

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Isabella Brandão Mendes Martins**

**TRILOGIA ÓRFICA:**

um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau

**Juiz de Fora**

**Fevereiro de 2019**

**Isabella Brandão Mendes Martins**

**TRILOGIA ÓRFICA:**

um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela

**Juiz de Fora**

**Fevereiro de 2019**

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

Martins, Isabella Brandão Mendes.

Trilogia Órfica : um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau / Isabella Brandão Mendes Martins. -- 2019.

104 p.

Orientadora: Gabriela Borges Martins Caravela

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2019.

1. Jean Cocteau. 2. Trilogia Órfica. 3. Cinema. 4. Teoria dos Cineastas. 5. Intermidialidade. I. Caravela, Gabriela Borges Martins, orient. II. Título.

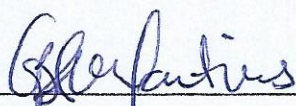
**Isabella Brandão Mendes Martins**

**Trilogia Órfica: um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau**

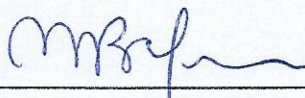
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 28 de fevereiro de 2019

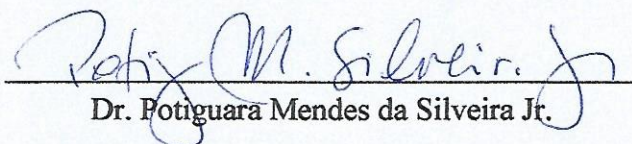
**BANCA EXAMINADORA**



\_\_\_\_\_  
Dra. Gabriela Borges Martins Caravela- Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora



\_\_\_\_\_  
Dra. Maria Beatriz Colucci  
Universidade Federal do Sergipe



\_\_\_\_\_  
Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr.  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Isabella Brandão Mendes Martins

Trilogia Órfica: um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Linha de pesquisa: Estética, redes e linguagens  
Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela – Universidade Federal de Juiz de Fora

Aprovada pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF) – Orientadora

---

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci (UFS) – convidada

---

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. (UFJF) – convidado

Conceito obtido: \_\_\_\_\_

Juiz de Fora, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço a todas as pessoas que me apoiaram nesse processo e ajudaram de alguma forma, seja com indicações bibliográficas, conselhos, suporte ou um simples e fundamental ombro amigo.

Em especial, à minha família, aos meus pais, Cristina Brandão e Onofre Martins, por todo o suporte e apoio nessa trajetória.

A minha orientadora, Gabriela Borges, por ter acolhido esse trabalho e ajudado na sua finalização. Agradeço também à Erika Savernini pelo apoio no começo dessa jornada - ambas foram fundamentais para a concretização desse projeto.

Ao Wellington Júnio Costa, pela generosidade em compartilhar um pouco do seu enorme conhecimento e seus estudos sobre Jean Cocteau.

Ao Thales, pelo companheirismo, apoio e compreensão em todos os momentos.

Aos meus amigos, em especial, Mayara Peixoto e Laís Scodeler, que me ajudaram na revisão e organização do texto, e também pela amizade incondicional em todos os momentos.

Aos meus professores acropolitanos, que me forneceram todo o suporte filosófico para realizar essa conquista, Hinaldo Breguez, Giliane Breguez e Ana Paula Riberto – e a todos meus amigos acropolitanos, que são minha segunda família.

E por último, mas não menos importante, ao Mufasa, meu gato, que esteve ao meu lado em quase todo o processo de escrita e me ajudou a manter a calma e a alegria, com seu olhar felino de despreocupação e de estar de bem com a vida.

*“O cinema é a arma dos poetas.”* – Jean Cocteau

## RESUMO

Jean Cocteau (5 de julho de 1889 – 11 de outubro de 1963) foi um artista multimídia, poeta, dramaturgo, ator, escritor, fotógrafo, pintor, escultor, e além de tudo: cineasta. A dissertação em questão tem como objetivo analisar os seus filmes que constituem a Trilogia Órfica. São eles: O sangue de um poeta (*Le sang d'un poète*, 1930), Orfeu (*Orphée*, 1950) e O testamento de Orfeu (*Le testament d'Orphée*, 1960). Neles, Cocteau elabora uma discussão sobre o que é um poeta (Orfeu), este poeta que não se limita a literatura, mas que se faz em todas as formas de arte. Pensando nisso, nossa análise se baseia na teoria dos cineastas e nos estudos intermidiáticos, sendo o nosso objetivo estudar a forma do cinema proposta por Cocteau, como ele transmite as suas principais ideias e a função das diferentes formas artísticas na composição dos filmes, bem como suas principais referências.

Palavras-chave: Jean Cocteau. Trilogia Órfica. Cinema. Teoria dos cineastas. Intermidialidade.



## ABSTRACT

Jean Cocteau (July 5, 1889 – October 11, 1963) was a multimedia artist, poet, playwright, actor, writer, photographer, painter, sculptor. Beyond that, he was a filmmaker. This thesis has the objective of analysing his films that compose the Orphic Trilogy, which are: *The Blood of a Poet* (*Le sang d'un poète* 1930), *Orpheus* (*Orphée*, 1950) and *Testament of Orpheus* (*Le testament d'Orphée* 1960). In these films, Cocteau elaborates a discussion of what a poet is (Orpheus), a poet that is not limited by literature, but performs all of the categories of art. With this in mind, our analysis is based on the Filmmakers' Theory and Intermediality Studies. We aim to study the form of the cinema proposed by Cocteau, how he transmits his main ideas and the function of the different artistic forms at the composition of his films, as well as his main references.

Keywords: Jean Cocteau; Orphic Trilogy; cinema; Filmmakers' Theory; Intermediality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES E FIGURAS

<b>Figura 1</b>	O poeta apaga o retrato .....	61
<b>Figura 2</b>	O poeta olha assustado para a boca em sua mão .....	62
<b>Figura 3</b>	As veias ressaltadas do poeta .....	62
<b>Figura 4</b>	O Poeta observando o que há dentro dos quadros .....	63
<b>Figura 5</b>	A estrela de Cocteau .....	65
<b>Figura 6</b>	O Poeta e o espelho .....	65
<b>Figura 7</b>	Depois que o poeta atravessa o espelho .....	66
<b>Figura 8</b>	Cena do fuzilamento .....	67
<b>Figura 9</b>	<i>Los fusilamientos del tres de mayo</i> , por Francisco de Goya (1814) .....	68
<b>Figura 10</b>	<i>A execução de Maximiliano</i> , por Manet (1868) .....	68
<b>Figura 11</b>	Lições de voo .....	69
<b>Figura 12</b>	Os hermafroditas .....	70
<b>Figura 13</b>	A morte do Poeta .....	70
<b>Figura 14</b>	A guerra de bola de neve .....	71
<b>Figura 15</b>	A estátua e o Poeta jogam cartas .....	72
<b>Figura 16</b>	O anjo .....	72
<b>Figura 17</b>	A estrela de Cocteau nas têmporas do Poeta .....	73
<b>Figura 18</b>	A estátua e os bustos de Voltaire .....	73
<b>Figura 19</b>	A estátua com a lira e o globo .....	74
<b>Figura 20</b>	<i>Orpheus leading Eurydice from the Underworld</i> , por Corot (1861) .....	76
<b>Figura 21</b>	Créditos iniciais, Orfeu com a sua lira .....	79
<b>Figura 22</b>	Heurtebise evita que Orfeu olhe para Eurídice .....	81
<b>Figura 23</b>	As luvas .....	82
<b>Figura 24</b>	Orfeu entrando no espelho .....	82
<b>Figura 25</b>	A princesa e Heurtebise diante do espelho .....	83
<b>Figura 26</b>	A iluminação destacando o olhar da Princesa .....	83
<b>Figura 27</b>	O destaque no centro do rosto de Eurídice .....	84
<b>Figura 28</b>	Orfeu e Eurídice se abraçam amorosamente ao final do filme .....	84
<b>Figura 29</b>	A Princesa e Heurtebise sendo levados .....	85
<b>Figura 30</b>	Créditos iniciais, com caligrafia do próprio Cocteau e com inscrição da estrela de cinco pontas, característica de suas assinaturas .....	86

<b>Figura 31</b>	O Poeta visita o cientista quando bebê .....	87
<b>Figura 32</b>	A Princesa e Heurtebise durante o julgamento .....	88
<b>Figura 33</b>	O retrato de Cégeste se refazendo .....	89
<b>Figura 34</b>	Édipo .....	90
<b>Figura 35</b>	O poeta e Cégeste indo encontrar com a Morte e Heurtebise .....	91
<b>Figura 36</b>	A tapeçaria de Judit e Holofernes ao fundo .....	91
<b>Figura 37</b>	Jardim de inverno .....	92
<b>Figura 38</b>	Cocteau e a flor de hibisco .....	93
<b>Figura 39</b>	Cocteau restaurando a flor de hibisco .....	93
<b>Figura 40</b>	Cocteau e Cégeste indo embora após o julgamento .....	94
<b>Figura 41</b>	Isolda .....	95
<b>Figura 42</b>	Cocteau encontra o seu duplo .....	95
<b>Figura 43</b>	Cocteau e a fênix .....	96
<b>Figura 44</b>	A deusa Pallas Athena .....	97
<b>Figura 45</b>	O sangue de Cocteau e a flor de hibisco em vermelho .....	97
<b>Figura 46</b>	O funeral de Cocteau .....	98
<b>Figura 47</b>	Desenho de Cocteau, Orfeu e a Lira .....	98

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2</b>	<b>PENSAR O CINEMA</b> .....	14
2.1	REDES DA CRIAÇÃO .....	19
2.2	GESTO INACABADO .....	22
<b>3</b>	<b>INTERMIDIALIDADE</b> .....	27
3.1	O DEBATE ATUAL SOBRE INTERMIDIALIDADE .....	31
<b>4</b>	<b>O PERCURSO ARTÍSTICO DE JEAN COCTEAU</b> .....	38
4.1	O CINEMA NA VISÃO DE COCTEAU .....	45
<b>5</b>	<b>TRILOGIA ÓRFICA</b> .....	57
5.1	SANGUE DE UM POETA .....	60
5.2	ORFEU .....	74
5.3	O TESTAMENTO DE ORFEU .....	85
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	100
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102

## 1 INTRODUÇÃO

Jean Cocteau foi um artista vanguardista francês, nascido no final do século XIX, cuja obra se estabelece nas primeiras décadas do século XX. Foi um poeta incansável, que procurava a poesia em todas as formas de arte que se propunha a aprender e desenvolver. Começou por escrever poesia na adolescência, passou pelo teatro, pelo cinema, pelas artes plásticas e por outras tantas coisas que apareceram em seu caminho. Foi um artista incansável e sempre disposto a aprender uma nova técnica. Teve amigos de grande renome, como, por exemplo, Coco Chanel, Pablo Picasso, François Truffaut e Charles Chaplin, entre tantos outros, que algumas vezes foram seus patrocinadores em suas grandes obras artísticas, tais como o cinema. Esta dissertação se propõe a fazer um estudo sobre o percurso criativo do autor e a análise dos filmes da trilogia conhecida como Órfica, composta por *Sangue de um Poeta* (1930), *Orfeu* (1950) e *O testamento de Orfeu* (1960). Nos filmes, Cocteau desenvolve, de um modo geral, o que ele pensava e acreditava ser um Poeta, por isso o arquétipo de Orfeu, representante máximo do artista na mitologia clássica. O poeta, que consegue atravessar o portal entre a vida e a morte, viaja no tempo e procura sua inspiração em um mundo onde as pessoas normais não conseguem ir. Ele morre e renasce, sendo a fenixologia, para Cocteau, a arte da fênix, o poder de morrer e renascer, fazendo-o tornar-se, assim, imortal.

Para esse estudo, primeiramente nos apropriamos da teoria dos cineastas para construir uma ideia sobre o que Cocteau pensa sobre o cinema, e em que baseia os seus filmes como ideais artísticos. Essa teoria propõe um caminho não muito comum dentro dos estudos cinematográficos – ela se propõe a trabalhar com a perspectiva teórica dos cineastas diante dos seus atos artísticos criadores. Os autores Graça, Baggio e Penafria (2015) trabalham com a ideia de que o cineasta tem uma teoria própria, e que a partir do estudo de seus filmes, textos teóricos entre outros matérias produzidos pelo próprio cineasta, vamos conseguir esboçar e delinear seu pensamento sobre cinema. De acordo com essa teoria, cada cineasta, seja um diretor, diretor de fotografia ou roteirista, por exemplo, tem a sua própria forma de enxergar o cinema, que reflete diretamente em seus filmes. O conjunto de filmes de um artista específico seria como um texto teórico produzido por ele.

Além disso, utilizamos dois livros da autora Cecília Salles, *Gesto Inacabado* (2011) e *Redes da Criação* (2017), nos quais ela reflete sobre o processo artístico e a criação da obra de arte. A autora pensa a criação como uma rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. A criação artística é marcada por sua dinamicidade, que nos põe em contato com um ambiente que se caracteriza

pela flexibilidade, mobilidade e plasticidade. Outra questão de que tratamos é a do gesto inacabado, expressão também desenvolvida teoricamente pela autora. Percebemos os filmes de Cocteau ao longo dos anos, separados entre si por distâncias temporais relevantes – com isso podemos notar como a obra artística está sempre em processo de construção, nunca acabada. Cocteau desenvolve conceitos e técnicas em seu primeiro filme que serão aprimoradas e exploradas nos filmes seguintes.

Os estudos intermediários também se fizeram importantes para analisar os filmes de Cocteau, primeiramente porque o entendemos como artista intermediário, que trabalhou em diferentes formas de artes. Quando vemos seus filmes percebemos essa natureza em Cocteau, que está ligada à sua própria concepção de cinema, de que esta une muitas artes ao mesmo tempo em que se torna algo único. A intermedialidade estuda os tipos de inter-relação e interação entre as mídias. Rajewsky (2012) define três tipos de relação entre as mídias, nos quais nos baseamos para fazer a nossa análise, a saber: o primeiro, transposição midiática, quando fazemos uma adaptação da literatura para o cinema, por exemplo; o segundo, a combinação de mídias, quando duas ou mais mídias distintas se unem e formam outra mídia, como é o caso do cinema; por último, a referência intermediária, quando, por exemplo, um autor faz uma referência a um filme em seu livro.

Além disso, os textos de Cocteau sobre cinema nos ajudam a entender mais sua visão sobre a “décima musa”, como ele o denomina, e como essa visão é representada em seus filmes. Cocteau nasceu praticamente junto com o cinema, no final do século XIX, no país onde se estabeleceu o nascimento do cinema, com os irmãos Lumière. Cocteau acreditava na grandeza cinematográfica e em sua potência como expressão artística. Criticava a indústria como mortal para a arte – o cinema precisava ser livre, segundo ele. Entendia a dificuldade de ser um cineasta sem recursos, já que esta é uma arte muito cara – mas que, ao mesmo tempo, deve-se encontrar um meio de conciliar as duas questões, que para ele eram, em algumas situações, opostas: ganhar dinheiro e fazer arte. No caso dele, seus filmes tiveram o patrocínio e incentivo de seus amigos mecenas.

A trilogia Órfica, assim chamada pelo próprio Jean Cocteau, foi um dos trabalhos mais longos produzidos no cinema pelo artista. Os três filmes compõem um universo criado por ele, onde habita a figura de Orfeu, seu arquétipo de poeta. O primeiro filme, *Sangue de um poeta* (1930), foi o primeiro longa-metragem dirigido por Cocteau – podemos perceber nele a influência dos movimentos de vanguarda. O segundo, *Orfeu* (1950), se encontra já em sua maturidade, demonstrando maior domínio do cineasta sobre a linguagem clássica do

cinema. *O testamento de Orfeu* (1960), último filme dirigido por Cocteau, retorna ao surrealismo, como no primeiro filme da trilogia.

Como comenta Pedraza (2016), toda uma vida criativa e poética se desenvolve nestes três trabalhos, separados por um longo espaço de tempo, que totalizam trinta anos. Eles dialogam entre si e apresentam as principais chaves do universo criativo de Cocteau, especialmente as que pertencem ao seu mundo poético, como a fenixologia, a relação do artista com a obra de arte, a obra que sobrevive ao artista e a viagem pelo mundo sobrenatural, que apenas os poetas conseguem fazer, pois de lá eles trazem toda a sua inspiração. Cada um destes filmes tem autonomia de sentido, estilo e construção próprios e, ainda que estejam separados por vários anos, os três se complementam e formam uma “epopeia do Poeta” (PEDRAZA, 2016, p. 129), que foi denominada a partir de Orfeu para que tenha um nome que traga a riqueza de sua história mitológica.

## 2 PENSAR O CINEMA

A Teoria dos Cineastas propõe um caminho metodológico não muito comum no contexto das investigações no campo cinematográfico: ela trabalha com a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores. De acordo com Graça, Baggio e Penafria (2015), “trata-se de um método diferenciado de abordar o cinema enquanto área de pesquisa, pois não detém o foco exclusivamente aos filmes, nem aos contextos e repercussões sociais, econômicos ou políticos destes” (2015, p. 21). Essa teoria não é totalmente original, mas mesmo assim a proposta sugerida pelos autores possui uma novidade que passa pela tentativa de estudar sistematicamente o pensamento artístico de cineastas, nomeadamente o seu processo criativo e, partindo dos dados coletados, elaborar teoria sobre cinema.

Quando assumimos que a Teoria dos Cineastas é a nossa proposta para abordar o cinema, temos como objetivo principal que a investigação científica elabore teoria própria; no entanto, apresentamo-nos com a designação: Teoria dos Cineastas. Esta designação assume que o cineasta tem uma teoria, o que, no imediato, tem como consequência a pretensão única de apenas elaborar a teoria do cineasta. (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 21)

Os autores assumem que o cineasta tem uma teoria e pretendem que, a partir do estudo sobre cinema, se elabore uma reflexão partindo de um diálogo próximo com a teoria. Seguem argumentando que tal proximidade do investigador com o cineasta ganha uma importância especial a partir do momento em que encontramos, em muitas produções acadêmicas, estudos sobre cineastas que descuram ou colocam em segundo plano sua reflexão em favor da reflexão vinda de outros investigadores.

A abordagem que os autores propõem para a Teoria dos Cineastas tem como resultado final um discurso que resulta de uma dinâmica complexa. De acordo com eles, “essa dinâmica é composta por uma constante interação entre o cineasta, que se refere à sua própria obra enquanto criador e enquanto espectador, e o investigador, que, não sendo apenas espectador, é, também, um criador”, já que este também colabora, à sua maneira, para a construção da obra investigada (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015).

Originalidade e autoria são conceitos importantes quando se reflete sobre a arte cinematográfica. “O conceito de originalidade está intimamente ligado à ideia básica do que é criar. É a criação de um estilo em uma obra que envolva vários filmes, por exemplo – e sem perder de vista os riscos de que um estilo justamente interrompa possibilidades de originalidade (HAAR, 2007, p. 103 *apud* GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 23) –,



leva a outro conceito importante nas teorias do cinema, o que aponta para um criador de uma obra e a indexa a este, que é o responsável, total ou parcialmente, por ela. Dessa forma, os autores partem do pressuposto de que um cineasta não pode evitar a reflexão sobre os atos artísticos. Eles acreditam que todo cineasta desenvolve ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e também sobre as suas obras, “o fazem em uma trajetória que pode ser investigada em busca da compreensão teórica sobre suas ideias e conceitos”.

Uma questão colocada por Graça, Baggio e Penafria (2015) é o falar de teoria ou de teorias, ou seja, se cada cineasta tem a sua própria teoria ou se há compartilhamento de teorias; e, na segunda hipótese enumerada, teríamos teoria e não teorias. A respeito desta questão, o mesmo poderia ser dito a respeito dos investigadores:

Dentro da academia, poderemos assumir que existem teorias do cinema e, também, que há uma teoria do cinema que tem a sua própria história e percurso. No caso dos cineastas, também será possível averiguar a evolução da sua reflexão e, por certo, em alguns momentos, terão os cineastas manifestado a sua total originalidade de pensamento (a sua teoria) e, em outros momentos, como nos inícios dos anos 20, ainda que por vias distintas, vários cineastas se esforçaram por justificar que o cinema era uma arte autônoma, como Germaine Dulac, contemporânea de Jean Epstein. (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015 pp. 23-4)

A reflexão dos cineastas tem sido vasta, começando pelos próprios filmes entendidos como forma de pensamento e se estendendo em textos, artigos, manifestos e vários outros escritos que não refletem apenas abordagens estéticas ou programas doutrinários, mas também a forma como estes cineastas compreendem e invocam as propriedades específicas do cinema. Manifestos que o cinema sustentou ao longo de mais de um século – como *La Politique des Auteurs*, o *Free Cinema Manifesto* ou o *Manifesto Dogma* – refletem não apenas o contexto estético ou ideológico em que estes textos foram produzidos mas, também, remetem para a própria ontologia do cinema (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015). A Teoria dos Cineastas, para os autores, propõe se aproximar desses discursos, podem ser eles escritos ou filmados, e dar continuidade e visibilidade ao pensamento e modos de pensamento dos próprios cineastas.

O trabalho de um cineasta tem diferentes relevâncias do ponto de vista artístico; enquanto ato criativo, há inúmeras possibilidades de atividades envolvidas no fazer fílmico, tais como a elaboração de roteiros, a direção, a direção de fotografia, a direção de arte, a montagem, entre outros. Assim, é necessário delimitar quem são os cineastas que interessam para as investigações da Teoria dos Cineastas, a saber: todas as pessoas envolvidas na produção de um filme que tenham atividades criativas. Segundo os autores, essa delimitação é

mais ampla do que a proposta por Jacques Aumont (2004) em seu livro *As teorias dos Cineastas*, que limitou seu interesse aos diretores, em especial àqueles reconhecidos como autores. Os autores reforçam que a ampliação do campo de entendimento do cineasta não muda o fato de que a relevância da atuação deste está intimamente ligada ao seu intento artístico, do cinema pelo cinema enquanto arte.

Assim, intenções comerciais, industriais ou técnicas pouco interessam, pelo menos em um primeiro momento, às investigações da Teoria dos Cineastas. Essa é uma premissa que está também no estudo de Aumont sobre o pensamento dos cineastas (Ibidem, p. 08) e justifica-se pelo fato de que é em relação à obra de arte que encontramos as reflexões sobre o que está relacionado ao que é fundamental no mundo, como proposto na filosofia de Schelling. (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 25)

De acordo com os autores, para Aumont (2004), não faria sentido para uma investigação de cunho artístico tentar compreender valores que não são os da arte, mas que fazem parte de outras esferas da vida humana, como, por exemplo, os valores de troca ou de cunho técnico-industrial, mesmo que estes possam influir nos valores artísticos em muitas medidas. Para os autores, contudo, tais influências podem ser consideradas caso sejam apontadas pelos cineastas como determinantes para seus conceitos e ideias artísticas (2015, p. 25). Para Aumont, existem três critérios importantes para se pensar as teorias dos cineastas: “a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência” (AUMONT, 2004, p. 10). A coerência é necessária para evitar a frouxidão que o autor aponta em outras teorias, que para ele muitas vezes são espécies de semióticas dos filmes, misturando um pouco de pragmática, sociologia ou psicologia. Na relação entre as considerações verbais dos cineastas, feitas em momentos distintos, podemos buscar pela coerência, bem como, e mais relevante do que esta, na relação entre considerações verbais e obras fílmicas de um mesmo cineasta. A novidade proposta por Graça, Baggio e Penafria (2015) é um critério que surge do pressuposto da necessidade da originalidade nas artes. Mas também as teorias são criações, e por esta razão precisam apontar para o novo. Aumont (2004, p.11) considera a novidade um “critério inevitável”, mas reconhece a ambiguidade inerente, pois “toda novidade é relativa por definição, e aquilo que parece novo em certo contexto pode ser banal em um outro” (Idem, 2004, p. 11). A pertinência, que ele considera um termo melhor do que aplicabilidade, é uma questão que pode ser considerada tanto no seu sentido intrateórico como no que diz respeito a um projeto do cineasta (Ibidem, 2004, p. 11).

Os autores propõem uma metodologia geral da Teoria dos Cineastas, que consiste numa consulta às fontes diretas; são cinco os passos a se seguir em termos de consulta

(Revista Científica/FAP, Curitiba, v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015, p. 28): 1. os filmes, num confronto direto, sem mediações nem apoio de outras leituras ou interpretações da obra que ofusquem essa relação direta; 2. uma leitura atenta, cuidada, apurada de todo o tipo de material escrito pelo cineasta, desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas que sejam a partilha de reflexões sobre a sua própria obra ou sobre o cinema; 3. entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos, verificando o contexto dessas manifestações verbais; 4. a partir da filmografia cronológica, organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por gênero, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério; 5. filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos, como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação.

Esta sistematização refere-se a um primeiro passo em que é necessário um conhecimento aprofundado do percurso do cineasta para, numa fase seguinte, relacionar esse percurso com eventuais respostas ou problematizações que possam contribuir para um avanço na compreensão da imagem em movimento. A proposta dos autores pretende uma mudança de paradigma, ou seja, deslocar o epicentro da investigação de uma teoria abstrata para a construção de uma teoria em torno de quem está por dentro e produz cinema, o cineasta (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015). Na busca de uma leitura completa e coerente das obras e da história do cinema coloca-se grande ênfase nas reflexões acadêmicas, em geral imbuídas de conceitos de várias áreas, sendo os discursos dos cineastas, o mais das vezes, relegados para segundo plano.

E, não apenas o discurso, também os filmes são confrontados de modo indireto, ou seja, a partir de leituras de outros investigadores a partir das quais mais facilmente se apresenta uma corroboração dessas leituras que uma efetiva discussão. E a Teoria dos Cineastas poderá contribuir para refrescar essas aproximações aos filmes, que são o objeto de estudo por excelência das teorias do cinema. (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 29)

Há algumas possibilidades de investigação da Teoria dos Cineastas, de acordo com os autores. Inicialmente, cita-se a relação dos cineastas com o cinema e seu modo de entendê-lo – “este é um foco de investigação importante porque abre espaço para a compreensão da interação do artista com a arte em que atua. Em um sentido semelhante, é possível investigar o pensamento do cineasta sobre o processo de criação cinematográfica, ou seja, a sua visão sobre o ato criativo na linguagem em que produz.” Neste sentido, busca-se entender a relação dos cineastas com as suas próprias obras. Em uma perspectiva um pouco diversa, que torna o foco mais fechado e definido, pode-se pesquisar os conceitos com os

quais o cineasta define ou caracteriza a sua própria obra. E, ainda, como o cineasta compreende o seu próprio processo criativo e o relacionamento entre os cineastas, como eles se influenciam mutuamente. É algo certo que alguns cineastas trabalham com referências fortes de outros, mas a questão é perceber como elas são organizadas no pensamento dos primeiros. Esse tipo de pesquisa permite traçar linhas de influências, tanto de obras fílmicas como de pensamento, entre cineastas. E, de forma mais abrangente, pode-se investigar também as influências de outros artistas (não cineastas) presentes no pensamento de um cineasta (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 30).

Qualquer que seja a escolha, ou a introdução de uma nova proposta de investigação, os autores consideram prioritários os seguintes objetivos da Teoria dos Cineastas (GRAÇA, BAGGIO E PENAFRIA, 2015, p. 31): produzir teoria do cinema através dos conceitos e reflexões inerentes ao gesto de fazer cinema; conhecer e divulgar o modo como os cineastas pensam o cinema (por exemplo, questões já abordados pela teoria do cinema, como os conceitos de realidade ou a figura do espectador); considerar o cineasta um teórico *in fieri*, capaz de, a partir do que diz, escreve e também de seus próprios filmes, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema. Também é possível verificar como o cineasta se relaciona criativamente com a equipe de produção do filme – essa é uma questão que pode abrir horizontes sobre o sentido coletivo da criação cinematográfica. É possível também uma investigação em mão dupla, que observe mais de um cineasta em uma mesma equipe de realização de um filme, como um diretor e um montador, por exemplo. Tendo em conta que o cinema é um modo de pensar o mundo, a arte, ou o próprio cinema, e que cada filme inclui em si uma ideia de espectador, é necessário perceber como os cineastas apresentam em suas obras conceitos e ideias que possam ser observados e entendidos como tal a partir dos filmes. A respeito da relação dos cineastas com os espectadores, entender como estes são considerados pelo cineasta em suas criações cinematográficas – tal questão permite investigar não apenas que tipo de opções o cineasta faz em prol dos espectadores, se é que faz dessa forma, mas também, e mais importante, quem são os espectadores para o cineasta. Sobre os conceitos que o cineasta carrega que contribuem para discutir as problemáticas da teoria do cinema temos, por exemplo, a forma como o cineasta entende a relação do cinema com a realidade. E também, a respeito da relação dos cineastas com os teóricos, compreender como os conceitos elaborados por investigadores podem ser relacionados ou verificados pelas reflexões do cineasta.

## 2.1 REDES DA CRIAÇÃO

O livro *Redes da criação: construção da obra de arte*, de Cecília Almeida Salles (2006), parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. A rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. A autora incorpora o conceito de rede usado por André Parente (*apud* SALLES, 2017, pp. 17-8), a saber: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. “Esse conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno”. Por outro lado, Salles reforça a ideia da força da imagem da rede da criação artística que a incita a explorá-la.

A criação artística, na visão da autora, é marcada por sua dinamicidade, que nos põe em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Salles (2017) recorre propositalmente a aparentes sinônimos para conseguir nos transportar para esse ambiente de inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. Isso leva a diferentes possibilidades da obra apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiro, esboços, entre outros. Percebem-se, ainda, propostas de obras se modificando ao longo do processo; partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; ou ainda fatos lembrados ou livros lidos sendo levados para obras em construção. De acordo com Salles:

Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo. Novas percepções sensíveis de um olhar, que não conhece fixidez, impõe modificações e novas conexões, como veremos. (SALLES, 2017, p. 19 e 20)

O processo contínuo em permanente mobilidade, na visão de Salles, leva ao conceito de inacabamento, que sustenta a reflexão por ela estabelecida. Não se trata do acabamento provocado por restrições externas ao artista, como a morte, por exemplo, e nem do inacabamento como opção estética. Salles (2017) aborda o inacabamento intrínseco a todos os processos, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse; pode ser um romance, peça publicitária, uma escultura, um artigo científico ou jornalístico, sendo uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. Os objetos que são ditos

acabados pertencem, portanto, a um processo inacabado. Não é uma desvalorização da obra entregue ao público, mas a dessacralização dessa como final e única forma possível.

Para o interesse específico da autora, importa a associação de rede a um modo de pensamento. “De maneira especular, precisamos construir uma rede para falarmos de uma rede em construção” (SALLES, 2017, p. 23). Ela ressalta que os autores que se interessam pela compreensão dos processos de criação estão falando de uma rede que se constrói, e esses pensadores da criação precisam de uma abordagem que esteja também nesse paradigma relacional. “O modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede” (SALLES, 2017, p. 23).

De acordo com Salles (2017), os momentos de interação são os picos ou nós da rede, ligados em um só conjunto instável e definido em um espaço em três dimensões. Quando adotamos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem de forma clara àquele apoiado em seguimentos e disjunções. Dessa forma tentamos lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio. Morin (2002a, p. 11 *apud* SALLES, 2017, p. 24) se pergunta por que estamos desarmados diante dessa complexidade; segundo ele, nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos os objetos de seu contexto, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. Por outro lado, a realidade, de acordo com Morin, é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* – aquilo que é tecido em conjunto. A interatividade é, portanto, uma das propriedades indispensáveis da rede para se falar dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. O processo de criação está localizado, de acordo com Salles (2017, p. 26), no campo relacional. “É importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda a ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, se pensarmos o processo como um todo”.

Estamos, assim, tomando inferência como um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas. O destaque está na evolutiva do pensamento que enfatiza as relações entre elementos já existentes. (SALLES, 2017, p.26)

O crítico, na visão de Salles (2017, p. 27), ao estabelecer nexos a partir do material estudado, procura refazer e compreender a rede do pensamento do artista. Pensa-se a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com o seu meio ambiente. “Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e

individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca” (SALLES, 2017, p. 32).

Salles (2017) destaca que é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão; as relações que vão se estabelecendo durante o processo que formam a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que ele vai atribuindo ao longo do seu processo de apropriações, transformações e ajustes, e assim se complexifica à medida que novas relações são estabelecidas. A autora propõe a busca pela compreensão da tessitura desse movimento, para assim entrar na complexidade do processo.

Em seu livro, Salles aponta para a visão romântica que comumente se tem do artista e de seu ato de criação – percebe-se o artista como aquele que concebe obras a partir de um sopro de inspiração. Para a autora, a criação é resultado de trabalho, que abarca o raciocínio responsável pela introdução de ideias novas, abrangendo a perspectiva de transformação. “Acreditamos que, desse modo, pode-se falar que há criação em um espectro maior dos processos de produção, sejam eles concretizados nas artes ou em qualquer outro meio de comunicação” (SALLES, 2017, p. 36).

Outro aspecto que envolve a criação, para a autora, é que a continuidade do processo, aliada a sua natureza de busca e de descoberta, conduz ao encontro de novas formulações que são trazidas pelo elemento sensorial do pensamento ao longo de todo o processo. Sob esse ponto de vista, todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador. A obra não é fruto de uma grande ideia que está localizada em momentos iniciais do processo, mas ela está espalhada pelo caminho. No caso da pesquisa em questão, sobre a Trilogia Órfica de Jean Cocteau, interessam seus textos sobre cinema e sobre seus filmes (devido ao recorte da pesquisa), já que discutiremos mais adiante seu processo cinematográfico.

A discussão sobre as redes da criação também perpassa a cultura na qual o artista está vinculado e como ele interage com esta. Com quem ele dialoga, de que modo, e com qual finalidade são algumas questões trazidas pela autora. Por essa razão não se pode discutir os processos de forma descontextualizada; deve-se considerá-los imersos nessa atmosfera. O artista interage em seu entorno, sendo que sua obra, esse sistema aberto em construção, “age como denotadora de uma multiplicidade de conexões” (SALLES, 2017, p. 40). É a tendência do processo, em seu aspecto social, em que um percurso criador se alimenta do outro, visto de uma forma generalizada.

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca a sua sensibilidade e porque quer conhecer. (SALLES, 2017, p. 51)

Pensar em criação como processo implica movimento e continuidade; trata-se de um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, de acordo com Salles (2017), um projeto que está sempre em estado de construção, suprindo as necessidades e o desejo do artista, sempre em renovação. “O sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura” (SALLES, 2017, p. 59). O tempo da criação, segundo a autora, está estreitamente relacionado ao tempo da configuração do projeto poético.

Sob a perspectiva das inferências e das redes de interações, é possível observar uma diversidade de conexões que parece propiciar uma obra e, da mesma maneira, diferentes desdobramentos de uma obra entregue ao público. A progressão potencialmente infinita, de acordo com Salles (2017), pode ser percebida nas modificações que dão origem a outra edição, outra apresentação, outra exposição ou outra montagem. “Pode-se falar que o artista mostra publicamente sua obra em instantes em que o ‘ponto final’ é suportável” (SALLES, 2017, p. 59). Dessa forma, a autora desenvolve uma definição mais aprofundada do movimento de criação, que a leva a discutir sua continuidade sem demarcações de origens e fins absolutos.

## 2.2 GESTO INACABADO

De acordo com Salles (2011), em seu livro *Gesto Inacabado*, a criação é observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético. “É importante fazer notar que a crítica não muda impunemente seu foco de atenção: de produto para processo” (SALLES, 2011, p. 33). No momento em que se colocam esboços, desenhos e anotações em espaços expositivos como, cita a autora, aconteceu na exposição *Bastidores da Criação* (1994), segundo Salles, esquemas perceptivos ligados à recepção da obra em seu estado de perfeição e acabamento são abalados e, dessa forma, assume-se uma nova perspectiva estética. “Trata-se de uma visão que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como uma forma final de definitiva” (SALLES, 2011, p. 33).



Ao lidar com o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfiamentos, de erros às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte. (SALLES, 2011, p. 34)

Para Salles, a intenção do artista é por obras no mundo. “E ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, como veremos, cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto” (SALLES, 2011, p. 38). Esse desejo nunca é completamente satisfeito; sendo assim, se renova na criação de cada obra. A autora comenta que muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos, um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. “As combinações são, por sua vez, testadas, e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído deste anseio por uma forma de organização” (SALLES, 2011 p. 41).

Não se pode limitar o conceito de processo com tendências, neste contexto de uma obra específica, a um grande insight inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande ideia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam. As tendências de um percurso específico é o objeto de estudos de caso, quando o propósito de análise é acompanhar e compreender os mecanismos criativos utilizados por um artista para a produção de uma determinada obra. (SALLES, 2011, p. 44)

Sobre o projeto poético, esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. De acordo com a autora, os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. “Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia” (SALLES, 2011, p. 45). São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas.

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em

criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção. (...) O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista. (SALLES, 2011, p. 45)

Sobre a comunicação, é necessário entrar na complexidade da constatação de que a criação é um ato comunicativo. “A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte” (SALLES, 2011, p. 49). Dessa forma, de acordo com a autora, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade. Ao discutir o projeto poético percebeu-se como esse ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes.

Em relação à tendência comunicativa do ato criador, devemos mencionar também os processos coletivos, como nos casos do cinema, do teatro, da dança e da música. São manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos, que desempenham papéis de uma grande diversidade. Como consequência, mostram uma rede criadora bastante densa. Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades. (SALLES, 2011, p. 56)

Para Salles, a criação surge como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível (SALLES, 2011, p. 61):

Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiência da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções. (SALLES, 2011 P. 61)

O processo criativo é, para Salles, palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso representa uma troca recíproca de influências. Este diálogo entre artista e a matéria-prima exige uma negociação que assume a forma de “obediência criadora” (PAREYSON, 1989 *apud* SALLES,

2011, p. 77). A autora elenca cinco diferentes perspectivas para discutir o processo criador: ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação.

Para ela, o percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações formando uma rede de operações estreitamente ligadas. “O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda a ação, que dá forma ao sistema ou aos ‘mundos’ novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros, e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos” (SALLES, 2011, pp. 93-4).

O processo inferencial destaca as relações; no entanto, para compreendermos melhor o ato criador, interessa-nos a tessitura desses vínculos, isto é, a natureza dessas inferências. O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob esta visão, se dá através de um processo de transformação. (SALLES, 2011, pp. 94-5)

A autora afirma que, no movimento tradutório, o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico. O foco de atenção, neste instante da discussão, é essa natureza híbrida do percurso; no entanto, no contexto da arte contemporânea, onde há o rompimento de fronteiras, não se pode generalizar a afirmação inicial. “Estamos assistindo a uma ampliação dos ‘espetáculos’ artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem. Nesses casos, não só o processo como a própria obra abarca diferentes códigos” (SALLES, 2011, p. 118).

O percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da construção de conhecimento. A ação do artista leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses dados apreendidos. Está sendo, assim, estabelecido o elo entre pensamento e fazer, a reflexão que está contida na práxis artística (JARDIM, 1993, *apud* SALLES, 2011). E, também, o percurso criador, para a autora, deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, as ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. “A construção de significado envolve referência a uma tendência. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação” (SALLES, 2011, p. 127).

Na perspectiva da discussão de o *Gesto Inacabado*, estamos interessados na verdade artística em criação, ou, em outras palavras, no caráter da verdade buscada pelo artista ao longo de seu trajeto em direção à obra. É a verdade guardada pela obra, vista, aqui, sob o ponto de vista de sua construção. (SALLES, 2011, p. 136)

Segundo Salles, como a verdade surge da própria obra, lida-se com o conceito de verdade plural: cada concretização do grande projeto do artista conterà sua verdade, que está na trama da construção e que se manifesta nas características específicas de cada obra. O artista, ao construir uma nova realidade, vai desatando-a daquela externa à obra. Pois somente ao libertar-se da realidade a força criadora pode agir segundo suas próprias tendências. “Como já discutimos, a obra está sempre, de algum modo, ligada a essa realidade externa, e ganha feições singulares a partir de uma representação ficcional da realidade” (SALLES, 2011, p. 137):

Vemos o artista dando forma a um universo ao atribuir determinadas características (e não outras) para aquele objeto em construção. A verdade da obra é, assim, tecida na medida em que essas trações passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma “forma nova”. Nesse sentido é que podemos falar do gesto criador como construtor de verdades artísticas. (SALLES, 2011, p. 137)

No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. As testagens que geram novas formas são responsáveis pelo movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre mudado. “A experimentação e a percepção seriam campos de testagem que mostram a natureza investigativa do processo criador. O ato criador mostra os experimentos artísticos com limites e tendências” (SALLES, 2011, p. 144). Para a autora, a experimentação é comum; a singularidade está no modo como as testagens se dão, na materialidade das opções e nos julgamentos que levam às escolhas.

### 3 INTERMIDIALIDADE

Os estudos intermediários têm sua origem nos estudos de literatura comparada e, depois, no surgimento da intertextualidade. O termo intermedialidade é relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em muitas culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de “arte”. “Intermedialidade, como conceito, significa os tipos de interrelação e interação entre mídias”; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos comenta sobre “cruzar as fronteiras” que separam as “mídias”, segundo Clüver (2011). Por outro lado, nos vários campos de estudos interessados nesse assunto — as ciências humanas, a antropologia, a sociologia, a semiótica, os estudos de comunicação e também todas as disciplinas de Estudos de Mídias —, as discussões teóricas começam tentando construir uma definição para mídia que seja mais adequada e útil para esse discurso, e as soluções variam nos diversos campos.

A própria palavra é relativamente recente no português brasileiro, e no uso diário seu significado é normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais. A língua inglesa, onde o uso de *medium* e *media* tem uma longa tradição, oferece um leque de significados, entre os quais *medium of communication* e *physical or technical medium* são os mais relevantes para o discurso sobre intermedialidade, além de *public media*, que se refere a jornais e revistas, rádio, cinema e televisão. (CLÜVER, 2011, p. 9)

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. Nesse sentido, segundo Müller (2012), a materialidade das mídias é, desde o início dos estudos intermediários, um dos componentes centrais do conceito de intermedialidade. Retomando o olhar para as concretizações metodológicas da área de pesquisa da intermedialidade, a questão da captação de diferentes realizações intermediárias parece ter sido negligenciada até certo ponto (MÜLLER, 2012, p. 83).

Existem várias definições de intermedialidade. Para Clüver (2011), implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídia. Como abordar um fenômeno tão amplo? O autor observa a importância da semiótica, afirmando que ela apresenta “comprovados conceitos e métodos úteis para lidar com uma série de questões cruciais” (CLÜVER, 2007, p. 20). Para Müller (2012), é preciso considerar as características sociais e históricas dos processos intermediários. Na verdade, não há modelos teóricos unificados sobre

intermedialidade. Diferentes autores tentam delinear ideias explicativas para lidar com esta ainda aberta área de pesquisa.

Sobre intermedialidade e intertextualidade, Clüver (2006) afirma que “foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange”. Os estudos interartes abrangem todos os tipos de artes, relacionando diferentes mídias e, assim, abrangem as possibilidades de estudo – como define Clüver, os Estudos Interartes – apesar de que, neste campo, a comparação explícita assume um papel mais acentuado. Para o autor, independente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, existe a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sónicos. Assim como se questionam os códigos e convenções a eles associados, lançam-se continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados.

Como aponta Clüver (2006b), o leque dos estudos interartes vai desde os “textos” fonte até questões sobre narratividade e tempo e espaço; os estudos partem das análises de fonte, passam por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, e seguem até alcançar todas as formas de imitação que são possíveis e ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas e outras mais). Os estudos interartes também abrangem aspectos transmidiáticos, com possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção.

Por sua vez, Rajewsky (2012) aponta que a intermedialidade, desde o princípio, tem sido um termo “guarda-chuva”, uma vez que há várias abordagens críticas cujos objetos específicos foram definidos de forma diferente. Assim, a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações. Atualmente, existe uma proliferação de conceitos heterogêneos em que o termo é usado. Essa multiplicação dos conceitos pode ser recompensadora, mas, por outro lado, pode ser confusa, levando à imprecisão e à incompreensão. Dessa forma, é necessário definir mais precisamente a compreensão particular da intermedialidade adotada em cada estudo, bem como situar cada abordagem individual dentro de um espectro mais amplo. Porém, como sugere Rajewsky (2012), este é um objetivo que as pesquisas atuais ainda não compreenderam suficientemente; por esta razão, impedem discussões inter e intradisciplinares potencialmente frutíferas.

O termo mídia tem um significado complexo, pois não é possível defini-lo em apenas uma frase. Podemos inicialmente citar a definição proposta anos atrás por três estudiosos alemães: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (*apud* CLÜVER, 2011, p. 9). Essa formulação explica a transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores. O autor ressalta que os estudos da intermedialidade restringem-se aos seres humanos. São excluídas as linguagens dos animais e as comunicações entre eles e também entre seres humanos e animais. De acordo com Müller (2012, p. 76), uma das questões cruciais de qualquer estudo de encontros de “mídias” ou de intermedialidade é a questão de como conceber uma “mídia”. São conhecidas dezenas de propostas para definir uma mídia, tendo como base paradigmas científicos diferentes, variando de abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso, simulações e padrões de ações ou de processos cognitivos, entre outros. Os vocábulos mídia, mídias ou tecnologia incluem palavras orais e escritas, bem como as noções de dinheiro, relógios, revistas em quadrinhos, rodas, bicicletas, automóveis, telégrafos, fonógrafos, luz, cinema, rádio, televisão, armas, automação e outros. Os diferentes conceitos de mídia e midialidade, inevitavelmente, têm grande impacto no campo da intermedialidade.

Para Müller (2012), uma definição semiológica funcional de mídia, que relaciona as mídias aos processos socioculturais e históricos, ainda parece ser considerada a abordagem mais apropriada para todo tipo de pesquisa intermediática. Este conceito oferecerá abertura a aspectos de materialidade, bem como a aspectos de significado. Existem dúvidas se o conceito de intermedialidade é realmente uma abordagem completamente nova, eixo de pesquisa ou mesmo teoria no campo das humanidades. Essas dúvidas não acontecem apenas pelo termo *intermedium* ter sido cunhado por Coleridge, pelo estudo de Lessing da escultura de Laocoon, pela ideia de Wagner (por sinal um tanto vaga) do *Gesamthunstwerk*, comenta Müller (2012, p. 81), ou anteriormente, pelas noções de Kristeva sobre a dinâmica intertextual, ou o renascimento de conceitos de “ekphrasis”, e o desenvolvimento dos estudos interartes por Clüver (2006). Nesse sentido, a intermedialidade não é um conceito acadêmico completamente novo, mas sim uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes.

Tendo em vista o receptor, é a percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto que forma a base da determinação da mídia. Mas a “modalidade sensorial” (*apud* CLÜVER 2011, p. 10) é uma abstração, porque é impossível perceber. A determinação da

mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto, conforme afirma Clüver (2011). “Podemos receber uma imagem como pintura e não como serigrafia por causa das diferenças das texturas resultantes do tipo de tinta aplicada, dos instrumentos e processos da aplicação e da superfície (tela ou muro em vez de papel ou tecido); na percepção de texturas, que envolve além do sentido visual, o sentido tátil e possivelmente também o olfativo” (Clüver, 2011). Porém, a qualificação de um texto visual como pintura significa uma configuração da mídia pintura, e também se faz a partir de contextos, convenções e práticas culturais. O próprio conceito de pintura, assim como o conceito de mídia, faz parte de uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas. Recebemos a imagem como pintura como uma interpretação da percepção sensorial que atualmente ainda implica uma leitura da imagem como obra de arte. As tentativas de construir uma definição que seja viável de mídia são motivadas, entre outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de mídia pelo conceito de arte.

O leitor tem o papel de perceber o material e a forma de, por exemplo, um poema: letras pretas impressas formando palavras e colocadas numa representação figurativa do objeto nomeado pela palavra-chave, define Clüver. A teorização dos vários aspectos da intermedialidade e dos conceitos, termos e métodos usados por Clüver (2011) em seu estudo trata geralmente das mídias no sentido coletivo. Porém, a maioria dos estudos de intermedialidade estuda as relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das inter-relações entre mídias.

De acordo com Moser (2006), a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não estejam colocadas de maneira explícita, considerando-se que toda arte inclui a “midialidade”. Porém, a inversão desta afirmativa não é necessariamente verdadeira: a interação entre as mídias pode se articular sem que as artes estejam aí implicadas. Transmitida sempre por um alicerce midiático, a arte se distingue, entretanto, das mídias por algumas determinações – de natureza estética, por exemplo – que lhe impõem um campo mais reduzido (MOSER, 2006).

Levando em conta a longa tradição dos estudos interartes, parece que muito do que geralmente é tratado como intermedialidade não é novidade. É verdade que alguns novos aspectos e problemas emergiram, especialmente no que diz respeito às mídias digital e eletrônica; entretanto, as relações e as técnicas intermediáticas, em princípio, permanecem as mesmas que têm sido reconhecidas há bastante tempo. Os estudos interartes tradicionais, no entanto, sempre reconheceram a intermedialidade a sua maneira. De acordo com Rajewsky (2012), o conceito de intermedialidade pode ser aplicado de maneira mais ampla do que outros



conceitos<sup>1</sup>. Dessa forma, ele abre possibilidades para relacionar uma variedade maior de disciplinas e para desenvolver teorias de intermedialidade gerais. A intermedialidade para a autora pode servir, antes de tudo, como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que, como indica o prefixo *inter-*, de alguma maneira acontecem entre as mídias.

“Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que tem a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramediáticos assim como dos fenômenos transmediáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes). (RAJEWSKY, 2012, p 18)

Dessa forma, uma avaliação dos debates atuais sobre a intermedialidade leva à identificação de distinções básicas que fundamentam concepções diferentes de intermedialidade. Entre elas, de acordo com Rajewsky (2012, p. 18), os estudos intermediáticos incluem tanto a perspectiva de pesquisa sincrônica, que desenvolve uma tipologia de formas específicas de intermedialidade, quanto a perspectiva diacrônica de uma história intermediática das mídias. A perspectiva diacrônica pode ser assumida por historiadores das mídias cujos trabalhos focalizam as interseções entre mídias diferentes. E, por sua vez, estudos diacrônicos (muitas vezes combinados com uma orientação sincrônica) analisam as mudanças históricas na forma e na função das práticas intermediáticas em determinados produtos de mídias; outros, ainda, tratam da chamada intermedialidade genealógica. Essas últimas estratégias investigam as relações entre mídias diferentes – pode-se colocar como exemplo um contexto em que uma mídia em específico assume um domínio novo, quando uma nova mídia emerge ou “nasce”.

### 3.1 O DEBATE ATUAL SOBRE A INTERMEDIALIDADE

O debate atual, de maneira geral, abrange duas compreensões básicas sobre a intermedialidade, que não são em si homogêneas, de acordo com Rajewsky (2012, p. 19). A primeira delas está concentrada na intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental, enquanto a segunda trata da intermedialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas, uma categoria que é útil somente na medida em que essas configurações manifestam alguma forma de estratégia intermediática e de elemento e condição constitutiva. A distinção entre essas duas categorias básicas nos faz lembrar a discussão sobre a intertextualidade que ocorreu

---

<sup>1</sup> Como, por exemplo, a literatura comparada ou a intertextualidade.

entre os anos 1970 e 1990, ainda mais desde que a intermedialidade, em suas várias concepções, restritas ou amplas, serviu como um ponto de partida para muitas tentativas de teorizar o intermediário. No entanto, levando em consideração estudos recentes, as duas categorias correspondem, de fato, apenas parcialmente a posições no debate sobre a intertextualidade. Em algumas destas abordagens (especialmente nos anos 1990), a intermedialidade é, na verdade, vista como uma condição fundamental, de acordo com o conceito de dialogismo de Bakhtin e da teoria de intertextualidade de Julia Kristeva.

Outra possibilidade fundamental para se distinguir diferentes abordagens da intermedialidade está estreitamente ligada com as duas primeiras, e funciona ao nível dos fenômenos analisados. Designar ou não um fenômeno particular como intermediário depende da origem disciplinar de uma determinada abordagem, de seus correspondentes e da concepção (explícita ou implícita) (RAJEWSKY, 2012). Ainda que existam ocorrências de um número razoável de superposições entre as diferentes perspectivas disciplinares sobre os fenômenos intermediários, é possível identificar algumas tendências que são comuns às áreas disciplinares distintas: por exemplo, abordagens provenientes dos estudos literários ou dos chamados estudos mídia-filológicos enfatizam, primariamente, as formas e funções das práticas intermediárias em certos produtos das mídias ou em constelações midiáticas. Por outro lado, abordagens derivadas dos estudos das mídias tendem a não focalizar configurações que já foram midiáticas (como filmes, textos e pinturas individuais); porém, elas focalizam a própria formação de uma determinada mídia, o processo de mediação e os processos de transformação midiática. Outras abordagens, de cunho mídia-filosófico, explica Rajewsky (2012, p. 21), objetivam predominantemente questões de reconhecimento de uma mídia (*Medienkenntnis*) ou a compreensão de várias funções das mídias. Cada tipo de abordagem oferece várias definições de intermedialidade, de acordo com os fenômenos específicos individuais que examina. Tais variedades de definições e ênfases não refletem uma limitação da parte de cada uma das concepções de intermedialidade, mas indicam a natureza extremamente ampla e heterogênea do próprio conceito. Algumas abordagens introduziram modelos que colocam diferentes objetos em uma escala de maior ou menor grau de intermedialidade, assim fazendo justiça a uma grande quantidade de fenômenos intermediários. Existem estudos intermediários que se concentram, em vez disso, em um tipo de fenômeno (adaptações fílmicas, éfrase ou “musicalização da literatura”), e há também aqueles que levam em consideração um escopo maior de fenômenos e reconhecem maior variedade de qualidades intermediárias, introduzindo, assim, subcategorias mais estreitamente definidas de intermedialidade (RAJEWSKY, 2012, p. 21).

Nos estudos literários, e também em áreas como história da arte, música, teatro e estudos de cinema, existe um foco recorrente numa enorme quantidade de fenômenos qualificados como intermediáticos, explica Rajewsky (2012, p. 22). Entre os exemplos, estão incluídos aqueles fenômenos que, por muito tempo, foram designados por termos como *transposition d'art*, escrita cinematográfica, écfrase<sup>2</sup> e musicalização da literatura, assim como fenômenos como adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações (transformações de filmes em romances), poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos, shows multimídias, hiperficção (ficção em hipertexto) “textos” multimídias em computador ou em instalações etc. Esses fenômenos têm algo em comum, de uma certa maneira, com o cruzamento das fronteiras entre as mídias, caracterizando-se então por uma qualidade de intermedialidade e por um sentido amplo.

Entretanto, fica evidente que a qualidade intermediática de uma adaptação fílmica por exemplo, é comparável apenas no sentido mais amplo à qualidade intermediática da chamada escrita cinematográfica, diferenciando-se das ilustrações de livros ou de instalações de arte sonora. Para o uso da intermedialidade como categoria para a descrição e análise dos fenômenos particulares ser produtivo, nós deveríamos, portanto, distinguir grupos de fenômenos de modo que cada um exiba uma qualidade intermediática distinta. (RAJEWSKY, 2012, p. 22)

Dessa forma, voltando às distinções que fundamentam concepções diferentes de intermedialidade, de acordo com a abordagem de Rajewsky (2012), fenômenos intermediáticos seguem uma direção sincrônica, pois procuram distinguir manifestações diferentes de intermedialidade e desenvolvem uma teoria uniforme para cada uma delas. Porém, tal abordagem não exclui a dimensão histórica. Pelo contrário, ela entende que qualquer tipologia de práticas intermediáticas precisa ter uma base histórica. Segundo a autora, o critério de historicidade é relevante de várias maneiras: em relação ao desenvolvimento (técnico) das mídias em questão; em relação às concepções historicamente mutantes das artes e mídias por parte dos receptores e dos usuários das mídias; e, finalmente, em relação à funcionalização das estratégias intermediáticas de um determinado produto de mídia. Na abordagem feita por Rajewsky (2012), portanto, a intermedialidade não é uma função fixa uniforme; a autora analisa exemplos individuais em relação à sua especificidade, levando em consideração possibilidades historicamente mutantes para a funcionalização das práticas intermediáticas.

---

<sup>2</sup> Descrição minuciosa de um objeto, cena, pessoa, entre outros. Técnica muito utilizada na retórica e na literatura.

Como se pode facilmente perceber, minha abordagem complementa o segundo dos dois polos que estruturam o debate sobre a intermedialidade: focalizo a intermedialidade como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos de mídias. Minha ênfase, então, não é nos desenvolvimentos gerais históricos da mídias, nem nas relações genealógicas entre mídias, nem no reconhecimento de mídias (*Medienerkenntnis*) – que Shröter chama de intermedialidade “ontológica” – ou na compreensão das várias funções das mídias. Tampouco estou preocupada com o processo de midialização como tal. (RAJEWSKY, 2012, p. 23)

Em vez disso, a autora se concentra nas configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermediárias específicas. Essas qualidades, segundo ela, variam de um grupo de fenômenos a outro e, por isso, exigem concepções diferentes e mais restritas da intermedialidade. Isso permite distinguir entre subcategorias individuais de intermedialidade, bem como desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas. Rajewsky (2012, p. 23) propõe, então, três subcategorias. A primeira delas leva em consideração a intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações), em que a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto e está relacionada à transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria tem uma concepção de intermedialidade “genérica”, que está voltada para a produção; assim sendo, o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, e sua formação é baseada num processo de transformação específico da mídia que é obrigatoriamente intermediário.

Na segunda, a intermedialidade está no sentido mais restrito de combinação de mídias, tais como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos, etc. Esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. A qualidade intermediária dessa categoria é determinada pela constelação midiática que compõe um determinado produto de mídia, assim sendo, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias que são convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. As formas midiáticas de articulação estão em sua própria materialidade e contribuem, de maneiras específicas, para a constituição e significado do produto. Dessa forma, nessa categoria, a intermedialidade “é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação.” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). A ópera como gênero único é um exemplo de que a combinação de diferentes formas midiáticas de articulação pode levar à formação de gêneros de arte ou de mídias novos e independentes, na qual a estrutura plurimidiática do gênero se torna sua especificidade.

Na terceira e última categoria, a intermedialidade é vista no sentido mais restrito de referências intermediáticas, como por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem. As referências intermediáticas devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”). O produto, então, é construído parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere.

Nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas, neste caso, por definição, é apenas uma mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012, p. 26)

Sobre essa divisão tripartida, é importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermediáticas apresentadas, como aponta Rajewsky (2012). No caso dos filmes, por exemplo, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem também ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, ainda se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermediáticas. O produto que foi resultado de uma transposição midiática pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador recebe o texto literário original ao mesmo tempo que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. A recepção ocorre devido ao conhecimento prévio ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, e, além disso, ocorre também por causa da própria constituição específica do filme. O filme não é simplesmente um produto baseado numa obra literária original preexistente; a adaptação cinematográfica também pode se constituir em relação à obra literária, assim entrando, também, na categoria de referências intermediáticas.

A transposição intersemiótica, segundo Clüver (2006b p. 17), é a “mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra –

conforme o que se entende por mídia”. O autor continua: “além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo”. A fidelidade nesse contexto ao texto-alvo não é o mais relevante, e sim as transformações entre uma mídia e outra; segundo o autor, “em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia” (CLÜVER, 2006b, p. 17). E assim as questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação se tornam irrelevantes, porque a nova versão não irá substituir o original.

É importante notar que, nos Estudos Interartes, trata-se sempre de relações transmidiáticas que co-determinam as questões que nós levantamos a respeito dos objetos de pesquisa. Estas questões definem as tarefas e métodos do campo de estudos, e enquanto os Estudos Interartes não estiverem institucionalizados numa forma que vá além da organização de congressos, as tarefas e métodos serão descritos de acordo com a origem científica daquele que faz a descrição: um historiador de arte ou um musicólogo levantará questões diferentes em relação a um determinado objeto de pesquisa intermediática do que um teórico de cinema ou um comparativista, e procederá também metodologicamente de outro modo. (CLÜVER 2006b, p. 17)

Para o autor, apesar de ainda nos depararmos muitas vezes com a combinação artes e mídias, a utilização de intermedialidade mostra que todas essas expressões e formas de comunicação no uso científico alemão podem ser consideradas e designadas como mídias, e que eventuais conflitos com outros usos do termo mídia nesse âmbito sejam solucionáveis ou acidentais. O termo intermedialidade, conclui Clüver, é o mais lógico e prático, uma vez que não limita a formas específicas: “Parece lógico e prático utilizar ‘intermedialidade’ como conceito geral para todas as formas de relação dessa natureza e não limitar o termo a formas específicas” (CLÜVER 2006b p. 31).

Os estudos sobre esses processos se ocupam, em primeiro lugar, da representação lingüística de textos não-verbais e da transposição de textos literários para outras artes e mídias (ilustração, filmagem, musicalização como poema sinfônico e não como canção, etc.), mas percebe-se que esses procedimentos também acontecem entre mídias não-verbais. Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. (CLÜVER, 2006b, p. 17)

A intermedialidade não abrange apenas o que consideramos como expressões artísticas, como Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, e ainda formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema, mas também as mídias e seus textos, já

assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. É possível dividir os objetivos dos estudos em dois grupos, “entre aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais” (CLÜVER, 1997, p. 52 e 53). Para Clüver (2006b), decidir se lidamos com um texto intermídia puro ou com parte de um texto mixmídia não é necessariamente a questão mais urgente; tais diferenciações são, no entanto, indispensáveis para uma teoria da intermedialidade. Porém, elas também são relevantes para as tentativas de interpretação, porque o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido. As transformações ou transposições de uma mídia a outra são como as outras diversas formas da combinação de mídias, as formas de relações intermediáticas, ao lado de uma série de outras formas. Parece lógico e prático utilizar intermedialidade como conceito geral para todas as formas de relação dessa natureza e não limitar o termo a formas específicas. É interessante ressaltar que a existência de várias transposições do mesmo texto-fonte não apenas em diversos gêneros (inclusive gêneros não-artisticos), mas também em diversas mídias: as relações intertextuais entre todas essas versões podem influenciar consideravelmente a recepção de uma determinada transposição.

Tal conceito – certamente possível em sua versão portuguesa como “Estudos da Intermedialidade” – apesar de os campos semânticos “Mídia” e “mídia” não coincidirem completamente – não é apenas um substituto apropriado para o conceito de “Estudos Interartes”, mas também uma provocação ao campo de estudos inter- ou transdisciplinares designado por ele. Um campo de Estudos da Intermedialidade que não se ocupe apenas das relações entre os Estudos das Mídias e seus objetos, ou apenas das relações entre as artes tradicionais e as novas mídias, compreendidas como formas de arte, pelo menos incentiva contatos entre representantes de todas as disciplinas envolvidas. Assim, cria também a possibilidade de se divulgar interesses e métodos de pesquisa das diversas disciplinas ao lidar com objetos que pertencem também à esfera de interesse das outras. (CLÜVER, 2006b, p. 37)

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. Por isso mesmo, com a crítica sobre a literatura comparada, ela é útil nas análises entre mídias, não como um fim, mas como um meio. A intertextualidade ajudou a construir análises mais complexas entre textos, não focando apenas em análises empíricas; a intermedialidade expandiu esse estudo para as diversas mídias, saindo dos limites textuais da literatura e agregando a análise entre diferentes expressões artísticas.

#### 4 O PERCURSO ARTÍSTICO DE JEAN COCTEAU

Jean Cocteau nasceu em Maisons-Laffitte, que fica a 17 quilômetros de Paris, no dia 5 de julho de 1889, em uma família burguesa, amante das artes e próxima do *grand monde* artístico e literário parisiense. Ele gostava de ser chamado de poeta e acreditava que a poesia era a sua linguagem, a qual abarcava todas as outras. O artista se desenvolveu em diversos meios. Foi poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, pintor, escultor, desenhista, ilustrador, designer, fotógrafo, ator, roteirista e diretor de cinema, além de escrever também canções e argumentos para dança. Participou direta ou indiretamente de várias correntes e manifestações artísticas das vanguardas do século XX, como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo (por essa razão encontramos influências dessas estéticas também em seus filmes). “Ainda na primeira metade do século XX realizou o que se tornou recorrente na produção artística atual: a busca por uma carreira multimídia; o desejo de se afirmar como um criador transdisciplinar; a união das suas referências da tradição e da vanguarda e a representação de si mesmo como metonímia do mundo” (COSTA, 2013, p.11). Além disso, se colocava como um incansável promotor das artes, apoiando novos talentos e colocando os artistas em contato com mecenas como, por exemplo, Raymond Radiguet, Jean Marais e Jean Genet.

Essa desordem orgânica é, para mim, uma salvaguarda, porque de mim, ela afasta os desatentos. Também tiro disso alguma vantagem. Ela me dá diversidade, contraste, rapidez para inclinar-me para um lado ou para outro, de acordo com a solicitação de tal ou tal objeto, e para aprumar-me depois. (COCTEAU, 2015, p. 20)

Cocteau se queixava de ser, ao mesmo tempo, o mais célebre e o mais desconhecido dos poetas; porém, o reconhecimento da sua obra se comprova pela sua eleição à Academia Real da Bélgica e à Academia Francesa de Letras, em 1955, e pelo título de Doutor Honoris Causa em Letras conferido pela Universidade de Oxford em 1956. Na história do cinema, foi muito admirado pelos diretores da *Nouvelle Vague*. Suas peças de teatro foram montadas em países como os Estados Unidos e a Itália. Existe um museu a ele dedicado, o Musée Jean Cocteau, em Menton, bem como exposições realizadas em sua homenagem na França, na Bélgica e no Canadá. Há, ainda, um colóquio sobre a sua obra, organizado pelas Universidades de Salzbourg e de Versailles-Saint-Quentin-Yvelines. Cocteau faleceu no dia 11 de outubro de 1963, em sua casa, hoje aberta à visitação, em Milly-la-Forêt, a pouco mais de 50 quilômetros da capital francesa.

Cocteau foi um artista que se desenvolveu em diversos campos artísticos; quando assistimos aos seus filmes, vemos neles seus desenhos, suas esculturas, seu teatro, suas



experiências e vivências na arte. O cinema se forma como uma arte híbrida e Cocteau, quando realiza o seu primeiro filme em 1930 (*Sangue de um Poeta*), já havia se consolidado como artista em outros meios. Por esta razão, percebemos a importância de utilizar os estudos intermediários para nos auxiliar na análise de sua Trilogia Órfica; notamos que Cocteau, em sua essência, é um artista intermediário, e que estudar a relação entre as diferentes mídias nos ajuda a compreender melhor seus filmes como um todo.

Desde sua juventude até a sua morte, ele foi um espírito inquieto, sentia a necessidade de se expressar, não importando o meio utilizado para isso. Foi sempre reconhecido por sua natureza poética livre, com um amplo componente vanguardista. Na visão de Pedraza (2016, p. 22), “Cocteau é uma espécie de galáxia composta por grandes estrelas que brilham como sóis, planetas mortos e grande quantidade de pó de diamante”. Orfeu, para Cocteau, representava a identidade do Poeta, como um arquétipo do que ele acreditava e defendia como tal. Orfeu, em todas as artes, sendo que todas as expressões artísticas para ele eram viáveis para se fazer poesia, com o cinema não seria diferente. Porém, vamos começar por fazer um esboço sobre a vida artística de Cocteau, destacando suas principais obras ao longo da vida.

Peter Bürger (2017), em seu livro *Teoria da Vanguarda*, comenta que, ainda que se possa aspirar à validade supra-histórica do conhecimento do seu objeto, as teorias estéticas são claramente marcadas pela época à qual devem seu surgimento (BÜRGER, 2017, p. 41). Sendo assim, uma teoria crítica da arte que se esforça no sentido da elucidação do seu próprio fazer precisa reconhecer sua própria historicidade, ou seja, cumpre a função de historicizar a teoria estética.

O conceito de movimentos históricos de vanguarda utilizado por Bürger (2017, p. 46) foi obtido principalmente a partir do dadaísmo e do primeiro surrealismo, aplicando-se igualmente, porém, à vanguarda russa posterior a Revolução de Outubro. O que esses movimentos possuem em comum, sem desconsiderar suas diferenças, algumas vezes consideráveis, consiste sobretudo na não rejeição da arte precedente em sua totalidade, não apenas em seus procedimentos artísticos individuais, consumando desta forma uma ruptura radical com a tradição, e no fato de esses movimentos, em suas mais extremas manifestações, se voltarem principalmente contra a instituição arte, tal como ela se desenvolveu na sociedade burguesa.

De acordo com Bürger (2017, p. 48) o meio artístico é a mais geral de todas as categorias disponíveis para a descrição de obras de arte. Por outro lado, os procedimentos individuais só podem ser reconhecidos como meios artísticos a partir dos movimentos

históricos de vanguarda. Porque, segundo ele, apenas nos movimentos históricos de vanguarda os meios artísticos, em sua totalidade, se tornam disponíveis como tais. Até esse período do desenvolvimento da arte, a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos da época, um cânone preestabelecido de procedimentos permitidos, sendo excedido apenas dentro de certos limites. Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles não terem desenvolvido estilo algum; não existe um dadaísta ou surrealista.

Antes, ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época. Somente a disponibilidade universal faz da categoria do meio artístico uma categoria geral. (BÜRGER, 2017, p. 48)

Desta forma, quando os formalistas russos consideram o “estranhamento” o procedimento da arte, o reconhecimento da generalidade dessa categoria se torna possível pelo fato de que, nos movimentos históricos de vanguarda, de acordo com Bürger (2017, p. 49), o choque do receptor se transforma no mais elevado princípio da intenção artística.

Tornando-se, de fato, o procedimento artístico dominante, o estranhamento pode ser reconhecido também como categoria geral. Isso não significa de forma alguma que os formalistas russos tenham apontado o estranhamento exclusivamente na arte vanguardista (...) O que se afirma é tão somente uma conexão, efetivamente necessária, entre o princípio do choque da arte vanguardista e a percepção da validade geral da categoria do estranhamento. (BÜRGER, 2017, p. 48)

A tese que Bürger (2017) defende é de que só a vanguarda torna reconhecíveis, em sua generalidade, determinadas categorias gerais da obra de arte, e que, conseqüentemente, a partir da vanguarda podem ser compreendidos os estágios precedentes do desenvolvimento do fenômeno da arte na sociedade burguesa, e não o contrário, a saber, a vanguarda a partir dos estágios anteriores da arte. Isso não significa que todas as categorias da obra de arte pré-vanguardista são justamente negadas na obra vanguardista.

A relação entre o cinema e as artes plásticas começa através da integração dos artistas de vanguarda, no meio, com suas experimentações visuais. Essa história segue paralela, geralmente à margem, ao modelo narrativo-representativo-industrial, que acabou se tornando hegemônico no cinema, construído por diversas convenções que foram desenvolvidas ao longo de seus primeiros 20 anos da história do cinema.

Na década de 1920, na França e na Alemanha, assiste-se ao desenvolvimento de uma série de teorias vanguardistas que procuram legitimar o cinema enquanto meio artístico,

para que ele possa se tornar independente do teatro e da literatura. De acordo com Patrícia Branco (1999, p. 10), subjacentes a estas estratégias encontramos questões que se centram na natureza e na matéria prima do cinema, bem como nas técnicas que mais contribuem para a sua transformação em arte.

A especificidade do meio cinematográfico, em continuidade com Survage, parece encontrar-se no movimento e nas conseqüentes potencialidades visuais dinâmicas: as imagens transformam-se e desenvolvem-se no e através do tempo. Este domínio daquilo que é inerente à própria materialidade cinematográfica — a imagem e a sua transformação no tempo — estabelece ligações e desenvolvimentos a partir da exploração do movimento e das suas relações com as cores, as formas e com o ritmo musical. O cinema é designado ora como “sinfonia visual”, ora como “plasticidade pura”, ora ainda como “música plástica” ou “cineplástica”. (BRANCO, 1999, p. 10)

O objetivo comum parece ser a realização de um “cinema puro” — termo utilizado e que foi defendido por quase todos os cineastas com pretensões artísticas da época. Segundo Branco (1999), sob a égide de “cinema puro”, encontra-se, no entanto, uma amálgama de concepções românticas e modernistas, representativas e abstratas, expressivas e formalistas do cinema, traduzidas em teorias impressionistas, como a de Germaine Dulac, teorias de pendor mais realista e de intervenção social e política, como as de Vuillermoz e de Louis Delluc, bem como concepções plásticas e abstratas do cinema, como as de Léger e de Chomette, Eggeling, Hans Richter e Rutmann. Ainda que se diferenciem bastante em opiniões e projetos, todas estas concepções têm em comum o fato de sustentarem que “a especificidade do cinema e a sua revelação enquanto arte não passa pela importação dos modelos do teatro e da literatura, mas antes se encontra na exploração de efeitos eminentemente visuais potenciados pelo movimento”. (BRANCO, 1999, p. 11)

Nas primeiras décadas do século vinte Hollywood flertava com o cinema abstrato e experimental; enquanto isso, a verdadeira vanguarda, de acordo com Mark Cousins em seu livro *História do Cinema* (2013, p. 150), estava surgindo em outras partes. Embora não fossem tão experimentais quanto os surgidos na década de 20, filmes importantes foram produzidos, como o filme *Um cão andaluz* (França, 1928) de Buñuel e Dalí, como o igualmente subversivo *A idade do Ouro* (*L'Age d'Or*, França, 1930). Dois anos depois, com a Guerra Civil Espanhola se aproximando, Buñuel faria *Terra sem pão* (*Las Hordes*, Espanha, 1932), que é um documentário intenso sobre a pobreza incapacitante dos habitantes da fronteira entre Espanha e Portugal. Na França de 1930, o Duc de Noailles, benfeitor de Buñuel no filme *A idade do Ouro*, também financiou Jean Cocteau para fazer o seu primeiro filme *O sangue de um poeta* (*Le Sang d'un Poète*, 1930, primeiro da trilogia Órfica), e

também financiou dois filmes posteriores de Cocteau: *A bela e a fera* (*La Belle et la Bête*, França, 1946) e *Orfeu* (*Orphée*, França, 1950). Na visão de Cousins, *O sangue de um poeta* trata o filme como se ele fosse um punhado de truques mágicos, no espírito de Méliès. Cocteau trabalha com movimento reverso, cenários bizarros, sobreposições de imagens e referências mitológicas; o filme conta a história de um poeta que é inspirado por uma estátua personificada a atravessar um espelho para o mundo inferior.

Ainda na França, podemos encontrar, nas palavras de Cousins (2013, p. 151) “energia criativa tão brilhante quanto a de Cocteau” nos filmes do parisiense Jean Vigo, filho de um anarquista, o cineasta fez seu primeiro filme experimental, *A propósito Nice* (*À Propos de Nice*, França, 1930), no sul da França, onde o clima era mais favorável devido à sua tuberculose. O terceiro filme de Vigo foi *Zero de conduta* (*Zero de conduite*, França, 1933), é uma obra de 45 minutos sobre uma revolta em um internato de meninos. “Ele começa com uma brincadeira de um menino esconder bolinhas de gude e desenvolve-se em um tumulto ao espírito dos surrealistas, mas com a intenção claramente política.” (CAUSINS, 2013, p. 151). Esse filme foi interpretado como um ataque político às escolas francesas da época, e por essa razão, e também por seu espírito geral de rebelião, o filme foi banido na França até meados da década de 1940. *Zero de conduta* inspirou o filme britânico *Se... (If...)*, Lindsay Anderson, 1968). Vigo também dirigiu o romance poético *O Atalante* (*L'Atalante*, França, 1934) antes de morrer de leucemia no mesmo ano, aos 29 anos de idade, segundo Cousins (2013, p. 152), ele foi a figura mais talentosa do cinema francês nesse período.

Em 1906, com apenas dezesseis anos, Cocteau se fez notar no mundo da cultura em uma sessão de poesia com atores da *Comédie-Française*, organizada pela extravagante ator romeno Édouard de Max no teatro Fémina dos Campos Elísios. Estes versos formaram parte mais tarde, em 1909, do seu livro, *La Lampe d'Aladin*, que ele classificou anos depois de “horrrível, uma sandice”. Em 1910 funda a luxuosa revista *Schéhérazade* com Maurice Rostand e François Bernourard, nos cinco anos de sua duração ele foi um grande catalisador de *Art Nouveau*. Também no ano de 1910 publica sua segunda recopilação poética *Le Prince frivole*, outra de suas “idiotices”. Através de Misia Sert conhece a Serguéi Diáguilev em pleno esplendor dos balés russos, que fascinam a Paris e dividem a crítica pela sua novidade e paixão selvagem. Em 1911 escreve o libreto de *Le Dieu bleu* por encargo de Diáguilev para ser dançado por Nijinski. Apesar de seu estilo hindu espetacular e fascinante, foi um fracasso. No mesmo ano publica *La Danse de Sophocle*, que é seu terceiro livro de poemas falido.

No ano de 1914 tenta publicar seu livro *Le Potomak*, que constitui uma ruptura total com a sua produção literária anterior, e o começo de uma arte automática, antes da

invenção desta pelos surrealistas. No entanto, devido à primeira guerra mundial, a publicação se atrasa até o ano de 1919. Durante a guerra, Cocteau trabalhou para a Cruz Vermelha como motorista civil de ambulância, fez bastante amizade com os fuzileiros navais de Nieuport. Essa experiência o influenciou na escrita de seu livro *Thomas l'imposteur* de tal forma que James S. Williams o considera um romance quase autobiográfico.

*Parade*, peça criada por Picasso (que foi grande amigo e influencia para Cocteau), Satie e Cocteau, estreia em 1917 no teatro Châtelet dos Campos Elísios. Uma obra emblemática da vanguarda, foi preparada em Roma e provocou um escândalo entre o público e os artistas conservadores, que viram nela uma ruptura incompreensível com a tradição. Apollinaire inventou para a ocasião o termo “surrealista” dentro do que chamou “movimento moderno”. Em 1918 Cocteau funda com Blaise Cendrars o editorial La Sirène. Cria o grupo dos Seis, com quem será o compositor de seus filmes, Georges Auric. Em 1922 escreveu seu primeiro romance *Le Grand écart*, sobre os amores de um jovem excêntrico com uma mulher do mundo, o mal da solidão e um suicídio muito bem narrado, neste anos também escreveu *Thomas l'imposteur*, junto com a tragédia Antígona, “redução do texto de Sófocles.”

Cocteau em 1923 sofreu uma grande perda, a de seu amante Radiguet, que lhe causou uma forte depressão. Com isso abusou intensamente do ópio e foi internado diversas vezes para tratar o seu vício. Durante a sua cura, escreve poemas como *L'Ange Heurtebise*, nome que usará mais tarde para seu personagem do filme Orfeu. Em 1930 estreia com êxito na Comédie-Française *La voix humaine*, interpretada por Berthe Bovy. Segue em Saint-Cloud, a custas de sua amiga, mecenas e colaboradora figurinista Coco Chanel, e escreve ali *Opio* e o romance *Les Enfants terribles* em poucos dias. Em 1934 estreia *La Machine infernale*, sobre o mito de Édipo, e colabora em *Le Figaro* com seus retratos de recordação (*Portraits-souvenir*), retratos de figuras da atualidade e do mundo do espetáculo, acompanhadas de desenhos autografados ao estilo da imprensa daquela época.

Em 1938 escreve a peça *Les parentes terribles* em um hotel de Montargis, em companhia de Jean Marais. A obra é rejeitada diversas vezes por ser escandalosa e imoral e acaba nos bufos de Paris, onde tem um grande êxito de público. Em 1940 estreou um de seus primeiros filmes “marginais”, *La Comédie du Bonheur*, dirigido por Marcel l'Herbier, Cocteau escreveu os “diálogos adicionais”. Juntamente com Jean Delannoy, autor comercial, em 1943 rodam *O eterno retorno*, filme conscientemente escapista que teve êxito em plena ocupação nazista. O roteiro de Cocteau não é muito original, porém extravagante, além de ter Jean Marais em todo seu esplendor de beleza juvenil.

Em 1945 dirige *A Bela e a fera*, mesmo muito doente, não deixa de participar de todos os aspectos do filme, que era um de seus sonhos transformar uma de suas histórias infantis preferidas em filme. No mesmo ano escreve *A dificuldade de ser* (*La Difficulté d'être*), uma espécie de confissão ou reflexão autobiográfica sobre sua obra e sua vida. Em 1947 começa a filmar *Orfeu*, estrelando Marais e Maria Cesares, filha do presidente do governo espanhol em exílio, Santiago Cesares Quiroga.

Em 1948 produz a tapeçaria de Aubussum sobre o tema de Judit e Holofernes, que aparece no filme *O testamento de Orfeu*. Em 1950 decora a vila de Santo-Sospir de sua amiga e mecenas Francine Wiesweiler em Saint-Jean-Cap-Ferrat, onde se recupera de sua anemia. Em 1950, estreia *Orfeu* em Cannes, ganha o prêmio internacional da Crítica de Veneza. Estreia também nesse ano *Les enfants terribles* (Jean-Pierre Melville, 1950), obra prima baseada no romance de Cocteau com o mesmo título.

Em 1955 é recebido pela Academia Francesa e a da Bélgica. No ano seguinte foi nomeado Doctor Honoris Causa pela Universidade de Oxford. Durante os dez últimos anos de sua vida realiza uma atividade incessante. Feliz, cansado e talvez um pouco farto do teatro e da literatura, se entrega principalmente às artes plásticas. A pintura adquire grande importância em suas atividades, assim como o aprendizado de novas técnicas artísticas. De 1955 a 1960, os trabalhos de pintura continuam, como os da sala de casamento da prefeitura de Menton, a capela de pescadores de Saint-Blas-des-Simples em Milly ou a capela de Notre Dame de France em Londres. Aprende novas técnicas e faz litografias, cerâmica, vidro de Murano, os vitrais da igreja de San Maximin de Mete, um mosaico para o Baluarte de Menton, e planos para a capela do Santo Sepulcro de Fréjus, sua única obra arquitetônica.

Em 1957 dirige com Hans Richter em Nova York um filme intitulado *8 x 8: A Chess Sonata in 8 Movements*, baseado em um jogo de xadrez. Seu último filme *O testamento de Orfeu* (1960), perpassa por aspectos de sua vida e de seus mitos. Em 1962 filma um monólogo de vinte e cinco minutos intitulado *Jean Cocteau s'adresse à l'na 2000*, no qual reflete, a partir de diversos escritos seus, sobre a herança contida em sua obra, em apenas um cenário, plano geral, médio, primeiro plano e detalhe de seus olhos, ao fundo a tapeçaria da morte de Holofernes.

Jean Cocteau morre no dia 11 de outubro de 1963 em Milly-la-Fôret aos 74 anos de idade. Sofre um ataque cardíaco, no mesmo dia do falecimento de sua grande amiga e colaboradora Édith Piaf. Em seus últimos momentos teve a companhia de seus amigos mais queridos, Jean Dermit e Jean Marais. Foi enterrado na cripta da capela de Saint-Blaise-des-Simples, que ele mesmo havia decorado com pinturas em 1959. Inventou com epitáfio “Je

reste parmi vous” (Eu fico entre vocês). Sua casa em Milly-la-Fôret, onde viveu por dezessete anos, permanece aberta como museu.

#### 4.1 O CINEMA NA VISÃO DE COCTEAU

Retornando as considerações de Rajewsky (2012) acerca da intermedialidade, quando ela a separe em três categorias (p. 34 e 35), ressaltamos que o cinema se encontra em combinação de mídias, é uma mídia composta por diversas outras, mas que ao mesmo tempo se torna única. Por isso consideramos importante a explanação sobre a “especificidade do meio” cinematográfico. O cinema nasceu como uma novidade fotográfica, obscura e silenciosa em grande parte silenciosa e com alguns anos se tornou um negócio digital global multibilionário. Os filmes hoje estão muito presentes no nosso cotidiano, é difícil imaginar a nossa cultura atual sem eles. O audiovisual está presente em nossos computadores, televisões, celulares e também nas salas de cinema. Bordwell e Thompson (2013) comentam que por muitos anos as pessoas tentam compreender como essa mídia nos cativou tanto, filmes comunicam informações e ideias e, além disso, nos apresentam lugares e modos de vida que de outra forma seria difícil termos contato. O cinema como nova expressão artística abarca muitas outras artes, como o teatro, a fotografia, a música, a literatura, entre outras, porém com todas as influências anteriores ele se tornou único, desenvolveu linguagem própria e conquistou o seu lugar nas artes.

O cinema fez uso pródigo de tudo que veio antes dele. Quando ganhou a fala em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor, arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribui com sua visão, com uma forma de expressão. (CARRIÈRE, 2015, p. 20)

As discussões sobre a “especificidade do meio” no cinema têm uma longa tradição de reflexão, remonta pelo menos à *Poética* de Aristóteles. A abordagem do cinema pela ótica do que lhe é específico supõe que cada forma de arte apresenta normas possibilidades de expressão bem peculiares. De acordo com Stam (2013), uma abordagem essencialista pressupõe que o cinema é apropriado para realizar determinadas tarefas como, por exemplo, representar o movimento animado, e não outras, como focar em um objeto estático. O cinema, além disso, deve obedecer a sua própria lógica ao invés de derivar de outras artes, assim fazendo o melhor que sabe fazer e não o que outros meios fazem melhor. O autor separa a especificidade cinematográfica em cinco categorias nas quais ela pode ser

abordada: (a) tecnologicamente, considerando os dispositivos necessários à produção; (b) linguisticamente, que se trata dos materiais de expressão do cinema; (c) historicamente, em termos de suas origens; (d) institucionalmente, se tratando de seus processos de produção, (e) em relação aos processos de recepção. Os cineastas, ao contrário dos poetas e romancistas que trabalham sozinhos, de geral, trabalham em conjunto com fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos, entre outros.

Bordwell e Thompson (2013) afirmam que o filme não é apenas um conjunto aleatório de elementos, como as outras expressões artísticas o filme tem uma forma. Eles entendem a forma fílmica como o sistema geral das relações que percebem entre os elementos do filme todo. E também como os espectadores compreendem um filme através do reconhecimento desses elementos e das diferentes reações que são causadas por eles, a participação e do estilo na experiência espectral também são consideradas por eles. Ao filme são atribuídos dois princípios de organização: um narrativo e outro estilístico.

A forma fílmica tem cinco princípios gerais de acordo com Bordwell e Thompson. O primeiro é a função (1), em que cada elemento do filme exerce uma ou mais funções, sendo assim cada elemento irá desempenhar algum papel no sistema como um todo. A similaridade e repetição (2) constituem um princípio relevante da forma fílmica, a repetição é a base para a compreensão do filme, devemos ser capazes, por exemplo, de reconhecer personagens e lugares já apareceram em cena a cada momento que ressurgem. A diferença e variação (3), é importante para um filme apresentar as mudanças para não ficar repetitivo, ainda que cenas, cenários e ações de repitam elas não serão exatamente iguais. O desenvolvimento (4) é uma maneira de perceber como a diferença e a semelhança operam na forma fílmica, ele é composto por uma padronização de elementos diferentes e similares, é uma progressão que se movo do começo, passa pelo meio e chaga ao final. Por fim, a unidade e não unidade (5), quando todas as relações que percebemos em um filme estão claras e harmoniosamente entrelaçadas significa que o filme tem unidade. Costumamos dizer que o filme está “bem amarrado”, pois não há lacunas nos relacionamentos formais.

As questões de especificidade do meio trouxeram questões de prestígio comparativo. A literatura em particular, muitas vezes tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável essencialmente mais “nobre” que o cinema comenta Stam (2013) Os milhares de anos de produção literária são comparados as produções medianas de um século de história do cinema, e com isso a literatura é considerada superior.



Afirma-se que a palavra escrita, que traz consigo a aura da escritura, é um meio intrinsecamente mais sutil e preciso para a descrição de pensamentos e sentimentos. Mas se poderia sustentar, da mesma forma, que o cinema, exatamente em razão da heterogeneidade de seu material expressivo é capaz de maior complexidade e sutileza que a literatura. A natureza audiovisual e as cinco pistas de registro do cinema permitem uma combinação infinitamente mais rica de possibilidades semânticas e sintáticas. (STAM, 2013, p. 26)

O cinema forma um lugar ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura. Não se pode desconsiderar a alta densidade de informação que se encontra a disposição do audiovisual, Stam (2013) argumenta que se o clichê sugere que “uma imagem vale mais que mil palavras”, quanto valeria as características presentes em centenas de planos (cada um deles formado por centenas, se não milhares de imagens) em sua simultânea interação com o som fonético, os ruídos, os materiais escritos e a música?

Sobre a adaptação de romances para o cinema, Xavier (2003) aponta que a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, levando-se mais em consideração a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. O livro do qual irá se fazer a adaptação está distanciado no tempo do filme, e o autor e diretor não devem necessariamente compartilhar da mesma sensibilidade e perspectiva. Existe além disso, o que é específico do literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e o específico do filme (fotografia, ritmo de montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Diante de um texto literário, é necessário entender a distinção, elaborada por teóricos, entre contar (*tell*) e mostrar (*show*), considerando que o *mostrar* não assume o seu sentido literal, porque é o significado das palavras que produz o sentido de “ver”, que na realidade é a nossa imaginação que está sendo ativada. A “cena” no romance não é algo palpável como a cena no cinema e no teatro. A câmera “mostra”, porém há uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, assim dizemos que a câmera narra e não apenas mostra.

De acordo com o que apresentamos sobre a Teoria dos Cineastas, é importante para o estudo dos filmes do cineasta também a leitura de seus textos e registros sobre o seu pensamento cinematográfico. O pensamento de um cineasta acerca do que ele entende como cinema irá refletir em seus filmes diretamente. Cocteau escreveu diversos textos sobre o cinema além de também falar em algumas entrevistas sobre o assunto. Em seguida reuniremos algumas de suas principais ideias retiradas dos livros *A dificuldade de ser* (2015a) e *Poética del cine* (2015b). Suas ideias e pensamentos

É de se temer que o cinematógrafo progrida usando o que é popular, o símbolo, enquanto que na tela um objeto só adquire uma beleza sem o menor duplo significado. Com o relevo, a cor, a voz, uma projeção corre o risco de perder todo o interesse, de se tornar uma espécie de teatro fantasmagórico. (2015b, p. 14, tradução nossa)<sup>3</sup>

Para Cocteau, o cinematógrafo é o oposto do teatro, que é a arte do artificial, das máscaras, onde os objetos eram simplificados e ampliados para que pudessem ser vistos de longe. O cinematógrafo é uma arte do detalhe, de natureza, de objetos focados para que possam ser vistos de perto. É inevitável para o artista comparar o cinema com as outras artes, já que como apresentamos, Cocteau, entre outras atividades artísticas, trabalhou no teatro antes de se tornar diretor de cinema. Ele destaca o detalhe presente no audiovisual, diferente do teatro, nos filmes vemos a presença significativa de planos detalhes, além de utilizar recursos como passar uma filmagem de trás para frente (como o plano sequência em O testamento de Orfeu, quando ele reconstrói a flor de hibisco). É evidente que cada mídia tem as suas especificidades, e Cocteau gosta de além de interagir com outras mídias em seus filmes (como pintura, desenho, escultura) trabalhar o que é próprio apenas do cinema, como a capacidade de ver uma cena do fim para o começo, como mágica.

Como em um alambique, vemos como o pensamento está tomando o olho do personagem. Uma árvore ou um carro nos move. O menor gesto, uma grande mão que engana, um pé que esconde uma faca, tornam-se atores. Temo que, a longo prazo, o tremendo mundo de imagens que é o diretor de fotografia seja desperdiçado. (COCTEAU, 2015 b, p. 14)

O cinematógrafo, na visão do artista, corre para uma perfeição nefasta. De resto, isso não impedirá que os cineastas criem obras-primas, seja explorando esse teatro falso ou se opondo a ele. Seguindo o seu raciocínio, haverá uma surpresa: o teatro e o cinema serão beneficiados. Este último porque, quando seus impressionantes monumentos se desvanecerem em monotonia, será mais difícil fazer uma obra-prima. Isso porque os dramaturgos, ao entrar em um cinema, terão que fazer desaparecer muitas cenas da terceira ordem. O palco será claro e haverá espaço para aqueles que gostam do verdadeiro teatro, desaprovam as fórmulas inconsistentes e querem transmitir; com intérpretes de carne e osso, um fogo mortal que a máquina acha cada vez mais complexo de realizar (2015 b, p. 17). O cinema é a arma dos poetas, de acordo com Cocteau. No entanto, ele continua, para lhe dar um bom uso, precisam

---

<sup>3</sup> Es de temer que el cinematógrafo progrise utilizando lo que es popular, el símbolo, mientras que en la pantalla un objeto solo adquire una belleza sin el menor doble sentido. Con el relieve, el color, la voz, una proyección corre el riesgo de perder todo interés, de convertirse en una suerte de teatro fantasmal. (2015b, p. 14)

saber que a escrita praticamente não conta e deve ser minimizada. No cinema, o estilo existe apenas pelo encadeamento das imagens. “É para os olhos que a verdadeira história deve traçar seu caminho e nunca se distrair com os atalhos que a câmera tem como armadilhas, com todas as possibilidades que ela oferece”<sup>4</sup> (COCTEAU, 2015 b, p. 20, tradução nossa).

Imaginamos o prestígio mitológico de que se reveste um filme, que guardamos em uma lata e no qual nossos sonhos são inscritos. O cinema, a décima musa, preside as metamorfoses dessa virgem tão sensível, fecundada pela luz. A virgem dormiu, enrolada na escuridão. Eles a acordam. Ela se desenrola. E ela tem que viver a toda a velocidade da vida dos outros. (COCTEAU, 2015 b, p. 25, tradução nossa)<sup>5</sup>

Ao assistir a um filme, o cineasta comenta que, poucas pessoas suspeitam dos perigos que a imagem corre antes que ela se torne visível. Os fantasmas presos no filme não são tão fáceis de pegar. (COCTEAU, 2015 b, p. 25 e 26). Cocteau fala que não consegue entender esta seguinte ingênua questão: “O cinema é uma arte?”. De acordo com ele, o cinematógrafo é uma arte muito jovem. Ele ainda não adquiriu seus títulos de nobreza.

Ele tem cinquenta anos, minha idade. Para um homem é ser velho; para uma musa é ser jovem, se pensarmos na era da pintura, arquitetura, música, teatro. Os filmes medíocres não questionam o cinema, assim como pinturas, livros e peças medíocres não prejudicam a pintura, as letras ou o teatro. (COCTEAU, 2015 b, p. 28)

Cocteau segue dizendo que antes de tudo, o cinema é um esforço de equipe. A confiança recíproca que reina de cima para baixo é refletida no filme. Suas chances são maiores se forem filmadas em uma atmosfera amigável (2015 b, p. 28). Quando perguntam para ele sobre como faz seus filmes, “meu caso é algo especial”. Quando ele faz um filme, pensa nele como diretor. O que lhe interessa é a maneira como as imagens se encaixam. “Eu sempre escrevo a coluna à esquerda e à direita do script” (2015 b, p. 29) E ele não dá mais importância ao texto - que ele tenta sempre minimizar - do que ao estilo visual. Este é o verdadeiro estilo, porque antes de tudo é sobre escrever para os olhos. “Um filme de Marcel Pagnol é sua escrita. Um filme ‘diretor’, necessariamente, é o meu texto traduzido para outro idioma. Mesmo que essa linguagem seja bonita, há uma diferença fundamental entre a minha e a do diretor” (COCTEAU, 2015 b, p. 29).

<sup>4</sup> Es para los ojos que el verdadero relato debe trazar su camino, y nunca distraerse en los atajos que la cámara tiende como trampas, con todas las posibilidades que ofrece (...) (COCTEAU, 2015b, p. 20).

<sup>5</sup> Imaginamos el prestigio mitológico del que se reviste una película, que guardamos en una lata y en que se inscriben nuestros sueños. Cine, la décima musa, preside las metamorfosis de esa virgen tan sensible, fecundada por la luz. La virgen dormía, enrollada en la oscuridad. La despiertan. Se desenrolla. Y tiene que vivir a toda velocidad de la vida de los otros (COCTEAU, 2015 b, p. 25).

A poesia cinematográfica. Com frequência me perguntam o que penso sobre isso. Eu não penso nada. Não sei o que é. Eu vi filmes filmados sem o menor indício de intenção poética e dos quais emana a poesia. Eu vi filmes poéticos onde a poesia não funciona. No cinematógrafo, a poesia surge de relações insólitas entre os acontecimentos e as imagens. Uma simples fotografia pode conseguir estabelecer essas relações. No meu caso, tenho fotos tiradas no depósito onde os alemães fundiam e destruíram nossas estátuas, até as mais medíocres adquirem grandeza. (COCTEAU, 2015, p. 29, tradução nossa).<sup>6</sup>

A grande indústria cinematográfica, a fábrica de filmes, de acordo com Cocteau, é um obstáculo à censura, as fortunas que se gastam, pouco a pouco, separam o filme do risco (ou melhor, do que os industriais consideram arriscado). “Sem risco não há arte. Marco Polo chega da China com uma lanterna de papel e um punhado de arroz. Com isso, ele constrói uma indústria fabulosa. Por que a tentativa de um jovem cineasta não poderia colocar em risco Hollywood, por exemplo, e forçá-la a refletir?” (COCTEAU, p. 36)

Um filme, de acordo com o artista, não é um sonho que relatamos. É um sonho que sonhamos juntos sob uma espécie de hipnose. O menor defeito no mecanismo desperta o dorminhoco e tira o interesse em um sonho, deixa de ser dele (2015b, p. 41). Por sonho, ele entende como uma sucessão de atos reais que estão ligados ao absurdo magnífico dos sonhos. Aqueles que os testemunham não os teriam costurado da mesma maneira. Nem os teriam costurado juntos da mesma maneira. Eles não teriam imaginado eles também. Eles sofrem com a poltrona, pois em sua cama sofrem estranhas aventuras pelas quais não são responsáveis.

Por mais afastado que ele esteja de sua memória, ele sempre escreveu desenhos e desenhou a escrita. “Assim, era natural para mim me expressar através de filmes, que são a união de ambas as alternativas” (COCTEAU, 2015b, p. 53). Em um filme falamos com imagens e essa imagem fala. Portanto, exceto em um ou dois casos, nunca tente fazer o que é comumente chamado de “cinema”. O que ele tentou fazer foi unir ambos os extremos, isto é, tornar a linguagem dos poetas plástica (que é uma linguagem separada e não, como as pessoas acreditam, uma maneira diferente de usar sua própria linguagem). “É por isso que sempre disse que o diretor de fotografia não era meu trabalho, que eu não era cineasta e não me considerava forçado a filmar um filme após o outro.” (COCTEAU, 2015 b, p. 53)

---

<sup>6</sup> La poesía cinematográfica. Con frecuencia me preguntan qué pienso al respecto. No pienso nada. No sé lo que es. Vi películas filmadas sin el menor asomo de intención poética y de las que emana poesía. Vi películas poéticas donde la poesía no funciona. En el cinematógrafo, la poesía surge de relaciones insólitas entre los acontecimientos y las imágenes. Una simple fotografía puede lograr establecer esas relaciones. En mi caso tengo fotos tomadas en el depósito donde los alemanes fundían y destruían nuestras estatuas, hasta las más mediocres adquieren grandeza. (COCTEAU, 2015, p. 29)

A arte - cinematográfica ou outra - é apresentada sob dois aspectos. Ou como uma arte ativa, tipo de jornalismo sublimado cuja finalidade é fornecer serviços de ordem social, ou como uma arte oculta, velada, esse tipo de bomba de tempo que à primeira vista parece um luxo exorbitante, mas com o tempo compõe a figura que menos desaparecerá de todas as pátrias. (COCTEAU, 2015, p. 89).<sup>7</sup>

O artista comenta que os custos elevados tornam a produção de um filme praticamente impossível de realizar. Eles podem levar uma empresa à falência e exigir uma nova nomeação e a recuperação imediata dos recursos investidos. “Assim, é incomum que o cinematógrafo - essa forma de arte tão secreta e geralmente tão mal recebida pelo público desde fora das sombras: me refiro aos livros de tiragem reduzida e os espetáculos de uma só noite - consegue escapar ao uso que lhe é imposto como fatalidade.” (COCTEAU, 2015, p. 89). Cocteau segue dizendo que quando adotam os grandes poetas, como Chaplin ou Keaton, a única desculpa que eles têm é o riso. Se usassem a mesma força para o drama, se em vez de submeter-se suas gags ao cômico estivessem a serviço da tragédia, os risos do público imediatamente iriam se transformar em raiva e o linchamento iria substituir os aplausos.

Cocteau sobre o filme *Sangue de um poeta* fala que tentou filmar a poesia, assim como os irmãos Williamson filmam o fundo do mar. “Foi sobre submergir em mim mesmo, na minha própria noite, o sino que eles mergulham no mar a grandes profundidades. Foi sobre tomar o estado poético de surpresa” (COCTEAU, 2015 b p.93). Muitos imaginam que isso não existe, o que é uma espécie de excitação voluntária. Mas todos o conhecem, mesmo aqueles que acreditam nos antípodas desse estado. Lembre-se de um duelo, um grande cansaço. Nós nos sentamos diante do fogo, cochilamos mas não dormimos. Logo começam as associações, que não são ideias ou imagens ou memórias. Eles são monstros que copulam, segredos que vêm à luz. Todo um mundo terrível, equivocado e enigmático, capaz de nos dar uma ideia do pesadelo em que vivem os poetas. Um mundo terrível que torna as vossas vidas emocionantes e difíceis e que o público, por engano, confunde com uma embriaguez excepcional. “Naturalmente, nada más difícil que acercarse a la poesía. Es como un animal salvaje (...)” (COCTEAU, 2015b, p. 93).

Em primeiro lugar, verão que o personagem de Poeta entra em um espelho. Então nada em um mundo que nem você nem eu conhecemos, mas que imagino. Esse espelho o leva por um corredor e seu caminhar é o dos sonhos. Não é nem nadar e nem voar. É outra coisa, que não se parece a nada. Mostrar isso não era nada fácil. De modo que coloquei a decoração no chão e filmei a cena na horizontal. Em vez de

---

<sup>7</sup> El arte – cinematográfico u otro – se presenta bajo dos aspectos. O bien como arte activo, suerte de periodismo sublimado cuya finalidad es prestar servicios de orden social, o bien como arte oculto, velado, esa suerte de bomba de tiempo que a primera vista parece un lujo escandaloso pero a la larga compone la figura menos precederá de todas las patrias. (COCTEAU, 2015, p. 89)

caminhar, o personagem se arrasta. Ao endireitar a cena, vemos um homem que caminha com dificuldade e de maneira estranha; o movimento de seus músculos não corresponde ao esforço exigido por seu percurso (COCTEAU, 2015, p. 93, tradução nossa).<sup>8</sup>

Para parabenizarem Cocteau pelo seu filme, foram lhe dizer que ele não tinha técnica. Isso é impreciso. De acordo com o artista, não há técnica cinematográfica. O que existe é a técnica que cada um procura. “Nós mergulhamos e nadamos. Somos forçados a inventar nosso estilo de natação. Eu nunca havia me envolvido no cinema antes. Fui admiravelmente cercado e apoiado, e não culpo nenhum dos meus colaboradores que me deixou sozinho. Eu exigi ficar sozinho, descobrir meu próprio método.” COCTEAU, p. 94 e 95)

Cocteau comenta que fala-se muito do maravilhoso. “Ainda seria preciso chegar a um acordo e saber o que ele é. Se eu precisasse defini-lo, eu diria que é o que nos afasta dos limites dentro dos quais precisamos viver e como um cansaço que se estende exteriormente ao nosso berço e ao nosso leito de morte” (COCTEAU, 2015a, p. 67). Para ele, existe um erro que consiste em acreditar que o cinematógrafo é uma arte própria para realizar essa faculdade da alma. O erro provém de uma pressa em confundir o maravilhoso e a prestidigitação. “Não é uma grande maravilha tirar uma pomba de um chapéu”. A prova disso é que esse tipo de número se compra, se ensina e que os milagres de um tostão seguem modas.

Eles não derivam mais do maravilhoso do que da álgebra, mas oferecem uma aparência frívola e prazerosa, menos cansativa para o espírito. Quer dizer que o cinematógrafo não pode colocar na mão uma arma capaz de ultrapassar o alvo? Não. Mas se ele é capaz disso, é como as outras artes, das quais se empenham para excluí-lo porque sua juventude o torna suspeito em um país (a França) onde, salvo se for para defender o território, não a levam em consideração. 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, 2015a, p. 68)

Cocteau defendia um cinema mais livre, em que a expressão artística predomina e que é diferente do cinema industrial, e assim podemos categorizar seus filmes dentro de uma perspectiva de um cinema experimental e de vanguarda. De acordo com Bordwell e

---

<sup>8</sup> En primer lugar, verán que el personaje de Poeta entra en un espejo. Luego nada en un mundo que ni ustedes ni yo conocemos, pero que imagino. Ese espejo lo lleva por un corredor, y su andar es el de los sueños. No es ni nado ni vuelo. Es otra cosa, que no se parece a nada. Mostrar eso no era nada sencillo. De modo que hice colocar el decorado en el suelo y filmar la escena en horizontal. En vez de caminar, el personaje se arrastra. Al enderezar la escena vemos a un hombre que camina con dificultad y de manera extraña; el movimiento de su musculatura no se corresponde con el esfuerzo que exige su recorrido. (COCTEAU, 2015b p. 93)

Thompson (2013, p. 556) o filme experimental é intencionalmente inconformista, em oposição ao cinema *mainstream* ou dominante. Com base nisso, alguns cineastas começaram a criar filmes que desafiam as noções ortodoxas do que um filme pode mostrar e como pode mostrar. São cineastas que trabalham de forma independente do sistema de estúdios e com alguma frequência trabalham sozinhos. Os filmes produzidos por eles são difíceis de classificar, mas normalmente são chamados experimentais ou de vanguarda.

Existem várias razões para se fazer um filme experimental, o cineasta pode querer expressar experiências, ou pontos de vista, pessoais, de maneiras que poderiam parecer excêntricas no contexto dos filmes *mainstream*. Bordwell e Thompson (2013, p. 556 e 557) citam dois exemplos: no filme *Mass for the Dakota sioux*, de Bruce Buillie, sugere desespero em face de uma visão não otimista dos americanos sobre a história. E *Damned if you don't*, de Su Friedrich, conta a história de uma freira que descobre sua sexualidade, trabalha o tema da libertação do compromisso religioso. “O cineasta experimental pode buscar passar por um estado de espírito ou uma qualidade física.” (BOWDELL, THOMPSON, 2013, p. 557).

O cineasta ao realizar um filme experimental também pode querer explorar algumas possibilidades do próprio meio cinematográfico. Estes cineastas improvisaram com o cinema de inúmeras maneiras: apresentaram as alegorias cósmica, como o *Dog star man*, de Stan Brakhage, piadas muito pessoais, como *Little stabs at happiness*, de Ken Jacobs, o filme *Fist fight*, de Robert Breer experimenta com planos de apenas um ou dois quadros, em contraposição, os planos de *Eat* de Andy Warhol, continuam até a câmera ficar sem filme. Um filme experimental pode ser improvisado, ou de acordo com os autores, ser criado como um plano matemático. Em *Eiga-zuke* (Pickled film), o nipo-americano Sean Morijiro Sunada O’Gara aplicou substâncias usadas para conserva no negativo do filme, e com a mão, marcou as abstrações manchadas na película positiva.

O cineasta experimental pode não contar nenhuma história, e assim criar devaneios poéticos, como os autores citam o exemplo do filme de Willard Maas, *Geography of the body*, ou desenvolvendo colagens visuais pulsantes, com em *Balé mecânico* (*Ballet mécanique*). O filme experimental também pode apresentar uma história ficcional, porém isso normalmente irá desafiar o espectador. Em *Film about a woman who...* de Yvonne Rainer, Bordwell e Thompson contam que o filme apresenta sua narrativa parcialmente através de vários slides que um grupo de homens e mulheres está vendo. Ao mesmo tempo, na trilha sonora, escutamos vozes anônimas dialogando, porém não se pode atribuir nenhuma voz a uma personagem específica. “Rainer, assim, nos força a avaliar tudo o que vemos e ouvimos

em seus próprios termos, sem nenhum envolvimento com as personagens.” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 557)

Em um filme de vanguarda pode ser usado qualquer tipo de filmagem. As imagens consideradas por um documentarista como fragmentos da realidade podem ser usadas com finalidades bem diferentes. Bruce Conner, por exemplo, retira filmagens de viagens e noticiários para criar uma imagem abrangente da destruição da civilização em *A movie*. “No modo experimental, esses trabalhos que exigem busca e compilação frequentemente são chamados de filmes com *found-footage* (filmagens encontradas).” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 558)

Mesmo sendo difícil definir o cinema experimental/de vanguarda em uma fórmula fechada, é possível reconhecer seus esforços no que diz respeito à autoexpressão ou à experimentação passando ao largo do cinema *mainstream*. Porém, as fronteiras podem ser rompidas. Técnicas associadas à vanguarda foram implementadas em vídeos musicais de Michel Gondry e Chris Canningham.

Na realidade, Conner, Anger, Derek Jarman e outros experimentalistas foram os pioneiros dos vídeos musicais. E os filmes *mainstream* têm se inspirado continuamente no cinema de vanguarda em busca de ideias e técnicas. Ao longo da história do cinema, os modos básicos são constantemente fontes de inspiração uns aos outros. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 559)

Bordwell e Thompson (2013) descrevem duas formas de filmes experimentais: forma abstrata e forma associativa. Na forma abstrata, os filmes são organizados em torno de qualidades abstratas. Eles são frequentemente organizados de uma maneira que os autores chamam de *tema e variações*. No filme abstrato, uma sessão introdutória normalmente nos mostrará os tipos de relação que o filme usará como seu material básico. Então, outros seguimentos se seguirão para apresentar tipos de relação semelhantes, mas com alterações. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, P. 560) Essas alterações podem ser sutis, depende da nossa observação se as semelhanças são maiores do que as diferenças. “Mas os filmes abstratos também dependem da criação de diferenças cada vez maiores do material introdutório.” (p. 560) Dessa forma, encontramos um contraste considerável no filme e as repentinas diferenças nos ajudam a perceber quando um novo seguimento for iniciado. “Se a organização formal do filme tiver sido criada com cuidado, as semelhanças de diferenças não serão aleatórias. Haverá algum principio que permeará o filme. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 560). Os autores citam o filme *Print generation*, de J. J. Murphy como um exemplo



da utilização evidente do princípio de tema e variações. Outro exemplo de filme abstrato, analisado pelos autores, é *Balé mecânico*, de Dudley Murphy e Fernand Léger.

A forma abstrata do filme não significa que ele não possui objetos reconhecíveis. Muitos usam cores e formatos puros, criados por desenhos do cineasta, papéis coloridos recortados em pedaços, formas em argila animadas e similares. Uma abordagem alternativa envolve o uso de objetos reais e o isolamento de seu contexto ordinário de modo que suas qualidades abstratas se apresentem. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 561) Afinal de contas, as formas, as cores, os movimentos rítmicos e todas as qualidades abstratas que o cineasta usa podemos encontrar na natureza e em objetos fabricados por seres humanos.

O uso de animais, cantos de pássaros, formações de nuvens e outros fenômenos naturais frequentemente nos atraem, pois essas coisas parecem bonitas ou impressionantes, qualidades semelhantes às que procuramos em uma obra de arte. Além disso, mesmo os objetos que criamos para usos bastante práticos e mundanos podem ter texturas e desenhos agradáveis. Cadeiras são feitas para que sentemos nelas, mas normalmente tentaremos mobiliar nossa casa com cadeiras que também sejam bonitas para nós. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 561)

Outra forma em filmes experimentais é a associativa. Muitos filmes experimentais se inspiram em uma série poética de transições que criam o que podemos chamar de forma associativa. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 569) Esse sistema sugere ideias e qualidades expressivas ao agrupar imagens que podem não ter nenhuma conexão lógica imediata. Porém, pelo fato de imagens e sons serem justapostos, somos estimulados a procurar por alguma conexão, uma associação que ligue o que estamos vendo.

Nesse sistema associativo, as imagens e conexões metafóricas que a poesia passa através da linguagem são apresentadas de maneira mais direta. Um cineasta pode filmar a mulher amada em um jardim e sugerir, pela justaposição visual, que ela é como as flores que o cercam (...). Alguns críticos poderiam considerar a forma associativa como a forma mais próxima que o cinema pode chegar da poesia lírica. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 570)

As imagens usadas na forma associativa podem variar desde imagens convencionais até imagens incrivelmente originais, e as conexões conceituais entre elas podem estar prontamente aparentes ou absolutamente misteriosas. “Essas possibilidades não estão necessariamente ligadas: uma justaposição altamente original deve ter uma implicação conceitual ou emocional óbvia.” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 570) De acordo com os autores, a poesia, mais uma vez, oferece exemplos. Muitos poemas laudatórios, românticos, patrióticos e religiosos usam sequências de imagens para criar um tom expressivo. Como por exemplo, em “America the Beautiful”, as imagens dos “vastos céus”,

da “magnificência das montanhas púrpuras” e da campina frutífera resultam na sugestão do fervor patriótico que encontramos no refrão “Deus derramou suas bênçãos em ti”.

Até esse momento, os autores olharam para a forma associativa funcionando em um nível de escala bem pequeno: a justaposição de imagens. Mas a forma associativa também cria padrões em larga escala que podem organizar um filme inteiro. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 571) Pelo fato de os sistemas formais de associação serem ilimitados em seus assuntos e meios de organização, é impossível definir um conjunto convencional de partes em que um filme associativo poderia se adequar. Em alguns filmes, teremos uma série de imagens agradáveis, enquanto em outros, podem trazer imagens assustadoras. Ainda assim, podemos começar a entender a forma associativa ao observar que normalmente ela está de acordo com alguns princípios gerais.

Primeiro, o cineasta normalmente agrupa as imagens em conjuntos maiores, e cada um cria uma parte unificada e distinta do filme. Cada grupo de imagens pode, então, contrastar com outros grupos de imagens. (BORWELL, THOMPSON, 2013, p. 571) Segundo, em outros tipos de forma, o filme utiliza temas repetidos para assim reforçar as conexões associativas. Terceiro, a forma associativa é bastante convidativa a interpretação, à atribuição de sentidos gerais ao filme, como é o caso do exemplo citado pelos autores do filme *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio, e suas explicações ambientalistas sobre o filme.

As conexões associativas em pequena escala, as partes distintas em grande escala, os motivos repetidos, as dicas para interpretação, todos esses fatores indicam que a organização associativa impõe demandas ao espectador. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 571). Por esta razão, tantos cineastas estão buscando expandir as fronteiras do uso de padrões associativos da forma. Embora a forma associativa possa usar justaposições originais, surpreendentes e até mesmo enigmáticas, ela ainda pode provocar uma ideia ou emoção que nos é bem familiar.

## 5 TRILOGIA ÓRFICA

A trilogia Órfica, assim chamada pelo próprio Jean Cocteau, foi um dos trabalhos mais longos produzidos no cinema pelo artista. Os três filmes compõem um universo autônomo, livre e compacto, habitado pelo poeta, ou seus duplos e seus anjos. (PEDRAZA, 2016) O primeiro filme, *Sangue de um poeta* (1930), foi o primeiro longa-metragem dirigido por Cocteau, podemos perceber a sua influência pelos movimentos de vanguarda. O segundo, *Orfeu* (1950), se encontra já em sua maturidade, com mais domínio sobre a linguagem clássica do cinema. *O testamento de Orfeu* (1960), último filme dirigido por Cocteau, retorna ao surrealismo, como no primeiro filme da trilogia.

Toda uma vida criativa e poética se desenvolve nestes três trabalhos (PEDRAZA, 2016, p. 129), separadas por um longo espaço de tempo, que somam no total trinta anos. Dialogam entre si e nos filmes encontramos as principais chaves do universo criativo de Cocteau, especialmente as que pertencem ao seu mundo poético. Cada um destes filmes tem autonomia de sentido, estilo e construção próprios, e ainda que estejam separados por vários anos, os três se complementam e formam uma “epopeia do Poeta” (PEDRAZA, 2016, p. 129), que fora chamado de Orfeu para que tenha um nome e traga a riqueza de sua história mitológica.

Cocteau conta que quando recebeu do visconde de Noailles a encomenda do primeiro filme, pensou em fazer uma *Vie d'un poète* (vida de um poeta), que foi o que realmente fez ao final dos três filmes: vida, viagem aos infernos e fenixologia de seu eu poético. A vida condensada na infância, adolescência, a primeira morte, passagem pelo espelho, a fama, a segunda morte e a tediosa glória universal formam o argumento de *O sangue de um poeta*.

Em *Orfeu*, o núcleo simbólico mais importante é a dupla viagem aos infernos em companhia do anjo Heurtebise – como Dante e Virgílio – atravessando o espelho. *O testamento de Orfeu* é um passeio de Cocteau por uma vasta Zona entre a vida e a morte, acompanhado por um momento por Cégeste, “como uma caminhada através ou em direção ao interior de sua própria obra” (PEDRAZA, 2016, p. 130), transita por diversos lugares e tempos, nos quais nenhum deles se trata do nosso tempo, se não do próprio universo construído pelo poeta.

Cocteau faz seu cinema como poesia audiovisual, encontra nessa “nova arte” mais uma possibilidade de se expressar artisticamente. Seus filmes vão de encontro a uma arte de vanguarda e do cinema experimental, sem o interesse de fazer sucesso com o grande público.

Mas de colocar a arte acima de tudo, acima do lucro financeiro que um filme comercial poderia trazer. Cocteau como cineasta se preocupava em fazer um cinema poético, não lhe interessava o cinema industrial, “o cinema para ele só tem valor e sentido quando se esforça por ser poesia – porque não existe arte que não se reconduza a raiz poética.” (AUMONT, 2004, p. 95). Aumont acrescenta ainda dizendo: ”a noção de Cocteau da poesia é complexa, ao mesmo tempo romântica e clássica. A poesia é aquilo que escapa o tempo todo, o que não se pode perseguir e atingir por meios inteiramente conscientes” (2004, p. 95). Jean Cocteau usava sua liberdade poética para fazer seus filmes experimentais e construir uma linguagem cinematográfica poética acima de tudo, sem a preocupação que fosse compreendido por inteiro, seu objetivo era nos fazer refletir “todo poema (...) tem que ser decifrado”.

Pensando o seu relacionamento com o público, como sugere a teoria dos cineastas, é evidente que existe a preocupação de Cocteau em que seus filmes tenham bastante aceitação pelos espectadores, vemos isso no final do filme *O testamento de Orfeu*, mas ao mesmo tempo ele tinha consciência de se tratar de um público mais específico, acostumado com um cinema vanguardista. Seus filmes foram patrocinados por amigos e mecenas, além de ter ajuda de outros mais na realização dos mesmos. Cocteau frequentava os círculos sociais de grandes artistas da época e muito acreditavam nele, o respeitavam e apoiavam, como o diretor François Truffaut, que patrocinou seu último filme.

Jean Cocteau em seus filmes resgata a mitologia sobre Orfeu, e ainda que faça uma adaptação mais direta da história no filme *Orfeu* (1950), a ideia que perpassa a trilogia é um arquétipo de Poeta, este seria representado pelo personagem mitológico. Nos três filmes temos poetas como personagens principais, e o diretor desenvolve a sua teoria sobre o que é ser poeta e o que é a poesia.

Começamos por perceber, que para Cocteau, um poeta não se resume a escrever apenas poesias, ou trabalhar apenas com literatura, o poeta é o artista que transforma qualquer arte em poesia, em uma forma de se expressar poeticamente. No primeiro filme, *Sangue de um poeta* (1930), quando nos é apresentado o poeta ele está desenhando em uma tela, vemos esculturas no filme, e também a presença da estátua (que ganhará vida no decorrer do filme). Em *Orfeu* (1950) o personagem, pelo que nos é apresentado, trabalha com a poesia como a conhecemos, no filme *O testamento de Orfeu* (1960), temos mais uma vez o artista intermídia, Cocteau é o protagonista do filme, em alguns momentos temos ele mais como um personagem (e um arquétipo de poeta), em outros, temos ele de uma forma mais biográfica, por isso vemos ao longo do filme diferentes obras do artista (como uma tapeçaria), e diferentes referências as suas obras de teatro, e também ao filme anterior da trilogia. Nesse

filme fica mais evidente a defesa de Cocteau por um artista intermídia, já que ele mesmo o foi em vida.

O poeta, além de ser capaz de tornar qualquer tipo de arte em poesia, é um ser capaz de viajar entre os mundos, um mundo concreto (o nosso mundo) e o mundo da zona (como ele se refere no último filme da trilogia, um mundo sobrenatural, como o *ínferos* para os latinos, o “inferno” onde Orfeu tenta resgatar a sua amada). O poeta é capaz de ir até a zona e de lá trazer a sua inspiração para criar as suas obras. Nos três filmes vemos essa viagem realizada pelos personagens. No primeiro, o poeta é induzido pela estátua a atravessar um espelho, que é como um portal para o outro mundo. No segundo filme, Orfeu também atravessa um espelho, com a ajuda de Heurtebise e usando luvas “mágicas”, o personagem consegue entrar na zona. No último filme, Cocteau não mais usa do espelho, ele está quase o tempo todo na zona e inclusive, no julgamento que acontece durante o filme, ele é acusado de atravessar muitas vezes de um mundo para o outro.

Além disso o poeta tem uma linguagem própria, compreendida por poucos, segundo Cocteau “Um poeta, a menos que seja político (...), só deve contar com os leitores que conhecem sua língua e a alma de sua língua. ” (COCTEAU, 1985, p.94). No filme *O sangue de um poeta* (1930), no começo temos a exibição do seguinte texto escrito: “Todo poema é um escudo de armas, tem que ser decifrado. Quanto sangue, quantas lágrimas, em troca desses machados, dessas amordaças, desses unicórnios, dessas tochas, dessas torres, desses martelos, dessas plantações de estrelas e desses campos de azul”(…). Também no filme *Orfeu* (1950), durante o julgamento sobre a morte da personagem Eurídice, um dos juízes pergunta a Orfeu: “Qual a sua profissão?” Ele: “poeta”, “na ficha consta escritor”, “É quase a mesma coisa”, “Não há” quase” aqui. O que é um poeta para você?”, “Escreve sem ser escritor”, responde Orfeu. Cocteau aqui apresenta duas categorias: escritor e poeta, o escritor lida com a linguagem ordinária, já o poeta lida com a linguagem poética. Sendo assim, um poeta é um ser que transforma qualquer arte em poesia, atravessa os mundos em busca de sua inspiração e tem uma língua própria que precisa de um leitor específico para ser compreendido, para que a sua mensagem ultrapasse a forma e chegue até o espectador.

Quando pensamos os três filmes em conjunto, conseguimos perceber o processo desenvolvido por Salles (2011) sobre o gesto inacabado, a obra de tarde em eterna construção. São filmes com muitos anos de diferença entre eles, e além disso temos o primeiro filme e o último dirigidos por Cocteau. Notamos nesse percurso seu desenvolvimento cinematográfico em técnicas, e também o progresso de suas principais ideias.

Os filmes de Cocteau são uma ficção, sem se prender a narrativa clássica. O tempo e o espaço muitas vezes não são bem definidos, e propositalmente, já que Cocteau trabalha com a ideia de um poeta que transita entre os mundos, e que também faz viagens no tempo, tanto para o futuro, quanto para o passado, que fica evidente no filme *O testamento de Orfeu*, quando Cocteau encontra o cientista em diferentes épocas de sua vida.

Retomando o pensamento sobre a obra em desenvolvimento, refletimos sobre o conceito de fenixologia trabalhado por Cocteau nos filmes. A fenixologia seria a arte de morrer e renascer, como a fênix<sup>9</sup>. O poeta em seus filmes morre e renasce, e nisso se torna eterno. No primeiro filme, *Sangue de um Poeta*, temos a primeira morte através do espelho, o espelho que vira água, então cria o efeito de parecer um portal que pode ser atravessado. A mesma técnica é utilizada no segundo filme, *Orfeu*, porém agora mais elaborada, uma cena mais lenta, Orfeu com as luvas.

## 5.1 O SANGUE DE UM POETA

*Sangue de um poeta* (1930) é o primeiro filme da trilogia órfica, com influência surrealista, não encontramos uma narrativa convencional, o personagem principal não tem um nome no filme. O que vemos é um poeta em diferentes momentos e circunstâncias. O filme está dividido em quatro episódios: A mão ferida ou as cicatrizes de um Poeta; paredes tem ouvidos?; a guerra de bola de neve e a profanação da hóstia.

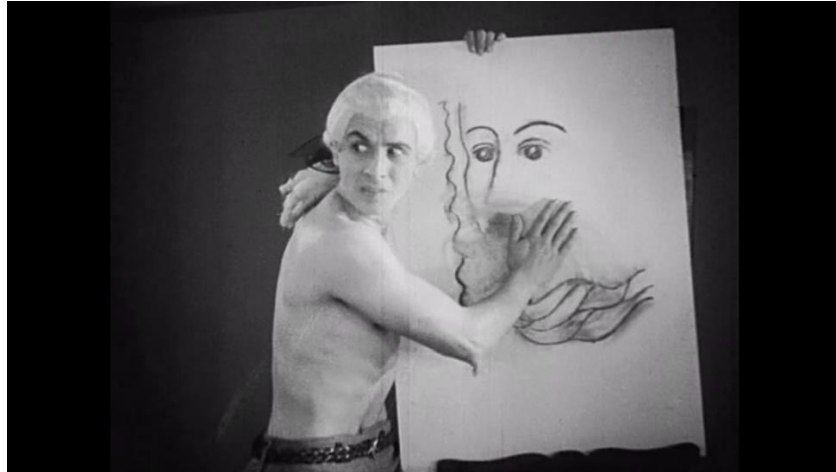
Ora, *O sangue de um poeta* é apenas um mergulho em si mesmo, uma maneira de empregar o mecanismo do sonho sem dormir, uma vela desajeitada frequentemente

---

<sup>9</sup> De acordo com o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, pp. 421-2): a fênix segundo o que relataram Heródoto ou Plutarco, é um pássaro mítico, de origem etíope, de um esplendor sem igual, dotado de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas. Quando se aproxima a hora de sua morte, ela constrói um ninho de vergôntes perfumadas, onde no seu próprio calor, se queima. Os aspectos do simbolismo aparecem, então, com clareza: ressurreição e imortalidade, reaparecimento cíclico. É por isso que toda a idade Média fez da fênix o símbolo da ressurreição de Cristo e, às vezes, da Natureza divina – sendo a natureza humana representada pelo pelicano. A fênix é, no Egito antigo, um símbolo das revoluções solares, ela está associada à cidade de Heliópolis. É possível, entretanto, que essa cidade do Sol não seja originalmente a do Egito, mas a Terra solar primordial, A Síria de Homero. A fênix egípcia, ou Bennou, estava associada ao ciclo cotidiano do sol e ao ciclo anual das cheias do Nilo, daí sua relação com a regeneração e a vida. Esse pássaro magnífico e fabuloso levantava-se com a aurora sobre a água do Nilo, como um sol; a lenda fez com que ele ardesse e se apagasse como o Sol, nas trevas da noite, e depois renascesse das cinzas. A fênix evoca o fogo criador e destruidor, no qual o mundo tem a sua origem e ao qual deverá o seu fim; ela é como que um substituto de Xiva e Orfeu. Ela é um símbolo da ressurreição, que aguarda o defunto depois do julgamento das almas (psicostasia) se ele houver cumprido devidamente os ritos e se sua confissão negativa foi julgada como verdadeira. O próprio defunto se transforma em fênix. A fênix frequentemente leva consigo uma estrela, para indicar sua natureza celeste e a natureza da vida no outro mundo. A fênix é o nome grego do pássaro Bennou: ele figura na proa de diversas barcas sagradas, que vão desembocar no vasto incêndio da luz... símbolo da alma universal de Osiris que criará a si mesma de si mesma para sempre, por tanto tempo quanto durar o tempo e a eternidade. (CHAM, 78)

apagada por algum sopro, levada e passeio na noite do corpo humano. Os atos se encadeiam como eles querem, sob um controle tão frágil que não se poderia atribuí-lo à mente. Antes, a um modo de sonolência que ajuda a eclosão de lembranças livres a se organizar, se atar, se deformar ate tomar corpo à nossa revelia e se tornar um enigma para nós. (COCTEAU, 2015, p 68)

Figura 1: O poeta apaga o retrato



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Na primeira parte, vemos um artista e seu processo de criação desenhando em uma tela um rosto humano, de repente a boca da figura cria vida e começa a se movimentar, como se estivesse dizendo algo, o artista assustado com aquilo tenta apagar rapidamente a boca (o que vemos na figura 1), porém, a boca passa para a mão dele. Desesperado ele tenta afogar a mão em uma bacia com água na esperança de se livrar dela, sem sucesso, ele por fim, acaba colocando a mão sobre o rosto de uma estátua, a mão então passa para o objeto e este cria vida e começa a falar com o artista.

O melhor e mais importante do texto fílmico são as duas primeiras partes, que tratam da formação e os avatares da vida interior do jovem artista e a luta com sua obra pela glória, até ele dar a morte ao seu hesitante eu primeiro antes de partir para o mundo para jogar (jogo de cartas) perante o público. Ele é um pintor, criador, jovem poeta. (PEDRAZA, 2016, p. 136)

Figura 2: O poeta olha assustado para a boca em sua mão



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Figura 3: As veias ressaltadas do poeta



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

O artista é o pai da obra de arte, da vida à ela, mas no momento em que esta nasce se torna independente e fala por ela mesma, o que fica evidente no segundo episódio. A estátua começa a conversar com o poeta e o convence a entrar em um espelho, que representa a morte. Quando este atravessa o espelho é levado para outro mundo, para a zona, e chega em um hotel chamado Hôtel des Folies-Dramatiques, que era o nome de um cinema em Paris no final da década de 1920 e início de 1930. Nessa parte Cocteau faz uma metalinguagem com o cinema.



Figura 4: O Poeta observando o que há dentro dos quadros



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Nessa parte do filme, Cocteau evidencia o processo cinematográfico e o papel do espectador como um “voyeur”. Quando chega ao hotel o poeta espia pela fechadura quatro quartos, uma delas é uma mulher ensinando uma menina a voar. O cineasta explora os efeitos visuais em sua construção cinematográfica com a finalidade de envolver o espectador nesse universo artístico que caminha entre dois mundos, isso nos faz lembrar de Méliès.

Na terceira parte do filme, a guerra de bola de neve, o poeta volta à infância, vemos um grupo de meninos brincando com bolas de neve, nos quais se destacam alguns valentões. Em um ato de violência, o poeta em sua versão infantil, é atingido na cabeça e acaba morrendo, é uma nova morte para ele, agora na juventude. Como se o artista não pertencesse a aquele mundo desde os primeiros anos.

Na quarta e última parte, a profanação da hóstia, temos a estátua do começo do filme, agora em forma humana, jogando cartas com o poeta. As duas últimas partes são passadas no mesmo cenário, como um palco, no canto superior esquerdo, em alguns momentos do filme, vemos uma plateia. O corpo do menino permanece em cena, para os personagens é como se não estivesse ali, momentos depois, como em um ato de piedade, aparece um anjo negro e o resgata. Cocteau reforça aqui sua teoria de que o artista tem contato com o mundo divino, entre a vida e a morte.

Ao final, a obra artística supera o seu criador, vemos a estátua indo embora, em um corpo feminino. A referência ao personagem mitológico Orfeu é direta, ela carrega uma lira na mão direita, instrumento que o Orfeu tocava com perfeição. Na mão esquerda ela carrega um globo. A obra de arte é imortal, sobrevive ao seu criador e se torna maior do que ele, capaz de carregar todo o universo consigo.

Os mecenas que patrocinaram o filme colocaram uma boa quantidade de dinheiro nele, um milhão de francos na época, a mesma quantidade que teve o filme *A idade do ouro* de Buñuel. Em troca, eles queriam uma obra realizada para eles, sem distribuição comercial, como alguém que compra um quadro ou uma estátua. O ambiente em que nasceu o primeiro filme de Cocteau não poderia ter sido mais refinadamente vanguardista nem estar acompanhado de um grupo de maior solvência cultural e social, como nos conta Pedraza (2016, p. 132).

Apesar de Cocteau ainda não ter muita experiência com o mundo da produção cinematográfica, ele formou uma equipe mínima, porém muito competente, que foi capaz de proporcionar um grande nível de qualidade em imagem e som, graças à presença de seu amigo músico Georges Auric, que o iria acompanhar em toda sua trajetória cinematográfica. E também teve a presença do câmera Georges Perinal, que estava no começo de sua brilhante carreira que acabaria por receber um Oscar em Hollywood.

O filme estreou com êxito na sala de cinema experimental do Théâtre du Vieux Colombier, em 1931, precedida por uma conferência do autor. Também, foi levado para Nova York por Charles Chaplin, onde foi exibido por vários anos seguidos. Em sua época não foi muito valorizado, porém, com o tempo, juntamente com o filme de Buñuel, se tornou obra prima reconhecido como grande destaque da vanguarda europeia dos anos vinte.

As duas primeiras partes do filme têm grande destaque para o texto fílmico, tratam da formação e dos avatares da vida interior do jovem artista e a luta com a sua obra pela glória. Ele é um pintor, criador jovem poeta. A ação começa com tiros de canhão ao fundo, e a voz off de Cocteau mencionando os canhões de Fontenoy (possível referência ao romance *Thomas o Impostor* (Jean Cocteau, 1923) ou a batalha de 1745 dos franceses contra o exército inglês e holandês. De qualquer forma temos um começo “explosivo”, que se tornaria uma característica do cinema de Cocteau, apontada por Benjamin Andréo (*apud* PEDRAZA, 2016, p. 136).

Temos nessa primeira parte do filme um plano detalhe de umas escoriações ou tatuagens no ombro do poeta, perto das costas, na que vemos uma estrela de cinco pontas, emblema de Cocteau que aparecerá mais tarde no mesmo filme. É como uma assinatura do cineasta no filme. Aqui ela está “tatuada” no poeta, é como se fosse o próprio Cocteau.

Figura 5: A estrela de Cocteau



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

No episódio aparece a estátua em tamanho real (Lee Miller) no atelier do artista, uma espécie de alegoria, tão pronto da Obra como da Glória, que vai desafiando o poeta como se quisesse fazê-lo crescer, sobrepesar e alcançar a arte através do espelho, que lhe proporcionará a entrada em seu próprio eu interior.

A estátua faz com que o poeta ultrapasse o espelho. Esta simples e complexa máquina óptica, é um elemento presente na obra de Cocteau (também o encontramos no filme *Orfeu*). Em cada obra com um aspecto distinto, porém com a ideia de adentrar em si mesmo e também como um portal de passagem para o mundo “real” e para a zona (ou mundo sobrenatural) ou um umbral entre a vida e a morte.

Figura 6: O Poeta e o espelho



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Na cena que vemos na figura 6, quando o poeta atravessa o espelho, é mesma cena, produzida de forma diferente, que veremos em *Orfeu*. O uso do reflexo, da água, o

espelho como portal para a zona. Colocado no chão, e filmado de cima, para criar esse efeito de passagem. Depois será reelaborada em Orfeu, feita com mais detalhes.

Figura 7: Depois que o poeta atravessa o espelho



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Encontramos no *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 393) o verbete espelho: *Speculum* (espelho) deu o nome a especulação; originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. *Sidus* (estrela) deu igualmente consideração, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento.

O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência; Como o Sol, como a Lua, como a água, como o ouro, lê-se em um espelho do museu chinês de Hanói, seja claro e brilhante e reflita aquilo que existe dentro de seu coração. (...) Embora sua significação profunda seja outra, o espelho é do mesmo modo relacionado, na tradição nipônica, com a revelação da verdade e não menos com a pureza. É também dentro da mesma perspectiva que Yama, o soberano indo-budista do reino dos mortos, um espelho do carma. Os espelhos mágicos, se nada mais são, sob uma forma puramente divinatória, do que os instrumentos degenerados da revelação da palavra de Deus, nem por isso é menor sua surpreendente eficácia nas diversas formas do xamanismo – que utilizam – com esse fim cristal de rocha – e também entre os pigmeus da África. A verdade revelada pelo espelho pode, evidentemente, ser de uma ordem superior evocando o espelho mágico dos Ts'in, Nichiren o compara ao espelho do Dharma budista, que mostra a causa dos atos passados. O espelho será o instrumento da iluminação. O espelho é, com efeito, símbolo da sabedoria e do conhecimento, sendo o espelho coberto de pó aquele do espírito obscurecido pela ignorância. *A Sabedoria do grande Espelho* do budismo tibetano ensina o segredo supremo, a saber, que o mundo das formas que nele se reflete não é senão um aspecto da shunyata, o vácuo. Esses reflexos da Inteligência ou da Palavra celestes fazem surgir o espelho como o símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa. É também o do Intelecto divino que

reflete a manifestação, criando-a como tal a sua imagem. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2018, p. 394)

Depois que o poeta atravessa o espelho e chega ao hotel, percebemos que se trata de um passeio experimental por truques, pontos de equilíbrio e de ruptura com a linguagem cinematográfica em colisão com o teatro, e um discurso sobre a essência do cinematografo e sua capacidade de ressuscitar o que está morto. O cenário está montado no chão, que simula uma parede, de modo que o poeta parece caminhar com dificuldade. Ao olhar pela fechadura, olha o quarto que está por traz de cada porta como um teatro de atrações de feira ou como uma cabine onde se projetam filmes curtos. Ao mesmo tempo seu olho parece o próprio projetor, que projeta imagens direto de seu inconsciente.

As cenas são as seguintes: “Fuzilamento”, os mistérios da China, céu celestial, lições de voo e depois temos o espetáculo misterioso: os hermafroditas. Todas as atrações foram realizadas com truques baseados em jogos com a perspectiva e em posições não usuais da câmera. Na primeira cena, o fuzilamento, vemos o Poeta contemplando como um homem mexicano é fuzilado, ele está em pé diante de uma gruta e vemos uma estatueta da Virgem na parte superior. Percebemos aqui, o que Rajewsky (2012) chama de referência intermediática, nocado nos remete a duas pinturas, ao quadro de Goya *Os fuzilamentos na Montanha do príncipe Pio* (1813-1814) e também ao quadro *A execução de Maximiliano* de Manet (1866-1867). A espetacular queda do homem morto em câmera lenta seguida de uma súbita ressurreição, e então toda a ação se repete mais uma vez, e assim sucessivamente. Como um filme que vemos repetidas vezes, o homem está vivo em um momento e morto no seguinte, mas na verdade não está vivo nem morto, está conservado pelo audiovisual para sempre.

Figura 8: Cena do fuzilamento



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Figura 9: *Los fusilamientos del tres de mayo*, por Francisco de Goya (1814)



Fonte: <http://arteeast.org/news-events/war-art-cinema-and-what-images-can-do-the-review/>

Figura 10: *A execução de Maximiliano*, por Manet (1866-1867)



Fonte: <http://questaodeensino.blogspot.com/2013/05/a-execucao-de-maximiliano-de-edouard.html>

Em “os mistérios da China” ouvimos a voz de uma mulher falando em chinês. Céu celestial é um jogo que lembra a lanterna mágica e o teatro de sombras, temos um cachimbo de ópio e vemos as nuvens de fumaça de fumo quando se ascende. Nas “lições de voo” é a sequência mais cinematográfica, com movimento de cena e montagem. Se passa em um quarto com uma chaminé, no qual estão uma governanta vestida com uma roupa de seda preta, empunhando um chicote, e uma menina que briga com ela porque não quer seguir as suas ordens. A menina acaba subindo pela borda da chaminé até chegar ao teto, e então a vemos, em primeiríssimo plano, colocando a língua para fora para a governanta. Neste curta, Cocteau experimenta com a montagem e com o espaço fílmico, e além disso, com a perspectiva.

Figura 11: Lições de voo



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

No espetáculo intitulado “os hermafroditas”, temos um grande fundo em espiral em movimento, que foi emprestado do *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp. Foram realizados com passo de manivela, e recortes nos fotogramas e nos desenhos que formam os seus corpos, acompanhados por tambores. Aqui também percebemos os desenhos do próprio Cocteau. Na altura dos genitais, ignoramos se duplos ou castrados, um letreiro coberto com um pano de veludo preto avisa: “perigo de morte”, talvez fora inspirado no pôster da máquina de ressuscitar de *L’Inhumaine* (Marcel L’Herbier, 1924), com uma irônica advertência do tabu social que acompanha a sexualidade fora do “padrão”. Soares de tambores acompanham a aparição de dois corpos hermafroditas, híbridos de um desenho incompleto e de um autêntico corpo deslocado e desmembrado, o segundo com um enorme cabelo ressecado. O conjunto está ligado por duas linhas onduladas que poderiam mostrar uma onda de choque. A espiral parece também com uma fita cinematográfica em gravação ou em projeção. No corpo cortes e ligações aludem a montagem. O segundo é quase uma repetição do primeiro, a diferença é que o hermafrodita aparece sobre um fundo cheio de estrelas, o que se assemelha, de alguma forma com Cocteau. Temos nessa cena um quadro vivo, que vai se montando, mistura de desenho com o corpo de um ser humano, como em um truque de mágica, que vai surgindo aos poucos. São os desenhos do próprio Cocteau que aparecem no filme. O artista desenha, literalmente, o seu filme enquanto constrói a cena, fazendo uma referência intermediária a si mesmo.

Figura 12: Os hermafroditas



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Quando o Poeta volta através do espelho, da mesma maneira que entrou nele, está novamente em seu atelier, ele escuta através da estátua que só se pode alcançar a glória com a morte. A mulher de gesso, que só vemos um braço, lhe ensina a carregar a pistola. Então ele a coloca na lateral de sua cabeça e dispara, em seguida brota de uma cabeça uma coroa de louros, que é símbolo de vitória na Grécia antiga, e um lenço, tingidos de sangue. O Poeta com raiva se desfaz destes elementos e se dirige a estátua gritando e a destrói com marteladas. A voz de Cocteau aparece dizendo: “ao quebrar estátuas você corre o risco de tornar-se uma de você mesmo”. O gesso que lhe cai por cima faz com que se pareça um boneco miserável. Essa estátua que se forma é uma brecha que liga o próximo plano do episódio seguinte.

Figura 13: A morte do Poeta



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Começa então o terceiro episódio “a guerra de bola de neve”. Este episódio e o seguinte, como os dois anteriores, se desenvolvem em um mesmo espaço cênico. Dessa vez mais coeso que o anterior, no qual com a entrada pelo espelho muda de espaço cênico. Nesta



parte do filme todos os acontecimentos se passa no exterior de um pátio de uma vizinhança, cujas varandas, são como palcos, de frente para o espectador sem romper nunca com esta perspectiva. Representa a famosa *cit * de Monthiers, da infância de Jean Cocteau.

Figura 14: A guerra de bola de neve



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

A cena começa com uma guerra de bolas de neve entre colegas saindo do colégio Condorcet. Estes destroem a estátua, que representa a glória ou o poeta do episódio anterior. Um dos garotos mais velho é o famoso Dargelos, personagem de outras obras de Cocteau (o livro branco, os meninos diabólicos), um adolescente real que era sensao entre colegas e os professores por sua beleza, força e energia. O personagem joga uma bola em um de seus colegas, o rapaz cai no chão e seus companheiros fogem. Ele fica sozinho no meio da neve e imóvel. Um longo primeiro plano mostra sua agonia, vomitando sangue e gemendo.

O quarto episódio, “a profanao da hóstia”, título retirado de uma pintura de Uccello, se desenvolve no mesmo cenário que o episódio anterior, porém convertido em um teatro. A neve continua, inclusive nos parapeitos das varandas, que agora estão ocupados um público elegante e distraído. No cenário vemos o poeta sentado em uma mesa, em companhia da estátua, que agora se tornou uma bela mulher (Elisabeth Lee Miller) vestida com roupa de festa. Os dois estão jogando cartas, acompanhados por um jovem disfarçado com trajes da moda de Luís XV (Jean Desbordes), junto ao p  da cadeira do poeta, ainda jaz o menino morto por Dargelos.

Figura 15: A estátua e o Poeta jogam cartas



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

O anjo da morte do menino, um jovem negro semidesnudo com asas vanguardistas de inseto de osso (inspirado no sistema nervoso das abelhas). Se aproxima do menino, enquanto ele desce as escadas se escuta o passar de um dedo úmido pela borda de um copo de cristal, “o apito dos anjos” de acordo com Cocteau. E em seguida o motor de um avião, talvez como uma lembrança de Roland Garros, seu grande amigo já havia falecido. O anjo negro cobre o menino com a capa escolar, se joga sobre ele e faz com que o cadáver desapareça, deixando em seu lugar, em primeiro plano, uma mancha que parece de pintura. Finalmente o anjo resgata o as de copas que o poeta tem entre suas cartas.

Figura 16: O anjo



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Figura 17: A estrela de Cocteau nas têmporas do Poeta



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

Depois de um longo momentos de rápidas batidas, acompanhadas pelo som do cora o do próprio Cocteau como efeito sonoro, o poeta atira contra si mesmo e cai de bruços sobre a mesa, como o pai de Cocteau quando se suicidou na cama e o encontraram em uma poça de sangue (len ois = neve). Os burgueses que estão no palco aplaudem, presenciaram tudo com grande indiferença, conversando, as moças retocando a maquiagem e se abanando com luxuosos leques de plumas. A gloria volta a ser a estátua, com longas luvas negras, lança as cartas e sai.

Figura 18: A estátua e os bustos de Voltaire



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

A bela engessada, com os olhos pintados sobre as pálpebras, sai por uma porta cercada por dois bustos com perucas, ambos de Voltaire. Levanta um braço, e ao seu chamado, semelhante a quando se chama um taxi, chega um monstruoso toro de aspecto mitológico com mapas em relevo sobre o corpo. Planos da cabeça da estátua redesenhada, e sua figura estendida e aureolada por véus, com uma bola do mundo e uma arpa  rfica. A voz

em off de Cocteau proclama: “o tédio mortal da imortalidade” e “fim”, enquanto a chaminé industrial acaba de desabar como o fechar de uma cortina.

Figura 19: A estátua com a lira e o globo



Fonte: *O sangue de um poeta* (1930) – acervo pessoal

## 5.2 ORFEU

*Orfeu* (1950), antes de se tornar um filme, foi uma peça de teatro desenvolvida por Jean Cocteau. Estreou no ano de 1926 no Théâtre des Arts de Paris, com decoração de Jean Victor Hugo e figurino de Coco Chanel. Tragédia em um ato e um intervalo, doze cenas e apenas um ato. Uma decoração simples e funcional, um vestuário também simples e contemporâneo com poucas cores e com alguns mínimos truques, porém de grande impacto, fazem parte desta primeira obra teatral de Cocteau, a qual é a base para o filme de mesmo nome, que estreou vinte e quatro anos mais tarde, como nos conta Pedraza (2016, p. 150).

Vinte anos depois do primeiro filme da trilogia, *Sangue de um poeta*, Cocteau realiza sua grande obra cinematográfica. Agora com mais recursos econômicos e técnicos e também com mais habilidades e conhecimentos cinematográficos que ele adquiriu ao longo dos anos.

Aqui, de certa forma, o famoso mito de Orfeu torna-se o mito do poeta que eu havia esboçado vinte anos antes em *O Sangue de um Poeta*. O poeta viola as leis da terrestres e encontra com sua morte em um terreno de desconforto, onde apenas os dramas podem ocorrer. (COCTEAU, 2015 b, p.126, tradução nossa)<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Aquí, en cierto modo, el famoso mito de Orfeo se convierte en el mito del poeta que yo había esbozado veinte años antes en *La sangre de un poeta*. El poeta viola las leyes terrestres y se encuentra con su Muerte en un terreno de malestar donde sólo pueden producirse dramas. (COCTEAU, 2015 b, p. 126)

Nesse filme temos o que Rajewsky (2012) chama de transposição intermediática, quando uma mídia é passada para outra. No caso temos o mito de Orfeu, que está presente na literatura antiga, e também se trona um símbolo para Cocteau. Mas vamos nos ater aqui na transposição, temos uma narrativa literária sobre o mito<sup>11</sup>, ele nos apresenta ao mito logo no início do filme. Em voz *off*, Cocteau nos conta a história do mito: “A lenda de Orfeu é bastante conhecida. Na mitologia grega, Orfeu foi um trovador lírico da Trácia. Ele encantava até os animais (...)”. Em seguida Cocteau se refere a sua versão e adaptação desse mito, afirma que uma lenda pode ser reinterpretada em diferentes momentos históricos. Quando lidamos com uma transposição, devemos levar em consideração a diferença entre as mídias que irá afetar significativamente como uma mesma história será contada. No caso em específico, temos a literatura/ poesia e o cinema. De modo geral, na literatura temos o “narrar” como forma básica de se contar uma história, e no cinema, por sua vez, temos o “mostrar”. Além disso, o artista sugere uma livre interpretação e ressignificação do seu filme para o espectador, desde o início não se propõe em fazer uma história fiel ao original. Abre outras possibilidades de interpretação, e não apenas uma fechada que ele poderia ter imaginado na realização do projeto. Cocteau assume seu filme como uma obra aberta. Ainda em voz *off*: “Onde se passa a nossa estória e em que época? Uma lenda pode estar além do tempo e lugar. Interprete como quiser...” A fidelidade não deve ser a questão mais importante em se tratando de uma transposição intermediática, pois cada mídia tem suas próprias características e particularidades que são impossíveis de serem transpostas totalmente ou parcialmente. O que nos interessa aqui é a forma como Cocteau assimila o mito e o ressignifica, transforma o personagem Orfeu em seu arquétipo de poeta.

A mitologia clássica sempre foi fonte de inspiração para artistas em diferentes épocas, os mitos nunca deixaram de ser narrados, interpretados e recriados ao longo do tempo. Pois não apenas a mitologia clássica, mas também toda a cultura e modo de vida destes povos da antiguidade, fazem parte da formação cultural do ocidente e da formação da nossa identidade. Como afirma Cairus (2011, p. 126): “O antigo é identitário quando evoca as marcas de reconhecimento mútuo de um grupo social. E tais marcas – é bom que se frise – são construções não arbitrarias e coletivas da cultura”.

---

<sup>11</sup> Utilizamos a versão do mito presente nas *Geórgicas* de Virgílio para o nosso estudo.

O mito de Orfeu<sup>12</sup> é um dos mais conhecidos da antiguidade, a história do amor entre o poeta e Eurídice já foi narrada diversas vezes e em mídias diferentes, como no teatro com a peça Orfeu da Conceição de Vinicius de Moraes, depois a peça foi adaptada para o cinema com o filme Orfeu Negro (1959 – Marcel Camus). Além disso, também existem representações nas artes plásticas, como o quadro de Jean-Baptiste Camille Corot:

Figura 20: Orpheus Leading Eurydice from the Underworld, por Corot (1861)



Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/206>

Orfeu, na literatura clássica, era filho da musa Calíope e de Apolo (ou o rei Egeu). Ficou conhecido por ser o poeta mais talentoso que já viveu. A lira, presente de seu pai, era o instrumento que ele tocava e, com seu talento, Orfeu fazia com que os pássaros parassem de voar para escutar suas canções, e os animais selvagens perdiam o medo e se aproximavam. As árvores se curvavam para conseguir pegar os sons no vento. A mais conhecida história que se conta sobre o poeta, fala de seu amor por Eurídice. Logo depois que se casaram, Eurídice faleceu devido a um acidente, quando foi mordida por uma serpente e não resistiu. Indignado com a morte da amada, Orfeu desceu ao mundo inferior com o objetivo de trazê-la de volta. Com o canto de sua lira, conseguiu comover a Perséfone, esposa de Hades, que convenceu a seu marido deixar que Orfeu levasse Eurídice de volta para o

<sup>12</sup> De acordo com o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 652): “Orfeu se destaca sempre como o músico por excelência que, com a lira ou a cítara, apazigua os elementos desencadeados pela tempestade, enfeitiça as plantas os animais, os homens e os deuses. Graças a esta magia da música, chega a obter dos deuses infernais a liberação de sua mulher Eurídice, morta por uma serpente quando fugia das investidas de Aristeu. (...) Num plano superior, representaria a busca de um ideal, ao qual se sacrifica apenas com palavras, e não com atos reais. Esse ideal transcendente nunca é atingido por aquele que não renunciou radical e efetivamente à sua própria vaidade e à multiplicidade de seus desejos (...)”.

mundo dos vivos. Porém, havia uma condição, ele não poderia olhar para trás até que estivessem à luz do sol. Desconfiado de que sua mulher estivesse realmente o seguindo para fora do submundo, Orfeu pouco antes de chegar a superfície, se vira para trás. Imediatamente vê Eurídice sendo carregada de volta para o reino dos mortos.

Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. Neste domínio, apresenta-se este autodesdobramento do espírito, em virtude do qual só existe uma “realidade”; um Ser organizado e definido. Consequentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que, só por meios delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós. (CASSIRER, 2017, p. 22)

Cassirer comenta ainda que a metáfora é vínculo intelectual entre a linguagem e o mito, as teorias podem se divergir, porém, amplamente, quando surge a necessidade de uma determinação mais precisa deste processo mesmo e do rumo que ele segue.

Ora, a autêntica fonte da metáfora é procurada nas construções da linguagem, ora, na fantasia mítica; ora, é a palavra que, por seu caráter originalmente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos, ora, ao contrário, considera-se o caráter metafórico das palavras tão-somente um produto indireto, um patrimônio que a linguagem recebeu do mito e que ela tem como um feudo dele. (CASSIRER, 2017, p. 102)

De acordo com Mircea Eliade (2016), há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século XIX. Ao invés de tratar, como seus predecessores, o mito na acepção usual do termo, como “fábula”, “invenção”, “ficção”, eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma “história verdadeira” e além disso, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. Por outro lado, o novo valor semântico conferido ao vocábulo “mito” transforma o seu emprego na linguagem um tanto equivocado. “De fato, a palavra hoje é empregada tanto no sentido de “ficção” ou “ilusão”, como no sentido – familiar sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões – de “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar” (ELIADE, 2016, pp. 7-8).

Todos sabem que, desde os tempos de Xenófanes (cerca de 565 – 470) – que foi o primeiro a criticar e rejeitar as expressões “mitológicas” da divindade utilizadas por Homero e Hesíodo – os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo valor religioso e metafísico. Em contraposição ao logos, assim como, posteriormente, à história, o *mythos* acabou por denotar tudo “o que não pode existir realmente”. O judeu-cristianismo, por sua vez, relegou para o campo da “falsidade”

ou “ilusão” tudo o que não fosse justificado ou validado por um dos dois Testamentos. (ELIADE, 2016, p. 8)

Eliade continua a sua argumentação explicando que não é nesse sentido – o mais usual na linguagem contemporânea – que entendemos o “mito”. “Mais precisamente, não é o estádio mental ou o momento histórico em que o mito se tornou uma “ficção” que nos interessa.” A pesquisa do autor tem como por objeto as sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – “vivo” no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. “Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (ELIADE, 2016, p. 8).

Mircea Eliade considera difícil encontrar uma definição do mito que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo acessível aos não-especialistas. (..) O mito, de acordo com ele, é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. (ELIADE, 2016, p. 11). Assim o autor escolhe definir o mito:

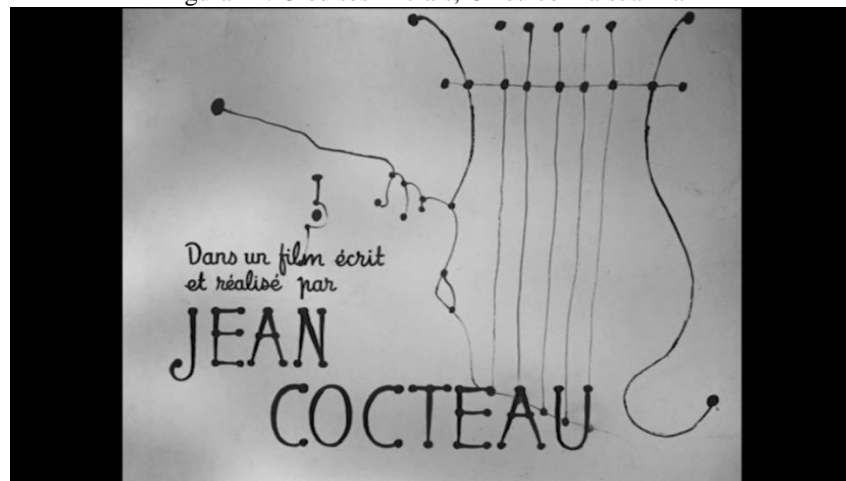
A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada: ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifesta plenamente. Os personagens dos mitos são Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2016, p. 11)

Dessa forma, de modo geral pode-se dizer sobre o mito, tal como é vivido pelas sociedades arcaicas, 1) constitui a História dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa história é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é obras dos Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma “criação”, contando como algo veio a existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, conhece-se a



“origem” das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipula-las à vontade: não se trata de um conhecimento “exterior”, “abstrato”, mas de um conhecimento que é “vivido” ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, “vive-se” o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados. (ELIADE, 2016, p. 21 e 22).

Figura 21: Créditos iniciais, Orfeu com a sua lira<sup>13</sup>



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

Na versão de Cocteau temos a personagem Orfeu em meados do século XX na França. Ele é um poeta muito famoso, está casado com Eurídice, porém passa por uma crise criativa e também em seu casamento. Um dia por acaso conhece uma princesa misteriosa, que vamos descobrir mais tarde que é a Morte. Ela possui um ajudante, Heurtebise. No decorrer do filme, Orfeu e Morte se apaixonam, e Heurtebise se apaixonou por Eurídice. Ela por sua vez, ama o marido e está grávida dele. A princesa então irá usar de seus poderes para tirar a vida de Eurídice, e assim poder viver seu amor com o poeta. Orfeu, com a ajuda de Heurtebise, vai até o mundo dos mortos para trazer Eurídice de volta. Chegando lá se depara com um julgamento, Morte está diante de o que aparentam ser juízes do mundo dos mortos, e eles a estão julgando por seus atos. Ao final do julgamento, Eurídice volta para o mundo dos vivos com a condição de que Orfeu não pode olhar para ela. Heurtebise vai junto para ajudar

<sup>13</sup> De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 553): “A lira inventada por Hermes ou por uma das nove Musas, Polímnia, é o instrumento musical de Apolo e de Orfeu, de melodias prestigiosas, e o símbolo dos poetas. De modo mais geral, é símbolo e o instrumento da harmonia cósmica: ao som da lira, Anfião construiu os muros de Tebas. Na iconografia cristã, evoca participação ativa na união beatífica. Esse papel é a harpa de Davi. As sete cordas da lira corresponderiam aos sete planetas: harmonizam-se em suas vibrações. (...) A lira é um dos atributos de Apolo e simboliza os poderes de divinação próprios do Deus. Enquanto atributo das Musas Urânia e Érato, a lira simboliza a inspiração poética e musical.”

o casal, quando chegam em casa, temos uma cena engraçada, o poeta está furioso com a situação, e por um instante quase olha diretamente para sua esposa. Cocteau brinca com o que na história original é uma tragédia, ele mostra como seria a rotina de um casal no qual o esposo não pode olhar a esposa diretamente. De acordo com Pedraza (2016) o filme do cineasta trabalha novamente com a *fenixologia* ou as várias mortes do poeta e suas aventuras pelos dois mundos, que são o da vida e o da morte (este apenas chamado ou imaginado) e pela Zona ou espaço de fronteira entre ambos, que é acessado através dos espelhos.

O café dos poetas, que aparece no começo do filme Orfeu, é o ponto de encontro da juventude literária e de uma infinidade de artistas e esnobes cujos sentimentos por Orfeu estão divididos entre admiração e ciúme. De acordo com Cocteau, Orfeu é o poeta oficial consagrado pela glória. Naquele dia, uma mulher elegante a quem chamam de princesa atrai sua atenção. Mas começa uma briga entre várias pessoas e Cégeste, um poeta totalmente bêbado que a princesa tenta em vão tirar daquela confusão. A chegada da polícia aumenta o tumulto. Durante o conflito Cégeste é ferido por dois motociclistas que chegam abruptamente ao local.

Em Orfeu, a princesa interpretada por María Cesares não representa a morte, mas a morte de Orfeu. Cada um tema sua, que nos vigia desde o momento em que nascemos. Não é a morte dos outros. Veremos que a de Orfeo excede consideravelmente suas prerrogativas e, com razões muito humanas, não hesita em desobedecer às ordens do Desconhecido. (COCTEAU, 2015 b, p.126, tradução nossa)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> En Orfeo, la princesa interpretada por María Cesares no representa la muerte, sino la Muerte de Orfeo. Cada uno tiene la suya, que se ocupa de nosotros desde el momento en que nascemos. No es la Muerte de los demás. Veremos que la de Orfeo excede considerablemente sus prerrogativas y, con motivos demasiado humanos, no duda en desobedecer las órdenes de lo Desconocido. (COCTEAU, 2015 b, p. 126)

Figura 22: Heurtebise evita que Orfeu olhe para Eurídice



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

Ao final do filme, o personagem Orfeu morre devido a uma invasão de rebeldes em sua casa. Com a intervenção da Morte, ele consegue voltar à vida, e agora pode voltar a olhar para Eurídice, a vida volta ao normal, e vemos um casal apaixonado, pois perderam a memória dos acontecimentos anteriores. Mas supostamente o amor pode vencer certas leis misteriosas. A Morte de Orfeu se sacrifica (isto é, ele se torna imortal) e o casal Orfeu e Eurídice esquecerão os acontecimentos dos quais foram vítimas. (COCTEAU, 2015 b. p. 126, tradução nossa)<sup>15</sup>

Orfeu procura desesperadamente inspiração dentro e fora de si mesmo. Cocteau a devolve por um procedimento muito complexo, na fronteira do ilusionismo poético, pois lhe irá deixar, ao longo do filme, versos na forma de mensagens, radiofônicos misteriosos provenientes do carro da Princesa (Maria Cesares), que os faz seus, embora em realidade são enviados por um jovem de vanguarda que está morto, que se tornou um anjo assistente da morte: o loiro Cègeste (Édouard Dermit). A própria voz de Cocteau vai soltando-os em pedaços. Trata-se de frases curtas, versos soltos, sem sentido, porém, fascinantes, de caráter dadaísta, alguns compostos simplesmente por números, sem dúvida, uma espécie de desafio à poesia clássica. (PEDRAZA, 2016, p. 154, tradução nossa)

Temos nesse filme, mais uma vez, o elemento do espelho como portal de passagem entre a “zona” e o mundo material. Como também acontecia no primeiro filme da trilogia. Nessa versão os personagens também precisam de uma luva específica para conseguir

<sup>15</sup> Pero supuestamente el amor puede vencer ciertas leyes misteriosas. La Muerte de Orfeo se sacrifica (es decir, él se vuelve inmortal) y la pareja de Orfeo y Eurídice olvidará los acontecimientos de los que había sido víctima. (COCTEAU, 2015 b. p. 126)

atravessar o espelho. Cocteau utiliza o mesmo elemento cinematográfico na construção dessa passagem, que é a água.

Figura 23: As luvas



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

Como havíamos comentado anteriormente, essa cena se assemelha ao primeiro filme da trilogia, o poeta que entra na zona através do espelho. Aqui também temos um personagem que o orienta, em *O Sangue de um Poeta* é a estátua, em *Orfeu*, é Heurtebise, que também o irá conduzir no outro universo, como Dante e Virgílio na *Divina Comédia*, e como irá acontecer com Cocteau e Cégeste em o *Testamento de Orfeu*. A cena é mais longa, vemos os detalhes da água, no outro filme é feito um corte rápido, nesse é como se estivéssemos entrando junto com o personagem, a imersão cinematográfica é melhor construída.

Figura 24: Orfeu entrando no espelho



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

Figura 25: A princesa e Heurtebise diante do espelho



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

Na fotografia do filme, percebemos o uso das sombras para destacar alguns elementos nas cenas, principalmente o olhar das personagens. Uma parte do plano está mais escura que a outra, assim o claro se destaca e ganha foco na cena. É uma forma de construir um tipo de “plano detalhe”, como havíamos comentado, Cocteau descreve os detalhes no cinema como uma característica importante que o diferencia do teatro, aqui no caso um olhar de um personagem e seus sentimentos destacados nele seriam representados de outra forma nas artes cênicas. No filme a luz que contorna a parte do rosto, como formando um quadro com o olhar da Princesa, e na outra cena, o destaque no centro do rosto de Eurídice, como uma pintura, que joga com a luz e a sombra, cria volume e contornos.

Figura 26: A iluminação destacando o olhar da Princesa



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

Figura 27: O destaque no centro do rosto de Eurídice



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

No filme temos os principais elementos do mito de Orfeu, sua fama como poeta, o relacionamento com Eurídice, a morte dela, a busca por ela no submundo por Orfeu, o seu retorno com a condição de que ele não poderia olhar diretamente para ela, temos a referência às bacantes (o bar onde Eurídice trabalhava antes de se casar), que na versão do mito escrita por Virgílio são as responsáveis por matar Orfeu depois que ele se afunda em sofrimento pelo seu segundo luto. Além disso, Cocteau trabalha com a sua própria simbologia, como é o caso do espelho, acrescenta seus próprios personagens mitológicos, como a Princesa, Heurtebise e Cégeste, coloca humor na história em algumas situações e nos traz um final feliz para essa história trágica. É como ele próprio diz, como se o amor fosse capaz de vencer os obstáculos, mesmo que seja o amor da Morte de Orfeu (a princesa) por ele, que a faz reverter a situação que ela mesma provocou.

Figura 28: Orfeu e Eurídice se abraçam amorosamente ao final do filme



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

A tristeza e a tragédia que se estabelece ao final do filme, é da própria princesa e de seu ajudante Heurtebise, ambos se apaixonaram por pessoas com as quais jamais poderiam se envolver e concretizar esse amor. Ainda que tentassem, suas atitudes os levaram a reconsiderar tudo e a tentar resolver a sua maneira, sacrificando os seus amores, a sua liberdade em prol daqueles que amam. A tragédia no filme está nessas entidades sobrenaturais, que não tem exatamente uma função humana ou espiritual, é uma mescla das duas, seres que tem sentimentos humanos e poderes mágicos. Por não terem o sentimento de pertencimento a apenas um dos mundos, humano ou sobrenatural, estão destinados a sofrerem essa dor existencial. A última cena do filme é um belo plano geral, no qual vemos os dois personagens sendo levados pelos “policiais” do submundo (da zona) em contraluz. Vemos assim suas silhuetas se distanciando pouco a pouco, como sombras que se vão, condenadas pelas suas próprias paixões.

Figura 29: A Princesa e Heurtebise sendo levados



Fonte: *Orfeu* (1950) – acervo pessoal

### 4.3 O TESTAMENTO DE ORFEU

O último filme da trilogia, *O testamento de Orfeu* (1960), também o último dirigido por Cocteau, é como uma despedida do artista para o cinema, três anos após seu lançamento, em 1963, Jean Cocteau faleceu. No filme temos o próprio como personagem principal, ele é um artista do século XVIII que viaja através do tempo em busca de um cientista e o encontra em diferentes momentos de sua vida, que não estão organizados no tempo cronológico, primeiro quando ele era criança, na infância, depois na velhice e ainda quando ele era apenas um bebê. Quando por fim encontra o cientista na idade adulta, na qual

ele o pode ajudar, o artista se liberta e sai pelo mundo. Em sua jornada encontra Cégeste (personagem do filme *Orfeu*) que o leva em uma jornada em procura do sentido de ser poeta e a procura pela deusa Pallas Athena<sup>16</sup>.

Figura 30: Créditos iniciais, com caligrafia do próprio Cocteau e com inscrição da estrela de cinco pontas, característica de suas assinaturas



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Durante a viagem, o poeta se depara com mais dois personagens de seu filme *Orfeu*, a Princesa e Heurtebise, ambos foram condenados por terem matado Eurídice (no filme anterior) e agora os cabe julgar as pessoas. Cocteau está sendo acusado de ter atravessado a fronteira entre os mundos por diversas vezes. Durante o diálogo Morte lhe questiona sobre o que ele entende ser um “filme”, “um filme é uma fonte de materialização da consciência”, comenta Cocteau, “um filme ressuscita ações inanimadas, um filme permite a pessoa fazer que a realidade pareça que é irreal” (*O testamento de Orfeu*, 1960).

<sup>16</sup> De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, pp. 96-7): Atena, antiga deusa do mar Egeu, proveniente dos cultos ctonianos (a serpente), elevou-se nos cultos uranianos (o pássaro); deusa da fecundidade e da sabedoria; virgem, protetora das crianças, guerreira, inspiradora das artes e dos trabalhos da paz. Atena é, efetivamente, protetora dos lugares altos, acrópoles, palácios, cidades (deusa políade); inspiradora das artes civis, agrícolas, domésticas, militares, inteligência ativa e industriosa. É a deusa do equilíbrio interior, da medida em todas as coisas. É a personalidade divina que melhor exprime os aspectos mais característicos da civilização helênica, guerreira ou pacífica, mas sempre inteligente e ponderada, sem mistérios ou misticismos, sem ritos orgíacos ou bárbaros. (LAVD, 129)



Figura 31: O Poeta visita o cientista quando bebê



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Assim como no filme *O sangue de um poeta*, temos a relação entre o artista e sua criação, a obra de arte. Na cena do julgamento Cocteau se espanta em ver os personagens de seus filmes, porém estes o tratam como desconhecido (apenas depois Heurtebise demonstra reconhecer o artista). A obra de arte depois de criada ganha vida própria, e não depende mais do artista, até o trata como outra pessoa qualquer, como um filho que não reconhece o pai, ou então não sabe que tem um pai. Pedraza comenta que o filme:

(...) é um ensaio cinematográfico que ironicamente revisa sua obra com uma maestria difícil de traduzir em palavras. É uma peça que não pertence a nenhum gênero e de caráter auto referencial. Na época, foi um fracasso de público e teve uma recepção amável e calorosa pelos críticos, o que foi pior para Cocteau do que se tivesse sido um escândalo, pelo menos teria despertado interesse ou curiosidade. (PEDRAZA, 2016, p. 167, tradução nossa)

A voz em *off* do professor indica no começo da obra que ela será uma espécie de strip-tease, no qual irá se desfazendo do corpo para mostrar a sua alma. No entanto é o corpo que vemos, na sua própria imagem cinematográfica, seu autorretrato alegórico. Cocteau brinca com o espectador, sem que ele perceba, ao se tornar o guia de seu museu interior, de seus infernos, de suas mortes, de seus personagens chave, sua bondade e sua malícia. Interpreta a si mesmo, travesso e como um mago que com suas mãos de réptil recompõe uma flor de hibisco, como cavalheiro Luís XV (moda da qual ele gostava bastante), e sobretudo, como poeta que debate dialeticamente com a filosofia e a ciência sem perder seu sorriso irônico ou como um morto que se levanta e também levanta a outros, com uma inversão ao estilo de Méliès.

Figura 32: A Princesa e Heurtebise durante o julgamento



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Também nesse filme retornamos à discussão sobre o gesto inacabado desenvolvida por Salles (2011). No começo do filme temos a última cena de *Orfeu*, que estabelece uma espécie de uma continuidade narrativa. Porém, percebemos que não se trata exatamente disso. Agora a narrativa trata de outro Orfeu, que é o próprio Cocteau e que também criou aquelas personagens. Temos Cégeste como seu guia, mais uma relação que nos lembra a de Virgílio e Dante da divina comédia, depois também Cocteau se encontra com a Princesa e Heurtebise, para ser julgado por eles (como os mesmos foram no filme anterior). A ligação que se estabelece entre os filmes, e também com o primeiro, não é narrativa, como uma história dividida em três partes, seriada. É estabelecida pelo mito de Orfeu e pela forma como Cocteau cria sua própria simbologia por meio dele, a qual é usada para discutir as suas ideias, entre outras, sobre o que é um poeta, a obra de arte e sua jornada. Ao final, temos o grande Orfeu, o pai de tudo e de todos, Cocteau, o poeta por trás de todas essas criações. O filme trata dele, porém não de uma forma autobiográfica, mas de sua jornada no mundo das artes, e principalmente sobre o que ele quer deixar para a posteridade.

Figura 33: O retrato de Cégeste se refazendo



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Em *O testamento de Orfeu* o que mais se destaca sobre as categorias propostas por Rajewsky (2012) são as referências intermediáticas, grande parte composta pelas obras de Cocteau, sejam as que aparecem expostas no filme (como na cena presente na figura 36, “A tapeçaria de Judit e Holofernes ao fundo”), ou que fazem referência às que ele adaptou ou trabalhou de alguma forma em sua carreira artística, como a peça de teatro *Édipo Rei*, de Sófocles. Além de como mencionado acima, o próprio filme *Orfeu* é uma referência. Todas elas constroem o filme em sua perspectiva de um testamento, como um passeio por um museu pelas obras de Cocteau, mas também trazem elementos de sua construção artística e de seu pensamento básico sobre ser um artista, que é o de artista intermídia, que procura e pensa a poesia em todas as formas materiais com as quais teve contato. Cocteau em sua essência é intermediático, e seu filme de despedida não poderia faltar esse elemento. O filme não segue uma narrativa clássica, como no primeiro da trilogia, apresentando uma sequência de experimentações, críticas e pensamentos sobre a obra de arte, o fazer artístico e o próprio artista. Como o faz no primeiro filme, aqui mais sofisticado, com cenas externas, mais personagens, diálogos, efeitos visuais, tudo que ele foi aprendendo e desenvolvendo ao longo do seu trabalho cinematográfico.

Figura 34: Édipo



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Sobre todo o filme, de acordo com Pedraza (2016), flutua uma espécie de alento ilusionista, uma magia que se torna concreta com jogos de mãos, como as do próprio Cocteau (com a flor de hibisco antes mencionada) ou as belas mãos desnudas da atriz Maria Casares tamborilando sobre os expedientes no tribunal, que possuem o mesmo poder fascinante sobre o espectador. Desde o ponto de vista cenográfico, podemos destacar uma grande quantidade de sequências rodadas nos estúdios da Victorine de Niza, pelados, sem decoração, utilizando um ambiente estranho, caótico e sujo do lugar, especialmente no episódio da viagem no tempo. Temos algumas cenas desse episódio que simulam uma praça, com um banco de praça, apenas. Neste contexto cinematográfico, muito diferente do usual, em que a cenografia iria se compor de elementos a criar um efeito de realidade do que entendemos como praça. Com um elemento simples Cocteau nos coloca nesse contexto, dessa forma nos lembra o teatro, no qual não se tem uma preocupação de compor um cenário realista. O que importa são poucos elementos que nos remetem aquele ambiente e a interpretação dos artistas. Jean Cocteau foi dramaturgo também, nesse filme de caráter auto referencial de sua vida artística, ele também nos leva para o seu teatro de alguma maneira, na composição do cenário em diversas sequencias.

Figura 35: O poeta e Cégeste indo encontrar com a Morte e Heurtebise



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

O testamento de Orfeu não recorre apenas traços do cinematográfico, mas também outros meios artísticos dos quais Cocteau trabalhou ao longo de sua vida, estão entre eles a pintura e o desenho. Encontramos, por exemplo, a tapeçaria de Judit e Holofernes, deposta ao fundo na cena em que uma menina prodígio participa de um jogo de perguntas e respostas. Também temos no filme seus monstros híbridos picassianos, como o centauro com cabeça de cavalo, que lembra o cavalo oracular da obra de teatro *Orfeu* (1927). (PEDRAZA, 2016) Seus deuses brutais, como a máquina de escrever críticas ou a deusa Pallas Atena que põe fim a vida do poeta no final do filme, são figuras de seu universo, mostradas como uma espécie de passagem pelos infernos, acompanhado pelo seu filho e anjo Cégeste (Édouard Dermit).

Figura 36: A tapeçaria de Judit e Holofernes ao fundo



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

O jovem Cégeste está irritado com Cocteau, porque em *Orfeu* (1950) ele o abandonou na zona intermediária. Carrega em sua mão uma flor<sup>17</sup> de hibisco e a entrega ao poeta. Com uma postura parecida com os personagens Orfeu e Herteubise do filme anterior da trilogia, caminham pela zona, Cocteau se deixa conduzir por Cégeste com os braços estendidos até chegar em um jardim de inverno, mas antes passam pelo concurso infantil.

Figura 37: Jardim de inverno



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Chegando ao jardim de inverno, vemos um lençol pendurado em um arame marcando um drapeado impressionante, nos faz recordar a roupa estendida no filme *A Bela e a Fera* (COCTEAU, 1946). Em seguida vemos um quadro negro confuso e escutamos a voz de Cégeste, que fala que “o poeta sempre está representando a si mesmo”. Coloca a flor de hibisco em um vaso para que Cocteau a copie, o artista o faz, porém na realidade o que ele desenha é seu próprio rosto. Furioso, esmaga a flor e a pisoteia. Cégeste a resgata e coloca seus fragmentos de volta no vaso, Cocteau a recompõe em um belo plano sequência, no qual com suas mãos bem visíveis e sem cortes e nem intervalos, vai ressuscitando a flor pétala por

<sup>17</sup> De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 437), embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo. O cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da Atividade celeste, entre cujos os símbolos se deve citar a chuva e o orvalho. Alias, o desenvolvimento da flor a partir da terra e da água (lótus) simboliza o da manifestação a partir dessa mesma substancia passiva. São João da Cruz faz da flor a imagem das virtudes da alma, e do ramalhete que as reúne, a imagem da perfeição espiritual. Para Novalis (Heinrich von Ofterdingen), a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do estado edênico. Além do método e da atitude espiritual que lhe são essenciais, a arte japonesa do arranjo de flores (ikebana) comporta um simbolismo muito específico. Nessa arte, a flor é efetivamente considerada como o modelo do desenvolvimento da manifestação, da arte espontânea, sem artifícios e, no entanto, perfeita; como também, o emblema do ciclo vegetal – resumo do ciclo vital e de seu caráter efêmero. Associadas analogicamente às borboletas, tal como elas, as flores representam muitas vezes as almas dos mortos. Por isso, a tradição mitológica grega diz que Perséfone, futura rainha dos infernos, foi arrebatada por Hades (Plutão) nas planícies da Sicília, quando se divertia com suas companheiras a colher flores (GRID)

pétala até que ela fique nova, como um consumado ilusionista, ou melhor, como o criador que aparentemente prescinde de truques para restaurar as coisas e suturar as brechas.

Figura 38: Cocteau e a flor de hibisco



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Figura 39: Cocteau restaurando a flor de hibisco



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

O passeio dantesco pela zona continua até retornarem ao estúdio 4 da Victorine de Niza, onde atravessam fragmentos ruinosos de decoração, eles chegam no que no filme *Orfeu* foi a sala do tribunal na casa da Princesa (Morte). Há uma mesa e duas cadeiras vazias, e então surgem os personagens do filme anterior, Morte e Herteubise, ambos foram condenados por terem matado Eurídice (ORFEU, 1950) e agora os cabe julgar as pessoas. Cocteau está sendo acusado de ter atravessado a fronteira entre os mundos por diversas vezes. Durante o diálogo Morte lhe questiona sobre o que ele entende ser um “filme”, “um filme é uma fonte de materialização da consciência”, comenta Cocteau, “um filme ressuscita ações inanimadas, um filme permite a pessoa fazer que a realidade pareça que é irreal”.

Assim como no filme *O sangue de um poeta* temos a relação entre o artista e sua criação, a obra de arte. Na cena do julgamento Cocteau se espanta em ver os personagens de seus filmes, porém estes o tratam como desconhecido (apenas depois Heurtebise demonstra reconhecer o artista), a obra de arte depois de criada ganha vida própria, e não depende mais do artista, até o trata como outra pessoa qualquer, como um filho que não reconhece o pai, ou então não sabe que tem um pai.

Figura 40: Cocteau e Cégeste indo embora após o julgamento



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Quando o julgamento se encerra, os personagens têm uma conversa em particular sobre o papel de Cégeste no futuro de Cocteau, quem precisa de uma espécie de guia para transitar pelo mundo, meio real, meio imaginário e Cégeste se oferece para ajudar, o poeta concorda em que ele o acompanhe em suas aventuras. Eles seguem então a procura da deusa Pallas Atena e se encontram em um jardim ensolarado, vemos uma dama loira (Francine Weisweiller). Cocteau pergunta a seu amigo se esta é a deusa que procuram, ele responde que apenas se trata de “uma dama distraída que fez confusão de época”. Então eles seguem viagem pela zona, na qual o tempo humano não rege. Os dois agora estão em um barco, no qual na proa está uma figura feminina majestosa. Também não é a deusa, é Isolda, que está em todos os barcos, para poder encontrar a Tristão, de acordo com Cégeste. A lenda de Tristão e Isolda é uma das favoritas, com tema amoroso, de Cocteau, e também aparece em um filme que ele escreveu, *Além da vida* (1943).



Figura 41: Isolda



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Passam em frente à igreja de Villefranche. Nas ruínas da Rue Obscure encontram o duplo de Cocteau, elegante e displicente, que não os cumprimenta. “Não tem motivos para te amar – diz Cegéste -, recebeu insultos e repreensões por sua causa...”. “Ele me odeia” – diz Cocteau -, e: “O mataria”.

A cena está rodada de um modo admirável, de acordo com Truffaut, que a considera a chave ou a espinha dorsal do filme e uma das ideias visuais mais bonitas da mesma. (PEDRAZA, 2016, p. 174, tradução nossa)<sup>18</sup>

Figura 42: Cocteau encontra o seu duplo



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Eles encontram dois jovens intelectuais apaixonados se abraçam e ao mesmo tempo escrevem em seus cadernos. Ela parece fazer parte de um tempo contemporâneo e se

<sup>18</sup> La escena está rodada de un modo admirable, según Truffaut, que la considera la bisagra o la espinha dorsal de la película y una de las ideas visuales más hermosas de la misma. (PEDRAZA, 2016, p. 174)

assemelha a Brigitte Bardot. Parece constituir um hermafrodita, figura muito querida por Cocteau. Algumas crianças pedem autógrafos, que jogam nas bocas de um ídolo de três corpos. Destas saem cintas de papel com diferentes escritos, até que o fenômeno pare a espera de um novo alimento, Cégeste conta a Cocteau que se trata de uma máquina que proporciona fama efêmera. Neste momento o jovem se despede do poeta, que deve seguir sozinho o seu caminho.

Figura 43: Cocteau e a fênix



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) - acervo pessoal

Agora Cocteau está cego e sozinho, entre ruínas, com os olhos pintados sobre as pálpebras, encontra com Édipo (Jean Marais), também cego, em um descampado. Este é o Édipo de Sófocles e da *A máquina infernal* (1934, peça de teatro de Cocteau). “Doente, em sua sequência, para Truffaut a mais bonita do filme, Édipo se apoia em Elektra – personagem trabalhado no teatro por Cocteau.” (PEDRAZA, 2016, p. 175). Neste momento aparece a esfinge, também um personagem do universo mítico do poeta. O monstro resplandecente acompanha Cocteau por um trecho, com a sua brancura e suas asas de seda, nos faz lembrar o belo e delicado monstro de *A máquina infernal*.

Figura 44: A deusa Pallas Athena



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Finalmente Cocteau encontra a deusa Pallas Atena, um ídolo que se caminha sobre um alto pedestal, vestida de neoprene preto e cercada por dois homens-cavalo pretos. Cocteau estende a flor de hibisco à deusa, porém ela a recusa. Ele acredita que pode ser pelo seu mau cheiro, porque como vive morrendo e ressuscitando pode estar meio podre. Quando vira as costas para ir embora, a estátua o atravessa com seu dardo enquanto se ouve um estrondoso motor de avião. Esta morte tem algo do golpe com a lança nas costelas de Cristo, e a flor recusada, o sangue de sua ferida, e também da morte de Avenant pela deusa no filme *A bela e a fera* (1946); “Porém o mais importante é o efeito sonoro, que confere uma potência surpreendente ao golpe da arma da deusa. Este, em si mesmo pouco terrorífico, resulta especialmente sinistro em combinação com o barulho” (PEDRAZA, 2016, p. 177).

Figura 45: O sangue de Cocteau e a flor de hibisco em vermelho



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Depois de sua morte, ele tem um funeral ao estilo cigano, porém o morto ressuscita, se levantando a maneira dos personagens de seus filmes, abandona a cripta, vive de novo, porém deseja morrer definitivamente. Se coloca no meio de uma rodovia na frente dos motoristas, mas estes não o atropelam. Cégeste emerge de umas rochas e coloca Cocteau entre elas para dar-lhe vida. Mais uma vez o poeta ressuscita, e com umas palavras de adeus, termina o filme: “Uma onda de alegria passou pelo meu filme de despedida. Se vocês não gostaram, eu ficarei triste porque coloquei nele toda a minha energia, do mesmo modo que o mais humilde trabalhador da minha equipe.”

Figura 46: O funeral de Cocteau



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Figura 47: Desenho de Cocteau, Orfeu e a Lira



Fonte: *O testamento de Orfeu* (1960) – acervo pessoal

Ao final do filme temos a representação de Orfeu, caracterizada pela lira, como em toda a trilogia, Orfeu na mitologia era o poeta mais talentoso, quem melhor tocava a lira, a ponto de acalmar a fera mais irritada. Cocteau, em seus filmes, busca entender e demonstrar o

poder do poeta, e como esse ser mitológico se materializa na poesia contemporânea. Jean Cocteau, acima de tudo, era um defensor da arte e de todas as suas representações, acreditava que o cinema era uma nova tecnologia para a expressão artística e também era lugar para se fazer teoria sobre a arte, o processo de criação artístico, a relação do artista com a obra criada, e um espaço em construção para acolher muitos poetas.

Jean Cocteau em seus filmes, como foi demonstrado, resgata a mitologia sobre Orfeu, e ainda que faça uma adaptação mais direta da narrativa em *Orfeu* (1950), temos a representação da lira, símbolo do poeta na mitologia clássica, nos três filmes. Na figura 19, do filme *O sangue de um poeta* (1930), e na figura 21, no filme *Orfeu* (1950), e, em *O testamento de Orfeu* (1960), na figura 47. Assim, mesmo que diferentes em muitos aspectos, os três filmes se conectam, não apenas pela ideia de Poeta, que foi discutida ao longo da dissertação, mas também essa união se materializa nos filmes. E temos assim a Trilogia Órfica, um estudo sobre Orfeu e a poesia cinematográfica.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes de Jean Cocteau se fazem relevantes até hoje, não apenas pelos outros cineastas que ele influenciou e pelos cineastas famosos que o admiravam e apoiavam, como François Truffaut, mas, principalmente, por fazer do cinema poesia, e demonstrar a grandeza da “décima musa”, assim chamado por ele. Cocteau não utilizava seus filmes para fins comerciais (não que isso não tenha a sua importância, o que pensamos aqui é no equilíbrio dos fatores); ele foi um grande defensor da liberdade artística no cinema. Sem a liberdade não é possível se fazer arte, sem a arte os próprios filmes comerciais irão perder a criatividade. O cinema em seus primeiros anos era todo experimental, não se sabia ainda como contar uma história com imagens; aos poucos, os erros e acertos foram construindo o que conhecemos hoje como narrativa clássica. Para uma nova ideia ser introduzida no cinema industrial, já que ele tende a não correr muitos riscos e em apostar mais em fórmulas já consagradas e aceitas pelo público, essa nova ideia geralmente nasce com os filmes mais experimentais, muitas vezes de baixo orçamento, nos quais os cineastas envolvidos encontram liberdade para ousar e inovar. Às vezes essa ideia funciona, e a indústria acaba incorporando aqui, outras vezes não, mas, sem tentar, como iríamos descobrir?

Cocteau foi esse artista que tentava, se aprimorava, aprendia uma nova técnica, às vezes fazia sucesso, às vezes não. Foi bastante criticado por artistas de todas as áreas, mas também defendido e admirado por outros tantos. Mas o fato é que ele nunca deixou de ser quem era; mesmo na última década de vida se propôs a aprender mais sobre a arte e a se redescobrir como artista. O que ele procurava era uma forma de levar a poesia para qualquer que fosse a arte que estivesse criando. Nunca parou de produzir. O cinema foi mais uma nova experiência, que ele realizou com competência. Seus filmes formam parte importante do legado cinematográfico francês e da vanguarda daquela época.

Na trilogia temos Orfeu no centro de tudo – Orfeu que é o próprio Cocteau, vagando pelo submundo a procura de sua Eurídice, sua inspiração. Os filmes tratam do mito em diferentes formas. Além disso, percebemos o percurso artístico do cineasta através dos anos, sua linguagem se desenvolvendo e também os símbolos que utiliza para a construção de sua própria mitologia sobre Orfeu. Esse grande poeta, que é o arquétipo trabalhado por Cocteau ao longo dos filmes, viaja através do tempo, morre e revive, e assim se faz imortal em suas obras de arte. Cocteau deixou, como epitáfio, a afirmação: “eu permaneço entre vocês”; seus filmes são um exemplo disso, de sua permanência não apenas como grande artista, mas como fonte de inspiração para tantos outros que sonham em se tornar um dia. E

para nós que através desse estudo tentamos trazer mais uma vez suas grandes obras para a discussão e análise.

Os filmes em toda a sua complexidade e diversidade de símbolos permanecem em aberto para infinitas discussões e estudos. O que fizemos foi elencar as principais abordagens utilizadas por Cocteau e escolher as melhores teorias que nos desse suporte para o desenvolvimento do nosso estudo.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, Papyrus, 2004

BORDWELL, David. **Sobre a História do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, Editora Unicamp, 2013.

BRANCO, Patrícia Silveirinha Castelo. **Cinema Abstracto: Da vanguarda europeia as primeiras manipulações digitais da imagem**. In: BIBLIOTECA ON LINE DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO. 1999. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>. Acesso 01/11/2018.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo, Ubu, 2017

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 45. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo, Perspectiva, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006a. p.102-166.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. **Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>>. Acesso em: 20 maio. 2017.

CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. **Aletria**, revista de estudos de literatura, jul-dez. 2006b. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_14/ale14\\_cc.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2017.



CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**, v. 1, n. 2, p. 8-23 Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

COCTEAU, Jean. **A dificuldade de ser**. Belo Horizonte, Autêntica, 2015 a.

COCTEAU, Jean. **Ópio: diário de uma desintoxicação** São Paulo, Brasiliense, 1985.

COCTEAU, Jean. **Poética del cine**. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015 b.

COSTA, Wellington Júnio. **Je(an) Cocteau** : a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema. 2013, Dissertação – Faculdade de Letras da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CUNHA, Tito Cardoso. Teorias dos cineastas versus teoria do autor. **Revisitar a teoria do cinema**: teoria dos cineastas, vol. 3, Covilhã, 2017

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo, Perspectiva, 2016.

GRAÇA, André, BAGGIO, Eduardo, PENAFRIA, Manuela. Observações sobre a “Teoria dos Cineastas” – Notas dos editores. **Revisitar a teoria do cinema**: teoria dos cineastas, vol. 3, Covilhã, 2017

GRAÇA, André, BAGGIO, Eduardo, PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **FAP Revista Científica**, vol. 12. 2015

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. **Aletria**, revista de estudos de literatura, jul-dez. 2006. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_14/ale14\\_cc.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2017.

MÜLLER, J. E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: **Intermidialidade e Estudos Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea. Thaís Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira (eds.) 2. Belo Horizonte, Rona Editora, 2012.

O TESTAMENTO DE ORFEU (*Le testament d'Orphée*, 1960) Direção e Roteiro: Jean Cocteau, Produção: François Truffaut e Jean Tuillier, Elenco: Jean Cocteau, Jean Marais, Maria Casares França 1960, DVD, preto e branco, widescreen 79 min

ORFEU (*Orphée*, 1950) Direção e Roteiro: Jean Cocteau, Produção: Jean Cocteau e André Paulvé, Elenco: Jean Marais, Marie Déa, Maria Casares, Edouard Dermithe. França, 1950, DVD, preto e branco, widescreen, 95 min.

PEDRAZA, Pilar. **Jean Cocteau: El gran ilusionista**. Santander, Shangrila, 2016

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação!": Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: **Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo, Editora Horizonte, 2017

SANGUE DE UM POETA (*Le Sang d'un Poète*, 1930) Direção e Roteiro: Jean Cocteau, Produção: Jean Cocteau, Elenco: Enrique Riveros, Lee Miller, Pauline Carton, Odette Talazacuez, Feral Benga, Jean Desbordes, França, 1932, DVD, preto e branco, widescreen, 55 min.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, São Paulo, Papirus, 2013.

VIRGÍLIO, **Geórgicas/ Eneida**, tradutor: Antônio Feliciano de Castilho São Paulo, Brasileira, 1970.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, Cinema e Televisão**, Org: Tânia Pellegrini, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2003.