

IMAGENS DE ORFEU NO CINEMA DE JEAN COCTEAU¹

Ava Silva (Mestranda em Estudos Literários pela UFU)

Leonardo Francisco Soares (Professor do Instituto de Letras e Linguística da UFU)

RESUMO

Propõe-se, neste texto, uma análise das imagens que evocam o mito órfico nos filmes que compõem a trilogia de Orfeu, de Jean Cocteau. Nesse sentido, busca-se desenvolver algumas leituras sobre os signos mais recorrentes na construção das narrativas fílmicas em questão e da figura representativa do processo criativo de Cocteau. Para tal, serão utilizadas, em especial, a interpretação blanchotiana do mito órfico (BLANCHOT, 2011), as concepções de cinema de poesia (PASOLINI, 1966), imagem-tempo (DELEUZE, 2005; RODRÍGUEZ, 2015) e as contribuições de Eliane Robert Moraes (2012), acerca do corpo fragmentado na arte moderna, e de Charles Segal (1989), a respeito da difusão cultural de Orfeu ao longo dos tempos.

Palavras-chave: Orfeu; Jean Cocteau; Imagem-tempo; Cinema de poesia.

¹Este texto é resultado de uma pesquisa desenvolvida com o auxílio de bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (2015-2016).

[273] GARRAFA. Vol. 16, n. 46, Outubro-Dezembro 2018. "Imagens de Orfeu...", p. 273 - 286. ISSN 18092586

ABSTRACT

This text presents an analysis of the orphic myth in *The Orphic Trilogy* by Jean Cocteau. Therefore, this work gives an exhibition of a study about the most recurring signs throughout the three films of the series and in Cocteau's creative process' representative character. This paper is based mostly on the Blanchot's interpretation of the orphic mythology (BLANCHOT, 2011). It is also stablished on the concepts of cinema of poetry (PASOLINI, 1966) and time-image (DELEUZE, 2005; RODRÍGUEZ, 2015) and on the studies by Eliane Robert Moraes (2012), concerning the disintegrated body portrayed in modern art, and by Charles Segal (1989), regarding the cultural characterizations of Orpheus.

Keywords: Orfeu. Jean Cocteau. Image-time; Poetry cinema.

INTRODUÇÃO

Da marcante versão de Virgílio, no quarto livro das *Geórgicas*, à constante presença na produção artística dos séculos XIX e XX, o mito de Orfeu e Eurídice já assumiu uma série de variantes, tendo sido apropriado sob diversas perspectivas. Em um dos mais abrangentes estudos sobre o personagem órfico, *Orpheus: the myth of the poet* (1989), Charles Segal, ao retomar as formas como se incorporou o mito ao longo dos tempos, aponta para os dois principais caminhos de referências a Orfeu e Eurídice no século XX: “a intensa recuperação do Orfeu xamânico e das ligações entre arte e morte, empreendida por Rilke em seu *Sonetos a Orfeu* [...] e um redirecionamento de foco, com maior interesse na figura de Eurídice”.² Nesse sentido, pode-se considerar a Trilogia Órfica de Jean Cocteau, sobre a qual se empreende esta análise, como um exemplo da primeira tendência, em especial por tratar do processo de criação artística como uma experiência inextricavelmente ligada à morte.

Composta pelo média-metragem *O sangue de um poeta* (1929) e pelos longas *Orfeu* (1950) e *Testamento de Orfeu* (1959), a trilogia de Cocteau é protagonizada por artistas que transitam por diferentes dimensões, onde se aproximam da morte e percorrem os rumos das suas produções artísticas. O uso dos mitos na obra do realizador não se limita ao trabalho com Orfeu; para além da trilogia, em que vários mitos são diretamente mencionados, destacam-se as peças *Antigone* (1922) e *La machine infernale* (1932) e o libreto de *Oedipus Rex* (1927), ópera de Igor Stravinsky. Quanto ao poeta, trata-se da figura representativa do artista de Cocteau, e a articulação da influência surrealista com a narrativa mítica, aqui, atesta a atemporalidade do mito órfico, que, como os protagonistas das películas, propaga-se por diferentes locais no espaço e no tempo.

As travessias para os submundos, sempre propiciadas pelos espelhos, introduzem os personagens às esferas oníricas, de ordem intrincada e metafórica, que ditam a exploração constante de uma linguagem ambígua, de “cinema de poesia”, para resgatar o termo de Pier Paolo Pasolini (1966), na direção dos filmes. O próprio contato com a morte, um dos aspectos de maior evidência na trilogia, é o que suscita os deslocamentos entre os mundos, em uma inversão do sujeito que exerce fascinação sobre o poeta, como comenta, ainda,

²Do original: “Rilke's profound recovery of the shamanistic Orpheus and the links between art and death in his *Sonnets to Orpheus* [...] and a refocusing of the myth on the figure of Eurydice” (Tradução nossa).

[275] GARRAFA. Vol. 16, n. 46, Outubro-Dezembro 2018. “Imagens de Orfeu...”, p. 273 - 286. ISSN 18092586

Charles Segal (1989) – em Cocteau, não é Eurídice quem leva Orfeu para o submundo, mas, sim, a experiência da morte. Não da morte que é apenas fim, mas da morte que se repete e é necessária para a existência da obra, daí a proximidade traçada entre o poeta de Cocteau e a leitura do mito proposta por Maurice Blanchot em *O espaço literário*.

Tal proximidade, lembrada, também, por Segal, é fator importante para a análise aqui desenvolvida, sobretudo pela expressão assumida pela morte na obra fílmica e no texto de Blanchot. Assim, pretende-se, neste texto, elucidar as principais ramificações do mito ao longo dos filmes, por meio da leitura de algumas imagens emblemáticas elaboradas pelo artista francês.

CINEMA, ESPELHO

Em *O sangue de um poeta* (1929), o artista, depois de ser convencido por uma estátua a atravessar um espelho, chega a um local denominado Hôtel des Folies-Dramatiques, referência a um cinema parisiense da década de 1920. A alusão ao fazer cinematográfico é reforçada pela sequência em que o protagonista observa uma série de acontecimentos desconexos por meio das fechaduras dos quartos do hotel. Para além da reflexão sobre o *voyeur*-visível como representação da experiência de assistir a um filme,³ pode-se relacionar o olhar correspondido e o ambiente dos quartos à duplicidade do espelho. Tal analogia, cujo ápice pode ser apontado como o momento em que a tela é tomada pelo olho estranho na fechadura, de dentro do quarto, em direção ao artista (Figura 1), evidencia a importância do espelho nas narrativas da trilogia, não apenas como instrumento de passagem, mas como símbolo que encerra a complementaridade entre as unidades espaciotemporais que coexistem nas películas.

³Esse tópico, especificamente, é comentado com maior atenção no texto “O sangue de um poeta: reflexões em torno do cinema-poesia de Jean Cocteau” (2015), publicado nos *Anais do II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do III Seminário de Poesia – Poesia, Filosofia e Imaginário*.

[276] GARRAFA. Vol. 16, n. 46, Outubro-Dezembro 2018. “Imagens de Orfeu...”, p. 273 - 286. ISSN 18092586



Figura 1 – Fotograma do filme *O sangue de um poeta*.
Fonte: Acervo pessoal.

O espelho é, então, o objeto que abriga duas dimensões, em que a imagem virtual e a imagem atual, como elucidada María del Carmen Rodríguez, em uma leitura dos termos de Gilles Deleuze, “formam um tipo de imagem bifacial” (RODRÍGUEZ, 2015, p. 104). Em *Orfeu* (1950), a imagem especular guia toda a narrativa, do contato de Orfeu com a Princesa na casa em que a primeira viagem ao outro mundo é realizada (Figura 2) até o momento em que o poeta tem a visão do rosto de Eurídice através de um espelho e a condena à morte novamente (Figura 3). Como se observa na Figura 2, a única imagem que se tem de Orfeu é a de seu reflexo no espelho circular, objeto em que as figuras do poeta e da morte estão concentradas, na construção de uma dupla dimensão em que se baseia toda a trilogia – a do imaginário/da obra, centralizada, e a não especular, do quarto.



Figura 2 – Fotograma do filme *Orfeu*.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 3 – Fotograma do filme *Orfeu*.
Fonte: Acervo pessoal.

Os espelhos, aqui, atestam um caráter heterogêneo do tempo, em que este é “incessantemente redobrado” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 68). Em um texto fílmico marcado pela transição entre dois mundos, a imagem especular atesta a correlação entre esses dois planos de um modo semelhante ao da imagem-cristal, definida por Gilles Deleuze. Em *A imagem-tempo*, o filósofo comenta que o que constitui a imagem-cristal

é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado (DELEUZE, 2005, p. 102).

A imagem atual e a imagem virtual nomeariam, pois, respectivamente, o presente e o passado desse presente, que coabitam no cristal. Em *Orfeu*, os dois mundos funcionam como essa duplicação do tempo, de maneira que o espelho sintetiza tal coexistência. Ao adentrar o espelho, Orfeu expande os limites do tempo cronológico, e a relação entre os dois mundos afirma-se confusa; as dimensões tornam-se indissociáveis à medida que a distinção entre elas é dissolvida pela imagem especular.

A própria cena em que Orfeu vai adentrar o espelho pela primeira vez, quando Heurtebise, uma espécie de ajudante da Morte, oferece um par de luvas ao poeta para que a travessia seja possível, coincide com o momento em que Orfeu é levado de volta para o mundo dos vivos. O colocar e o retirar as luvas são uma única cena, que decorre e é, posteriormente, revertida, reproduzindo dois instantes distintos e opostos na narrativa cinematográfica, de modo que os desdobramentos das duas ocasiões subvertem uma noção temporal comum, e cada estado passa a funcionar como espelho do outro.

O retroceder das sequências, frequente em todos os filmes da trilogia, assim como o uso da imagem especular e da câmera lenta, revela-se, então, como um dos recursos de prolongação e enredamento do tempo e do espaço no texto. São os mecanismos que, além de construírem a imagem de Cocteau quanto ao trajeto de Orfeu como representação do processo criativo, remetem ao cinema como linguagem de transformação do tempo e de possibilidade de espelhamento das imagens reais.

CORPO

Se, nos dois últimos filmes da trilogia, as possibilidades do corpo são exploradas por meio da indiscriminada passagem dos poetas pelos espaços da morte e do tempo, em *O sangue...*, os deslimites dos corpos são elevados à sua desintegração. O corpo capturado pela câmera é o fragmentado, decomposto, como comenta Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível*, ao refletir sobre a “aventura modernista”:

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano (MORAES, 2012, p. 59).

As imagens de monumentos em desabamento, que se assemelham aos retratos de guerra, logo no início da película, introduzem a decomposição do corpo do artista; a cicatriz em plano fechado (Figura 4) logo se contrasta ao padrão clássico de beleza do corpo do ator, acompanhado, sempre, por uma filmagem próxima, de intimidade. A cicatriz é a desordem no corpo escultural, e, não por acaso, é marcada com a estrela que simboliza a presença de Cocteau. O corpo filmado é, também, o corpo do realizador, e o trajeto pelo mundo especular é, também, a imersão na produção artística do diretor-poeta.



Figura 4 – Fotograma do filme *O sangue de um poeta*.
Fonte: Acervo pessoal.

O emaranhamento do espaço e do tempo é, ainda, o desordenamento do corpo. Essa fragmentação é a morte e, portanto, característica da outra dimensão, da travessia. Uma das imagens vistas pelo poeta através da fechadura configura-se como a figura máxima desse corpo partido; no quarto 23, ocorrem os “encontros de hermafroditas”, como narra a voz em *off* de Jean Cocteau. A visão é de um ser que é composto e descomposto, gradativamente, em um fundo escuro, por uma combinação de corpo e desenho. Os braços, as pernas e o rosto do ator aparecem e desaparecem conforme o desenho é composto, e, em lugar da genitália, uma placa com os dizeres “perigo de morte” (Figura 5). A personagem, aqui, incorpora diferentes realidades na direção de um conjunto representativo do poético, da morte, em uma prática comum entre os surrealistas, como analisa Eliane Robert Moraes (2012). O corpo não é corpo, a ilustração não é ilustração, assim como masculino e feminino não se sustentam individualmente – a personagem e os seus elementos só existem em função da totalidade que ilustram, em um todo paradoxalmente possibilitado pela fragmentação.



Figura 5 – Fotograma do filme *O sangue de um poeta*.
Fonte: Acervo pessoal.

Esse rompimento estende-se ao corpo de Cocteau. Simulacros das suas mãos e do seu rosto (Figura 6) ocupam a tela repentinamente e marcam uma referência explícita ao autor e à sua produção, artifício comum em todos os filmes da trilogia. O corpo de Cocteau é, à maneira daqueles que protagonizam as obras, de travessia, e a sua presença insere o real na

combinação de mundos da narrativa, em um procedimento que carrega o questionamento sobre os limites entre o real e o imaginário. Tal questionamento, analisado por Wellington Júnio Costa, com uma leitura de *Testamento de Orfeu* em pesquisa intitulada *Je(an) Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema*, é ainda mais suscitado pelo último filme da trilogia, em que Cocteau interpreta ele mesmo. A despeito disso, observa-se que a sua existência nos filmes, dos simulacros à voz, sendo esta utilizada em todas as películas, concebe o seu próprio corpo como parte da sua visão do mito órfico e como instrumento poético, isto é, de espelhamento, de fragmentação e de percurso pelo submundo.



Figura 6 – Fotograma do filme *O sangue de um poeta*.
Fonte: Acervo pessoal.

MORTE

Como já mencionado anteriormente, a morte tem papel fundamental ao longo da trilogia. Para além da sua recorrência em *O sangue...* e *Testamento de Orfeu*, sua personificação em *Orfeu* desenvolve-se como a referência mais explícita à submissão do poeta com relação à Princesa, como é denominada ao longo do filme. A poesia de Orfeu está sujeita, pois, ao seu vínculo com a morte, incorporada, aqui, pela atriz Maria Casares. A natureza ambígua da personagem itinerante, que carrega a manifestação de um fim-recomeço, instaurador da poesia, é, constantemente, sugerida pelo modo como a imagem da Morte é construída ao longo do filme, tanto pelo figurino quanto pela exploração de sombreamento e iluminação, em um trabalho com a luz reminescente dos filmes *noir*. Trata-se de um caráter dúbio explorado, nas outras películas, pela morte infinita do poeta, pelo

reaparecimento de alguns personagens – a exemplo de Cégeste, em *Testamento de Orfeu* –, ou mesmo pela reconstituição de uma flor destruída, a flor que deve ser entregue por Cocteau a Minerva, também no último filme da trilogia. Em *Orfeu*, a Princesa é quem assume essa natureza, ainda mais notoriamente do que o protagonista.

Em alguns momentos, por exemplo, tem-se o rosto da Princesa, em primeiro plano – ou “efeito primeiro plano” (AUMONT, 1979; DUBOIS, 1985 *apud* AUMONT; MARIE, 2006) –, marcado pelo destaque dos seus olhos em meio às sombras (Figuras 7 e 8).



Figura 7 – Fotograma do filme *Orfeu*.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 8 – Fotograma do filme *Orfeu*.
Fonte: Acervo pessoal.

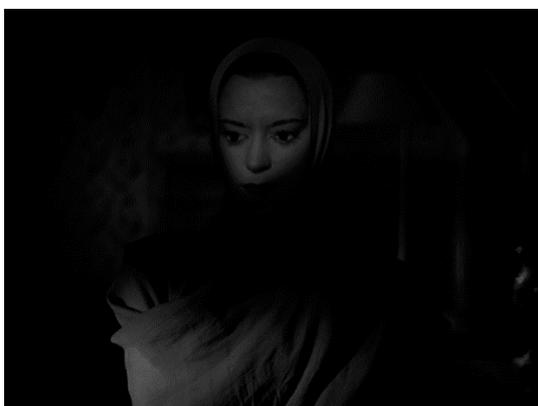


Figura 9 – Fotograma do filme *Orfeu*.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 10 – Fotograma do filme *Orfeu*.
Fonte: Acervo pessoal.

O surgimento da Morte envolta pela sombra também é frequente ao longo da película, como em uma sequência em que a personagem revela-se em um plano, de modo gradativo, em meio às sombras e, em seguida, dispersa-se entre elas novamente (Figuras 9, 10 e 11). Tais elementos, além de caracterizarem a atmosfera enigmática e onírica da presença da Princesa, destacam o olhar como um aspecto significativo na narrativa. Essa

ênfase culmina com o momento em que Orfeu olha para Eurídice e a condena a uma segunda morte; a visão de Eurídice corresponde, aqui, ao olhar da Morte, que prevê, ao envolver a tela em cenas anteriores, o acontecimento trágico que impediria a permanência de Eurídice no mundo dos vivos. Ao se pensar no valor do olhar para a narrativa, pode-se, também, resgatar um comentário de Maurice Blanchot: “esse movimento proibido é precisamente o que Orfeu deve realizar a fim de levar a obra além do que a assegura, o que ele só pode realizar esquecendo a obra, no arrebatamento de um desejo que lhe vem da noite, que está ligado à noite” (BLANCHOT, 2011, p. 190). Trata-se, então, de um olhar que liga o poeta à sua obra, um poeta que já está morto, “não a morte dessa tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim” (*Ibid.*, p. 188), como em *O sangue...*⁴ e *Testamento de Orfeu*.



Figura 11 – Fotograma do filme *Orfeu*.
Fonte: Acervo pessoal.

Em uma das cenas finais de *Testamento de Orfeu*, num momento de “última morte” do protagonista, há a contraposição do sangue do Cocteau-personagem com a flor que o acompanha ao longo do filme (Figura 12). Esse é o único momento em que se usam as cores; o vermelho destaca o sangue a que dá lugar o corpo do poeta, em uma imagem representativa da poética que mobiliza a trilogia. A vida do corpo próxima à flor, frequentemente símbolo das “almas dos mortos”, como elucida Jean Chevalier (1986) no

⁴ A análise desse aspecto em *O sangue de um poeta* é feita no texto “O sangue de um poeta: reflexões em torno do cinema-poesia de Jean Cocteau”.

Dicionário dos símbolos, ambas enquanto uma espécie de ciclo a ser preenchido por uma morte incessante e fundamental.



Figura 20 – Fotograma do filme *Testamento de Orfeu*.
Fonte: Acervo pessoal.

Assinalando a morte como elemento mais significativo dos filmes que compõem a sua trilogia, Jean Cocteau produz um cinema da imagem onírica, próprio daquele caracterizado por Pasolini, em que os signos como o espelho e o corpo estruturam a sua perspectiva da viagem órfica para o submundo. Nesse sentido, a assimilação da visão especular e do corpo fragmentado corrobora a elaboração dessa morte que figura, também, como começo. Da morte que compele o artista à travessia do espelho e à “libertação da obra”, para recuperar o termo utilizado por Maurice Blanchot. Da morte que *é* obra.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Campinas – SP: Papirus, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- COSTA, Wellington Júnio. **Je(an) Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema**. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-97ZSCX/disserta_o_de_mestrado_de_wellington_j_nio_costa.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- ORFEU. Direção: Jean Cocteau. França: 1950. (Tradução de Orphée).
- O SANGUE de um poeta**. Direção: Jean Cocteau. França: 1930. (Tradução de Le sang d'un poète).
- PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano I, n. 7, p. 267-287, mai. 1966.
- RODRÍGUEZ, María del Carmen. Imagens do tempo no cinema (versão deleuziana). In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 91-123.
- SEGAL, Charles. **Orpheus: the myth of the poet**. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- TESTAMENTO de Orfeu**. Direção: Jean Cocteau. França: 1959. (Tradução de Le Testament d'Orphée).

Submetido à publicação em 20 de junho de 2018

Aprovado em 12 de agosto de 2018

