricas de histórias clássicas” (OSCHERWITZ; HIGGINS, 2007, p. 107). A esse exemplo, pode-se citar suas adaptações dos textos de Sófocles, como *Édipo Rei* e *Antígona*, que se tornaram, respectivamente, ópera e peça de teatro. *A máquina infernal*, uma de suas peças mais prestigiadas, também reconta a história de Édipo aos olhos do poeta moderno, e no cinema a sua chamada *Trilogia Órfica* é uma grande homenagem ao mito de Orfeu.

No entanto, ainda que Cocteau fosse altamente influenciado pelo universo clássico - considerado ultrapassado e superado aos olhos dos vanguardistas -, o poeta é fruto de seu tempo e não dá as costas às pautas modernas, que o tocam profundamente. O primeiro capítulo desta pesquisa se dedicará, portanto, a investigar as relações possíveis entre a tradição e a vanguarda

⁸ Cocteau fez tal afirmação em inúmeras ocasiões, mas em seu filme-depoimento “Jean Cocteau fala aos anos 2000”, sua argumentação a favor de tal ideia fica evidente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kIWZnYLyRUk>. Acesso em 10 de janeiro de 2021.

no contexto artístico, elucidando como o caminho de Jean Cocteau foi permeado tanto por uma quanto pela outra. Para tal, serão trabalhados autores como Aristóteles e Giulio Carlo Argan, que se dedicaram a pensar, respectivamente, sobre a poesia no contexto clássico e sobre o contexto de surgimento da arte moderna. A influência que Cocteau teve de diversas linguagens e correntes artísticas é importante para entender a sua obra, e a sua ligação profunda com a arte clássica, bem como com as premissas modernas, o levarão a pensar a poesia sob um viés muito próprio, desenvolvendo obras singulares, ainda que múltiplas e transdisciplinares.

Dessa produção múltipla e sem fronteiras, surge a busca por uma definição de sua obra, o que abre espaço para algumas reflexões, tanto por parte dos seus admiradores quanto por aqueles que o acusavam de ser um *touche-à-tout*⁹ – termo que ele próprio usava, de maneira pejorativa, para descrever as suas origens familiares, que remontam às famílias parisienses tipicamente burguesas, consumidoras de arte e literatura. A acusação de ser um “faz-tudo” e os questionamentos a respeito de seu estilo o levaram a dizer: “Eu não dou a mínima importância ao que as pessoas chamam de estilo e por meio do que elas se gabam de reconhecer um autor. Eu quero que me reconheçam pelas minhas ideias” (COCTEAU, 2020, p.151). Era no trânsito dessas ideias que o artista ia da escrita de um livro à composição de uma ópera, da direção de uma peça à direção de um filme. Seria possível, então, conter Jean Cocteau em uma definição? Ele era um escritor, um cineasta ou um desenhista? De tantas nomeações possíveis, talvez todas lhe coubessem, pois era nesse fazer veloz que residia o desejo de ser do artista.

A teoria dos estudos interartes será, então, base para o segundo capítulo do trabalho, que buscará compreender se a obra do artista se aproxima da definição corrente de intermedialidade. Neste sentido, os escritos de Claus Clüver serão utilizados para melhor compreensão do conceito dentro da teoria da arte. Para tanto, também se discutirá o que esses conceitos significaram na história da arte e em que dado momento histórico eles surgiram como pautas

⁹ Artista de diversos talentos que, no entanto, só os desenvolve superficialmente.

de discussão acadêmica e como proposições de uma nova forma de olhar para as diversas linguagens das artes. Ademais, o trabalho de dissertação de mestrado de Isabella Martins, que compreende a produção cinematográfica de Jean Cocteau dentro de um espectro intermediático, também se destaca como referência bibliográfica cara à esta pesquisa.

É a partir da transdisciplinaridade de Cocteau que a pesquisa também se debruçará sobre a poesia, linguagem que certamente ocupou um lugar de centralidade em seu discurso, sendo tema recorrente em suas obras, muitas delas metalinguísticas. Cocteau afirmava que a sua relação com as outras linguagens era sempre abarcada pela poesia, e a sua concepção do que era um poeta não se restringia unicamente àquele que escreve, mas também àquele que pinta, que desenha, que filma. O poeta, ponte entre a poesia e o mundo, seria somente um veículo para algo maior do que ele próprio. Entender, portanto, o significado da concepção poética de Cocteau é poder decifrar o que o artista desejava, primariamente, comunicar ao seu público. A verdade da poesia, neste caso, será abordada a partir do conceito de autoficção, recorrente na obra do poeta.

O cinema, no caso de Cocteau, está necessariamente ligado a uma prática poética, e o terceiro capítulo do trabalho terá como base o livro de entrevistas *Entretiens autour du cinématographe* (1951), de André Fraigneau. Fraigneau, em uma conversa com Cocteau, defenderá o trabalho do artista como “poesia cinematográfica”. O terceiro e último capítulo da pesquisa será focado, então, nas aproximações presentes entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica, fazendo-se uma leitura da cinematografia do artista a partir do conceito de cinema de poesia, aprofundado posteriormente por cineastas como Luís Buñuel e Pier Paolo Pasolini, e que vão de encontro à prática e aos preceitos do francês. A justaposição da Trilogia Órfica com o mito de Orfeu também será trabalhada, visto que foi na narrativa de Orfeu que Cocteau encontrou sua máxima conceitual.

Traçar uma rota de descoberta de um artista tão múltiplo se constitui como objetivo da presente pesquisa, desvendando a elaboração de seus enigmas e emergindo em seu mundo de fantasia. Por conseguinte, o trabalho visa retornar ao seu percurso histórico, às suas referências fundadoras, à sua contribuição ao mundo da arte, ao seu eu subjetivo que comumente é material de suas realizações transdisciplinares, apresentado em suas obras como uma metonímia do mundo.

1. COCTEAU: DA TRADIÇÃO À VANGUARDA

A tradição clássica na arte, corrente referencial e comumente revisitada, se caracterizou ao longo dos séculos como uma das bases fundamentais para o pensamento ocidental. Suas formas ideais e harmônicas, aliadas a uma proposição de graça e unidade, repercutiram no passado e reverberam no presente, ainda que com diferentes implicações e resultados. Através da história da arte, testemunhou-se o lugar que a arte greco-romana ocupou na dinâmica histórico-cultural do Ocidente, visto que a ela foi empregado um valor absoluto, que a estabeleceu como marco histórico e como um padrão para as correntes posteriores. Seja por saudosismo ou por irreverência à tradição, o classicismo é sempre assunto de debate, sendo tema comum às agendas artísticas, acadêmicas, e principalmente europeias.

A produção artística da antiguidade clássica foi revisitada com especial atenção na Renascença italiana, no contexto dos séculos XV e XVI, bem como no período neoclássico, à luz da aparição do romantismo. Ambas as correntes artísticas possuem semelhanças que, de alguma maneira, as une em torno de preceitos estéticos definidos, apesar de seus contextos históricos distintos. Das proposições clássicas expressas tanto no Renascimento quanto no Neoclassicismo, a noção de belo talvez seja aquela que, ainda que em um sentido dialético, mais prosperou no decorrer da história. O seu caráter fenomenal, atrativo ao olhar, se entranhou no discurso de poetas, pintores, estetas, e de muitos outros que viram nesta ideação uma máxima a ser alcançada.

Para além dos postulados estéticos da tradição artística, deve-se destacar o papel fundador que os mitos tradicionais exerceram sobre o pensamento ocidental. As narrativas tradicionais greco-romanas ocuparam um lugar importante no desenvolvimento das sociedades europeias, tendo influenciado a filosofia, a história, mas também a arte – constituindo-se, assim, como material criativo tanto para as belas artes quanto para a poesia.

No campo das visualidades, sua presença se evidenciou primeiramente nas pinturas mitológicas - gênero pictórico que, no contexto greco-romano, era definido, sobretudo, por seu caráter religioso. Mais tarde, na ocasião da reanimação clássica, no renascimento italiano e posteriormente no neoclassicismo, as pinturas mitológicas foram retomadas e, já despidas da religiosidade de outrora, serviram como exaltação à antiguidade clássica ou mesmo como grandes alegorias.

No que concerne à atividade poética, a antiguidade clássica testemunhou uma série de adaptações das narrativas mitológicas tradicionais, que até hoje são lidas e saudadas, seja por sua qualidade textual ou por sua importância histórica. Comumente tematizadas por deuses, heróis, ou mesmo seres plurais e mundanos, a poesia clássica foi, em linhas gerais, classificada em gêneros que iam do épico à epopeia, da tragédia à comédia. Esses gêneros abarcavam características próprias, que modularam e serviram como base para o desenvolvimento das formas literárias atuais. No seu texto intitulado *Poética*, Aristóteles se debruçou sobre o que ele define como as “espécies da poesia” (ARISTÓTELES, 1999, p.37) e, estabelecendo diferenças internas entre um gênero e outro, destacou as contribuições de poetas como Homero, Eurípedes e Sófocles. As obras desses autores, celebrados já na antiguidade clássica, atravessaram o tempo e acabaram por inspirar diversos artistas, sobretudo poetas e dramaturgos que localizaram em seus escritos material rico para ser trabalhado. Com Jean Cocteau, não foi diferente.

1.1 O clássico universal e a referência aos mitos

Jean Cocteau foi um grande amante da mitologia, e durante toda a vida, o poeta bebeu na fonte de sua Musa¹⁰. Como todo artista, suas influências reverberaram diretamente em sua obra. O apreço pelo mundo antigo greco-romano era notório desde a sua juventude, e certos

¹⁰ A Musa, figura inspiradora dos poetas e artistas, é decorrente da antiguidade clássica e permeou o discurso de Cocteau.

aspectos do classicismo, como a escrita lírica, já se faziam presentes em seus primeiros trabalhos textuais¹¹. A título de exemplo, o seu terceiro livro, intitulado *A dança de Sófocles* (1912), se constituiu como uma homenagem ao dramaturgo e à antiguidade clássica de maneira geral. Poemas como “*A fragilidade de Ulisses*”, “*A Pallas de Homero*”, “*Depois de rever os nomes da Ilíada*”, “*A verdadeira morte de Narciso*” e “*O sutil Jasão com os crédulos argonautas*”¹² já traziam em seus títulos referências evidentes às grandes histórias e personagens do mundo antigo, que o poeta tanto apreciava.

No livro *Vocabulário*, lançado em 1922, Cocteau memorou novamente a antiguidade clássica, e o tema esteve presente em passagens de diversos poemas. Figuras mitológicas como Narciso são novamente mencionadas, além de filósofos e poetas clássicos. Há alusões à Sócrates e até mesmo à Safo, a primeira poetisa de quem se tem o registro escrito. Ainda que, em muitas passagens, se observe a presença de um lirismo tradicional, no geral os poemas de *Vocabulário* se diferenciam dos encontrados em *A dança de Sófocles*. A brevidade textual, aliada à insurgência de uma linguagem marcada por um experimentalismo moderno, tem como base as pesquisas verbais que Cocteau fazia desde o seu primeiro romance, *O Potomak* (1919) – um livro sobretudo moderno, que se destaca pelo estilo de escrita livre e automática, e por mesclar ilustrações e tipografias distintas no conteúdo narrativo exposto.

Ademais as aparições de diversas figuras e personagens da antiguidade clássica, foi no mito de Orfeu que o poeta encontrou a máxima conceitual de sua criação artística. Orfeu, aquele que precisou descer ao submundo em busca de sua amada que morreu, seria como um espelho para o próprio Cocteau poeta, que na sua identificação com o tocador de lira, criou uma trilogia de filmes no qual discorreu longamente sobre sua história. A partir de narrativas extremamente

¹¹ Levando em conta o volume vasto de livros e escritos de Cocteau (com a sua grande maioria sem edições no Brasil, ou mesmo em língua portuguesa), foi optado pela realização de um recorte. A seleção aqui apresentada é aquela que embasa o argumento do trabalho e que esteve acessível para a realização da pesquisa.

¹² No original: “*La faiblesse d’Ulysse*”, “*La Pallas D’Homère*”, “*Après avoir relu des noms de L’Iliade*” e “*Le subtil Jason aux crédules Argonautes*”.

distintas entre si, com longos intervalos no tempo de produção, Cocteau não deixou de abordar poética e atenciosamente a história de Orfeu¹³, ainda que de um ponto de vista extremamente individual e, portanto, subjetivo.

O teatro foi uma das áreas em que Cocteau teve uma atuação mais expressiva, e no qual as suas adaptações dos mitos antigos foram mais recorrentes. Sua relação com o teatro se remete à infância, quando frequentava com a mãe as grandes encenações da metrópole francesa. Como dramaturgo, o poeta novamente retomou temas clássicos, escrevendo e dirigindo a peça *Orfeu* (1950), que teve como figurinista Coco Chanel. Para além disso, realizou anos antes uma versão de a *Antígona* (1922), bem como do mito de Édipo: sua peça *A máquina infernal*, escrita em 1932 e encenada pela primeira vez em 1934, constituiu-se como uma releitura da tragédia *Édipo Rei*, eternizada por Sófocles por volta de 425 a.C. Redigida sobre signos modernos, a adaptação de Cocteau prezou pelo emprego de símbolos e por alterações na estrutura da narrativa, na qual remodelou personagens-chave, dando-lhes trejeitos e desejos mais contemporâneos.

O mito de Édipo influenciou tanto o poeta que as adaptações sofoclianas de Cocteau não se resumiram ao teatro. Em 1927, ele se juntou ao compositor russo Igor Stravinsky para a criação da ópera *Oedipus Rex*. Cocteau ficara encantando com a *Sagração da Primavera* (1913), balé musicado por Stravinsky e interpretado por Vaslav Nijinsky, e resolveu se aventurar na escrita de uma ópera com o músico russo. O libreto, escrito em francês por Cocteau, foi traduzido para o latim, mas teve sua narração mantida em francês, e em 30 de maio de 1927 a ópera teve a sua estreia.

Não há dúvidas, portanto, de que a mitologia ocupou um lugar de distinção para Jean Cocteau. Sua crença na mitologia enquanto musa criativa transformou-se em conceito para a

¹³ As implicações do mito de Orfeu na obra de Cocteau serão mais desenvolvidas no capítulo três, dedicado a investigar a obra cinematográfica do artista.

sua criação poética, o que o levou a defender uma arte que fosse mais mitológica do que histórica.

Todavia, já inserido nas dinâmicas do século XX – que, como se sabe, reconfiguraram a arte radicalmente – Cocteau fez jus ao seu tempo, e suas reivindicações artísticas acabaram por ser, sobretudo, modernas. A arte clássica, neste novo contexto, já era observada por uma outra ótica, que não aquela da exaltação plena, no qual o racionalismo e a beleza se constituíam como objetivo final do artista. De acordo com Giulio Carlo Argan, no seu livro *A arte moderna*, “(...) na medida, porém, em que a arte clássica é dada como o arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição com uma tensão nitidamente romântica” (ARGAN, 1992, p.12). Neste sentido, Jean Cocteau ainda retomou ideários clássicos, porém reconfigurados em um contexto histórico que, necessariamente, já havia atravessado o período romântico. O poeta também se afastou daquilo que foi defendido por Aristóteles, que entendia a mitologia a partir da crença religiosa, sacra: “Não se devem alterar os mitos consagrados pela tradição (...). O poeta deve, antes, compor sua obra de modo correto, e de acordo com a tradição”. (ARISTÓTELES, 1999, p.53).

Essa tensão dialética, pautada principalmente no confronto entre clássico e romântico, permeia toda a obra de Cocteau. O que se observa em sua produção é, conseqüentemente, uma série de referências a figuras que habitaram o mundo clássico e que, dentro de sua atividade poética, compuseram o período áureo das tragédias e épicos gregos, nos quais os pressupostos estéticos da época estavam em vigor e necessariamente influenciaram sua criação. As menções e homenagens aos mitos constituem, portanto, o seu principal vínculo com o ciclo clássico. Contudo, como bem pontua Argan, ainda que Cocteau estivesse alinhado a certos preceitos do “arquétipo de arte”, sua ambição enquanto poeta não é aquela traçada pelos poetas clássicos, que prezavam pelo sentido unitário da arte; do contrário, o artista é atravessado por ideias românticas que não deixam de ser modernas.

Neste sentido, Jean Cocteau não se agarrou aos preciosismos dos artistas e intelectuais tradicionalistas, nem mesmo se embrenhou por certo dogmatismo dos movimentos modernos. Para a sua criação artística, o poeta preferiu se haver com aquilo que, de cada movimento, mais lhe interessava conceitualmente, criando uma concepção estética que não obedecia a preceitos pré-determinados e que se pautava, sobretudo, em uma poética de si.

1.2 As movimentações modernas

Uma discussão que busque elucidar o que foi a arte moderna perpassa, quase que necessariamente, pelas implicações que a corrente romântica suscitou nas vanguardas do século XX. Se entendido enquanto um pré-modernismo, o romantismo também é peça-chave para compreender a formação do trabalho artístico de Cocteau e da recusa que o poeta sofreu por diversos segmentos do campo artístico.

O romantismo também se constituiu como uma reação ao neoclassicismo, ainda que tenha sido um movimento abrangente, de difícil classificação devido as suas orientações múltiplas. A corrente artística se caracterizou por uma defesa da vida subjetiva, em um apelo à expressão das dores e das paixões do sujeito. Em contrapartida, o movimento posterior ao romantismo rechaçou e criticou seu idealismo, pautando-se sobretudo na defesa de uma arte que fosse engajada com a realidade. Esta corrente, denominada realista, viria a influenciar toda uma nova geração de poetas e artistas, em meio à crise do liberalismo no pós-guerra. Os novos intelectuais eram engajados sobretudo em uma militância de esquerda e na defesa de uma arte politizada, pautada nas demandas reais. Consideravam Cocteau alienado, visto que suas ambições artísticas remetiam às experiências vanguardistas dos movimentos da década de 1920, que não tinham como preocupação primeira um engajamento político, ainda que radicais. As vanguardas, por sua vez, isolavam Cocteau por sua estética clássica, que remontava a valores considerados ultrapassados para os modernistas. Movido, portanto, por fabulações românticas, mas referenciado em uma estética clássica, Cocteau esteve isolado tanto pelos artistas que prezavam

por um fazer artístico engajado, pautado sobretudo numa aceção realista, quanto pelos modernistas de seu tempo áureo, que rechaçavam o seu vínculo com o ciclo clássico.

A parte disso, o simbolismo foi a primeira corrente literária a influenciar diretamente a criação artística de Cocteau. Localizado no final do século XIX, o movimento teve origem na França e se opôs ao parnasianismo e ao realismo, considerados correntes rígidas e severas. Os simbolistas prezavam, antes de mais nada, por uma renovação da linguagem poética, calcada na expressão da vida interior e em uma busca por outra realidade, alcançável através de um misticismo que se pautava em aspectos religiosos, ilógicos e também platônicos. Para eles, a forma artística deveria permitir a tradução mais aproximada da Ideia absoluta, ainda que essa fosse inexprimível em sua totalidade e jamais se consolidasse em seu estado puro. O amor pela forma e pelo belo (que, na defesa dos simbolistas, não se reduziria à arte pela arte) seria a maneira correta de exprimir a Ideia. Por outro lado, o emprego de símbolos possibilitaria uma vazão ao misterioso universo do artista. Jean Moréas, um dos principais nomes do simbolismo e autor do *Manifesto do Simbolismo* (1886), ressalta:

A Ideia, por sua vez, não deve se deixar ver privada dos suntuosos simulacros das analogias externas; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em nunca ir até a concepção da Ideia em si. Assim, nesta arte, as pinturas da natureza, as ações do homem, todos os fenômenos concretos não podem se manifestar; são aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com ideias primordiais.¹⁴

Para os poetas simbolistas, a tarefa do artista seria, então, a de atuar como um vidente, que enxerga para além do mundo visível e materialmente palpável, fazendo um trabalho de tradução entre o inconsciente e o sensível. Identifica-se essa ambição na obra de Charles

¹⁴ No original: L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. MOREÉAS, Jean. Manifeste du symbolisme. Disponível na biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifeste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0. Acesso em 20/01/2021.

Baudelaire, principal expoente do simbolismo francês, e também em *As cartas de um vidente* (1871)¹⁵, do jovem renomado Arthur Rimbaud. Esses dois nomes, relevantes para a poesia francesa, destacam-se como escritores referenciais para Cocteau, citados com apreço e admiração em seu livro de ensaios *A dificuldade de ser* (1947).

Ainda que Cocteau nunca tenha se declarado simbolista, há semelhanças incontestáveis entre o movimento e a sua obra. A vida, a morte, o mistério, a fantasia e o espírito são todas premissas simbolistas, expressadas constantemente na obra do poeta. Essas premissas se apoiam em uma defesa da vida do inconsciente e da descoberta daquilo que existe para além das aparências e do compreensível. No livro *O segredo profissional* (1922), relançado em uma edição crítica em 1926 com o título *Chamada à ordem*, Cocteau afirma:

Tudo o que se apresenta de especial, louco, ridículo, belo, nos oprime. Imediatamente após, o hábito esfrega essa imagem poderosa com sua borracha. (...) Nós não os vemos mais. Este é o papel da poesia. Ela revela, com toda a força da palavra. Ela mostra nuas, sob uma luz que abala o torpor, as coisas surpreendentes que nos rodeiam e que os nossos sentidos registravam maquinalmente¹⁶.

Para Cocteau, então, cabia à poesia desvendar tudo aquilo que é demasiado humano, do mistério à beleza, da mentira à verdade, da vida à morte. Verifica-se que a sua ideia de poesia se baseia em um desvelamento da natureza humana a partir daquilo que, fundamentalmente, constitui os seres humanos, mas que os define paradoxalmente enquanto indivíduos, sujeitos acima de tudo. Essa compreensão provavelmente suscitou leituras avessas a essa concepção individualista, que entendiam os pressupostos de Cocteau em uma separação do mundo social e, portanto, alienados.

¹⁵ No original: *Lettres du voyant*.

¹⁶ No original: *Tout ce qu'ils présentent de spécial, de fou, de ridicule, de beau nous accable. Immédiatement après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. (...) Nous ne les voyons plus. Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement.* (COCTEAU apud HERING, p. 48)

Tratando-se da influência simbolista sobre a atividade poética de Cocteau, é importante destacar um tema recorrente no movimento, que esteve presente de forma contundente no trabalho do francês. Muitas poesias simbolistas faziam claras menções ao espelho; este objeto refletor, dotado de significação simbólica, funcionaria como um portal para um vislumbre do mundo interior do poeta, voltado para os próprios sentimentos na lida consigo mesmo. Guy Michaud, em sua comunicação intitulada *O tema do espelho no simbolismo francês* (1959), traça toda uma trajetória da presença do objeto pela poesia simbolista, ressaltando que “Antes de ser uma imagem de poeta, o espelho é ele mesmo um produtor de imagens”¹⁷ (MICHAUD, 1959, p.1). A afirmativa de Michaud parece amarrar, ainda mais, as relações presentes entre o movimento simbolista e a obra de Cocteau, que trabalhou a significação do espelho principalmente em sua produção cinematográfica. De suas referências que, simbolicamente, aludem à Narciso, à um mergulho na vida interior do poeta, o espelho é um objeto especular que permeou a obra de Cocteau.

No início do século XX, no contexto de aparição das novas vanguardas modernas, Cocteau foi atraído pelas reivindicações dadaístas de Tristan Tzara, principal articulador do movimento dada. No entanto, conforme as correntes artísticas tiveram seus contornos melhor definidos, o cenário mudou, e Cocteau se viu mais inclinado para as premissas surrealistas, rompendo com Tzara. Para Cocteau, os ditames da imaginação e dos sonhos, calcados em uma ideia de liberdade, faziam frente à aleatoriedade do dada, que pressupunha uma criação artística que, ainda que prezasse pela liberdade, operava a partir daquilo que já estava materialmente dado. Das influências simbolistas, chega-se, portanto, aos movimentos modernos do século XX e, dentre eles, ao surrealismo.

¹⁷ No original: “Avant d’être une image de poète, le miroir est lui même un producteur d’images”. MICHAUD, Guy. Le thème du miroir dans le symbolisme française. In: Cahier de l’Association Internationale des études françaises, 1959, n°11, p. 199-216.

O termo *surrealismo* foi criado pelo escritor e crítico Guillaume Apollinaire, que, após assistir ao espetáculo de ballet *Parade* (1917), cunhou a expressão que viria a ser utilizada pelos surrealistas para definir seu movimento. *Parade* foi, curiosamente, escrito por Cocteau, e a contribuição de Apollinaire – de quem Cocteau era muito próximo – pareceu profetizar, ironicamente, a relação espinhenta entre todos esses artistas que, a depender de suas crenças, apresentavam em seus trabalhos ambições modernas. O surrealismo foi uma das vanguardas europeias que influenciou Cocteau e que, não por coincidência, recuperou alguns valores simbolistas e românticos. Assim como no simbolismo, os surrealistas eram ligados principalmente às temáticas do mundo dos sonhos e do universo fantástico, vendo na arte uma forma de expressar a liberdade e o inconsciente do poeta. O movimento é fundamentalmente marcado por Sigmund Freud e seu livro *A interpretação dos sonhos* (1900), que introduziu uma nova concepção acerca da atividade onírica. André Breton, principal nome da vanguarda surrealista, na ocasião da escrita de seu manifesto, escreveu:

A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum. Ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se a isso às descobertas de Freud. (BRETON, 1924, p.4)

Na criação do movimento surrealista, inaugurado oficialmente através do *Manifesto Surrealista* (1924) de André Breton, houve um engajamento em produzir trabalhos a partir da escrita automática - técnica utilizada, entre outros aspectos, para dar mais voz ao inconsciente. Os poetas surrealistas reuniam-se e, promovendo uma dinâmica na qual todos escreviam juntos, tentavam se livrar das amarras apertadas das formas tradicionais de escrita. Isto, todavia, não se apresentava como uma questão crucial para Cocteau, uma vez que esse estado semi-consciente era, para ele, quase natural. Ainda que o poeta tenha se utilizado da técnica – que remonta a sua experiência em *O Potomak* (1919), escrito dez anos antes do manifesto -, o fato de acreditar que ele próprio era somente um veículo de transmissão para a poesia, que a obra

de arte falava por ele e através dele, afastou-o da busca que os surrealistas tanto almejavam. Soma-se sua atitude de criação ao seu estilo divergente e às suas diferenças pessoais e têm-se um afastamento concreto entre ele e os surrealistas, que o acusavam de não ter talento.

Todos esses valores, de uma forma ou de outra, estiveram presentes no discurso e na obra de Cocteau, apesar de, mais uma vez, o artista não ter se ligado diretamente a nenhum movimento. Essa tomada de decisão teve influência direta de Raymond Radiguet, um jovem escritor, amante de Cocteau que, no ápice de seu reconhecimento literário, teve uma morte precoce aos 20 anos de idade. Apesar de sua recusa ao movimento, baseada sobretudo na desconfiança de Radiguet para com as vanguardas, a criação do termo surrealismo esteve, ironicamente, relacionada às criações de Cocteau.

Jean Cocteau, enquanto poeta, defendeu a importância dos sonhos, mas sua posição foi divergente daquela enaltecida pelos surrealistas de André Breton. “Tirado do sono o sonho desbota” (COCTEAU, 2020, p.80). Na sua visão, uma nova concepção a respeito da vida onírica deveria ser celebrada e levada em conta, mas o trabalho do artista não deveria se submeter a um puro automatismo da letargia. Apesar disso, sua visão, ainda que crítica e divergente, não o impediu de reconhecer os ensinamentos que as novas concepções sobre o universo dos sonhos lhe trouxeram. No seu ensaio intitulado “Do sonho”, Cocteau declarou:

O que ele me ensina é a amargura dos nossos limites. Desde Nerval, Ducasse, Rimbaud, o estudo sobre o seu mecanismo deu, frequentemente, ao poeta, o meio de vencê-los, de organizar nosso mundo de um modo diferente daquele a que nos obriga o bom senso, de embaralhar a ordem dos fatores à qual a razão nos condena, em suma, de tornar a poesia um veículo mais leve, mais rápido e mais novo. (COCTEAU, 2020, p.84)

Desejar que a poesia apreenda, a partir dos mecanismos dos sonhos, mais leveza, mais rapidez e mais novidade se encerra como uma ambição tipicamente vanguardista, calcada nas descobertas freudianas que influenciaram diretamente a vanguarda surrealista. Em uma compreensão que remete à velocidade e à simplificação da arte – primariamente, em seu sentido

estético -, essa declaração não poderia ser mais moderna, e localiza temporalmente o poeta e o artista que Jean Cocteau foi.

Com as referências de Cocteau estando bem delimitadas, questiona-se como o interesse plural do poeta influenciou em sua criação artística, que também foi plural. Sendo estimulado por figuras como o diretor dos *ballets russes* Serguei Dhiaguilev, pelo compositor Erik Satie e pelo artista espanhol Pablo Picasso, Cocteau foi certamente marcado por essa experiência artística diversa, não fixada em uma única linguagem, e que perpassou o balé, o teatro, a música, as artes visuais, a escrita e o cinema. Isso encaminha o trabalho a pensar como que a atuação de Cocteau no campo artístico se deu a partir de diversas formas artísticas, ou então, de diversas mídias. No capítulo seguinte, se introduz uma reflexão que parece intrínseca a obra de Cocteau. Falar das dinâmicas interartísticas do poeta é dar lugar a essa produção não restrita, que o caracterizou e o distinguiu em seu meio.

2. A CRIAÇÃO POÉTICA ENTRE LINGUAGENS DE JEAN COCTEAU

Presume-se que há, no campo das artes, delimitações sobretudo isolacionistas, que fazem de cada expressão artística uma prática especializada e, portanto, distanciada de outras linguagens. Essa constatação não deixa de ser uma possibilidade. As especificidades de cada linguagem existem, e seria possível elencar uma série de características próprias que permitem à cada uma delas certa singularidade criativa, marcadas pelo desenvolvimento de uma autonomia e pela diferenciação das outras formas correntes.

Para além disso, deve-se lembrar da constância com que se repetiram, no decorrer da história da arte, os embates entre as diferentes linguagens, caracterizados por disputas hierárquicas que faziam ascender ou decair determinada forma artística. Tal tensionamento se ocasionou, principalmente, da disputa entre a atividade poética, entendida tradicionalmente como a arte mais elevada, e a pictórica, que teve sua ascensão somente com o pensamento humanista da renascença. Quando pintores, antes vistos como meros trabalhadores manuais, deixaram de ser entendidos como simples artesãos, o ofício da pintura ascendeu à categoria artística, adentrando na disputa intelectual dos saberes. Consequentemente, o que ocorreu no passar dos anos foi uma institucionalização de ambas as formas, e o saldo deste acirramento se direcionou, direta ou indiretamente, para os estudiosos da história e da filosofia da arte.

Não obstante, a independer do discurso ou da prática, torna-se cada vez mais difícil falar puramente de pintura ou poesia, ignorando o caráter híbrido que permeia as produções contemporâneas, muitas vezes marcadas por um experimentalismo que rompe fronteiras. Aos artistas atuais, tais limitações podem soar ultrapassadas, levando em conta a gama de possibilidades que se fazem presentes em um contexto pós-moderno e altamente tecnológico¹⁸.

¹⁸ Argan pontua bem como o impacto das novas tecnologias se deu historicamente. Diz o autor: “Entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico e moderno (e mesmo contemporâneo, porque chega até nós), destaca-se a transformação das tecnologias (...). Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais,

Neste sentido, a verdade não se configura em um sentido unitário, e às variadas linguagens da arte se somam novas formas de falá-las e lê-las.

Cabe ressaltar que a produção dos artistas de hoje se pauta, também, no que fizeram os artistas de ontem, ainda que o passado remeta há 100 ou a mais de 3000 anos atrás. O fato é que a presença de um diálogo entre as artes não se restringe somente à contemporaneidade, sendo possível localizar uma tendência interartística até mesmo na antiguidade clássica. Eduardo Assis Duarte desenvolveu bem este ponto:

No campo das artes plásticas gregas, por exemplo, são inúmeras as obras inspiradas em passagens da *Ilíada* ou da *Odisséia*, fato que reforça a incontestável vinculação do texto homérico à história e cultura da época. Da mesma forma, o teatro de Sófocles ou de Eurípedes, cuja representação se fazia tendo em vista os grandes espaços e as platéias numerosas, atesta, já naquela época, não só a existência, mas o nível de excelência artística da tradução intersemiótica então praticada: o texto dramático transformado em teatro propriamente dito, a partir da fusão com os elementos picturais – cenários, figurinos, máscaras – gestuais e musicais, aos quais se acrescentavam as entonações diversas do coro e outros recursos não-verbais, propiciando o diálogo entre os códigos. (DUARTE apud JUNIOR, 2009, p. 3).

Isto posto, percebe-se que essa tendência relacional não se apresenta como uma completa novidade, possuindo raízes até mesmo no mundo antigo. Seu desenvolvimento se deu tanto na prática artística quanto nos escritos teóricos, ainda que, a princípio, tivesse pouca validação ou espaço nas discussões filosóficas. Apesar disso, houve pensadores que não se restringiram e abordaram, de alguma maneira, o assunto. Como exemplo, pode-se citar as ideias do poeta Simônides de Céos, que, inserido no contexto da antiguidade clássica, disse que “a palavra é a imagem das coisas”¹⁹ (GALÍ apud JUNIOR, 1999, p.162). Também se credita a Céos, famoso por suas epigramas, a criação da frase “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”²⁰. Nenhuma novidade, portanto: o poeta grego, de alguma maneira, verbalizou uma compreensão de arte que, mais à frente, influenciou toda a tradição artística do pensamento

provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que constituiria o ápice e o modelo da produção artesanal. (ARGAN, 1999, p.5-7).

¹⁹ No original: “la palabra es la imagen de las cosas”. (JUNIOR apud GALÍ, 2011, p.230).

²⁰ Ibid, p.230.

ocidental. Pode-se dizer que os estudos de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), filósofo alemão relacionado ao Iluminismo, são de algum modo herdeiros deste ideário. Seu livro sobre a escultura grega de Laocoonte e suas interseções entre a pintura e a poesia²¹ se configurou como um importante objeto de estudo, influenciando diretamente no desenvolvimento acadêmico dos estudos em artes e mesmo nas práticas artísticas. O pintor belga René Magritte também recontextualizou esses pressupostos, fazendo declarações que evidenciavam sua compreensão da arte como uma atividade inter-relacional. O artista, ligado ao movimento de vanguarda surrealista, parecia estar interessado sobretudo na relação entre as palavras e os objetos quando afirmou: “Talvez o nome de um objeto substitua uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra em uma proposição”.²²

A partir desta trajetória breve e condensada, constituem-se elementos para perceber que existiu e existe uma abertura para a discussão a que se chama interarte, moldada historicamente por intelectuais e artistas que puderam expandir suas visões, em prol de uma concepção menos restritiva do fazer artístico e dos seus respectivos estudos comparativos.

Institucionalmente falando, os estudos interartes tiveram seu início somente no século XX, em uma conferência internacional na Universidade de Lund, na Suécia, em 1955. “O tema do evento *“Interarts Studies: New perspectives”* era o ponto de partida de uma série de discussões sobre um campo de atuação que pretendia abarcar um discurso sobre as inter-relações entre as artes.” (JUNIOR, 2011, p. 12). Esse novo campo de estudos buscava investigar os possíveis diálogos entre diferentes códigos e signos, e se fundou a partir das pesquisas em literatura comparada. A linha de pesquisa compreende, principalmente, a ideia de que *a arte*, na verdade, são *todas as artes*²³, questionando a defesa de um discurso que prime pelas

²¹ LESSING, Gotthold. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Editora Iluminuras, 2000.

²² MAGRITTE apud JUNIOR, 2011, p.230.

²³ SOURIAU apud JUNIOR, 2009, p.103.

especialidades de um gênero ou de uma linguagem. Os estudiosos dessa área compreendem que essas delimitações podem ser restritivas ao conhecimento, bem como ineficazes em suas análises. Romper essas fronteiras enrijecidas, pautadas em pensamentos muitas vezes puristas, é considerado o mais relevante aos adeptos dos estudos interartes.

Romper fronteiras, inclusive, é uma das expressões cunhada pelo alemão Claus Clüver, um dos principais teóricos dos estudos interartes ainda em atividade, e que possui reconhecimento acadêmico internacional e alcance considerável no Brasil. Interessado sobretudo na abordagem semiótica, Clüver traz contribuições para o campo que vão desde a recuperação do termo *ekphrasis*,²⁴ até um aprofundamento da definição de intermedialidade. Este último se caracteriza como conceito caro e incontornável à todos aqueles que, nos dias atuais, se dispõem a pensar as relações entre as linguagens.

O que seria, portanto, intermedialidade? O conceito, ainda em formação, está diretamente relacionado aos estudos interartes²⁵, que ainda se constituem como um campo novo e aberto, com sua construção teórica e conceitual em desenvolvimento. Esta prerrogativa deve ser entendida e levada em conta sempre que a discussão sobre intermedialidade se fizer presente. Se é possível dizer que a linha de pesquisa ainda está em processo de articulação de suas próprias teorias, também deve-se reconhecer que seu campo é extremamente amplo e que há muitas interpretações e conceituações para o que se define, atualmente, como estudos intermidiáticos. A reformulação dos conceitos empregados nesta linha são, pois, uma realidade, e hoje não se pode mais falar somente em estudos interartes, visto que a teoria avançou e a

²⁴ “A *ekphrasis* é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão (...)”. (CLÜVER, 2001, p. 43)

²⁵ O termo, entretanto, não se relaciona somente com os estudos interartes. No campo da comunicação e nos estudos de mídia e cultura das mídias, por exemplo, este conceito está presente, afirmando-se como inevitável para a construção de um pensamento intelectual contemporâneo que preze por pensar as mídias.

definição, conseqüentemente, se tornou mais complexa. Faz-se presente, neste sentido, uma ampla discussão sobre as definições dos novos termos cunhados, introduzidos por Clüver.

Isabella Martins, em sua dissertação de mestrado intitulada *Trilogia Órfica – um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau* (2019), deteve-se nos escritos de Clüver, buscando trazê-los à luz da criação de Cocteau. Em sua pesquisa, percebe-se o uso primário do termo intermedialidade, visto que a discussão perpassa forçosamente por este termo já que hoje já não se pode falar de estudos interartes sem mencionar o conceito. Isabella trabalha mais na direção de uma concepção de intermídia do que interarte, e pontua que “As “análises comparativas” sobre as obras de artes, principalmente a literatura, tiveram um longo percurso desde a literatura comparada, chegando nas noções de intertextualidade e terminando com a intermedialidade, que, por sua vez, seria uma união de todas as outras”. Sendo assim, para entender um pouco mais do que fez Cocteau, enquanto artista de diversas frentes e atuações, é necessária uma maior aproximação do conceito, justaposta a questões relativas ao *modus operandi* de criação do francês.

2.1 Um artista intermídia?

Seria possível adjetivar um conceito complexo e de difícil definição para que ele coubesse na trajetória de um artista? Assim como o conceito de intermedialidade se apresenta para análise em toda a sua complexidade formal – levando em conta que o significado de mídia é, por si só, intrincado -, também a produção artística de Cocteau não se configura como de leitura simples. Entende-se que parte da dificuldade de tratar da sua produção reside justamente na atuação plural do artista, que não se restringiu a uma linguagem ou a outra, ou mesmo a um movimento artístico ou outro – temática já debatida no primeiro capítulo deste trabalho. Embora Cocteau tenha seu nome associado às vanguardas modernas, sua obra não se limitou ao contexto histórico das mesmas: independentemente da premissa em voga, o poeta não deixou de produzir

ou escrever. Um exemplo que ilustra sua prática quase inclassificável e que não obedece a uma reinvidicação circunstancial é o seu primeiro livro em prosa, *O Potomak*.

O romance *O Potomak* é um dos casos mais distintos do trabalho de Cocteau, no qual são localizáveis fortes elementos relacionais, em uma aproximação do que se entende, na linha de pesquisa dos estudos interartes, por intermediático. A ficção não deixa de apresentar uma proposta narrativa, mas esta é pouco delimitada e um tanto abstrata. A narrativa diz respeito a vida de um escritor sem nome, que desenvolve um interesse peculiar por uma criatura aquática, monstruosa, chamada Potomak. Esta criatura inspira poesia, e não seria absurdo traçar sua semelhança às musas dos poetas gregos da antiguidade clássica, comumente citadas por Cocteau como fontes criativas. A obra, altamente fragmentada, se utiliza de inserções tipográficas irreverentes para época, como caixa-alta, itálico, asteriscos, estrelas, listas e letras em tamanhos distintos, que reforçam a intenção do artista de criar uma obra que esteja de acordo com as premissas modernas e que não obedeça a uma formatação tradicional.

Esse *carrefour* das artes, como define Wellington Júnio Costa (2019), parece diretamente relacionado com as tipografias e caligramas de Guillaume Apollinaire²⁶, escritos entre 1913 e 1916, mas lançados somente em 1918, um ano antes do lançamento de *O Potomak*. Para além disso, Cocteau ainda inseriu no meio do livro uma série de ilustrações, realizadas pelo protagonista do livro, a qual intitula “O álbum dos Eugenes”. As ilustrações possuem algumas descrições e, vez ou outra, até mesmo balões com falas. Elas parecem funcionar como uma história em quadrinhos, configurando-se como uma obra dentro de outra e como uma proposta de narrativa visual. Também é interessante frisar que foi neste livro que o poeta fez o seu primeiro uso da escrita automática, antes mesmo da consolidação do movimento surrealista. Longe da narrativa clássica e do formato tradicional do romance, Cocteau apresentou no início do século XX uma obra que, ainda que regida e interpretada por um conceito atual, não escapa

²⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. Calligrammes. Mercvire de France, 1918.

à definição de intermediática. A escrita deste livro é o atestado de sua separação da influência simbolista e o certificado de sua entrada no meio moderno.

Apesar de não possuir formação acadêmica, Cocteau teve participação relevante em revistas, colaborando como redator ou escritor de ensaios. *A dificuldade de ser* (1947), um dos seus livros mais célebres, se caracteriza por ser uma reunião de ensaios, no qual o estilo próprio e extremamente subjetivo do poeta fica evidente. No capítulo intitulado “Da linha”, Cocteau discorre sobre a função do traço. “Mais um dado suplementar sobre a arte de Cocteau: ele enfatizou repetidamente que escrever e desenhar são basicamente a mesma coisa. A linha é a base de ambos (HERING, 2012, p.52)²⁷. Este parece ser um ponto para ser levado em conta na análise de sua produção, entendida a partir de elementos intermediáticos. Diz Cocteau:

Na obra do escritor, a linha prima pelo conteúdo e pela forma. Ela atravessa as palavras que ele reúne. Emite uma nota contínua que nem o ouvido nem o olho percebem. De algum modo, ela é o estilo da alma e se essa linha para de viver, se ela desenhar apenas um arabesco, a alma estará ausente e a escrita morta. (COCTEAU, 2020, p.178)

Desenhar ou escrever, portanto, não se restringe somente a aspectos superficiais e de mero adorno. A linha é, para o poeta, uma junção do conteúdo e da forma, articulados em prol daquela que, para Cocteau, é primaz: a criação poética. Esta criação, todavia, não deixa de fazer uso dos diferentes materiais e códigos, e a escrita parece, em certos momentos, independer do texto verbal, sendo também uma escrita visual. “A etimologia do termo “intermedialidade” nos remete ao jogo de “estar no entre lugar”; de acordo com Clüver (2011), um jogo com vários valores ou parâmetros em termos de materialidades, formatos ou gêneros e significados.” (MARTINS, 2019, p.27)

Se a definição de intermedialidade perpassa, etimologicamente falando, o estar no entre-lugar, logo uma produção de caráter intermediático ocupa, por ela mesma, um lugar que não se

²⁷ No original: Encore une donnée supplémentaire sur l'art de Cocteau: il a maintes fois souligné qu'au fond, écrire et dessiner est la même chose. La ligne est la base de tous les deux.

delimita, pois não se localiza nem em um espaço demarcado e nem em outro, mas entre ambos. Com fronteiras diluídas e caráter híbrido, talvez Cocteau não estivesse à margem dos seus, mas sim entre eles, em um trânsito que não o restringia, que não o fixava em nenhuma delimitação espacial-temporal. Esses elementos transdisciplinares parecem ir de encontro a obra de um poeta que saía em defesa de uma arte livre, sem limites enrijecidos, e que não foi compreendido por grande parte daqueles que alegavam defender as mesmas causas.

Entende-se que a discussão sobre intermedialidade é necessária ao trabalho na medida em que suscita outros debates; estes, por sua vez, são pouco possíveis de serem aprofundados em um trabalho de monografia como este, que visa debater primariamente a poesia. Das aproximações feitas, compreende-se que a obra de Jean Cocteau não deixa de ser intermediária, ainda que seja interarte. Para a presente pesquisa, escolheu-se aproximar o trabalho do poeta de uma metodologia dos estudos interartes, visto que, metodologicamente falando, é o que se apresenta enquanto possibilidade. Isso, no entanto, não exclui as implicações presentes no debate sobre intermedialidade, que em sua amplitude, não se restringe somente ao campo artístico. Neste sentido, preza-se por um entendimento da obra do poeta a partir de suas ambições que são, acima de tudo, artísticas, e que são oriundas de um tempo histórico no qual o conceito de intermedialidade não havia sido desenvolvido.

2.2 A verdade poética

É evidente, portanto, que a criação artística de Cocteau se fez entre linguagens, e que o poeta se utilizou de suportes, materiais e códigos distintos para a produção de suas obras. Apesar disso, localiza-se na estrutura de seu discurso uma defesa suprema da poesia, que, em suas concepções modernas, não era entendida unicamente como texto verbal, simplesmente formatado em versos ou sonetos. Fazer poesia era ir além do texto escrito, era pensar e produzir imagens – não por acaso, o artista se dedicava à produção de desenhos, à pintura de murais e à direção e concepção de filmes.

Esse fazer poético tinha como base a experiência que, transpassada para uma tela ou para um livro, se constituía sobretudo como ficção, ainda que Cocteau utilizasse da poesia para contar a si mesmo da maneira mais subjetiva possível, dando vazão a uma voz poética que não deixa de ser profundamente pessoal. Chega-se, então, ao conceito de autoficção, enriquecedor para o entendimento da obra de Cocteau, à luz das ideias propostas pelo filósofo Michel de Montaigne (1533 – 1592). Montaigne é considerado o inventor do ensaio pessoal. Na sua obra *Ensaaios*, lançada pela primeira vez em 1580, Montaigne trabalhou noções de autorretrato a partir de uma escrita livre, que tratava de elementos singulares para falar do Homem como um todo, em uma diversidade temática que muito se assemelha à proposta de Cocteau. Essas noções influenciaram o poeta, que se espelhou em Montaigne, buscando contar a si mesmo através de suas obras ficcionais.

O escritor Silviano Santiago, ao analisar questões relativas à autoficção, usa Cocteau como exemplo, apresentando também toda a estrutura paradoxal deste pensamento.

Um dos grandes temas que dramatizo em meus escritos, com o gosto e o prazer da obsessão, é o da verdade poética. Ou seja, o tema da verdade na ficção, da experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção. Trata-se de óbvio paradoxo, cuja raiz está entre os gregos antigos. Recentemente, encontrei a forma moderna do paradoxo num desenho de Jean Cocteau, da série grega. Está datado de novembro de 1936. No desenho vemos um perfil nitidamente grego, o do poeta e músico Orfeu. De sua boca, como numa história em quadrinho, sai uma bolha onde está escrito: “Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité” (Sou uma mentira, que diz sempre a verdade). Esse jogo entre o narrador da ficção que é mentiroso e se diz portador da palavra da verdade poética, esse jogo entre a autobiografia e a invenção ficcional, é que possibilitou que eu pudesse levar até as últimas consequências a verdade no discurso híbrido. (SANTIAGO, p.178, 2008).

Vale extrair certos pontos da fala de Santiago, ainda que o presente trabalho não tenha pretensões de adentrar nas questões relativas à produção do autor brasileiro. Sua observação sobre a abordagem de Cocteau é precisa, e traz luz à questão central do artista, a poesia. Compreende-se, a partir da ideia de verdade poética, que essa está sempre relacionada ao exercício ficcional, e que esse, por sua vez, pode estar em um lugar híbrido, entre um viés autobiográfico e fictício. Assim sendo, percebe-se que a constatação paradoxal da verdade na

ficção encontra lugar no discurso de Cocteau, costumeiramente estudado a partir de conceitos como o da autobiografia ou da autoficção.

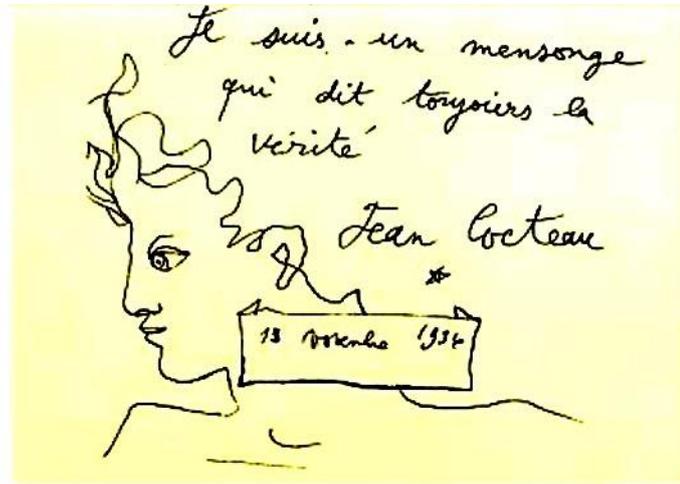


Figura 01: Desenho de um busto, datado de 13 de novembro de 1936, contendo a frase “Je suis un mensonge qui dit toujours la verité”. Fonte: Silviano Santiago (2008)

Ao se falar em poesia, especificamente no que concerne à poética de Cocteau, também é importante ressaltar que se deve levar em conta alguns pontos na história da arte e da literatura. “À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética)” (ARGAN, 1999, p.11). Essa intencionalidade romântica, pontuada por Argan, também é entendida a partir da ruptura romântica com o ciclo clássico, pois o pensamento de que a arte não nasce da natureza e sim da própria arte é inaugurado somente no contexto romântico. O exercício de pensar a si próprio, metalinguístico no seu sentido mais puro, está presente enfaticamente na criação de Cocteau, que pensa e repensa a poesia e o poeta em praticamente todas as suas obras – ainda que elas, por sua vez, não deixem de transitar entre as diferentes formas e gêneros das artes.

Assinalados tais pontos, é coerente dizer que, novamente, a poesia está na centralidade do discurso do artista. Por isso, a investigação do próximo capítulo não deixa de acontecer a partir dela. O enfoque da análise será, todavia, a partir daquela que Cocteau denominava como

a décima Musa e que, enquanto linguagem, também se distingue por seu caráter intermediático: o cinema.

No próximo capítulo será abordada a construção da Trilogia Órfica, entendida enquanto um testamento fílmico de Jean Cocteau. Em paralelo com o mito de Orfeu, as duas narrativas serão aproximadas para uma maior compreensão do que quis um poeta para com o cinema, elucidadas também na ocasião da entrevista de André Fraigneau com Jean Cocteau.

3. O CINEMA DE UM POETA

Jean Cocteau e o cinema possuem em comum o fato de terem nascido à mesma época, em datas consideravelmente próximas, que atravessaram mudanças sociais significativas e que remontam ao final do século XIX. Embora essa aproximação possa parecer, à primeira vista, uma junção abstrata, acredita-se que ela se configure como um bom ponto de partida para este capítulo. No intuito de mapear a incursão de Cocteau pelo mundo do cinema, ou como ele mesmo diria, por seu percurso pelo cinematógrafo, essa justaposição de idades acontece, também, de forma simbólica; não por acaso, Cocteau afirmou, já com certa maturidade, o caminho que ele e o cinema percorreram juntos:

O cinematógrafo tem cinquenta anos. É, infelizmente, a minha idade. Muito para mim. Muito pouco para uma Musa que se expressa por intermédio de fantasmas e de um material ainda na infância, se a compararmos ao uso da tinta e do papel. (COCTEAU, 2020, p. 67-68)

Enquanto linguagem e enquanto tecnologia, o cinema é definitivamente novo, mas o seu reconhecimento enquanto forma de expressão artística não se deu tardiamente. Na verdade, para uma forma de expressão tão recente, a velocidade com a qual ascendeu e se estabilizou no senso comum foi consideravelmente rápida. Este aspecto parece ser só mais um sinal de modernidade que, intrínseco às dinâmicas socioculturais do século XX, fez do cinema uma novidade veloz e cativante. É certo que o caráter adaptativo do cinema não excluiu os desdobramentos e esforços de aperfeiçoamento concernentes à linguagem cinematográfica. No entanto, de uma maneira ou de outra, o cinema nasceu em um contexto industrial, no qual as tecnologias avançavam e se adaptavam mais rapidamente que outrora, habituando-se às necessidades e às imposições que se faziam presentes.

Para se ter um melhor entendimento da visão de Cocteau sobre o cinema, é necessário destrinchar o que ele entendia por cinematógrafo, visto que sua compreensão acerca da

atividade cinematográfica perpassava, sobretudo, pela defesa do cinematógrafo como um instrumento para expressar a si mesmo. Para o poeta, era importante diferenciá-lo daquilo a que ele chamava “cinema”, entendido como um divertimento barato e sem pretensões verdadeiramente artísticas. “O cinematógrafo é uma arte. Ele se libertará da escravidão industrial cujas banalidades não o incriminam mais do que os maus quadros e os livros ruins não desacreditam a pintura e a literatura.” (COCTEAU, 2020, p.70)

Tal concepção comporta sentido quando se entende que, para Cocteau, “a Musa Cinema é muito rica, muito fácil de arruinar em um só golpe”²⁸ (in FRAIGNEAU, 1951, p.10). O cinematógrafo, por outro lado, seria uma “arma poderosa para projetar o pensamento, mesmo em uma multidão que o recusa”²⁹ (Ibid, p. 11). Percebe-se que, para o poeta, o pensamento – ainda associado às premissas simbolistas, de certa maneira – e o entendimento da arte enquanto atividade intelectual eram fundamentais para uma produção cinematográfica que almejava ser, sobretudo, poética.

Sabe-se também que, desde a sua origem, o cinema se inspirou criativamente em outras linguagens; falar dele em seus aspectos históricos e não mencionar o teatro ou a literatura, ou mesmo os espetáculos de atrações, como os *vaudevilles* e shows de mágica, é deixar de fora uma importante cadeia relacional, na qual o cinema também se fundou. Isto posto, parece sensato dizer que a eleição do cinema à categoria de décima musa³⁰ não só faz sentido no discurso de um artista como Cocteau, clássico e romanesco à sua maneira, como certamente o explica em seus aspectos mais transdisciplinares.

Há ainda outras razões para crer nesse entendimento do cinematógrafo enquanto atividade artística intermediária, não necessariamente especializada. Para além de defender a

²⁸ No original: “La Muse Cinéma est trop riche, trop facile à ruiner d’un seul coup”.

²⁹ No original: “une arme puissante pour projeter la pensée, même dans une foule qui s’y refuse”.

³⁰ Das nove musas da antiguidade clássica, Cocteau afirmava o que o cinema era a décima.

arte cinematográfica como “uma arte de artesanão, uma arte manual”³¹ (Ibid, p. 20), Cocteau estabelecia em seu discurso uma relação direta entre o cinema e as outras artes. Na ocasião de sua entrevista com André Fraigneau, eternizada no livro *Entretiens autour du cinématographe* (1951), Fraigneau pergunta ao poeta se, na ocasião da entrevista, ele poderia se dedicar a tratar somente de sua atividade cinematográfica. Cocteau alegou que essa demanda era impossível: para ele, o cinema era uma maneira de se expressar como qualquer outra e isso o levava a diferentes rotas e resultados. O fato, por exemplo, de ter se passado vinte anos entre a realização de seu primeiro filme e suas produções subsequentes provava que, para ele, o cinema era como um desenho ou como um poema. Na realização do trabalho, o poeta era tão tomado pela obra que, ao final, se tornava impossível considerar a execução imediata de outra.

Inquieto como era, Cocteau certamente atuou em muitas frentes artísticas, como poucos fizeram na sua época. “No trabalho de Cocteau, são as mesmas imagens que passam de uma pele para outra, que circulam da literatura para o cinema”³². A fotografia, no entanto, não o interessava: para o poeta, a capacidade de congelamento do instante era sinônimo de morte. Essa repulsa à morte, que, no entanto, não deixa de o atrair, é tematizada em muitas das suas obras e possivelmente se relaciona com as tantas mortes que testemunhou ao longo de sua vida. Aos 9 anos, Cocteau perdeu o pai para o suicídio, e os subsequentes falecimentos de amigos e amantes, como Guillaume Apollinaire e Raymond Radiguet, marcaram definitivamente sua trajetória³³. Talvez essa necessidade intensa de movimento constante, que o levava a

³¹ No original: “un art d’artisan, un art manuel”.

³² No original: Dans l’œuvre de Cocteau, ce sont les mêmes images qui passent d’une peau à l’autre, qui circulent de la littérature au cinéma. AZOURY, Phillipe. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-difficulte-detre-selon-jean-cocteau-34-cocteau-fait-du-cinema>. Acesso em 17/02/2021.

³³ Sobre a importância das relações afetivas de Cocteau e das sucessivas perdas que enfrentou, diz o poeta no capítulo “Da amizade”, no livro *A dificuldade de ser*: “O avião de Garros queima. Ele cai. Jean Le Roy arruma as cartas em leque sobre o seu baú. Ele empunha a sua metralhadora. Morre. A febre tifoide me leva Radiguet. Marcel Khill é morto na Alsácia. A Gestapo tortura Jean Desbordes”. (COCTEAU, 2020, p. 75)

confraternizar com a juventude e a lamentar o envelhecimento, venha também de uma oposição à morte, em forma de impulso de vida.

O cinema, por sua vez, era para Cocteau como o reino das imagens. Para o poeta, ao navegar pelas imagens em movimento, a vida se reconstituía pelo menos um pouco. Com sua capacidade de “apresentar a ilusão com o rigor do realismo”³⁴, o cinema permitiria ao público uma maneira de sonhar coletivamente.

O cinema foi o grande encontro de Cocteau com a arte, porque lhe deu acesso ao tempo, ao que ele chama de "o veludo do tempo" que a poesia ou o teatro não lhe deram. Ele consegue tocar o seu desenrolar, criando filmes lentos de profundidade sobrenatural³⁵.

Sendo assim, crê-se que, para elucidar como se deu o trabalho cinematográfico de um artista que, acima de tudo, defendeu uma linguagem eminentemente poética e onírica, a Trilogia Órfica se faz como a melhor escolha. Os três filmes imergem no mundo metalinguístico de personagens poetas que percorrem realidades imaginárias e sobrenaturais, pertencentes às suas próprias criações fantásticas – e, conseqüentemente, às próprias criações de Cocteau. Ainda que outros filmes do artista pudessem ser elencados, *O sangue de um poeta* (1932), *Orfeu* (1950) e *O testamento de Orfeu* (1960) comportam em si reflexões profundas sobre arte, poesia e linguagem, que vão de encontro com as questões apresentadas nesta pesquisa.

3.1 A Trilogia Órfica e o mito de Orfeu

Assim nomeada pelo próprio Cocteau, a Trilogia Órfica é possivelmente uma das obras mais demoradas do artista, se os três filmes são entendidos em conjunto. Realizada ao longo de

³⁴ COCTEAU, Jean. Abertura do filme *O Testamento de Orfeu*, 1960.

³⁵ No original: Le cinéma a été la grande rencontre de Cocteau avec l'art, parce qu'il lui a permis d'avoir un accès au temps, à ce qu'il appelle le « velours du temps », que la poésie ou le théâtre ne lui donnaient pas. Il parvient à toucher à son défilement, en créant des films lents, d'une profondeur surnaturelle. AZOURY, Phillipe. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-difficulte-detre-selon-jean-cocteau-34-cocteau-fait-du-cinema>. Acesso em 17/02/2021.

30 anos, a saga reconta a história de Orfeu, que, adaptada à criação artística de Cocteau, torna Orfeu o arquétipo de um poeta e a figura representante do poeta Cocteau.

Na tradição mitológica, o trovador lírico Orfeu, filho da musa Calíope e do deus Apolo, precisou descer ao submundo para resgatar sua esposa Eurídice, que morreu ao ser picada por uma serpente. Após atravessar o mundo dos mortos, Orfeu conseguiu chegar até Hades e, comovendo Perséfone com seu canto, resgatou Eurídice. Hades, no entanto, impôs uma condição, e esta era assertiva: enquanto não saíssem do submundo, Orfeu não podia dirigir seu olhar para Eurídice. Somente com o raiar do sol é que o poeta poderia mirar novamente a esposa, sem a chance de perdê-la. Orfeu, no entanto, não conseguiu sustentar a imposição de Hades, olhando para Eurídice momentos antes de sua chegada ao mundo dos vivos. Instantaneamente, Eurídice desapareceu e o poeta, desolado, viveu o luto uma segunda vez.

Há muitos elementos do mito de Orfeu que são trabalhados na Trilogia Órfica. Cada longa-metragem desenvolve o mito à sua própria maneira, tanto tecnicamente quanto esteticamente. Para além disso, os filmes também são um reflexo autoficcional do próprio Cocteau. Ainda que não tenham necessariamente uma relação direta entre si, e teoricamente independam um do outro, há uma linha conceitual que os une, transformando-os em uma série. Essa linha, que engloba temas como a morte, a criação poética, a vida inconsciente e a metalinguagem, acaba por resumir toda a concepção artística e intelectual de Cocteau.

Orfeu é o ato das metamorfoses, não o Orfeu que venceu a morte mas aquele que morre sempre, que é a exigência do desaparecimento, que desaparece na angústia desse desaparecimento, angústia que se faz canto, fala que é o puro movimento de morrer. Orfeu morre um pouco mais do que nós, ele é nós mesmos, portador do saber antecipado de nossa morte, aquele que é a intimidade da dispersão. Ele é o poema, se este pudesse tornar-se poeta, o ideal e o exemplo da plenitude poética (BLANCHOT, 2011, p.183).

Este ideal de plenitude poética se apresenta ao longo dos três filmes, nos quais se reafirma uma visão romântica e ideal que Cocteau tem sobre o fazer poético. Do início da trilogia, na qual o poeta é jovem, até o seu final, quando o poeta já está velho, percebe-se um

recorrente estado de morrer e renascer que, afligindo o protagonista repetidas vezes, torna-o eterno. A trilogia se consagra, afinal, como uma grande alegoria de um artista singular que não deixa de ser universal.

O sangue de um poeta (1932), o primeiro filme da série, foi realizado no contexto ápice das vanguardas modernas, sendo reconhecido tardiamente por suas concepções surrealistas. Ainda que este seja o filme no qual a relação com o mito de Orfeu seja a mais sutil, ela não deixa de se fazer presente. Seu viés extremamente experimental, com propostas visuais surpreendentes, remete a imagens oníricas e fantásticas, que aludem a fixidez da câmera dos primeiros cinemas e ao trabalho de Georges Méliès (1861-1938). O filme é dividido em cinco episódios nos quais o protagonista, ao atravessar o espelho de seu quarto por intermédio de uma estátua que ganha vida, se depara com situações surreais e que levam o poeta à morte mais de uma vez.

Cocteau se colocou na obra a partir de alguns elementos visuais e sonoros, trabalhados de maneira inovadora. Pode-se citar, entre eles, a presença da sua estrela-emblema, tatuada no corpo do poeta, assim como um busto do próprio Cocteau. A inserção de um recado metalinguístico no meio do filme, assinado por Cocteau, também é acompanhado por uma voz que narra, a voz do poeta, que entoa frases de efeito que unem o aspecto visual ao aspecto sonoro.

De fato, tudo em *O sangue de um poeta* foi experimental e novo. O longa foi a primeira experiência cinematográfica de Cocteau, e a maneira como o poeta desenvolveu os recursos visuais foi também a partir de uma subversão acidental. Como exemplo, cita-se o caso do carro de *travelling*: destinado comumente para movimentar a câmera, nas gravações o carro foi usado de maneira contrária, na qual o empurrado foi o ator e não a máquina. Essa escolha possibilitou novas acepções estéticas, dando uma outra noção de movimento para a cena, levando o filme a ser reconhecido e saudado por suas inovações, como foi o caso de Charles Chaplin.

Das mortes do poeta ao longo do filme, destaca-se a última, na qual o personagem tira a própria vida e, do lugar do tiro, surge uma estrela de sangue. Após a morte do poeta, que jogava cartas com a estátua viva, essa se retira e aparece novamente depois o surgimento mítico de Orfeu, que carrega uma lira e um globo terrestre. Nas cenas finais, a estátua é vista abraçada à mesma lira e ao globo terrestre e o filme se encerra em uma espécie de ode à figura do poeta, entendido sobretudo enquanto figura universal.



Figura 02 – a figura simbólica de Orfeu, ao final de *O sangue de um poeta*. Fonte: acervo pessoal.

O caso de *Orfeu* (1950), lançado 18 anos depois, se distingue do primeiro filme de Cocteau. O mito original é anunciado à abertura do longa, novamente narrado pela voz de Cocteau. Dos três filmes da série, *Orfeu* se caracteriza por ser aquele que possui a narrativa mais formatada nos moldes tradicionais da escrita cinematográfica, e que mais se aproxima do mito propriamente dito. Ainda assim, Cocteau reelabora o mito da maneira que lhe convém, mudando pontos estruturais da história que, no entanto, não deixam de repercutir simbolicamente, atualizando a lenda. O Orfeu de Cocteau, na sua busca por Eurídice, se apaixona inesperadamente pela Morte, e se em teoria o poeta vai ao mundo dos mortos para resgatar Eurídice, na verdade a sua intenção é de se reencontrar com a Morte, que também está

apaixonada por ele. Ainda nesta versão, há a inserção de um outro personagem, o anjo Herteubise, resgatado de uma das poesias de Cocteau³⁶ e que, apaixonado por Eurídice, faz de tudo para salvá-la, mesmo que isso signifique renunciar à própria felicidade.

O Orfeu moderno não precisa tocar lira para encantar e seduzir, e as questões apresentadas por Cocteau não deixaram de ser questões que, pensadas a partir do tempo histórico do poeta, fazem-se pertinentes. Cocteau inseriu elementos que, novamente, repetiram-se ao longo da sua trajetória. O espelho é um deles, e seu peso simbólico também está presente em *Orfeu*. Se em *O sangue de um poeta* é a estátua quem guia o poeta para essa zona indefinida, em *Orfeu* é Herteubise o responsável pelo trabalho. De uma maneira ou de outra, a travessia deve ser feita, e o espelho é como uma porta para o mundo interno do poeta.

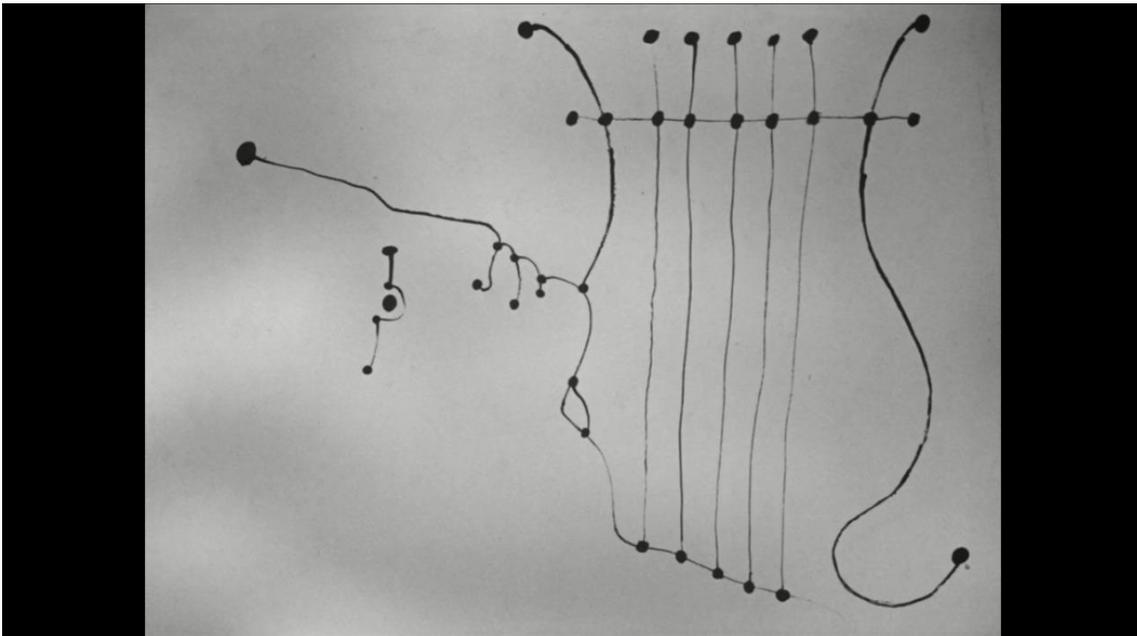


Figura 03 – Desenho de Orfeu, na abertura de *Orfeu*. Fonte: acervo pessoal.

O testamento de Orfeu (1960), último filme da trilogia, é também o último filme de Cocteau, servindo como um legado do poeta para os jovens artistas e cineastas. Realizado três anos antes

³⁶ O Anjo Heurtebise, no original *L'ange Heurtebise*, é um longo poema escrito em sonetos, publicado originalmente no livro *Vocabulário* (1922). O poema também está presente na coletânea intitulada *Vocabulaire Plain-Chant* (1983), utilizada para o presente trabalho.

de sua morte, o filme fez um retorno aos elementos surrealistas de *O sangue de um poeta*, mas se atualizou em termos de domínio da linguagem cinematográfica. Sua apresentação é mais elaborada, e percebe-se uma maior familiaridade com os aspectos visuais e sonoros. Apesar disso, o longa não perde o caráter experimental, já recorrente na obra de Cocteau, e trabalha abstratamente diversas especialidades cinematográficas, tais como o cenário, a montagem e o roteiro.

Neste filme, Cocteau interpreta um artista que viaja no tempo em busca de um cientista. Ele o visita ao longo de sua vida, em uma linha temporal que não é cronológica. Ao encontrá-lo na vida adulta, Cocteau solicita ao cientista que o liberte, para que ele não fique mais vagando pelo tempo. No que é libertado, o poeta reencontra Cegeste, um dos personagens de *Orfeu* (1950), que o leva primeiramente para um julgamento, realizado pela Morte e pelo anjo Herteubise, condenados aos cargos de juízes por amarem humanos. Após ser julgado por atravessar o tempo sem ordenação, Cegeste leva o poeta para o encontro com a deusa Pallas Atena, no qual o poeta é morto e renasce após o seu próprio velório. Esse renascer do personagem, que novamente reaparece na obra de Cocteau, vai de encontro com a fenixologia de Salvador Dalí, mencionada por Cocteau no próprio filme e presente em seu discurso de maneira recorrente. A fenixologia seria a capacidade de renascer das cinzas, como acontece com a fênix, e é isto que os poetas personagens de Cocteau fazem na ocasião de seus filmes.

Funcionando como um museu dos trabalhos de Cocteau (MARTINS, 2019) o filme traz em sua estrutura referências interartísticas e autorreferências, rememorando o filme *Orfeu* e trabalhando conceitos apresentados em *O sangue de um poeta*, tais como o trabalho e a função do artista frente a sua criação. Para além disso, retoma as narrativas clássicas, como a de Édipo Rei, e coloca o mito de Orfeu justaposto à própria persona de Cocteau, que se espelha na figura do trovador lírico. Cocteau entende que, ao poeta, cabe trabalhar sobretudo a si mesmo; é por isso que, conceitualmente, ele opta por se contar a partir do mito de Orfeu.



Figura 4 – Frame de uma breve animação de Orfeu com sua lira, assinada com a estrela de Cocteau, ao final de *O testamento de Orfeu*. Fonte: acervo pessoal.

3.2 No enalço de um cinema de poesia

O território do cinema de poesia é um espaço caro às discussões sobre linguagem cinematográfica, pois se estabelece na contramão de um tipo de cinema que, instituído principalmente a partir da experiência de produção *hollywoodiana*, desenvolveu-se de maneira arbitrária, fordista e, muitas das vezes, exclusivamente narrativa. Ainda que outras experiências aconteçam (em oposição à regra geral dessa espécie de comunicação cinematográfica), o dito cinema narrativo não deixou de prevalecer frente aos experimentos poéticos. Das experiências cinematográficas, em tese tão amplas devido à natureza do cinema, acaba-se obtendo um resultado no qual a lógica narrativa predominante é a herdada da literatura, em especial a dos romances. Por mais que, no presente trabalho, defenda-se um diálogo entre as artes, distante de uma certa rigidez isolacionista encontrada no campo da arte, é importante trazer à tona como o cinema, ao longo de sua história, resguardou-se de possibilidades que certamente o expandiriam no nível da linguagem e, até mesmo, de diálogo com outras artes e mídias.

A partir dessa leitura, como poderia se compreender a linguagem poética presente nos filmes de Jean Cocteau? Tratando-se mais especificamente da linguagem cinematográfica, onde se alocariam suas obras, entendidas também como poesia audiovisual?

É sabido que, para o francês, o cinematógrafo era entendido de um ponto de vista instrumental, sendo veículo para a poesia. O cineasta Luis Buñuel, em sua comunicação intitulada *O cinema: instrumento de poesia* (1958), pontua elementos que vão de encontro a ideia de Cocteau. Suas similaridades se cruzam quando se entende que, para ambos, o mundo da poesia era um mundo libertador, que poderia tirar os contornos bem delimitados do cinema e expandi-lo para além da tradicional narrativa clássica ou mesmo da tendência neorrealista, que estava em voga na ocasião da comunicação de Buñuel. Enquanto Cocteau dizia que o cinema era a arma dos poetas, Buñuel afirmava que “nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (BUÑUEL, p.336, 1983). A argumentação de Buñuel girava em torno de uma cinematografia que estivesse mais interessada nas temáticas da vida do inconsciente, que encontrava ecos na linguagem poética. Esta premissa, se entendida no contexto de produção de Cocteau, não só se assimila com o trabalho do francês, como também o localiza teoricamente.

Buñuel esteve ligado ao movimento surrealista, tendo trabalhado ao lado de artistas como Salvador Dalí e sendo reconhecido a partir de seu primeiro filme, *Um cão andaluz* (1929). As trajetórias de Buñuel e Cocteau possuem algumas semelhanças, que vão além das más comparações e acusações de cópia no meio surrealista. Tanto *O sangue de um poeta* (1932) quanto o polêmico *A idade do ouro* (1930), de Buñuel, são realizados à luz das vanguardas modernas e se destacam por serem, sobretudo, filmes que prezam pelo caráter poético e não

narrativo. Com o mecenato do Visconde de Noialles³⁷, Cocteau e Buñuel puderam desfrutar de liberdade criativa ilimitada, sem as demandas comerciais comuns ao meio cinematográfico, o que também facilitou a execução de um filme que se propunha a trabalhar a linguagem poeticamente.

Há, contudo, uma única diferença, que não se faz como menos importante. Ainda que Buñuel saia em defesa de um cinema que dê lugar a vida do inconsciente, o artista não deixou de demonstrar seu engajamento político para com as causas da realidade, fazendo questão de frisar que ele não estava alienado em um inconsciente onírico apartado do mundo real. Cocteau, por outro lado, não defendia este ponto abertamente. Todavia, o fato é que suas prioridades perpassam por outros interesses, e sua criação é extremamente subjetiva e autorreferenciada, calcada em uma imersão individualizada do sentimento. Neste aspecto, Buñuel se mostra mais integrado às demandas de uma arte que, engajada politicamente, se interessa mais pelas causas exteriores ao indivíduo.

Os escritos do cineasta Pier Paolo Pasolini, posteriormente, também vão de encontro aos temas abordados por Buñuel e ao que se entende por cinema de poesia. O cineasta e poeta italiano atentou para o uso do cinema enquanto linguagem artística, que expressa o inconsciente, e que simboliza a partir de seus signos. Pasolini destaca a fundação do cinema a partir de um tipo de instrumentalização irracionalista. Para ele, a qualidade onírica do cinema viria disso:

O cinema é fundamentalmente onírico em virtude da elementaridade dos seus arquétipos (que repetimos: observação habitual e, portanto, inconsciente do ambiente, mímica, memória e sonhos) e da predominância fundamental da pré-gramaticalidade dos objetos como símbolos da linguagem verbal (PASOLINI apud SILVA e SOARES, 2015, p. 2).

³⁷ Figura de origem nobre, Charles Noialles foi um patrono das artes que investiu diretamente em diversas obras de arte, tais como os filmes aqui citados.

Percebe-se no autor italiano uma preocupação que vai além daquela expressa por Buñuel ou mesmo por Cocteau. A atenção de Pasolini se voltava para a linguagem em um sentido semiótico, interessado na ambiguidade dos signos e na recepção destes, entendidos como integrantes de uma comunicação visual. É também por isso que o cineasta italiano defendia que a criação cinematográfica era dupla: enquanto o escritor podia se contentar com uma criação estética, o cineasta deveria se preocupar com uma criação linguística, visto que a tradição escrita já tem raízes bem definidas e que “não existe um dicionário de imagens”. (PASOLINI, p. 139, 1981).

Apesar de ter desenvolvido toda uma linha de pensamento que pode ser posta em comparação com os filmes de Cocteau, Pasolini trouxe uma questão nova e cara à discussão do cinema de poesia: deveria o cinema ser entendido somente por uma ótica instrumental? Será que a sétima arte, entendida enquanto linguagem que comunica visualmente, possuidora de um patrimônio comum de signos, não deveria ir além dessa simples categorização?

E agora tenho que fazer de imediato uma observação à margem: enquanto a comunicação instrumental que está na base da comunicação poética ou filosófica é já extremamente elaborada, o constitui um sistema real historicamente complexo e amadurecido – a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, é, pelo contrário, extremamente rude, quase animal. (PASOLINI, p. 138, 1981).

As críticas traçadas por Pasolini perpassam pontos da defesa de Luis Buñuel, mas não se restringem somente a eles, e introduzem um debate mais específico do que aqueles iniciados no contexto das vanguardas modernas, das quais saíram Cocteau e Buñuel. É evidente que as temporalidades são distintas, e que o discurso de Pasolini já está inserido em um outro contexto histórico, mais preocupado com as especificidades cinematográficas e com um engajamento político que centralizasse o proletariado marginalizado. Para além disso, as diferenças entre os artistas se tornam ainda mais visíveis quando a comparação é feita com um poeta como Cocteau, que não deixando de ser moderno, também não se fez menos clássico, recusando qualquer tipo

de rótulo ou predefinição. No mais, é interessante destacar que Pasolini também se voltou para os temas mitológicos, desenvolvidos a partir de uma concepção poética que, em fusão com um certo realismo, trouxe à tona filmes como *Édipo Rei* (1967) e *Medeia* (1969).

Apesar das diferenças entre estes cineastas, acredita-se que essa discussão, por sua importância temática, independe do tempo histórico e deve ser levada em conta quando se propõe uma reflexão que envolva a comunhão entre a linguagem poética e cinematográfica. Não se deve, também, ignorar os pontos de intersecção comum aos discursos, pois o cinema de Cocteau não deixou de animar experimentalmente a linguagem cinematográfica, rompendo com precedentes muito formatados em uma narrativa tradicional. Em sua cinematografia, Cocteau dedicou-se a pensar profundamente a fotografia, a montagem, a arte e a direção, e suas concepções poéticas para o cinema também serviram como referências para aqueles que vieram após ele. Neste sentido, a Trilogia Órfica se afirma enquanto uma obra que desafiou a compreensão de um cinema já posto, inovando em seus aspectos visuais e sonoros, comunicando poeticamente o mundo subjetivo de um artista. Considerando que o presente trabalho trata primariamente de poesia e de sua inserção no meio cinematográfico, o subjetivismo extremo de Cocteau comporta sentido, se compreendido a partir de sua proposta de autorretrato e de seu apoio em uma escrita poética.

A defesa de um cinema de poesia não perpassa somente por uma defesa de um cinema engajado nas causas artísticas, em uma simples ideação da arte pela arte. Do contrário: entende-se que, quando se abre espaço para recuperar pautas que já se deram como esgotadas, pode-se alcançar novas concepções, especialmente se colocadas em justaposição com as demandas atuais. Discutir linguagem é uma atividade cara para quem se dedica a pensar a arte, e essas pautas não se esgotam de maneira efêmera. A construção de uma teoria da arte perpassa, necessariamente, pelos temas de ontem, pelos artistas de ontem, e a relevância de se memorar um artista como Jean Cocteau reside também na possibilidade de trazer à tona um outro tipo de

cinema, muitas vezes entendido enquanto uma experiência restrita, ligada unicamente a uma atividade artística ultrapassada, que possui sentido somente no contexto de seu tempo histórico. Acredita-se que, ao justapor obras e pensadores diversos, se enriquece um debate que carece de um pensamento mais amplo no campo das artes.

Não foi por acaso, portanto, que Jean Cocteau disse ser poeta acima de tudo. É também por isso que, ao tratar de sua obra, sublinha-se que o francês foi poeta antes de ser qualquer outra coisa, e que fez cinema escrevendo poesia.

CONCLUSÃO

Não é de desconhecimento do presente trabalho que a proposta aqui apresentada é ampla, dizendo de uma abrangência temática e teórica que abre caminhos para outras discussões e incursões. O material selecionado é abundante, podendo se desdobrar futuramente em uma pesquisa de pós-graduação. Contudo, devido ao desejo de dar mais espaço a um artista plural como Cocteau, introduzindo um debate sobre a sua obra vasta, escrever a partir dessas premissas foi uma escolha pensada. Assim como Cocteau, acredita-se que a academia também pode integralizar discursos variados, conectando-os de maneira nova e surpreendente. Da multiplicidade de Cocteau, de sua singularidade dialética, retira-se ensinamentos que ainda suscitam novas compreensões a respeito das artes e do cinema, e que vêm influenciando cada vez mais o fazer artístico contemporâneo.

Atualmente, existem três órgãos que, alinhados entre si, trabalham em torno da preservação da obra e memória do poeta. O “Comitê Jean Cocteau”, a principal organização entre as três, é o responsável legal por todas as obras de Cocteau. É dele que se origina a associação “Os amigos de Jean Cocteau”, voltada para aqueles que desejam contribuir monetariamente com a preservação material das obras, além de desfrutar de alguns benefícios enquanto parceiros e apoiadores da causa. É o caso, também, de quem assina os “Cadernos Jean Cocteau”, publicação anual que se caracteriza pela proposta científico-cultural, alimentando o debate acadêmico em torno da criação do poeta e dando espaço para novos pesquisadores, interessados no legado de Cocteau. No mais, a casa de Jean Cocteau, localizada na comuna francesa Milly-la-Fôret, também funciona como museu, e a manutenção de seu funcionamento vem sendo fortemente incentivada pelo comitê, que ironicamente precisa lutar para que a casa não seja fechada pelo governo. Defendendo a residência do poeta como parte essencial da conservação de sua obra, o movimento de visibilizar Cocteau é, atualmente, uma realidade que ainda tropeça em obstáculos.

Apesar disso, são muitos os jovens artistas e cineastas que, um século após o período de atuação de Cocteau, retomam suas concepções a respeito da arte. Esta parece, inclusive, ser uma tendência extremamente atual: no período de realização da pesquisa, Cocteau foi selecionado com o filme *Orfeu* (1950) para um festival online de cinema francês, o *My French Film Festival*, e teve sua obra e sua vida lembradas em uma longa série de podcasts da *France Culture*, que contou com convidados como Phillipe Azoury, crítico e pesquisador da obra de Cocteau, Dominique Marny, presidente do Comitê Jean Cocteau e Claude Arnaud, biógrafo do poeta. Para além da experiência francófona, testemunhou-se há dois anos a publicação de dois livros de Cocteau no Brasil, traduzidos para o português após muitos anos sem nenhuma bibliografia do poeta no país. Não se deve olhar para esse tipo de fenômeno com olhos inocentes, pois se no início deste trabalho era mencionada uma possível invisibilidade do artista, o que se testemunha no encerramento deste é um movimento de lembrança dessa figura que, ainda que polêmica e apartada, pôde deixar sua marca na história da arte do século XX.

Habitando um entre-lugar, hora ao meio, hora à margem, Jean Cocteau certamente não se aliciou àquilo que não acreditava, e percorreu espaços diversos que influenciaram, cada um à sua maneira, toda a sua criação poética. Isso gerou um trabalho único, de difícil classificação e assimilação, que ao mesmo tempo que está entre uma arte e outra, é sobretudo poesia. Não se enquadrando em nenhum movimento, esta talvez seja a maior transgressão de um artista que se viu de fora, mas que, de alguma maneira, se fez presente e integrou o nascimento e a decadência das vanguardas modernas. A potência de sua trajetória também reside nisso, pois os artistas que incitam o pensamento e que trabalham primariamente a alteridade são certamente aqueles que, ao final, se tornam visíveis para quem escolhe ver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. In: Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999. p. 35-75.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNAUD, Claude. Jean Cocteau – a life. New Haven and London: Yale University Press, 2016.

ASTRUC, Alexander. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. Revista Foco, 2012. *L'écran français* n° 144, 30 de março de 1948. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 10 de janeiro de 2021.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRETON, André. Manifesto surrealista. Domínio público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2320. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: Experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 333-337.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. São Paulo: Literatura e Sociedade, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 1 de fevereiro de 2021.

CLÜVER, Claus. Inter textus inter artes inter media. Belo Horizonte: Aletria, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>. Acesso em 2 de fevereiro de 2021.

COCTEAU, Jean. A dificuldade de ser. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

Cocteau fait du cinéma. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-difficulte-detre-selon-jean-cocteau-34-cocteau-fait-du-cinema>. Acesso em: 17 de fevereiro em 2021.

COCTEAU, Jean. O Potomak. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

COCTEAU, Jean. Vocabulaire Plaint-Chart. France: NRF, Gallimard, 1983.

COSTA, Wellington Júnio. Je(an) Cocteau - a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema. 2013, 117 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

COOK, Gareth Michael. Aspects of surrealism in the work of Jean Cocteau. 1978 393 p. Tese de doutorado (University of Hull). Hull, United Kingdom. Disponível em: <https://hydra.hull.ac.uk/resources/hull:6665>. Acesso em: 19 de janeiro de 2021.

EL GHARBIE, Rana. L'invisible... dans le cinéma de Jean Cocteau. Paris: Entrelacs, 2011.

FIALHO, Maria do Céu. Jean Cocteau – La machine infernale e as vozes da tradição. Coimbra: Hhumanitas, 1993.

FRAIGNEAU, André. Entretien autour du cinématographe. In: Collection encyclopédie du cinéma. Paris: Editions André Bonne, 1951.

HERING, Noémi. Cocteau : du symbolisme au surréalisme. Szeged: Acta Romanica, Tomus XXIX, Studia Iuvenum. 2012.

JÚNIOR, Neurivaldo. A investigação em artes: das interartes às intermédias. Rev. Cient. / FAP, Curitiba, v.7, p. 229-248, jan./jun. 2011.

JÚNIOR, Neurivaldo. Estudos interartes – uma introdução. Raído, Dourados, MS, v. 3, n. 5, p. 103-111, jan./jun. 2009.

MARTINS, Isabella. Trilogia Órfica - um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau. 2019. 106p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

MICHAUD, Guy. Le thème du miroir dans le symbolisme français. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n.11. p. 199-216, 1959.

MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papirus Editora, 2006.

MÓREAS, Jean. Domínio público. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifeste-du-symbolisme/html/3225a38a-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0.

Acesso em: 10 de janeiro de 2021.

OSCHERWITZ, Dyana; HIGGINS, MaryEllen. Historical Dictionary of French Cinema. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2007.

SANTIAGO, Silviano. Meditações sobre o ofício de criar. Aletria, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 173-179, jan/dez. 2008.

SILVA, Gustavo; SOARES, Leonardo. O sangue de um poeta - reflexões em torno do cinema-poesia de Jean Cocteau. V. 1, n. 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

SIMBOLISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3841/simbolismo>>. Acesso em: 12 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: Empirismo hereje. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Jean Cocteau fala para os anos 2000. Direção: Jean Cocteau. França: 1962. Digital, 23min.

O sangue de um poeta. Direção: Jean Cocteau. França: 1932. Digital, 55min.

Orfeu. Direção: Jean Cocteau. França: 1950. Digital, 112min.

O Testamento de Orfeu: Direção: Jean Cocteau. França: 1960. Digital, 83min.