

Da poesia ao testamento: alguns aspectos do cinema de Jean Cocteau

*De la poésie au testament: quelques aspects du
cinéma de Jean Cocteau*

*From poetry to testament: a few aspects
regarding Jean Cocteau's films*

Wellington Júnio Costa

Universidade Federal de Sergipe / Universidade de São Paulo

E-mail: wellington.costa@academico.ufs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3622-8192>

RESUMO:

A *poesia* de Jean Cocteau (1889-1963) se expressa também pelos seus filmes, que constituem um verdadeiro legado artístico para a história do cinema mundial, o que a faz reverberar em produções alheias, à sua época e até os dias atuais, de Roberto Rossellini a Pedro Almodóvar, de Jacques Demy a Xavier Dolan. Com o intuito de identificar alguns aspectos que permitam estabelecer certa unidade de estilo em obra tão diversa, este artigo propõe três eixos de análise da produção cinematográfica de Jean Cocteau: poesia e trucagens; gêneros e adaptações; e o cinema na primeira pessoa. Contribuindo, assim, para a compreensão da longevidade da potência poética de uma obra concebida há mais de meio século.

Palavras-chave: *Jean Cocteau. Cinema. Análise cinematográfica. Poesia de Cinema. Autorretrato cinematográfico.*

RÉSUMÉ:

La *poésie* de Jean Cocteau (1889-1963) s'exprime aussi à travers ses films, qui constituent un véritable legs artistique pour l'histoire du cinéma mondial, en inspirant des productions d'autrui, à son époque et jusqu'à aujourd'hui, de Roberto Rossellini à Pedro Almodóvar, de Jacques Demy à Xavier Dolan. Dans le but d'identifier certains aspects qui permettent d'établir une unité de style dans une si diverse œuvre, cet article propose trois axes

d'analyse de la production cinématographique de Jean Cocteau: poésie et trucages; genres et adaptations; et le cinéma à la première personne. Contribuant, ainsi, à la compréhension de la longévité de la puissance poétique d'une œuvre conçue il y a plus d'un demi-siècle.

Mots-clés: *Jean Cocteau. Cinéma. Analyse cinématographique. Poésie de Cinéma. Autoportrait cinématographique.*

ABSTRACT:

The *poetry* of Jean Cocteau (1889-1963) expresses itself also in his films, which constitute a true artistic legacy for world cinema history, reverberating in productions by other directors, from his contemporaries to present-day films, from Roberto Rossellini to Pedro Almodóvar, from Jacques Demy to Xavier Dolan. Aiming at identifying some aspects that would allow us to establish a certain unity of style in such diverse oeuvre, this article exposes a three-pronged analysis of Cocteau's film production: poetry and editing techniques; genres and adaptations; and first-person cinema – contributing, thus, to understanding the longevity of this powerful poetics, created over half a century ago.

Keywords: *Jean Cocteau. Cinema. Film Analysis. Poetry film. Cinematic Self-portrait..*

Artigo recebido em: 12/09/2021

Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

Poeta, romancista, dramaturgo e desenhista, o francês Jean Cocteau (1889-1963) se tornou cineasta com a realização do filme *O sangue de um poeta* (*Le Sang d'un poète*, FR, 1930), que influenciaria gerações posteriores, como a de certo jovem cineclubista chamado François Truffaut. O mesmo que colocaria à disposição de Cocteau a renda obtida com a comercialização, no exterior, de seu filme *Os incompreendidos* (*Les Quatre cents coups*, FR, 1959), para a realização de *O testamento de Orfeu* (*Le Testament d'Orphée*, FR, 1960). Os estudos sobre a cinematografia de Cocteau focam, frequentemente, esse período de 1930 a 1960, embora Cocteau tenha realizado curtas-metragens que extravasam essa faixa temporal, como o seu depoimento fílmico, ou filme-conselho, intitulado

Jean Cocteau fala para os anos 2000 (Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000, FR, 1963) e *Jean Cocteau fait du cinema (FR, 1925)*, do qual restam apenas evocações posteriores do próprio artista (BOULANGER, 2016, p. 412).

Como cineasta, sua obra é vasta e variada. Utilizamos a palavra cineasta em detrimento de diretor ou realizador para sublinharmos o fato de que, durante os seus mais de 30 anos de criação cinematográfica, às vezes com intervalos, Cocteau desempenhou diversas funções no cinema: diretor, roteirista, autor de argumentos e diálogos, narrador e comentarista, ator e personagem.¹ Além disso, sua presença no cinema ultrapassa o tempo de sua carreira na sétima arte, graças às adaptações que outros diretores fizeram de suas obras teatrais, como Michelangelo Antonioni com *O mistério de Oberwald (Il mistero di Oberwald, IT, 1980)*, adaptação da peça *A águia de duas cabeças*, de 1946; Joséé Dayan com *Les parents terribles (FR, 2003)*, adaptado da peça homônima de 1938, e o exemplo muito particular do monólogo *A voz humana*, de 1930, que gerou várias adaptações audiovisuais, como o filme *O Amor (L'Amore, IT, 1948)*, de Roberto Rossellini; *La Voix humaine (FR, 1970)*, de Dominique Delouche; *A voz humana (BR, 1982)*, de Norma Bengell; e *The human voice (ES, 2020)*, de Pedro Almodóvar. Este diretor espanhol já havia citado *A voz humana* em uma sequência de *A lei do desejo (La ley del deseo, ES, 1986)* e partido dela para escrever o roteiro de *Mulheres à beira de um ataque de nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios, ES, 1988)*.

Segundo Azoury e Lalanne (2003), muitas outras citações diretas e indiretas confirmam a influência de Jean Cocteau em produções de gêneros e nacionalidades diversas, como o elogio ao poeta em *Alphaville (FR, 1965)*, de Jean-Luc Godard; a estética e os efeitos de *Pele de asno (Peau d'âne, FR, 1970)*, de Jacques Demy; a cena do filme *Orfeu*, de Jean Cocteau (1950), exibida na televisão em *Gremlins (EUA, 1984)*, de Joe Dante; a cena do espelho em *Matrix (EUA, 1999)*, de Lana e Lilly Wachowski; e os desenhos de autoria de Cocteau em *Amores imaginários (Les amours imaginaires, CA, 2010)*, de Xavier Dolan, para citarmos apenas alguns exemplos.

Dentre o que podemos chamar de homenagens, há o documentário poético *Je suis Jean Cocteau (BR, 2005)*, curta-metragem realizado pelos brasileiros André Scucato e Cristina Pinheiro, a partir de uma montagem de cenas de filmes de Cocteau; *Opium (FR, 2013)*, um filme musical que a francesa Arielle Dombasle realizou utilizando somente textos escritos por Cocteau, e, ainda, vários documentários sobre esse artista completo, feitos para a televisão.

Essa atração exercida pela obra de Jean Cocteau, ao longo de décadas, sobre grandes nomes da cinematografia mundial, reafirma o seu lugar na história do cinema e nos impele a fazer de seus filmes objetos de estudo. De *O sangue de um poeta* a *O testamento de Orfeu*, passando por *A Bela e a Fera* (*La Belle et la Bête*, FR, 1946), nos indagamos: haveria na obra cinematográfica de Jean Cocteau aspectos que permitam estabelecer uma unidade de estilo? Buscando responder a essa questão, nos propomos uma análise sobre a maneira como Cocteau articula a linguagem cinematográfica, levando em conta seu desejo de utilizar o cinema e suas possibilidades técnicas como veículo de poesia, seus procedimentos de adaptação e transgressão dos gêneros e a expressão do *eu* em seus filmes.

Poesia e trucagens

Poeta de tendência simbolista no início de sua carreira literária, Cocteau se rendeu à força vanguardista do Balé Russo dirigido por Serge de Diaghilev, à música de Igor Stravinsky e ao cubismo de Pablo Picasso e buscou, em sua memória, o encantamento dos universos do circo e do *cinematógrafo*, vivido durante a infância. É esse encantamento infantil que o fez conservar o gosto pelos passes de mágica e pela trucagem, que constituiriam elementos de uma nova obra. Com efeito, a partir de 1912, Cocteau efetuou uma verdadeira metamorfose de estilo, que pode ser observada em seu primeiro romance *O Potomak*, escrito em 1913-1914, mas publicado ao fim da Primeira Guerra Mundial, em 1919. O mesmo se observa no argumento coreográfico escrito para o balé *Parade*, que provocou escândalo em 1917 e para o qual Cocteau havia reunido Pablo Picasso e Erik Satie, que criaram respectivamente o cenário e a música do espetáculo. Esse seu espírito de vanguarda perdurará e se fará evidente em *O sangue de um poeta*.

Esse filme, que havia sido encomendado pelo casal de mecenas Marie-Laure e Charles de Noailles, juntamente com *A Idade do Ouro* (*L'âge d'or*, FR, 1930) de Luis Buñuel, nasceu sob o signo da poesia, ou seja, ele reproduz “o mecanismo [dos sonhos] e, por meio de certo relaxamento da mente, parecido com o sono, deixa as lembranças se atarem, manobram e extravagam como quiserem” (COCTEAU, 2003a, p. 1274, tradução nossa).² Inicialmente previsto como desenho animado, o projeto se transformou, nas mãos de Cocteau, em um filme com atores não profissionais, classificado por muitos como surrealista. Embora Cocteau fosse amigo de alguns surrealistas, André Breton, líder do *movimento*, nunca o aceitou no grupo.

A narrativa de *O sangue de um poeta* é dividida em quatro “episódios”: 1) “A mão machucada ou as cicatrizes do poeta”, em que um artista, chamado de poeta, se vê dominado pela sua própria arte que inverte os papéis e faz do seu criador um veículo de expressão; 2) “As paredes têm ouvido?”, depois de atravessar o espelho, o artista perambula pelo “Hotel das loucuras dramáticas” e, através do buraco da fechadura de cada quarto, ele vê cenas estranhas; 3) “A batalha de neve”, um grupo de garotos vestidos com o uniforme do colégio inicia uma batalha de bolas de neve, que termina dramaticamente com o ferimento grave de um deles, e 4) “A profanação da hóstia” mostra um jogo de cartas em um palco de teatro e o *resgate* do garoto ferido por um anjo negro.

Em todos os episódios, o fascínio de Cocteau pelo potencial expressivo da técnica cinematográfica é notável e a sua experimentação da linguagem é abundante. À maneira de um Georges Méliès, Cocteau cria um mundo mágico de efeitos artesanais por meio da montagem, sobreposições, angulações da câmera, animações e outras trucagens, como nas cenas do surgimento de uma boca falante na mão do poeta, da travessia do espelho, da levitação da garotinha torturada, da composição do corpo do hermafrodita, da *humanização* da estátua etc. Sempre a serviço da poesia, que se concretiza nessa narrativa fragmentada, de sintaxe complexa, cujo rompimento com a lógica espaço-temporal contínua e linear e a construção de metáforas visuais remetem ao conceito de cinema de poesia de Jean Epstein (1983), para quem esses dois elementos constituem o cerne da questão. Aliás, Cocteau se proclamava, antes de tudo, poeta e insistia em chamar de poesia toda a sua obra, independentemente da linguagem utilizada (literatura, teatro, desenho, cinema...).

Depois de mais de 15 anos de intervalo na direção, enquanto escrevia alguns roteiros e diálogos para filmes realizados por outros diretores, “com *A Bela e a Fera*, Cocteau cria [...] um clima onírico e totalmente pessoal e original”,³ como afirmam Azoury e Lalanne (2003, p. 50, tradução nossa). De fato, por um lado, se trata de uma narrativa que segue os moldes clássicos do cinema; por outro lado, o universo imagético criado por Cocteau e seu cenógrafo e figurinista Christian Bérard ressalta o fantástico e evoca os sonhos, sem recorrer a clichês esperados para os filmes desse gênero da época. Além de concretizar certas passagens da estória, com funções narrativas bem claras, os efeitos especiais se integram ao cenário de maneira a reforçar a proposta sensorial do filme. No castelo da Fera, os candelabros são braços humanos que se movem para indicar um caminho ou para servir uma taça de vinho ao visitante e as pilastras esculpidas estão vivas. Até mesmo o deslo-

camamento da Bela no interior do Castelo se faz de maneira não realista, como uma flutuação. Essas imagens são pertinentes para um conto de fadas e dignas de um sonho. Logo, é inegável a força poética da sua composição visual incomum.

Do conto de fadas, Cocteau passa à mitologia grega e busca em Orfeu,⁴ personagem que ele já havia abordado no teatro, a possibilidade de recolocar a poesia no centro da sua criação cinematográfica, como tema mas também como forma. Na introdução ao roteiro do seu filme *Orfeu*, Cocteau afirma: “É um filme realista e que constrói cinematograficamente algo mais verdadeiro que a verdade, esse realismo superior, essa verdade que Goethe opõe à realidade e que é a grande conquista dos poetas da nossa época”⁵ (COCTEAU, 2003b, p. 7, tradução nossa).

Cocteau procurava, sem dúvida alguma, essa verdade mais que verdadeira, esse realismo superior que ele acreditava existir na poesia. Assim, “o fantástico em *Orfeu* se enraíza no mais contemporâneo dos cotidianos”⁶ (AZOURY; LALANNE, 2003, p. 80, tradução nossa) e os efeitos especiais o transformam em um mundo bem particular ou fazem a passagem entre dois mundos. Mais uma vez, a travessia do espelho, elemento sempre presente, e certo tipo de sonambulismo ou de hipnose se justificam na trama e preparam o campo poético, preocupação maior do cineasta. Uma composição repleta de metáforas e rimas visuais como, por exemplo, a famosa imagem de Jean Marais, o Orfeu do filme, acordando em um campo arenoso com o rosto refletido em um espelho que evoca o lago de Narciso.

Em 1960, o filme *O testamento de Orfeu* encerra o que se considera uma trilogia poética, a “trilogia órfica de Jean Cocteau”,⁷ mas “não é somente porque eles têm a poesia como tema que *O sangue de um poeta*, *Orfeu* e *O testamento de Orfeu* formam um tríptico. Laços mais estreitos os unem. Esses três filmes são os episódios de um mesmo ciclo centrado nas metáforas do olhar” (HÉRON *et al.*, 2012, tradução nossa).⁸ Os falsos olhos pintados sobre as pálpebras são, aliás, uma marca visual e uma poderosa metáfora nos três filmes: *O sangue de um poeta*, *Orfeu* e *O testamento de Orfeu*. Por meio desse recurso, somos transportados para o mundo dos sonhos, do sonambulismo, do dormir de olhos abertos. Afinal, “o privilégio do cinematógrafo é que ele permite a um grande número de pessoas sonharem juntas o mesmo sonho e nos mostra, além disso, com o rigor do realismo, os

fantasmas da irrealidade. Resumindo, é um admirável veículo de poesia” (COCTEAU, 2003c, p 1333, tradução nossa).⁹ É dessa forma que Cocteau entende o cinema, é dessa forma que ele o utiliza, como um veículo de poesia.

Para Jean Epstein (1983, p. 273), “o poema [é] uma cavalgada de metáforas que se empinam”. Essa imagem do poema também remete ao terceiro filme da trilogia órfica coctaliana, que, entre tantas figuras insólitas, nos mostra um homem-cavalo sobre duas patas atraindo o poeta para uma festa cigana, na qual Cocteau (“o poeta”) recupera uma foto de seu filme *Orfeu*. Uma entre tantas autocitações em um filme que funciona também como um inventário da obra do artista.

O recurso da montagem de trás para frente como se o filme fosse rebobinado, que pode ser considerado um índice da intenção retrospectiva e que já havia sido utilizado por Cocteau em *O sangue de um poeta*, *A Bela e a Fera*, *Orfeu* e no seu documentário *La Villa Santo-Sospir* (FR, 1952), é utilizado abundantemente em *O testamento de Orfeu*, rendendo efeitos variados: a reconstituição de uma fotografia ou de uma flor rasgada, o ressurgimento da personagem Cégeste, do filme *Orfeu*, que volta do mar, a criação involuntária de um autorretrato, um caminhar diferenciado e a ressurreição do poeta. Tudo parece muito particular nesse filme que é apresentado pelo seu autor da seguinte maneira: “Este filme é, talvez, a primeira tentativa de transmutação do verbo em atos, de uma organização de atos no lugar da organização das palavras de um poema, uma sintaxe de imagens no lugar de uma estória acompanhada de falas” (COCTEAU, 2003c, p. 1322, tradução nossa).¹⁰ O que deixa claro que o seu objetivo é, realmente, alcançar a poesia por meio do cinema, cuja linguagem, segundo ele, favorece o intento.

O que importa é que, para atingi-la [a poesia] ou se encontrar com ela, o autor de um filme tem de ordenar seus múltiplos componentes seguindo os princípios ditados pela “*technè poiétikè*” e o leitor desse filme, por sua vez, tem de viver, seja ou não cinéfilo, o fascínio que se engendra no prazer de decifrar as diversas camadas de sentido que palpitam no corpo de um texto artístico (CAÑIZAL, 1996, p. 353-364).

Não faltam ao cinema de Jean Cocteau múltiplas camadas de sentido, construídas quase sempre de elementos sobrepostos e justapostos que carregam em si a força de uma leitura particular e radical da tradição poética. Como poeta, fazedor de poemas, Cocteau soube levar para as telas os elementos formais da sua prática poético-literária, adaptando-os às especificidades da nova linguagem, ou, justamente, fazendo uso do que essas especificidades têm de mais propício ao

exercício da poesia. Suas trucagens artesanais, que causaram encantamento na época, não podem ser vistas como meros efeitos especiais, elas se desdobram também em múltiplas camadas de sentidos e compõem um canal de acesso ao discurso poético do autor.

Gêneros e adaptações

A carreira cinematográfica de Jean Cocteau é pontuada pelas relações entre o cinema e a literatura, não somente pelo viés da forma poética, mas também pelas questões que tocam a adaptação literária no cinema, sem excluir a adaptação de peças de teatro.

Em 1939, Cocteau foi convidado a escrever diálogos suplementares para o filme *La comédie du bonheur* (FR, 1940), de Marcel l'Herbier. Tratava-se de uma adaptação da peça teatral de Nicolas Evreïnoff. Na época, Cocteau havia dirigido apenas *O sangue de um poeta*, por isso, podemos inferir que esse convite levava em conta o seu talento de dramaturgo, embora o autor da peça original já residisse na França. A partir dessa experiência, em colaboração com outros diretores ou em seus próprios filmes, o exercício da adaptação se apresentaria de diversas formas, mas com a preocupação permanente de encontrar a mais adequada, que garantisse o respeito à obra dita original e sua atualização, além de permitir que Cocteau se apropriasse dela e imprimisse, quase sempre, a sua marca pessoal.

Para Solène Bertrand, “a principal implicação da adaptação feita por Cocteau envolve a transposição: deslocam-se, de uma época à outra, heróis e lendas. As distorções e modificações aos textos estarão, então, inelutavelmente ligadas ao contexto histórico-cultural” (BERTRAND, 2008, p. 49, tradução nossa).¹¹ Como é o caso em *Além da vida*¹² (*L'éternel retour*, FR, 1943), dirigido por Jean Delannoy e roteirizado por Cocteau, que atualiza a lenda de Tristão e Isolda, uma trágica história de amor. O filme, cujo título remete a Nietzsche e cuja estética evoca o gosto ariano, teve êxito de público, mas recebeu várias críticas dos intelectuais resistentes, na França ocupada pelos nazistas.

Em 1945, um episódio de *Jacques o fatalista*, de Diderot, se transformou no filme *As damas do Bosque de Boulogne* (*Les dames du bois de Boulogne*, FR, 1945), dirigido por Robert Bresson. Os diálogos do filme foram escritos por Cocteau, que admitia não ter nenhuma afinidade com a obra do filósofo. Esse filme, hoje visto como um clássico, difere muito do cinema posterior de Bresson e

não revela em seus diálogos um estilo de escrita propriamente coctaliana, mas apenas algumas pistas do seu universo, por meio de um trabalho primoroso que valoriza silêncios, risos e incidentes, e realça as personagens.

Dois anos mais tarde, Cocteau manifestou o desejo de rodar um filme de época com Jean Marais e decidiu adaptar a peça *Ruy Blas*, escrita por Victor Hugo em 1838. Pouco tempo depois, preferiu propor a direção do filme a Pierre Billon, acompanhando de perto as filmagens. Cocteau conhecia muito bem a obra de Victor Hugo, os romances, os poemas e as peças de teatro. Os dois tinham em comum a multiplicidade de talentos artísticos, tanto em literatura como em artes plásticas. Logo, na peça de Hugo, as referências picturais são muitas, notadamente a referência a Goya, já que *Ruy Blas* se passa no reino de Espanha, no final do século XVII. Em sua adaptação de *Ruy Blas* (FR/IT, 1948), Cocteau condensa cenas e introduz outras novas, mas não se esquece de povoar o seu roteiro com imagens que remetem à pintura espanhola. Mais de um século separa peça e filme, o que modifica completamente o contexto histórico-político da recepção das obras. Se Hugo realça os ideais da revolução de 1830, Cocteau acrescenta uma crítica anticlerical sutil, mas severa. Finalmente, o drama romântico escrito em versos alexandrinos se torna, nas mãos de Cocteau, um roteiro em prosa para um filme, no qual as personagens se movimentam através de cenários naturais e interiores de estúdio. Para Jean Marais, que interpreta dois personagens no filme (*Ruy Blas* e *Dom César*), foi o prenúncio do gênero fílmico que o tornaria muito popular nos anos de 1950 e 1960, o filme de capa e espada.

Em *Orfeu*, Cocteau ambienta as aventuras e desventuras do poeta mítico na França moderna, pós Segunda Guerra Mundial. Poeta conhecido, Orfeu frequenta o Café des Poètes, onde, um dia, acontece uma briga que envolve um jovem poeta iniciante, Cégeste, já sob a influência da princesa da Morte. Esse primeiro encontro entre os dois poetas e a agente do sobrenatural é o ponto de partida do filme que trata “de mostrar sob as aparências mais concretas o que não deriva do real, mas de outra dimensão tradicionalmente ocultada aos olhos dos homens” (CLERC; CARCAUD-MACAIRE, 2004, p. 61, tradução nossa).¹³ Como assinalado anteriormente, a adaptação como transposição de um mito de uma época distante à sua contemporaneidade dava a Cocteau muita liberdade.

Em *A Bela e a Fera*, no entanto, Cocteau conserva a estrutura e a época em que se passa o conto de Madame Leprince de Beaumont, publicado em 1757, se permitindo elipses, resumindo passagens e efetuando algumas intervenções mais expressivas, como a troca de um anel mágico por uma luva que faz seu usuário desaparecer de um lugar e aparecer em outro, ou a inclusão do personagem Avenant, interpretado por Jean Marais, que também encarna a Fera/Príncipe. O filme se tornou o mais conhecido do cineasta e uma referência no campo da adaptação de obras literárias para o cinema. O seu universo imagético inspirou outras gerações como Jacques Demy em *Pele de asno* (*Peau d'âne*, FR, 1971) ou Christophe Gans na sua versão de *La Belle et la Bête* (FR/DE, 2014), ainda que o filme de Gans seja uma adaptação da versão do conto escrita por Madame Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, em 1740, e não da versão de Madame Leprince de Beaumont, como o filme de Cocteau.

Outro grande clássico da literatura francesa que foi adaptado para o cinema por Jean Cocteau é *A Princesa de Clèves*, um romance escrito por Madame de La Fayette, em 1678. Em colaboração com Jean Delannoy, Cocteau iniciou o trabalho de adaptação desse romance em 1944 e o interrompeu em seguida, para retomá-lo somente em 1960. O filme *A Princesa de Clèves* (*La Princesse de Clèves*, FR, 1961), dirigido por Delannoy, deixou Cocteau muito satisfeito com o resultado da adaptação. De fato, nessa obra, a estética coctaliana se ajusta perfeitamente à história que se passa na corte francesa no século XVI, como se havia ajustado ao Orfeu dos anos de 1940. A presença de Jean Marais é apenas um dos elementos que remetem a outros filmes de Cocteau. O tom é dado na abertura do filme, ainda nos letreiros, com a apresentação das personagens. Sobre um fundo estrelado, elas parecem estátuas de deuses revelados por uma câmera em movimento suavemente circular. O espectador se rende imediatamente a essa tradução visual da primeira frase do romance: "A magnificência e a galantaria nunca se mostraram na França com tanto brilho como nos últimos anos do reinado de Henrique II" (LA FAYETTE, 1996, p. 69, tradução nossa).¹⁴ Por se tratar da adaptação de um romance, a condensação se fazia necessária. Cocteau fez as melhores escolhas proporcionando ao público sensações semelhantes àquelas experimentadas pelos leitores do livro: de encantamento diante da beleza e de admiração diante da força de caráter da heroína.

Como vimos, Cocteau dirigiu adaptações que ele fez de obras de outros autores e adaptou obras de outros autores para outros diretores, mas também fez adaptações de suas próprias obras para que outros dirigissem: *As crianças terríveis* (*Les enfants terribles*, FR, 1950), de Jean-Pierre Melville, e

Thomas l'imposteur (FR, 1965), de Georges Franju. O primeiro recria com perfeição o ambiente claustrofóbico do quarto dos dois irmãos, Paul e Elisabeth, personagens principais do romance homônimo de 1929. O segundo resulta de uma leitura atenta e profunda de *Thomas l'imposteur* (1923) e das propostas de Cocteau para a adaptação do seu romance. No entanto, quando Cocteau dirige adaptações de suas próprias obras, suas experimentações dos procedimentos e limites de adaptação se tornam ainda mais evidentes.

Dois sucessos do teatro de Jean Cocteau são transpostos por ele mesmo à linguagem cinematográfica: *A águia de duas cabeças* (*L'aigle à deux têtes*, FR, 1947) e *O pecado original* (*Les Parents terribles*, FR, 1948). Apenas um ano separa as duas produções, o que deu ao autor a oportunidade de testar suas reflexões sobre a questão da adaptação. A primeira peça, que transcorre apenas em ambientes fechados, se vê expandida no cinema com cenas de exterior em belas paisagens panorâmicas. Cocteau sentia a necessidade de arejar essa trama política, dando-lhe mais espaço e mais movimento. A segunda permanece, como no teatro, confinada em dois apartamentos e o texto é conservado quase intocado. Porém, mesmo que a abertura do filme sugira a ideia de teatro filmado com a abertura das cortinas no início, os enquadramentos e as movimentações da câmera dentro do apartamento demonstram uma posição clara sobre as especificidades da linguagem cinematográfica: "O cinematógrafo é o contrário do teatro. O teatro, arte do artificial, das máscaras, dos objetos simplificados, crescidos para se ver de longe. O cinematográfico, arte do detalhe, da natureza, dos objetos ampliados para se ver de perto" (COCTEAU, 2003d, p. 21, tradução nossa, grifos do autor).¹⁵

Peças de teatro de *boulevard*, romances, um conto de fadas, mitos, tão variadas fontes gerariam obras de gêneros diversos: filmes de época, filmes fantásticos, dramas e ensaio. Como assinalamos acima, Cocteau também realizou obras não ficcionais e, a exemplo da sua literatura, não se prendeu a etiquetas e rompeu as barreiras dos gêneros. Do experimental *O sangue de um poeta* ao curioso ensaio *O testamento de Orfeu*, passando pelo documentário *La Villa Santo-Sospir*, Cocteau não parou de investigar as possibilidades de expressão no cinema e não se contentou com os contornos já existentes. Analisada em conjunto, sua obra cinematográfica revela, entre muitas coisas, o nascimento de um gênero particular, que não é jamais puro e, talvez por isso mesmo, pouco difundido nas classificações habituais: o autorretrato cinematográfico.

O cinema na primeira pessoa

Como não havia, para Cocteau, uma fronteira rígida entre os gêneros, tampouco houve o que separasse sua vida da sua obra, esse aspecto é claramente perceptível em seus filmes e em algumas das produções com as quais colaborou. Por exemplo, por meio da presença constante de determinados atores que ele admirava ou que compartilhavam a sua intimidade (Jean Marais, Édouard Dermit, Yvonne de Bray, Maria Casarès, Josette Day, François Périer, Marcel André) ou ainda a participação especial de alguns dos seus amigos ilustres (Lee Miller, Jean Desbordes, Barbette, Picasso, Luis-Miguel Dominguin, Charles Aznavour), Cocteau fazia da sua obra também uma extensão do seu círculo social.

Mas entre o muito usual adjetivo autobiográfico e a autobiografia como gênero há uma distância considerável, qualquer que seja a linguagem. As discussões sobre o gênero autobiografia cinematográfica se iniciaram há pelo menos 40 anos e ainda alimentam colóquios e geram pesquisas. Elizabeth Bruss, em seu artigo “L’autobiographie au cinéma” (1981, p. 461-482), busca na literatura os preceitos para a constituição do gênero e nega ao cinema o fazer autobiográfico, alegando que uma obra coletiva, como um filme, não pode ser a expressão de uma individualidade. Porém, no mesmo artigo, ela cita Jean Cocteau como um dos “cineastas autobiógrafos potenciais” (BRUSS, 1981, p. 470, tradução nossa)¹⁶ e reconhece no filme *O testamento de Orfeu* a expressão pessoal do artista. Contrapondo-se aos seus argumentos, Philippe Lejeune (1987, p. 7-14) considera que, de uma forma diferenciada da literatura, a autobiografia é possível no cinema e que um diretor-autor pode, sim, expressar a sua personalidade, mesmo realizando um trabalho em equipe. A isso, ele acrescenta a possibilidade de o diretor ser o ator principal do seu próprio filme, usar recursos como comentários em voz *off* e imagens preexistentes ao filme, provocando efeitos comparáveis ao pacto autobiográfico literário. Lejeune também cita *O testamento de Orfeu*, mas assumindo-o abertamente como um possível exemplo de autobiografia no cinema.

Já Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne (2003, p. 90) acreditam que *O testamento de Orfeu* seja um ensaio que escapa a todas as classificações normativas das instituições cinematográficas. De fato, trata-se de um caso muito especial, um filme cujo roteirista, diretor e ator principal são a mesma

pessoa, que faz uma retrospectiva da sua carreira. Ora, a carreira de um homem que viveu da, na e para a sua arte, como Cocteau, dificilmente apresentaria uma divisão marcada entre a realidade e a ficção.

Mas, enquanto a noção de autobiografia no cinema é negada por uns e defendida por outros, encontramos novas pistas sobre os estudos da expressão do eu na sétima arte que nos levam a outra noção, a de autorretrato cinematográfico. Se, por um lado, os estudos sobre a autobiografia partem sempre da matriz literária, por outro, os estudos sobre o autorretrato buscam nas artes plásticas seus conceitos básicos, mas não ignoram toda a sua evolução no campo das letras, de Montaigne a Michel Leiris. No campo do audiovisual, ele também se desenvolverá.

Muriel Tinel (2006), por exemplo, estabelece que um autorretrato fílmico deve conter a imagem e/ou a voz do seu diretor, que se revela sob sua própria identidade resultando em uma autorrepresentação do cineasta durante o ato de criação da obra. Vemos aí um entrecruzamento das noções primeiras de autobiografia literária e autorretrato pictórico. O ponto fundamental da autobiografia reside na questão da identidade única assumida do autor, narrador e personagem principal. Em uma vertente da tradição do autorretrato pintado, encontra-se a representação profissional, ou seja, a representação do artista com os seus instrumentos de trabalho (paleta, pincéis etc.). Um autorretrato é, frequentemente, a representação da imagem do pintor vista no espelho no momento da execução da obra. Assim, mesmo desconhecendo o autor do quadro, pela composição que revela o ato da pintura, podemos supor que o autor é o próprio retratado. Na literatura, o autorretrato também se constrói pela explicitação do processo de criação.

Assim, Tinel vê em *La Villa Santo-Sospir* um exemplo perfeito de autorretrato no cinema, pois nesse documentário, Cocteau fala ao espectador das suas escolhas técnicas (tipo de câmara e de película) e estéticas (a opção pelo fazer amador, como expressão daquele que faz por amor). Ele integra à obra algumas falhas, comentando os efeitos produzidos por elas, como, por exemplo, a fumaça do seu cigarro que invade o campo de visão. Ele encarna o anfitrião na mansão que decorou com afrescos e tapeçarias, mas também, e ao mesmo tempo, um guia de um monumento artístico, um professor de artes e um professor de linguagem audiovisual.

Em *O sangue de um poeta*, Cocteau aparece mascarado na abertura do filme e anuncia em voz *off* os episódios seguintes, além de comentar algumas passagens ao longo do filme, que contém objetos fabricados por ele mesmo e várias outras autocitações como a cena da batalha de neve, em que o garoto Dargelos fere um dos seus colegas de escola com uma esfera de metal revestida de neve. Essa passagem, inspirada em uma cena vivida pelo real estudante Jean Cocteau é relatada no seu romance *Les enfants terribles*, publicado no ano anterior ao da produção do filme *O sangue de um poeta*. Ou seja, esse filme corresponde à maioria dos critérios estabelecidos por Tinel para um autorretrato cinematográfico.

No filme *O testamento de Orfeu*, Cocteau interpreta e é o personagem principal, o Poeta, que recapitula os eventos da sua carreira de artista múltiplo e reavalia a sua própria personalidade ao mesmo tempo em que o filme se vai construindo. Logo, também “corresponde aos três critérios do autorretrato fílmico estabelecidos por Tinel: Cocteau se faz presente por meio da sua imagem e da sua voz, em vários momentos assume a sua identidade e explicita o seu ato de criação.” (COSTA, 2016, p. 102). Enfim, trata-se de um autorretrato cinematográfico complexo, como o autorretrato desenhado *involuntariamente* pelo Poeta, no momento em que ele tenta desenhar uma flor de hibisco e ouve do personagem Cégeste a seguinte frase: “Não se obstine, um pintor faz sempre o seu próprio retrato”¹⁷ (O TESTAMENTO de Orfeu, 39’35”).

Marie-Françoise Grange (2008) considera que um autorretrato, como um retrato, carrega em si o signo da ausência, já que o retratado não está mais ali. Nesse sentido, a evocação da morte seria mais um elemento na sua composição. Esse elemento está presente no conjunto da obra cinematográfica de Cocteau, em especial nos filmes que analisamos sob o viés do autorretrato, como *O sangue de um poeta*, *La Villa Santo-Sospir* e *O testamento de Orfeu*. Em *O sangue de um poeta*, a personagem hermafrodita¹⁸ segura uma placa onde está escrito “Danger de mort” (‘Perigo de morte’), o colegial morre, um mexicano é executado, e o Poeta se suicida. Em *La Villa Santo-Sospir*, a morte é mostrada pelo avesso, ou seja, por meio da ressurreição: uma flor de hibisco destruída é recomposta, como em *O testamento de Orfeu*, que apresenta várias outras formas de evocação da morte (o Poeta leva um tiro e ressuscita; o Professor-cientista morre; o retorno de Cégeste e sua máscara de caveira; a representação da morte na tapeçaria *Judith et Holopherne*; a Princesa da

morte, seu tribunal e a “zona” para onde devem ir aqueles que não mais pertencem ao nosso mundo; a morte do Poeta pela lança de Minerva e o Poeta em seu leito de morte, como se usasse uma máscara mortuária).

Carregada de elementos autobiográficos, de autorreferência e de autocitações, a obra cinematográfica de Jean Cocteau não difere, nesse aspecto, da sua obra plástica, que inclui muitos desenhos de autorretrato, nem da sua obra literária, que engloba muitos diários e ensaios *à moda* de Montaigne e outros escritos de expressão do eu. Dessa forma, ela alimenta as discussões sobre a subjetividade no cinema, fornecendo elementos para o desenvolvimento das pesquisas nessa área, e confirma a legitimidade de uma narrativa cinematográfica na primeira pessoa, que ultrapassa as fronteiras dos gêneros e coloca em xeque a oposição entre o ficcional e o factual.

Considerações finais

Múltiplo como os talentos de seu criador, o cinema de Jean Cocteau apresenta como ponto comum em cada filme a experimentação da linguagem e da técnica, em uma busca incessante pela justa expressão da poesia, compreendida como o maravilhoso que ultrapassa as formas do simbolismo racionalizado, atingindo uma comunicação direta com o essencial.

Sua experiência literária, de autor de teatro, bem como a de artista plástico, enriqueceram seu olhar de cineasta que, perspicaz, percebeu as especificidades de cada linguagem, mas não deixou de ousar, transgredindo os limites de gênero e atualizando mitos e lendas.

Em uma postura narcísica, mas também e paradoxalmente de doação completa, ele fala diretamente ao seu público no filme *Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000*, em *La Villa Santo-Sospir*, mas, principalmente, fazendo de sua vida a matéria-prima da sua obra.

Cinquenta anos após a sua morte, o seu filme *A Bela e a Fera* foi relançado nos cinemas e em DVD, em cópia restaurada. Jovens cineastas ainda hoje lhe prestam homenagem. Tudo isso prova que a almejada poesia foi alcançada pelo seu cinema e que seu desejo testamental foi acatado: Cocteau permanece conosco.¹⁹

REFERÊNCIAS

- A BELA e a Fera. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, [1946]. 1 DVD (93 min).
- ARMANDO, Carlos. **Os adoradores de filmes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- AZOURY, Ph.; LALANNE, J.-M. **Cocteau et le cinéma: Désordres**. Paris: Chaiers du Cinéma/ Centre Pompidou, 2003.
- BERTRAND, Solène. L'Éternel Retour ou le retour éternel de la légende tristanienne. **La Revue des Lettres Modernes**, Caen, Série Jean Cocteau, n. 5 – les adaptations, p. 39-52, 2008.
- BOULANGER, Guillaume. Jean Cocteau, une vie de cinéma. **Les Cahiers de l'Herne**, Paris, Cocteau, p. 409-416, 2016.
- BRUSS, Elizabeth. L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif. Traduction de Vincent Giroud. **Poétique**, Paris, n. 56, p. 461-482, nov. 1983.
- CAÑIZAL, Eduardo P. Cinema e Poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 353-364.
- CLERC, J.-M.; CARCAUD-MACAIRE, M. **L'adaptation cinématographique et littéraire**. Paris: Klincksieck, 2004. (Coleção 50 questions).
- COCTEAU, Jean. **Du cinématographe**. Mônaco: Éditions du Rocher, 2003.
- COCTEAU, Jean. **Orphée**. Paris: Librio, 2003.
- COCTEAU, Jean. Le Sang d'un Poète. In: _____. **Jean Cocteau: romans, poésies, œuvres diverses**. Organização de Bernard Benech. 2. ed. Paris: Le livre de Poche, 2003. p. 1269-1315.
- COCTEAU, Jean. Les Enfants terribles. In: _____. **Jean Cocteau: romans, poésies, œuvres diverses**. Organização de Bernard Benech. 2. ed. Paris: Le livre de Poche, 2003. p. 99-185.
- COCTEAU, Jean. Le Testament d'Ophée. In: _____. **Jean Cocteau: romans, poésies, œuvres diverses**. Organização de Bernard Benech. 2. ed. Paris: Le livre de Poche, 2003. p. 1317-1362.
- COSTA, W. J. **Jean Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema. uma análise transartística**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2016.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas; Bonjour cinema. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 269-280.
- GRANGE, Marie-Françoise. **L'autoportrait en cinéma**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. (Le spectaculaire).
- GULLENTOPS, David; NICOLAS, Candice. Jean Cocteau et le court métrage. **Cahiers Jean Cocteau**, Paris, n. 15, p. 5-268, 2017.

HÉRON, P.-M. et al. **Jean Cocteau, unique et multiple**. CD-ROM. Montpellier: Université Paul Valéry, Montpellier III, 2012.

JEAN Cocteau s'adresse à l'an 2000. Direção: Jean Cocteau. Paris: INA.FR, s.d. [1963]. (23 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3-t1Wo8JEdQ>>. Acesso em: 11 set. 2021.

JE suis Jean Cocteau. Direção: André Scucato; Cristina Pinheiro. Brasil: Cinema de Poesia, 2005. (11 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/18267444>>. Acesso em: 11 set. 2021.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LA FAYETTE, Madame de. **La Princesse de Clèves**. Paris: Flammarion, 1996.

L'AIGLE à deux têtes. Direção: Jean Cocteau. Paris: TF1, 2010 [1947]. 1 DVD (87 min).

LA PRINCESSE de Clèves. Direção: Jean Delannoy. Roteiro: Jean Cocteau. França: Studio Canal, 2009 [1961]. 1 DVD (107 min).

LA VILLA Santo Sospir. Direção: Jean Cocteau. [36 min]. In: O TESTAMENTO de Orfeu. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1960]. 1 DVD (111 min).

LEJEUNE, Philippe. Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire. **Revue Belge du Cinéma**, L'écriture du je au cinéma, Bruxelles, n. 19, p. 7-13, 1987.

LES DAMES du bois de Boulogne. Direção: Robert Bresson [Diálogos: Jean Cocteau]. Paris: TF1, 2009 [1945]. 1 DVD (82 min).

LES PARENTS terribles. Direção: Jean Cocteau. Paris: TF1, 2010 [1948]. 1 DVD (95 min).

L'ÉTERNEL retour. Direção: Jean Delannoy [Roteiro: Jean Cocteau]. França: SNC, 2008 [1943]. 1 DVD (107 min).

MARTINS, Isabella Brandão Mendes. **Trilogia órfica**: um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau. 2019. 106 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

OPIUM. Direção: Arielle Dombasle [Textos: Jean Cocteau]. França: Epicentre Films Editions, 2014 [2013]. 1 DVD (123 min).

ORFEU. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1950]. 1 DVD (95 min).

O SANGUE de um poeta. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1930]. 1 DVD (116 min [55 min]).

O TESTAMENTO de Orfeu. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1960]. 1 DVD (111 min).

RAMIREZ, Francis; ROLOT, Christian. Jean Cocteau: Le cinéma et son monde. **Cahiers Jean Cocteau**, Paris, n. 7, p. 5-171, 2009.

RUY Blas. Direção: Pierre Billon [Roteiro e diálogos: Jean Cocteau]. França: SNC, 2008 [1947]. 1 DVD (93 min).

SILVA, Ava; SOARES, Leonardo F. Imagens de Orfeu no cinema de Jean Cocteau. **Garrafa**, v. 16, n. 46, p. 273-286, out./dez. 2018. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/23956>>. Acesso em: 11 set. 2021.

TINEL, Muriel. Le cinéma et l'autoportrait: de l'expression de soi à l'expérience d'un support. **Hors Champ**, Montréal, 26 abr. 2006. Disponível em: <<https://horschamp.qc.ca/article/le-cinema-et-lautoportrait>>. Acesso em: 11 set. 2021.

NOTAS

- 1 Sobre a cinematografia completa de Jean Cocteau, consultar Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne (2003); Francis Ramirez e Christian Rolot (2009) e David Gullentops e Candice Nicolas (2017).
- 2 “le mécanisme [des rêves] et, par une certaine relâche de l’esprit, semblable au sommeil, laisse les souvenirs se nouer, manœuvrer, extravaguer à leur guise.”
- 3 “Avec *La Belle et la Bête*, Cocteau crée [...] un climat onirique totalement personnel et original.”
- 4 Orfeu era poeta e músico e encantava até mesmo os animais selvagens com o seu talento (KURY, 2001).
- 5 “C’est un film réaliste et qui met cinématographiquement en œuvre le plus vrai que le vrai, ce réalisme supérieur, cette vérité que Goethe oppose à la réalité et qui sont la grande conquête des poètes de notre époque.”
- 6 “Le fantastique dans *Orphée* s’enracine dans le quotidien le plus contemporain.”
- 7 No Brasil, alguns estudos sobre a “trilogia órfica de Jean Cocteau” já foram realizados, como, por exemplo, SILVA; SOARES (2018) e MARTINS (2019).
- 8 “Ce n’est pas seulement parce qu’ils ont la poésie pour sujet que *Le sang d’un poète*, *Orphée* et *Le testament d’Orphée* forment un triptyque. Des liens plus serrés les unissent. Ces trois films sont les épisodes d’un même cycle centré sur les métaphores du regard.”
- 9 “Le privilège du cinématographe c’est qu’il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de nous montrer, en outre, avec la rigueur du réalisme, les phantasmes de l’irréalité. Bref, c’est un admirable véhicule de poésie.”
- 10 “Peut-être ce film est-il la première tentative de transmutation du verbe en actes, d’une organisation d’actes à la place de l’organisation des mots d’un poème, une syntaxe des images au lieu d’une histoire accompagnée de paroles.”
- 11 “L’enjeu principal de l’adaptation par Cocteau demeure la transposition: on déplace dans une autre époque des héros, des légendes. Les distorsions et modifications apportées aux textes seront alors inéluctablement liées au contexte historico-culturel.”
- 12 O filme *L’Éternel retour*, com roteiro de Jean Cocteau e direção de Jean Delannoy, recebeu, no Brasil, o título *Além da vida*. Porém, em seu livro *Os adoradores de filmes*, Carlos Armando (2004, p. 298) o intitula *O eterno regresso*.
- 13 “[...] de montrer, sous les apparences les plus concrètes, ce qui ne relève pas du réel mais d’un au-delà traditionnellement dérobé au regard des hommes.”
- 14 “La magnificence et la galanterie n’ont jamais paru en France avec tant d’éclat que dans les dernières années du règne de Henri second.”
- 15 “Le cinématographe est le contraire du théâtre. Le théâtre, art de l’artificiel, des masques, des objets simplifiés, grandis pour se voir de loin. Le cinématographe, art du détail, de la nature, *des objets grossis pour se voir de près*.”
- 16 “cinéastes autobiographes potentiels”.
- 17 “Ne vous obstinez pas, un peintre fait toujours son propre portrait.”
- 18 Embora contestado, atualmente, o termo “hermafrodita” foi usado nesse filme de 1930.
- 19 Cocteau escolheu como epítáfio a seguinte frase: “Je reste avec vous” (Eu permaneço com vocês).