

**Este material foi testado com as seguintes questões de acessibilidade:**

- PDF lido por meio do software *NVDA* (leitor de tela para cegos e pessoas com baixa visão);
- Guia da *British Dyslexia Association* para criar o conteúdo seguindo padrões como escolha da fonte, tamanho e entrelinha, bem como o estilo de parágrafo e cor;
- As questões cromáticas testadas no site *CONTRAST CHECKER* (<https://contrastchecker.com/>) para contraste com fontes abaixo e acima de 18pts, para luminosidade e compatibilidade de cor junto a cor de fundo e teste de legibilidade para pessoas daltônicas.

# Os veículos poéticos de Jean Cocteau: exercício de ‘nado’ e ‘mergulho’ em um vasto e profundo oceano artístico

Jean Cocteau's poetical vehicles: a 'swimming' and  
'diving' exercise in a vast and deep artistic ocean

Los vehículos poéticos de Jean Cocteau: ejercicio de  
'nadación' y 'buceo' en un océano artístico amplio y  
profundo



Charlston Pablo do Nascimento

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Feira de Santana, Bahia,  
Brasil, [cpnascimento@uefs.br](mailto:cpnascimento@uefs.br)

**Resumo:** Jean Cocteau (1889-1963) é comumente interpretado como um artista surrealista. Todavia, se de fato é possível reconhecer a presença de elementos comuns entre a arte de Cocteau e a abordagem do extraordinário, do inconsciente e do absurdo pelo surrealismo, por outro lado existe uma distinção de natureza e função entre seus respectivos usos. Em Jean Cocteau, o emprego da materialização do irreal, do sonho, do mítico e da 'lógica do absurdo' fazem parte não de uma transgressão da realidade sensível, mas da própria identidade existencial e visão de mundo do poeta como um personagem que procura vivenciar e traduzir realidades mais profundas. No presente artigo, fruto de pesquisas e reflexões estéticas oriundas de uma sequência de palestras e minicursos de extensão oferecidos entre 2008 e 2012, e com destaque para a Mostra

e Minicurso “Os veículos poéticos de Jean Cocteau”, realizados pelo projeto Sala de Cinema entre julho e agosto de 2012, na Universidade Estadual de Feira de Santana e no Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira, procurarei demonstrar: 1) o princípio e unidade da arte multifacetada de Jean Cocteau a partir do conceito de ‘veículos poéticos’; e 2) de que maneira a obra do artista francês nos conduz à necessidade de compreensão, interpretação e experiência de sua arte para além de uma dicotomia entre autoridades epistêmicas, mas, diferentemente, a partir de uma inter-relação entre interpretação de superfície e experiência relacional de profundidade, ao que intitulo crítica de nado e mergulho.

**Palavras-chave:** Jean Cocteau; veículos poéticos; crítica de nado e mergulho.

**Abstract:** In general, Jean Cocteau (1889-1963) is interpreted as a surrealist artist. However, if it is indeed possible to recognize the presence of common elements between Cocteau's art and the surrealist artists' approach to the extraordinary, the unconscious and the absurd, on the other hand there is a distinction of nature and function between their respective uses. In Jean Cocteau' art, the use of materialization of the unreal, the dream, the mythical and the 'logic of the absurd' are part not of a transgression of sensible reality, but of the poet's own existential identity and worldview as a character who seeks to experience and translate deeper realities. In this paper, written from research and aesthetic reflections arising from a sequence of lectures and extension mini-courses offered between 2008 and 2012, and with emphasis on the Exhibition and Mini-course “The poetic vehicles of Jean Cocteau”, carried out by the project ‘Sala de Cinema’ between July and August 2012 at the State University of Feira de Santana and at the Raimundo de Oliveira Museum of Contemporary Art, I'm effort to demonstrate: 1) the principle and unity of Jean Cocteau's multifaceted art based on the concept of 'poetic

vehicles'; and 2) how the artwork of the French artist leads us to the need to understand, interpret and experience his art beyond a dichotomy between epistemic authorities, but differently, from an interrelation between surface interpretation and deep experience and interpretation, which I call swimming-diving criticism.

**Key-words:** Jean Cocteau; poetical vehicles; swimming-diving criticism.

**Resumen:** Jean Cocteau (1889-1963) es comúnmente interpretado como un surrealista. Sin embargo, si es posible reconocer la presencia de elementos comunes entre el arte de Cocteau y el acercamiento de los artistas surrealistas a lo extraordinario, lo inconsciente y lo absurdo, por otro lado hay una distinción de naturaleza y función entre sus respectivos usos. En Jean Cocteau, el uso de la materialización de lo irreal, el sueño, lo mítico y la 'lógica del absurdo' son parte no de una transgresión de la realidad sensible, sino de la propia identidad existencial y cosmovisión del poeta como personaje que busca experimentar y traducir realidades más profundas. En el presente artículo, escrito a partir de investigaciones y reflexiones estéticas surgidas de una secuencia de conferencias y minicursos de extensión ofrecidos entre 2008 y 2012, y con énfasis en la Exposición y Minicurso "Los vehículos poéticos de Jean Cocteau", realizados por el proyecto 'Sala de Cinema' entre julio y agosto de 2012 en la Universidad Estatal de Feira de Santana y en el Museo de Arte Contemporáneo Raimundo de Oliveira, intentaré demostrar: 1) el principio y la unidad del arte multifacético de Jean Cocteau basado en el concepto de 'vehículos poéticos'; y 2) cómo la obra del artista francés nos lleva a la necesidad de comprender, interpretar y experimentar su arte más allá de una dicotomía entre autoridades epistémicas, sino, de una interrelación entre interpretación de superficie y experiencia profunda de interpretación, que denomino crítica de natación y buceo.

**Palabras clave:** Jean Cocteau; vehículos poéticos; crítica de natación y buceo.

Para Wellington Júnio Costa (UFS), cujo trabalho de reflexão e tradução da obra de Jean Cocteau tem ampliado de maneira considerável o interesse do público brasileiro por um dos artistas mais emblemáticos do século XX.

*Data de submissão: 20/07/2022*

*Data de aprovação: 14/10/2022*

## Introdução: o humano como ser de linguagem

Embora por vezes tratados a partir da metáfora de um tripé que constituiria a unidade, essência, sustento e função da academia na vida social, o ensino, a pesquisa e a extensão nem sempre podem ser adequadamente pensados sob essa analogia. Isto se deve, em parte, ao fato de que a definição do que é ensinar, do que é pesquisar e do que é extensionar nem sempre encontram suas fronteiras bem delimitadas entre si. Por vezes – e aqui me arrisco a dizer: quase sempre – as margens e os territórios do ensino, da pesquisa e da extensão se mostram sinuosas, convergentes, sobrepostas ou irremediavelmente conectadas em seus elementos, de modo que me soa bastante plausível que uma analogia com a água lhes seja um termo mais eficaz: embora as águas do ensino, da pesquisa e da extensão possuam as suas diferenças metodológicas, estão intimamente conjugadas em um mesmo oceano, mar ou rio sempre ativos, em um mesmo ‘riocorrente’, para empregarmos uma transcrição de Augusto e Haroldo de Campos para o termo *riverrun*, do *Finnegans Wake* de James Joyce (CAMPOS; CAMPOS, 2001, p.40-41). Assim como ao se ensinar também se aprende, dada a natureza dialética do processo de ensino-aprendizagem, a presença desse processo dialético do aprendizado também na pesquisa e na extensão nos convidam para uma contínua dança por entre essas diferentes águas, de modo que ao ensinar também

pesquisamos e extensionamos, ao pesquisar também ensinamos e extensionamos, e, ao extensionar, também pesquisamos e ensinamos. E, em todas elas, sempre adquirimos aprendizados.

O presente artigo é fruto dessa perspectiva interpretativa acima postulada sobre o ensino, a pesquisa e a extensão. Tendo me tornado professor do magistério superior na segunda metade da década 2000, exercendo, dentre outros, o cargo de professor substituto de filosofia na Universidade Federal de Goiás, e, a partir de 2011, ingressando no cargo de professor assistente de filosofia na Universidade Estadual de Feira de Santana, em ambas as etapas e instituições de minha vivência docente procurei conduzir as minhas pesquisas – centradas na estética e filosofia da arte – para a sala de aula e projetos de extensão, seja para enriquecer o processo de minhas investigações a partir do diálogo com discentes do meio acadêmico, ou, ainda, ampliá-las a partir do diálogo com a comunidade externa. Este é o caso de meus estudos sobre Jean Cocteau, artista enigmático, multifacetado e com notória atuação em diversas categorias artísticas, e cujos preceitos estéticos, destacados principalmente em sua obra cinematográfica, constituem não apenas um dos elementos basilares de minha formação e pesquisa filosófica da arte e para a educação de minha sensibilidade estética, mas também um dos pilares de minha atuação no ensino e, de modo recorrente em um importante período de maturação de minhas pesquisas, entre 2008 e 2012, um autor para o

qual dediquei um conjunto de mostras, palestras e minicursos de extensão nas cidades de Goiânia e Feira de Santana.

Figura 1 - Excertos do folder de divulgação da Mostra Cinema Francês e do Minicurso "Jean Cocteau: Cinema a serviço da poesia", realizados no Cine Cultura de Goiânia, Goiás, em 2010.

**Mini-curso**  
Jean Cocteau: Cinema a serviço da poesia  
Professor: Charliston Pablo do Nascimento  
Local: Cine Cultura

**Programação**

Data: 08/03/10 14:00 às 17:00	Data: 10/03/10 14:00 às 17:00
Curso: Estética, poesia e as novas técnicas das artes no século XX	Curso: As vozes incognoscíveis e a busca/perda da identidade nos personagens de Cocteau;
O artista multifacetado: Jean Cocteau e a busca pela "técnica eficiente" em favor da poesia	A materialização de um personagem: O anjo Herteubise;
Filme: O Sangue de um poeta (Le Sang d'un poète, 1930).	Artes visuais: entre a busca pelo mítico e a poetização do erótico.
Data: 09/03/10 14:00 às 17:00	Filme: Orfeu (Orphée, 1950)
Curso: O surrealismo e o poético na arte de Cocteau – A bela e a fera;	Data: 11/03/10 14:00 às 17:00
O artista visionário e as confissões de "Opio: diário de uma desintoxicação";	Curso: Quem é o Orfeu de Cocteau? A relevância da "artepoesia" de Jean Cocteau: O Testamento de Orfeu.
A releitura do trágico em Cocteau – "A máquina infernal"	Filmes: Documentário: "Jean Cocteau: autorretrato de um ilustre desconhecido"
Filme: A bela e a fera (Le Belle et la Bete, 1946)	O Testamento de Orfeu (Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!, 1959)

\*será emitido certificado

**A BELA E A FERA**  
(La belle et la bête) França, 1946 -93 min  
Direção : Jean Cocteau.  
Elenco : Jean Marais, Josette Day, Marcel André.

Este clássico francês é muito mais que um simples filme. O diretor Jean Cocteau o escreveu para ser contado e recontado por várias gerações. A trágica história de amor entre A BELA (Josette Day) e A FERA (Jean Marais). Depois do horror do primeiro encontro, BELA aos poucos vai descobrindo a alma humana existente atrás daquele repulso exterior.

**Mostra Cinema Francês**  
05 a 18 de março 2010  
Goiânia

**Realização:**  
af Cine Cultura  
Alliance Française GOIÁS  
PROEC  
CINÉ UFG  
UFG 50 ANOS  
ms Museu da Imagem e do som | goiás

**Apoio:**  
AGEPEL  
AGÊNCIA GOIÁS DE CULTURA PEDRO LUDOVICO TESEIRA  
GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS  
Desenvolvimento com Responsabilidade  
CINÉ CINEMATECA DO MEMÓRIAS DA FRANÇA  
Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE  
CINEMA FRANCÊS

Fonte: acervo do autor.

Devo observar que tais eventos extensivos decorreram antes de uma demanda surgida após uma exposição acadêmica e as atividades de ensino a ela subsequentes, do que, propriamente, de uma intenção objetiva. Ao ministrar a

palestra “O debate sobre a autoria na contemporaneidade” no auditório da FCHF/UFG, durante o I Colóquio de Estética, Cultura e Imaginário da UFG, em 2008, fui compelido pela manifestação de diversos discentes a retomar o tema de minha palestra em sala de aula, na disciplina de estética, tendo em vista que não apenas a descoberta de um artista por muitos desconhecido, e a compreensão do seu caráter artístico enigmaticamente denso, Jean Cocteau, havia lhes despertado a curiosidade e atenção, como pelo fato de que a concepção interpretativa da arte de Cocteau que eu advogara em minha fala, defendendo que aquele artista à primeira vista identificado como surrealista seria antes o formulador de uma estética própria e profunda, chamada arte como veículos poéticos, fez com que os presentes naquela palestra ansiassem por explorar de modo mais minucioso o tema. Por esta razão, em setembro de 2008, apresentei uma mostra de filmes do artista francês seguida da palestra “Jean Cocteau: cinema como veículo para a poesia”, durante o Cine-Filosofia organizado pela UFG e pelo Centro de Cultura Goiânia Ouro, e, entre 08 e 11 de março de 2010, no Cine Cultura e convidado por Ana Paula Nobre, pela Alliance Francaise-Goiás, e pela PROEC-UFG, retomei e aprofundi o projeto em uma mostra e minicurso, intitulada “Jean Cocteau: cinema a serviço da poesia”, durante um evento intitulado *Mostra Cinema Francês* (Figura 1). Neste, apresentei em conjunto ao minicurso de dezesseis horas os filmes de Cocteau *O sangue de um poeta*, *A bela e a fera*, *Orfeu*, *Testamento de Orfeu*, a leitura de poemas e trechos

literários da obra cocteauniana, e, por fim, um apanhado de sua produção visual a partir da reprodução de slides, recebendo uma representativa participação de um público acadêmico e não acadêmico, de artistas visuais, cineastas e cinéfilos, todos eles interessados em conhecerem a obra desse representativo artista francês da primeira metade do século XX.

Dois anos após as experiências de palestras e mostras em Goiânia, e já exercendo o cargo de professor assistente de filosofia na Universidade Estadual de Feira de Santana, fui convidado pela Profa. Dra. Ivone Maia de Mello a participar como conferencista de um cine-debate promovido pelo projeto de extensão Sala de Cinema, na Biblioteca Central da UEF, e decidi testar a receptividade do tema anteriormente apresentado e debatido em Goiânia para um novo público, a fim de observar a reação das pessoas presentes tanto em relação à descoberta do importante – e contraditoriamente, quase desconhecido pelo grande público – artista francês, quanto em relação à interpretação que minhas pesquisas e reflexões estéticas vinham desenvolvendo acerca de sua obra. A avaliação por parte do público foi de tal modo positiva, que um mês após a conferência me vi compelido a repetir e ampliar o tema e a mostra do minicurso anteriormente ministrado no Cine Cultura em Goiânia para a cidade de Feira de Santana, de tal modo que a convite do projeto Sala de Cinema oferecemos entre os dias 20 de junho e 11 de agosto de 2012 a Mostra e Minicurso “*Os Veículos Poéticos de Jean Cocteau*” (Figura 2), no

Museu de Arte Contemporânea Raimundo Oliveira (MAC-Feira de Santana), novamente recebendo um público diverso formado por membros da comunidade artística feirense, acadêmicos, cinéfilos e representantes da comunidade interessados em conhecer o trabalho e a constitutividade poética da vida e obra do artista francês.

**Figura 2** - Cartaz de divulgação da Mostra e Minicurso "Os Veículos Poéticos de Jean Cocteau", realizados no Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira (MAC-Feira de Santana), Bahia, em 2012.



**Fonte:** acervo do autor.

Decorridos dez anos desde o minicurso “*Os Veículos Poéticos de Jean Cocteau*”, organizado pelo projeto Sala de Cinema, e quatorze anos desde que expus pela primeira vez essa temática da arte como veículos poéticos na produção cocteauniana durante o I Colóquio de Estética, Cultura e Imaginário da UFG, e, apesar de ter esboçado alguns dos elementos constitutivos dessa concepção de arte em diferentes atividades de ensino, comunicações, palestras e minicursos ao longo da última década, tomei a decisão de apresentar neste artigo um texto dedicado exclusivamente à exploração dessa temática da arte como veículos poéticos segundo o artista francês, ansiando com este escrito não tanto um trabalho de descrição daqueles projetos e suas atividades extensionais, mas, explorar nele a essência de conteúdo e desenvolvimento argumentativo apresentado ao longo daqueles eventos e hoje maturados por aquelas vivências de extensão, pesquisas e reflexões filosóficas da arte. Se, tal como aponto logo acima, procuro compreender a conexão entre ensino, pesquisa e extensão a partir de uma metáfora com o fluxo interligado de diferentes águas na dança do ‘riocorrente’ de nossos aprendizados, este artigo não é outra coisa senão o anseio de convidar a quem o lê para ingressar no mesmo fluxo temático oferecidos naquelas mostras, palestras e minicursos de extensão, qual seja, a de possibilitar um nado e mergulho interpretativo no vasto e profundo oceano da arte de Jean Cocteau.

## 1. As múltiplas faces da arte de Jean Cocteau.

Membro fundador da *Art and Technology (EAT)*, organização estadunidense criada na década de 1960 para fomentar colaborações entre artistas e engenheiros, Billy Klüver apresentou no ano de 1997 uma das pesquisas mais simbólicas de seu trabalho no campo arte-tecnologia: a despeito da inexistência de qualquer dado de registro, conseguiu determinar com precisão os personagens, a autoria, o ano, a data, os locais e os horários em que um conjunto de vinte e nove fotografias documentais, aparentemente desassociadas, possuíam em comum. Retravam um passeio dos amigos Pablo Picasso, Max Jacob, Moïse Kisling, Amadeo Modigliani e, ocasionalmente, Erik Satie, Valentine Gross, Manuel Ortiz de Zarate, Guillaume Apollinaire e Marie Wassilieff, pelas ruas de Montparnasse, Paris, entre o início e o fim de tarde do dia 12 de agosto de 1916. As fotografias tinham como autor um outro membro do grupo, o artista francês Jean Cocteau.

A despeito do seleto grupo de artistas ilustres naquelas fotografias (Figura 3), a pesquisa do engenheiro Klüver poderia ser interpretada apenas como um episódio de comprovação do papel representativo da ciência para denotar informações sobre pesquisas históricas, como a datação precisa de um conjunto de registros fotográficos antigos, mas havia ainda um fator que lhe chamava a atenção. Nada há de extraordinário em que um grupo de artistas ilustres residentes na vanguardista Paris do início do

século XX fossem amigos e passeassem juntos pelas ruas e cafés do bairro em que residiam, tanto quanto não é peculiar que um dos membros do grupo dominasse a técnica fotográfica e tivesse decidido registrar aquele momento em fotografias.

**Figura 3** - Jean Cocteau. Fotografia de Amadeo Modigliani, Pablo Picasso e André Salmon em passeio por Montparnasse, Paris (segundo estudo de Klüver: cerca de 15h30m do dia 12 de agosto de 1916).



**Fonte:** KLÜVER, Billy. *Um dia com Picasso: 29 Fotografias de Jean Cocteau*, 2003, p.54

A questão elementar, para o engenheiro da EAT, é que aquelas vinte e nove fotografias de um registro cotidiano eram demasiado inovadoras para a época, pois diferiam dos demais registros fotográficos daquele período histórico. Cito-o:

A fotografia amadorística dos primeiros tempos tendia a ser estática, distante, fotos de amigos ou membros da família que certamente posavam para a ocasião, e seu aspecto era esse mesmo. O tempo parava e a foto era tirada. Historicamente, é uma coisa única ter tantas fotografias tiradas de um assunto apenas, num só dia. A série de Cocteau, com instantâneos espontâneos e sem pose, das pessoas que ele admirava em Montparnasse, mostra a determinação desse artista de usar um novo meio de uma maneira que se adequava à sua personalidade espirituosa e volúvel. Ele persistiu, através de três complicadas mudanças de rolos de filme, em tirar vários instantâneos em série, captando como as pessoas presentes ali interagem entre elas. Cocteau introduziu um novo realismo na fotografia amadorística, documentando sistematicamente seu dia com Picasso (KLÜVER, 2003, p.20).

A consideração crítica de Klüver a respeito daquelas fotografias de Cocteau não diz respeito ao fato de o artista dominar e se relacionar com uma tecnologia de sua era histórica, mas de que o artista francês, ao fazer uso daquela ferramenta, tenha procurado imprimir sobre o uso daquele instrumento técnico uma significação própria e humanizada, até então inédita, a partir de uma naturalização da cotidianidade nos registros fotográficos.

As fotografias estudadas por Klüver denotam a descoberta de mais uma das potencialidades multitécnicas de Jean Cocteau. O nome do artista francês, muitas vezes conhecido do grande público apenas como poeta, escritor e/ou cineasta, está comumente ligado ao emprego das diferentes tecnologias em suas obras, de modo que não soa estranho que o artista francês tenha feito um uso cotidiano e amador da fotografia. Trata-se tão somente de mais uma dentre outras incursões tecnológicas no histórico daquele

artista. O que é digno de nota, contudo, é justamente o ineditismo estilístico e conceitual de Cocteau não apenas naqueles registros descobertos por Klüver, mas em seu próprio hábito como artista no uso de toda tecnologia que lhe motivava o interesse, de o artista francês ter feito uso de tantas ferramentas tecnológicas e atuado em tantas categorias artísticas distintas (que ele próprio interpretava como um tipo de tecnologia), sabendo em cada uma delas imprimir a sua assinatura. Mais surpreendente, ainda, é que Cocteau tenha exercido, por meio de cada incursão de sua arte em um novo meio, uma correspondente e considerável respeitabilidade por parte da elite artística ligada àqueles próprios meios, bem como exercido uma relativa influência sobre as novas gerações de artistas que, inspirados pelo caráter multifacetado de sua obra, também procuraram por uma atuação artística nos multimeios.

Que outra parcela significativa do público que tomou contato com a obra cocteauniana, primordialmente, a cinematográfica e literária, também tenha sido levada a acreditar que o artista francês tenha sido apenas um expoente do surrealismo, dada a constante presença do imaginário e do absurdo em suas tramas, corresponde, como veremos adiante, uma compreensão reduzida de um dos diferentes aspectos dos quais a arte cocteauniana se apropriou em sua vasta e multifacetada obra criativa. A essência de sua arte em nada denota o engajamento a um movimento, forma e conceito artístico específico, mas, diferentemente, o uso de toda e qualquer forma de arte ou

tecnologia, seja a escrita literária, o cinema ou a fotografia como categorias artísticas, o realismo, o cubismo, a tragédia, a expressividade e mesmo algumas das conquistas surrealistas enquanto métodos, como meios de atingir aquilo o que o artista francês intitulava poesia.

## **2. O problema da interpretação surrealista da obra cocteauniana e a questão da realidade profunda.**

A fotografia *O versátil Jean Cocteau*, de Philippe Halsman, de 1949 (Figura 4), é provavelmente a imagem mais conhecida e que melhor sintetiza a natureza do artista Jean Cocteau. Nela, vemos a figura do personagem como uma espécie de artesão, mentalmente compenetrado à sua função e trajando um jaleco que expressa o caráter manual e dedicado de seu trabalho. Todavia, tal como uma entidade mitológica, Cocteau é dotado de seis braços e mãos que emergem, de forma ativa, de seu corpo.

**Figura 4** - Philippe Halsman. O versátil Jean Cocteau. Fotografia, 1949.



**Figura 4** - Philippe Halsman. O versátil Jean Cocteau. Fotografia, 1949.

**Fonte:** Philippe Halsman Archive. Disponível em:

<https://www.artsy.net/artwork/philippe-halsman-the-versatile-jean-cocteau>. Acesso em: 15 jul. 2022.

Poder-se-ia pensar, à primeira vista, tratar-se de uma imagem que procura inferir uma perspectiva surrealista ao trabalho fotográfico: uma representação e montagem imagética oriunda de um processo imaginativo, do sonho, do absurdo de se cogitar um homem de seis braços. Que a materialização de uma espécie de realidade paralela nessa

fotografia seja análoga ao emprego de uma espécie de lógica do absurdo, a qual também encontramos no trabalho de notórios artistas surrealistas como René Magritte, Max Ernst e Salvador Dalí, justifica em certa medida a interpretação que toma pelo trabalho cocteauniano – e que a fotografia de Halsman parece ressaltar – a alcunha de também ter feito parte, senão como membro ativo do movimento, ao menos enquanto participante estilístico e conceitual daquela forma de arte.

Uma análise mais profunda dessa imagem e do contexto em que seu conceito, forma e conteúdo procuram materializar o retrato de Cocteau, contudo, revelam um objetivo bastante diverso ao dos intentos surrealistas, e não ambiciona representar uma realidade paralela à do mundo sensível, mas, pelo contrário, materializar uma espécie de realidade profunda, ainda que a partir de recursos irrealis, que o título da obra e o artista representado perfeitamente tornam possível.

Tal como observado na fotografia de Cocteau por Halsman, encontramos um artista artesão, responsável ele próprio pela criação de suas obras. Seu personagem não é um artista de ideias, um artista que cria o conceito de suas obras e terceiriza a realização do trabalho a um grupo de trabalhadores manuais. Antes, Cocteau personifica ele próprio um artista que ao mesmo tempo concebe criativamente as suas obras, o que na imagem se mostra pelo feitiço compenetrado de sua face frente ao livro que uma de suas mãos redige, ao mesmo tempo em que outra

de suas mãos lhe leva um cigarro à boca. A essa compenetração do trabalhador manual que redige um poema ou romance em um livro ainda se somam as suas outras mãos, todas elas trabalhando de modo ativo. Uma das mãos segura o livro que está sendo redigido pela mão que porta uma caneta; outra mão porta um pincel que parece se mover para a lente da câmera de Halsman, tal como se essa lente fosse uma tela a ser pintada; uma mão à direita, portando uma tesoura, procura fazer um recorte em alguma estrutura que não aparece na imagem, mas que bem poderia ser o tecido de um cenário teatral; e, por fim, na parte inferior, uma mão vazia parece buscar por algum instrumento que não aparece na fotografia, tal como a simbolizar que o artista está à procura de outra ferramenta que lhe possa servir ao trabalho artístico.

A fotografia de Halsman não intenciona forjar uma ficção, nada possui de caráter alegórico, e nem pretende metaforizar um personagem de caráter surreal. Trata-se de uma representação de Jean Cocteau em sua realidade profunda. O artista francês, ao longo de toda a sua vida, exerceu de maneira constante e intensa o exercício multifacetado das diferentes artes, como dito anteriormente, mas cuja descrição dos feitos torna mais factível a sua compreensão e notável versatilidade empregada por Halsman no título de sua fotografia.

Jean Cocteau foi poeta, escritor, dramaturgo, cronista, crítico de arte, desenhista, pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, diretor teatral, compositor, pianista, fotógrafo,

roteirista, cineasta e ator. Antes mesmo do advento da arte da performance, atuou e registrou algumas ações cuja natureza é bastante próxima à arte performática. Na literatura, manteve constante contato com André Gide, Guillaume Apollinaire e Marcel Proust. Sarah Bernhardt chegou a recitar seus primeiros poemas no teatro. Concomitantemente às pesquisas imagistas e da ideografia chinesa por Ezra Pound, Cocteau procurou em *O Potomak* o estabelecimento de possíveis relações entre a escrita e o desenho, entre o visível e o legível, inaugurando uma espécie de *carrefour das artes*, como bem nos observa Wellington Costa (COCTEAU, 2019, p.7). Na música, junto a Erik Satie, tornou-se o mentor do grupo Les Six e trabalhou, posteriormente, com Igor Stravinsky na ópera-oratório *Oedipus Rex*. No teatro, reformulou a perspectiva do mito trágico e suas encenações ao trabalhar como cenógrafo para a peça *Parade*, de 1917, junto ao balé russo de Sergei Diaguilev e Vaslav Nijinski, ao pintor Pablo Picasso e ao músico Erik Satie, ao passo que, posteriormente, como dramaturgo e diretor teatral, ampliou à releitura moderna do trágico a presença do absurdo, da instabilidade material do mundo, e do fluxo de consciência na encenação de *Oedipus Rex*, com figurino de Coco Chanel, *Le bel indifférent*, na qual introduziu Edith Piaf ao papel de atriz, *La voix humaine* e *Orpheu*, ambas tendo influenciado autores que vão de Kurosawa a Almodóvar. No cinema, sob o anseio de consumir o projeto de materialização do irreal que já estava presente em sua literatura poética, tal como nos observa

BÉRTOLO (2017, p.128), e expandindo o horizonte de suas inovações no teatro para a cinematografia, Jean Cocteau introduziu em *O Sangue de um poeta* (1930), à mesma época em que Luís Buñuel e Salvador Dalí dirigiam a obra inaugural do cinema surrealista, *Um cão Andaluz*, elementos que configuram uma obra tão rica de elementos imagéticos do absurdo quanto aquela obra dos surrealistas espanhóis, mas, todavia, também dotada de um roteiro que estabelecia uma espécie de unidade narrativa poética imbricada e equânime entre a presença da imagem e do texto como síntese poética da cinematografia.. Posteriormente, com a aquisição de maior conhecimento técnico para aprofundar-se em suas ambições cinematográficas, Cocteau elevou aos patamares mais significativos e coesos a sua procura por uma unidade poética indissociável entre a imagem, a trama e o texto em seus filmes *A Bela e a Fera* (1946), *O Pecado Original* (1948), *Orfeu* (1950) e *Testamento de Orfeu* (1959), este último com produção de François Truffaut, música de Georges Auric, e a participação de Charles Aznavour e Pablo Picasso no elenco. O artista francês também foi o responsável pela ascensão de Raymond Radiguet na literatura, de Jean Marais no teatro e no cinema, e, algo também digno de referência em seu histórico, pela recuperação, treinamento e retorno ao título de campeão mundial de boxe do lutador Panama Al Brown, em 1938 (Cf. HAMBURGUER, 2015; MARAIS, 1975; PETERS, 1986; WILLIAMS, 2008).

Essa sequência descritiva das atividades artísticas de Jean Cocteau e sua representatividade no meio artístico de sua época não deve ser aqui desconsiderada. Apesar de ser um parágrafo de difícil absorvimento em razão de sua longa enumeração dos feitos do artista francês ao longo de sua carreira, essa longa exposição tópica não almeja aqui uma interpretação de caráter histriônico. O ponto a ser considerado, aqui, está em percebermos que essa longa lista de feitos artísticos de Jean Cocteau nos mais distintos campos da arte, bem como o valor notável que o artista adquiriu na fundação de perspectivas inovadoras e paradigmáticas em cada uma delas, chegando ao ponto de o artista ter trabalhado com parcela significativa dos artistas mais representativos da arte do século vinte e nos diferentes campos de atuação desses diferentes artistas, implicam um reconhecimento de seus feitos artísticos que denotam justamente a realidade profunda que a fotografia de Philippe Halsman procura materializar: não se trata de uma imagem do absurdo, mas da realidade de Cocteau.

Nada soa tão representativo da realidade do artista francês, dado o histórico multifacetado e de grande representatividade desse autor, quanto um registro fotográfico que o dota de múltiplos braços e mãos em constante atuação em diferentes meios, e, ainda, sob uma aura quase mitológica. Afinal, Jean Cocteau não foi apenas um artista versátil que transitou por entre as diferentes formas do fazer artístico, foi também um artista que instaurou uma imagética quase mítica em torno desse

múltiplo fazer, uma espécie de Midas artístico, cuja miríade de mãos e braços transforma em arte tudo aquilo o que toca (miríade esta que, ainda, também remete simbolicamente tanto às potencialidades de divindades hindus como Shiva mas também às múltiplas serpentes da górgona Medusa, da mitologia grega). Se há, portanto, alguma proximidade cocteauniana para com a arte surrealista na fotografia de Halsman, ela se encerra na aparência e no uso de algumas ferramentas comuns de suas linguagens, pois em natureza e função se diferem de modo substancial. A fotografia de Halsman é, inegavelmente, simbólica, mas é um simbolismo à procura de uma realidade profunda, uma materialização imagética que almeja 'enxergar a essência' do artista Jean Cocteau. É esse caráter simbólico empregado na procura de uma realidade profunda, também materializado na fotografia de Cocteau por Halsman, o elemento característico da presença do absurdo na obra de Cocteau, e não, diferentemente do que muito se pensa, uma perspectiva de interesse e retórica surrealista.

Em Jean Cocteau: *A life*, considerada por diversos estudiosos a mais significativa biografia de Cocteau, Claude Arnaud sustenta que assim como Apollinaire, também Cocteau foi erroneamente descrito como surrealista por muitos de seus intérpretes, crença está muitas vezes induzida pelo fato de Cocteau ter incluído elementos dos sonhos e de uma oniricidade do absurdo em seus escritos literários à mesma época da ascensão da arte surrealista, e,

ainda, por ter introduzido esses mesmos elementos no cinema à mesma época em que Buñuel dirigia *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro* (2016, p.3-6). Essa perspectiva pode ser ainda ressaltada pelo fato de Cocteau, durante as primeiras reuniões para o estabelecimento e filiação ao movimento *surrealista* em Paris, ter pretendido (junto à quase totalidade dos artistas de vanguarda do período) o ingresso naquele seleto grupo de artistas. O intento de Cocteau foi prontamente rechaçado pela proeminente figura de André Breton, líder do movimento, cuja negativa para o ingresso do artista foi sustentada menos por divergências de caráter artístico do que pela reputação que Cocteau, abertamente homossexual e à época em uma relação amorosa assumida com o jovem escritor Raymond Radiguet, representaria contra a moral do grupo na sociedade parisiense. Ademais, observa Arnaud, como Breton sentia em Cocteau a presença de um rival que poderia com ele competir pela liderança do movimento surrealista, logo em seguida à rejeição do ingresso de Cocteau ao grupo, passou a atacá-lo, de forma veemente e constante nos jornais parisienses, e com o apoio de outros membros do movimento (ARNAUD, 2016, p.259).

A predisposição a se pensar Cocteau como um artista surrealista, nesse sentido, parece encontrar nesses elementos identificatórios um sentido para a sua plausibilidade: o artista francês adotou algumas perspectivas comuns aos surrealistas à mesma época do surgimento do grupo, e também procurou ele próprio

ingressar no movimento. No que diz respeito a esse último aspecto, deve-se considerar que o advento do surrealismo no início da segunda década do século XX não foi semelhante ao surgimento das outras vanguardas artísticas que o antecederam. Diferentemente dos demais movimentos, oriundos da proximidade de perspectivas estilísticas conceituais e formais de seus artistas, a ascensão do surrealismo se amparava em um espectro de clara perspectiva de engajamento político subsequente à revolução bolchevique, e ainda estava ligado ao campo de investigação da psicanálise, também muito influente na juventude artística parisiense do período. Adentrar no grupo surrealista naquele momento consistia, portanto, em fazer o ingresso numa espécie de elite cultural da moda, fazer parte de um movimento duplamente revolucionário, ligado tanto à exploração de elementos político-sociais para reformar a sociedade, quanto da exploração do inconsciente por meio de práticas como a hipnose e a indução ao delírio, para a 'reformulação' do indivíduo. Tendo rapidamente alçado o estatuto de nova vanguarda cultural dessa época, atraindo inclusive a atenção e a adesão de artistas vinculados a outros grupos, como o cubista Pablo Picasso, não seria difícil compreender o interesse de Cocteau, um artista jovem, boêmio, em plena ascensão no meio artístico parisiense, ele próprio amigo de Picasso, ter procurado ampliar sua zona de influência a partir do ingresso naquele movimento artístico emergente (ARNAUD, 2016, p.196, 256-257).

Claude Arnaud observa, entretanto, que em detrimento da tentativa fracassada de Cocteau em ingressar no movimento surrealista, seguida aos ataques de notória homofobia que o artista francês passou a sofrer publicamente de Breton e de outros membros daquele grupo, que a despeito de algumas semelhanças estilísticas e formais entre a sua arte e o surrealismo, elas também se distinguiam no domínio estético e no temperamento que adotavam frente a questões como o imaginário e o inconsciente. Cito-o:

Cocteau compararia a arte surrealista do sono aos “cadáveres requintados” que circulavam por aquele grupo. O conflito era uma questão de estética, mas também de temperamento. Cocteau, usuário do ópio e a quem aquela droga fazia “dormir em pé” e produzir cada vez mais intensamente, tentava introduzir a si mesmo, e à força, na realidade do sonho. Breton, ao contrário, tão voluntarioso e lúcido, tentava romper e entrar no sonho, mas como prisioneiro daquela “dura disciplina da mente à qual pretendemos submeter tudo de uma vez por todas”. Breton achava difícil cochilar durante as sessões de hipnose que organizava, e não podia se entregar totalmente à escrita automática de que se dizia criador. Ele voltou às suas tentativas menores de uma poesia desenfreada, e chegou ao delírio apenas com grande vigilância. Cocteau, nesse aspecto, era pior que um rival: ele era a imagem agressiva do que Breton sonhava se tornar – um poeta que “trabalhava dormindo”. Longe de ser sempre o homem inspirado que ele descreveria com complacência, Cocteau foi, no entanto, capaz de fazer sua imaginação flutuar. Censurou tão pouco essa imaginação que nem sequer temeu o ridículo em sua busca do inominável. A psicanálise era outra fonte de discórdia. Embora Cocteau adotasse prontamente algumas de suas intuições, ele sempre se mantinha à distância dela, com medo de partir para a exploração de suas próprias sombras. Ele nunca procurou tratar desse núcleo supurante que alimentava tanto seus poemas quanto suas doenças, assim como não procurou decifrar as recordações primitivas, o suicídio de seu pai, ou o amor ao espelho por sua mãe, elementos esses que poderiam ter esclarecido seu sentimento de incompletude que o levara tanto ao vício quanto a muitos dos elementos simbólicos de sua arte. Mas não era esta a preocupação e uso do inconsciente por Cocteau. Enquanto encenava obsessivamente o personagem de Édipo, Cocteau preferiu explorar aquele inconsciente mitológico do qual Jung fez seu mel. Como muitos criadores, Cocteau temia que a busca de uma cura de seus problemas particulares pudesse trazer à tona a fonte neurótica de sua fertilidade e tornar sua imaginação embotada. Cocteau ainda preferia sua própria saúde ruim, se podemos colocar assim. Contentava-se com uma autoterapia verbal que o fazia produzir sempre, de modo que toda a sua obra pode ser lida como uma espécie de longo desfile por sua própria vida. “O mistério começa depois das explicações”, disse

ele em uma carta a Jacques Maritain. Breton e seu grupo, diferentemente, sonhavam em saber mais. Experimentando o transe e a hipnose a partir de 1922, surrealistas como Desnos e Breton se reuniram no escuro e davam entre si as mãos em volta de uma mesa redonda, esperando que seus inconscientes falassem (ARNAUD, 2016, p.371-372; grifos do autor).

A passagem de Arnaud é emblemática para a compreensão de alguns elementos distintivos entre a arte de Cocteau e os surrealistas. Enquanto esses últimos procuravam encarar o imaginário e o inconsciente a partir de uma espécie de pesquisa em que eles próprios se forjavam suas cobaias, e na busca por uma espécie de saber oculto para conseguirem fazer o inconsciente falar (isto é, a busca pela materialização do inconsciente, natureza esta significativa na procura bretoniana por uma escrita automática), Cocteau não estava, por outro lado, interessado em um exercício de investigação do inconsciente para o autoconhecimento, nem tampouco em atingir, a partir do autoconhecimento e do inconsciente, um mecanismo para uma retórica artística. Antes, fazia-se valer tanto dos elementos de suas experiências de vida quanto do seu exercício imaginativo para criar, a partir dessas ferramentas (e de si mesmo como uma dessas ferramentas) as suas obras artísticas. É por meio da abrangência dessa característica singular do modo como Jean Cocteau compreendia a sua própria vida que encontramos a chave-interpretativa para a compreensão de sua arte: o artista francês não procurou censurar ou apartar sua existência de sua persona artística, não renunciou explorar

suas próprias vivências em nome de sua arte, não estabeleceu qualquer delimitação ou tabu que lhe impedisse explorar a própria vida em nome da arte. De modo que seja as fotografias de um passeio cotidiano encontradas por Billy Klüver; seja os desenhos expressivos do campo de batalha no fronte belga, em que o artista francês serviu durante a Primeira Guerra; seja o homoerotismo abertamente revelado em seu *O livro branco* (1928); ou, por fim, também os desenhos e os escritos realizados ao longo de seu processo de abstinência e desintoxicação do ópio, apresentados tanto em *Ópio: diário de uma desintoxicação*, de 1930, e *A dificuldade de ser*, de 1947, mas também em seu filme *O Sangue de um Poeta* (1930), que encontramos em todas essas manifestações não um simples narrador confessional, mas um poeta que procura transformar um campo de batalha, o desejo e a consumação do sexo, ou o dolorido processo de abandonar um vício em matéria poética. É sob essa perspectiva que o multifacetado trabalho artístico cocteauniano apresenta a sua unidade: a totalidade do mundo do artista como veículo poético para a poesia, e é em nome dela que o artista francês fez constante uso de uma imagética onírica, irreal, simbólica.

### 3. Os veículos poéticos de Jean Cocteau.

Cocteau apresentou o seu conceito de arte como veículos poéticos em alguns de seus escritos, mas é no documentário de 1985, intitulado *Jean Cocteau: Autorretrato*

*de um desconhecido*, de Edgardo Cozarinsky, que a expressão do artista adquire contornos de uma definição da arte (seja no sentido da arte do próprio Cocteau quanto, também, da compreensão do artista francês do que significa a arte em si mesma).

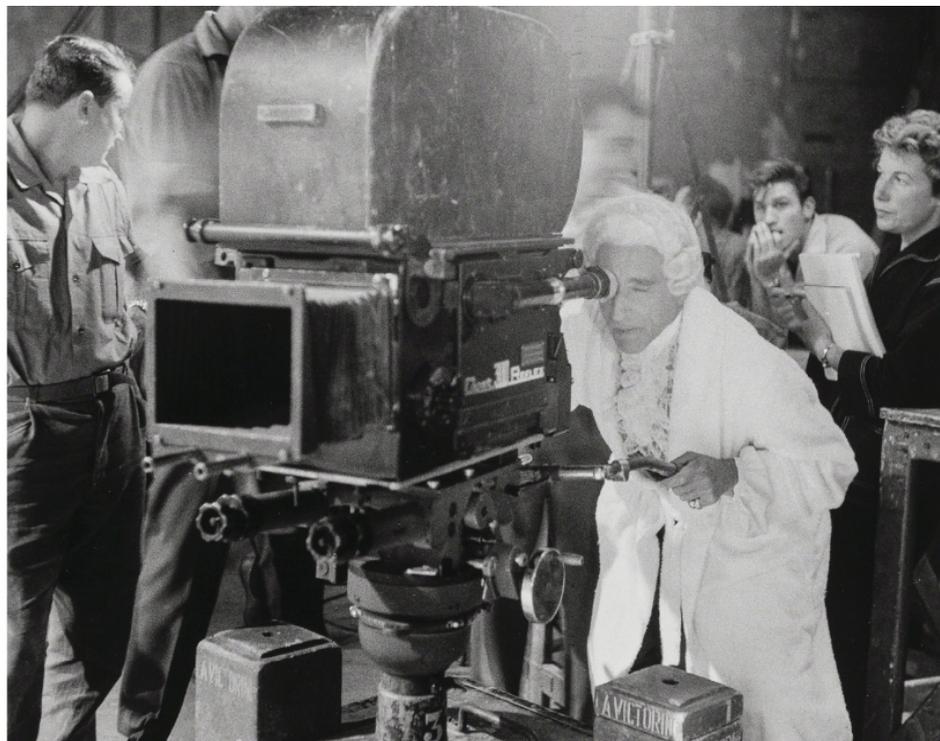
Espécie de narrativa biográfica estabelecida a partir do recorte e montagem de um compilado de entrevistas de Jean Cocteau ao longo da sua carreira e apresentando suas produções artísticas nas diferentes categorias da arte, como a poesia, o desenho, a pintura, o teatro e o cinema, no documentário de Cozarinsky assistimos Cocteau expondo a si mesmo, suas obras, e sua compreensão de mundo (que é, notadamente, o mundo da arte). O título do documentário é digno de atenção, pois retrata um artista desconhecido pelo grande público de massas, mas cuja relevância e atuação significativa no meio artístico do seu tempo o torna um dos nomes de maior projeção em seu meio, transformando-o, assim, digno de autobiografar-se. Trata-se de um critério valorativo que de fato corresponde à importância de Jean Cocteau, artista cujo trabalho ressoou e influenciou de modo mais preponderante entre o meio artístico do que propriamente entre o público, embora o artista tenha gozado certa celebridade como um dos representantes da arte francesa da primeira metade do século XX. Deve-se frisar, nesse sentido, que historicamente Jean Cocteau parece ter estabelecido uma relação institucional com a arte que só encontra equiparação, em certa medida, com aquela alcançada pelo músico inglês David Bowie no campo da

cultura de massas. Em ambos os casos, encontramos artistas multimidiáticos, de grande respeitabilidade no meio artístico de seu tempo, com ampla influência nas diferentes artes, mas que apesar de terem se tornado criadores célebres no meio artístico, não alcançaram do grande público a mesma ressonância que o peso que representavam para o mundo da arte poderia implicar. E, embora no caso de Bowie tenhamos um artista que em certos episódios da carreira gozou grande fama na cultura de massas, sua presença nesse meio foi antes decorrente da manifestação de sua influência em um amplo espectro cultural do que, propriamente, pela difusão de sua arte pelos veículos da grande mídia. Mas, retomemos o problema cocteauniano.

Em determinada passagem do documentário de Cozarinsky, logo depois de Cocteau apresentar sua volumosa e aparentemente díspar produção artística, o autor francês afirma não ter encontrado qualquer impedimento para o seu ingresso nos diferentes meios de se fazer arte. “Meu desenho é feito como um improviso no jazz”, pois “não vejo uma fronteira entre as artes”. “Em verdade”, prossegue, “quando eu desenho eu escrevo, e quando eu escrevo eu desenho; as formas de arte, para mim, são veículos para atingir a poesia” (Cozarinsky, 1985). Tais afirmativas são consonantes a uma outra sentença, quando o autor procura refletir seu ingresso no cinema e a criação de seu primeiro filme, *O Sangue de um Poeta* (1930): “Logo depois de minha internação para desintoxicação do

ópio, pretendia escrever um poema no qual pudesse apresentar um poeta a adentrar um espelho e, a partir dessa primeira imagem, fazê-lo adentrar em uma outra realidade, em um outro mundo". Mas, "ao refletir sobre isso, percebi que uma coisa seria descrever por meio de palavras essa imagem, e outra, muito diferente, seria materializar o irreal por meio de um filme, apresentar o poeta a ingressar nesse espelho. Foi assim que decidi fazer o meu primeiro filme" (Cozarinsky, 1985).

**Figura 5** - Lucien Clergue. Jean Cocteau filmando 'Testamento de Orfeu'. Fotografia, 1959.



**Fonte:** Artsy Net. Disponível em:

<https://www.artsy.net/artwork/lucien-clergue-jean-cocteau-filming-the-testament-of-orpheus-nice-france>. Acesso em: 15 jul. 2022.

A reflexão cocteauniana no filme de *Cozarinsky* merece ser aprofundada, e uma outra fotografia do autor em ação parece representar de maneira fidedigna o intento de sua afirmação. Em *Jean Cocteau filmando 'Testamento de Orfeu'*,

de Lucien Clergue (Figura 5), encontramos o artista francês manejando uma câmera de filmagem enquanto traja roupas típicas da aristocracia do século XVIII, como a véstia, o casaco e a peruca. Tal como acontece com a fotografia de Halsman (Figura 4), encontramos na fotografia de Clergue um motivo que nos remete a uma interpretação de caráter surrealista: Jean Cocteau estaria posando para uma fotografia em que dois espíritos de época (Zeitgeist), para usarmos um termo caro a Herder e a Hegel, estariam paradoxalmente apresentados em uma mesma imagem, o século XVIII e o século XX. Não é este o caso.

A fotografia de Clergue foi realizada no set de filmagem da última obra de Cocteau, *Testamento de Orfeu*. Na película, porventura a obra-prima do artista francês, encontramos Cocteau em uma trama na qual o jogo entre o real e o irreal, o material e o imaterial, a autobiografia e a ficção, o artista e seus personagens etc confluem-se em uma mesma narrativa na qual Jean Cocteau, interpretando um poeta que é ele próprio e também a reencarnação de um poeta do século XVIII, viaja pelo tempo e reencontra sua (própria) obra criativa e seus personagens ao longo da trama.

O roteiro do filme, demasiadamente complexo e dotado de elevada poeticidade a cada frase do roteiro, amplia de modo considerável o método aplicado por Luigi Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor*, peça teatral autorreferente na qual o dramaturgo e romancista italiano encena o próprio mundo do teatro no teatro. No filme de Cocteau, estão presentes suas próprias obras: o

*Oedipus Rex* do teatro, interpretado por Jean Marais; os Cavalos bípedes apresentados na mesma peça (e abordados como motivo cenográfico desde a peça *Parade*, de 1917); os desenhos e pinturas de Cocteau; seu filho adotivo Édouard Dermit (que também representa o personagem Cégeste, em *Orfeu*); María Casares interpretando a personagem Morte, de *Orfeu*; o anjo Hertebeuse, personagem de seu poema homônimo e também presente em outras obras de Cocteau; a figura de Orfeu personificada pelo próprio Jean Cocteau representando a si mesmo; o amigo Pablo Picasso na cena do velório e ressurreição do poeta Cocteau-Orfeu etc. A fotografia de Lucien Clergue, deste modo, não apresenta Jean Cocteau a encenar um personagem do século XVIII que manipula uma câmera cinematográfica do século XX, embora Cocteau pudesse perfeitamente empregar essa metáfora de caráter surrealista em seu filme. Antes, a fotografia de Clergue registra o artista francês em seu trabalho como diretor e ator em um mesmo filme. Por sinal, é preciso reiterar, um filme roteirizado por ele próprio e no qual o artista representa tanto um poeta de outro tempo quanto Orfeu e a si mesmo, o Jean Cocteau autor. Sua fotografia, portanto, compartilha o mesmo *logos* de simbologia e realismo profundo da fotografia de Philippe Halsman

Ao refletir a arte como veículos poéticos, ademais, Jean Cocteau não o faz enquanto filósofo. Não pretende – e nem é o seu papel – apresentar uma definição teórica do que é a arte. Mas parece-me evidente o que o autor anseia afirmar

por detrás deste conceito: Cocteau compreende a arte como poesia, o artista como poeta, e toda categoria artística, bem como toda tecnologia que possa ser empregada por essas categorias, como veículos, meios ou ferramentas para se alcançar a poesia. Logo, se o artista francês se permite fazer o uso das diferentes tecnologias e das diferentes categorias da arte em suas obras, isto se deve ao fato de não as compreender como fins, mas como meios. Não está em questão para Cocteau compreender a arte do pintor, do escultor, do cineasta, do músico, do literato ou do diretor teatral como vocações profissionais da arte ou identidades próprias do artista, elas não são fins. Ser artista, para a visão de mundo cocteauniana, é ser poeta. E a tarefa do pintor, do escultor, do cineasta, do músico, do literato e do diretor teatral é meramente de caráter instrumental, pois o objetivo de toda forma de arte (de todo *meio*) é atingir a poesia. A poesia é a arte! Cabe, todavia, compreendermos de que maneira o artista francês compreende por poeta o artista, e por poesia a arte.

#### **4. A interpretação de superfície e o vasto território da poética cocteauniana.**

No quarto capítulo de *O papel da crítica na arte pós-histórica: um problema filosófico*, intitulado *Por uma adequação essencialista histórica do conceito dantiano de crítica*, procuro apresentar uma reformulação do conceito dantiano de crítica de arte. Segundo o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, as obras de arte devem ser interpretadas

a partir de um critério de reconhecimento e autoridade epistêmica do artista: o significado de uma obra de arte é aquele que é dado pelo artista ao conferir sobre um objeto, seja este um ready-made duchampiano, uma pintura renascentista ou um filme de Andy Warhol, uma significação. Para o pensador estadunidense, obras de arte são entidades complexas, objetos sobre os quais se aplicam uma significação que os transfigura para uma outra 'atmosfera', distinta à dos objetos cotidianos, e intituladas obras de arte. As obras de arte, por sua vez, adquirem a sua constitutividade como arte por fazerem parte de um mundo próprio, o mundo da arte: um campo institucionalizado de diferentes discursos de razões sobre o fazer artístico. Neste artigo, obviamente, não pretendo retomar o tema da definição da arte por Danto, objeto este que acredito ter apresentado de forma detalhada em minha tese (NASCIMENTO, 2021). Entretanto, necessitarei me desgastar aqui, e de forma mais explicativa, no trato de seu conceito de crítica de arte e o problema a ela subjacente.

Segundo Danto, sendo as obras de arte entidades complexas e dotadas de significados atribuídos e incorporados aos objetos por seus criadores, os artistas, o papel da crítica de arte consiste em que o crítico represente uma espécie de mediador entre a obra de arte e o público. Assim, cabe ao crítico traduzir para o público, a partir da interpretação e descrição, o significado atribuído pelo artista e incorporado por ele na obra, ou, em matéria de juízo, observar se a significação dada pelo artista sobre o objeto

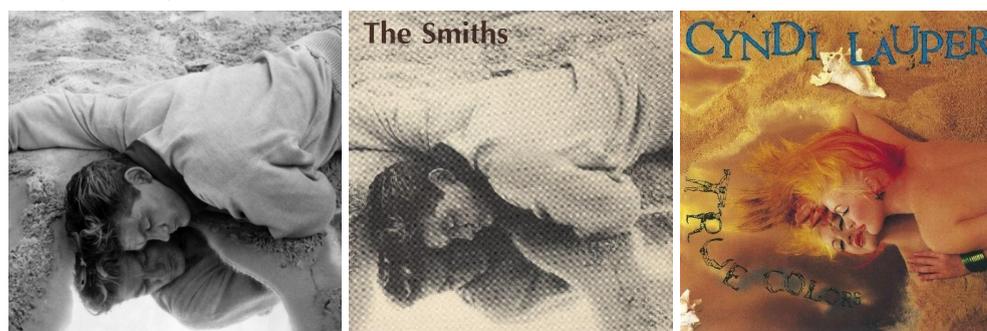
que compõe a obra de arte foi bem consumada (isto é, se o objeto e o significado incorporado adquiriram coerência). O ponto característico dessa compreensão do papel da crítica pelo pensador estadunidense, contudo, é que a interpretação das obras de arte não deve ser amparada em elementos de interpretação de uma terceira pessoa, mas pela autoridade epistêmica do artista em atribuir o significado de sua obra, e é esse o significado a ser interpretado pela terceira pessoa. Trata-se de uma concepção coerente, em princípio: nada mais justo que a interpretação de uma obra de arte procure reconhecer, como ponto elementar de sua análise, a autoridade do artista em designar o significado de seu próprio feito.

Arthur Danto intitula seu método de crítica de arte como interpretação de superfície (*surface interpretation*), denotando por esse conceito que a crítica de arte necessita reconhecer como objeto de suas sentenças aquilo o que se revela a partir da compreensão de mundo do artista, seu universo criativo, suas declarações a respeito de sua obra, com que discursos de razões, isto é, com que outras obras de arte e contextos artísticos tais obras estabelecem diálogos, de tal modo que a experiência da arte nem necessita recorrer a interpretações evasivas que imponham significados de terceiros às obras de arte, o que antes incorre em um erro interpretativo sobre o que uma obra de arte é e lhe impõe um significado que não foi aquele estabelecido pelo seu autor, quanto, ainda, compreende o limite da tarefa crítica em decodificar o significado e a

incorporação do significado nas obras (NASCIMENTO, 2021, pp.349-351).

Embora o conceito dantiano de interpretação de superfície nos conduza, à primeira vista, a pensarmos o território de sua crítica como um jogo de decodificação simplório ou trivial, não é este o caso. A crítica de superfície não deve ser confundida com trivialidade (surface e superficial são termos distintos). Se o conceito de crítica como superfície recorre ao 'território visível' que nos é dado pelo artista e pelo campo de relações dialógicas da obra para com seu meio, a questão, para Danto, é que nem por isso esse território da interpretação deixa de ser vasto (NASCIMENTO, 2021, pp.359-360).

**Figura 6** - À esquerda: Jean Marais em cena do filme de 1950 *Orfeu*, de Jean Cocteau. No centro: capa do compacto *This Charming Man*, do grupo de rock britânico The Smiths, de 1983. À direita: capa de Annie Leibovitz para o álbum *True Colors*, de 1986, da cantora estadunidense Cyndi Lauper.



**Fonte:** Jean Cocteau.Net. Disponível em [http://jeancocteau.net/oeuvre\\_filmographie\\_fr.php](http://jeancocteau.net/oeuvre_filmographie_fr.php); The Smiths Official Website. Disponível em: <https://www.officialsmiths.co.uk/tqid/> ; Cyndi Lauper Official Site. Disponível em: <https://cyndilauper.com/?playlist=ac113e2&video=c242d96>. Acesso em: 15 JUL. 2022.

Façamos um pequeno exercício. Nas imagens acima (Figura 6), vemos três fotografias distintas, e remetentes a

três obras e autorias diferentes, mas com certos elementos de similaridade. Na primeira imagem, à esquerda, vemos uma cena do filme *Orfeu*, de Jean Cocteau, na qual o ator Jean Marais, interpretando o poeta Orfeu, adormece sobre uma poça de água que reflete a imagem de seu rosto. Que essa cena remete a outras obras de arte, como a pintura *Narciso*, de Caravaggio, parece uma hipótese plausível. Tanto quanto parecem divergir em discurso, já que enquanto o mito do *Narciso* de Caravaggio observa atentamente a sua própria imagem refletida no espelho da água, o *Orfeu* de Cocteau adormece diante seu próprio reflexo. Do mesmo modo, essa cena do rosto espelhado também dialoga com a própria obra de Cocteau: o uso de espelhos é recorrente em seu trabalho cinematográfico, e tanto em *O Sangue de um Poeta*, no qual o espelho é uma passagem do poeta para uma realidade paralela, intitulada *Hôtel des Folies-Dramatiques*, quanto no próprio *Orfeu*, em que a travessia pelo espelho conduz o personagem Orfeu ao mundo dos mortos, temos aqui o emprego de recursos poéticos em que tais estruturas traduzem intercâmbios de diálogo. Tanto quanto o espelho de Cocteau, suas poças de água refletem, e, tal como as poças de água são penetráveis, também o são seus espelhos – Cocteau, por sinal, empregou uma piscina para confeccionar a cena do espelho em *O Sangue de um Poeta*. Como bem observa ARNAUD (2016, p.10), ao dotar objetos do cotidiano e imprimir sua assinatura em cada espelho, Cocteau proclamou a era

Warhol melhor do que ninguém na França, com a exceção de Marcel Duchamp.

Na segunda imagem, no centro, encontramos a capa do compacto *This Charming Man*, de 1983, do grupo de rock britânico The Smiths. O diálogo entre a capa do vinil e a cena do *Orfeu* é evidente, dado que a capa do compacto faz uso da mesma imagem do filme de Cocteau. Mas as duas obras possuem retóricas distintas, embora perceptualmente sejam semelhantes. Na imagem do filme de Cocteau, o significado da cena é conduzido em função da narrativa do próprio filme; ao passo que no compacto do grupo The Smiths, apesar da busca de um diálogo entre a poética do grupo de rock e a arte de Cocteau (posto que o próprio letrista e líder do grupo, o cantor Morrissey, considerava a si próprio um poeta e também posou para fotografias em que encenava a mesma cena de Marais em *Orfeu*), temos contudo uma outra demarcação de contexto para a interpretação da imagem: na capa do compacto, Marais e seu personagem Orfeu dão representatividade ao título do compacto: representam o *charming man* (homem charmoso).

Por fim, na imagem à direita, encontramos a capa do álbum *True Colors*, de 1986, da cantora estadunidense Cyndi Lauper. Que a imagem remete a uma paródia da cena de Marais no filme de Cocteau, é algo que a própria constituição da cena composta e fotografada por Annie Leibovitz parece permitir à interpretação: temos o rosto adormecido da cantora sobre a poça de água que reflete

seu rosto, mas também o entorno de areia dessa poça de água. Ademais, caso as diferenças de coloração e personagem na imagem de Lauper por Leibovitz conduzam a algum tipo de dúvida a respeito da influência da cena do *Orfeu* de Cocteau, trata-se de uma questão mais da escolha de elementos de uma releitura, pois, afinal, Annie Leibovitz e Cyndi Lauper anseiam deixar suas assinaturas sobre aquela obra e seu diálogo com Cocteau, e não apenas estabelecer um diálogo de reminiscência com a obra, a exemplo do compacto do grupo The Smiths. Por fim, para que não haja dúvidas acerca desse diálogo contextual entre Orfeu e a capa de True Colors, a própria cantora Cyndi Lauper esclarece a influência cocteauniana. Cito-a:

Eu tenho que dizer, fazer o álbum True Colors foi uma experiência criativa. Consegui fazer coisas visuais que eram extraordinárias. Eu fiz a capa do meu álbum com Annie Leibovitz, novamente, depois de She's so Unusual. Annie me mostrou todos os filmes franceses, como Orfeu, de Jean Cocteau. Porque a capa do True Colors é do Orfeu, não é mesmo? (Cf. SHEFFIELD, 2021).

Esse exercício interpretativo, acima, nos serve para exemplificarmos a natureza da interpretação de superfície de Danto, tanto quanto porque o seu método não implica uma crítica de caráter trivial. Seu território é vasto, pois compreender e interpretar a entidade complexa das obras de arte, isto é, o significado incorporado em um objeto a que chamamos obra de arte, demanda uma pesquisa de caráter objetivo, demanda sustentar o argumento na autoridade epistêmica do artista e o significado que ele

atribui para a sua obra, bem como o entendimento do contexto artístico de diálogo em que a obra se encontra. Em matéria do valor desse método, podemos inferir que sua maior qualidade, para além do sustento da intencionalidade artística, consiste em a crítica apresentar uma interpretação adequada à obra, à sua criação e ao seu contexto. Que esse método crítico tenha sido aqui empregado de forma apropriada, e como forma de mediação para a compreensão de tais obras, trata-se de um valor positivo dessa forma de crítica. Aliás, é sob esse mesmo método de interpretação de superfície que procurei sustentar, a partir dos elementos constitutivos da obra cocteauniana, seus dados biográficos por Claude Arnaud, suas próprias falas no filme de Cozarinsky, bem como pelas fotografias de Philippe Halsman e Lucien Clergue, no capítulo anterior, o argumento de que a obra cocteauniana encontra sua essencialidade antes no conceito de arte como veículos poéticos e sua procura por uma realidade profunda, do que na tendência à interpretação surrealista de suas obras.

Se teoria dantiana da crítica como interpretação de superfície me parece acertada para refletir os elementos constitutivos de uma obra de arte em uma primeira etapa do exercício crítico, por outro lado ela não me parece suficiente. E essa questão, em meu entendimento, adquire uma dimensão mais significativa ao pensarmos o trabalho multifacetado de Cocteau como veículos poéticos.

De acordo com Danto, a crítica de arte, para ser correta, deve ser delimitada ao estudo de sua interpretação

de superfície, e aqui me parece se encontrar o calcanhar de Aquiles de seu método crítico. Para o esteta estadunidense, existe uma outra forma de crítica, intitulada pelo filósofo como interpretação profunda (*deep interpretation*), mas cujo equívoco é sustentar a autoridade epistêmica da crítica de arte não no artista, mas nos diferentes intérpretes que possam se relacionar com suas obras. Na perspectiva de Danto, esse modo de interpretação ocorre mesmo em interpretações de caráter teórico, a exemplo da hermenêutica, que ao se amparar em princípios que procuram compreender as obras não por aquilo o que elas dizem por si, mas tomando como ponto de partida de suas interpretações as suas próprias concepções filosóficas, acabam por interpretar as obras de arte não por aquilo o que as obras são, mas a partir do que tais pensadores almejam que elas sejam (DANTO, 1986, p.57-59).

Tal como observo em *O papel da crítica na arte pós-histórica: um problema filosófico* (NASCIMENTO, 2021), considero que Danto esteja correto ao considerar que uma crítica de arte sustentada em uma autoridade epistêmica de terceira pessoa (isto é, a partir da significação dada pelo intérprete, e não pela significação do artista), de fato incorre em uma compreensão equivocada da obra de um artista. Por sinal, é esse o caso que me parece estar presente nas formulações que tratam Jean Cocteau como um expoente do surrealismo. Por outro lado, entretanto, o conceito restrito de Danto acerca da crítica de arte como interpretação de superfície me parece triplamente

equivocado. Em primeiro lugar, porque a sua redução do papel da crítica ao domínio da interpretação ignora o elemento relacional da experiência da arte, compreendendo o intérprete não como alguém que participa ativamente do processo da arte ao experienciá-la, mas como um mero membro de uma espécie de jogo criptográfico da decodificação de significados artísticos. Em segundo lugar, porque apesar de sua teoria crítica servir como um bom princípio para a compreensão dos diferentes fenômenos artísticos a partir da atenção ao significado atribuído por artistas às suas obras e pelo contexto artístico de que elas participam, sua delimitação impede a compreensão de fenômenos mais complexos da própria arte, cujo horizonte de abertura dialoga com elementos de crença, hermenêutica e existencialidade, a exemplo da obra de Cocteau e do próprio surrealismo. E, por fim, em terceiro lugar, porque a compreensão dantiana de interpretação de superfície e interpretação profunda, ao se sustentar em uma perspectiva dicotômica entre autoridades epistêmicas, incorre no erro de não perceber que o processo relacional da arte não se dá pelo estabelecimento de uma lógica 'ou... ou...' mas de uma complementaridade entre a significação dada pelo artista (ao que, corretamente adotamos a interpretação de superfície para a sua compreensão e experiência), e a interpretação profunda do intérprete, cuja experiência não deve se contrapor ao significado dado pelo artista, mas, a partir dessa significação dada, permitir-se à experiência do intérprete aprofundar por meio da obra em

sua própria visão de mundo em referência àquilo que o tema do trabalho artístico traz à tona. Trata-se de um processo que exige um movimento, um ir e vir. A essa formulação contraposta à teoria dantiana da crítica de arte intitulo crítica do nado e mergulho.

## **5. A poética profunda de Cocteau e o problema da interpretação de superfície.**

Concepções filosóficas da arte de caráter institucional, a exemplo do mundo da arte de Arthur Danto, costumam desempenhar um importante papel para compreendermos as funções sociais da arte, bem como o modo como determinados segmentos artísticos institucionalizam-se no segmento da arte a partir de suas dinâmicas e debates. Mas, com a exceção do conceito de artefactualização por outro autor institucional, George Dickie, tais teorias tendem a um determinismo institucionalizante que as fazem pecar em outro âmbito necessário para a compreensão do fenômeno da arte: a natureza da criação artística. Resistentes ao trato desse elemento fundante da arte, e por vezes apartando-o do debate filosófico por considerar seus conceitos obtusos de significado, teorias como o mundo da arte de Danto se veem obrigadas a um trato delimitado da experiência da arte em razão de seu próprio determinismo institucional. É este o caso da crítica de superfície, que apesar de conferir um método propício para refletir as obras de arte a partir da

intencionalidade de seus autores, e servir de modo bastante proeminente para a reflexão de movimentos de vertente conceitual da arte, como o minimalismo e a pop art. Todavia, se perdem da possibilidade de experiências de oniricidade, subjetividade, espiritualidade ou poeticidade que são inerentes a não poucos artistas, não poucas criações artísticas, e não poucos amantes da arte. Tais perspectivas, notadamente relacionais, não podem ser sustentadas em uma interpretação dicotômica entre superfície e profundidade e seu embate entre autoridades epistêmicas apartadas entre si. Obras de arte também procuram instaurar um tipo de mundo e de vivência, não são apenas jogos de linguagem a serem decodificados por exercícios de sintaxe e semântica. Exigem, deste modo, interpretações que se permitam ir além da vasta superfície e mergulharem em um território profundo. Isso está presente na própria constitutividade da arte de diversos artistas, e Jean Cocteau talvez represente o seu exemplo mais característico.

Ao contrário do que acontece com o conceito de veículos, tratados por Cocteau como meios de se atingir a poesia, e sendo, portanto, passíveis de clara identificação e interpretação em suas obras, no que diz respeito ao termo poesia (à qual tais veículos pretendem atingir), deparamo-nos aqui com um termo de difícil apreensão. Cocteau, propriamente, não procura definir com clareza o seu entendimento do conceito de poesia, embora por vezes tenha abordado a sua constante luta por alcançá-la. Jacques

Aumont parece ter observado a raiz e importância do problema. Diz o teórico francês:

Existem muitas tentativas de se definir a poesia, tanto em imagens que se movem como em palavras [...]. Jean Cocteau foi, sem dúvida, aquele que insistiu mais constantemente nisso. De *O Sangue de um Poeta* (1930) ao *Testamento de Orfeu* (1959), sua obra cinematográfica é obsedada pela figura do poeta, e o cinema para ele só tem valor e sentido quando se esforça por ser poesia – porque não existe arte que não se reconduza à raiz poética. Cocteau também tinha inclinação para as artes plásticas e para a música, mas recusava-se a submeter sua produção literária, plástica e cinematográfica a qualquer regra. O cinema foi-lhe imediatamente natural, mas, no fundo, não passava de uma manifestação da arte, isto é, da poesia, isto é, ainda, da parcela de sonho e de maravilhoso no pensamento humano. A noção de Cocteau da poesia é complexa e paradoxal, 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”[...]. “Não se deve confundir a escrita e o estilo, a poesia e as coisas poéticas. A poesia deve vir não se sabe de onde e não da intenção de fazer poesia, e é esta poesia que é vigorosa”. A poesia é, diz ele, ‘o zumbido do anônimo’, provém de um grande fundo coletivo, humano, mas impessoal; é a manifestação primordial do outro, e é por aí que a arte – literatura, pintura ou filme, tudo se une – é assimilada ao pensamento; ao mesmo tempo, ela emana de uma necessidade interior do artista, é a sua parcela de irreprimível e incontrolável, o fluxo da alma exprimindo a poética prosa do mundo. Mas esse desabafo romântico é freado por Cocteau por uma vigilância estrita, que lhe proíbe o ‘qualquer coisa’. Se ele pontifica a inventividade como desobediência, é porque reconhece o poder da regra. Da mesma maneira, seu elogio do amadorismo, que não é a apologia da incompetência, mas da liberdade de invenção (AUMONT, 2004, p.94-95; grifos do autor).

A passagem de Aumont é de alta relevância, e por um conjunto de motivos. Primeiramente, porque considera a totalidade da obra de Cocteau como um mecanismo empregado pelo artista francês para atingir a poesia, o que

confirma nossa compreensão do termo veículos na constitutividade de seu conceito de arte. Essa afirmação consiste tanto em uma perspectiva de caráter existencial, qual seja, de que Cocteau foi um indivíduo que devotou a própria vida e trabalho em nome da ambição de atingir a poesia, como também é um fundamento para a reflexão de sua estética: a vasta e multifacetada obra de Cocteau consiste em ser ela mesma um tratado de ordem poética sobre a poesia. Como dito anteriormente, Jean Cocteau não é um filósofo, e, portanto, não lhe compete apresentar definições distintivas acerca de um conceito. Todavia, ao dimensionar sua produção artística a essa busca pela poesia, nos conduz à tarefa de compreender que se almejamos esclarecer o sentido de sua poesia e do que ele entende por poesia, haveremos de buscar na sua obra esse 'ser' que ele procura.

Em segundo lugar, a passagem de Aumont nos traz alguns indicativos, embora obtusos e enigmáticos, sobre o modo como o artista francês compreende o domínio poético. A poesia seria uma espécie de 'zumbido', isto é, uma espécie de sonoridade que chega aos ouvidos do poeta, oriundo de algum lugar, mas de ordem coletiva, humana e impessoal, isto é, uma espécie de linguagem cujas vozes não são identificadas, mas que o poeta sabe reconhecer e atribuir sentido por meio do pensamento. Trata-se também de uma força, um impulso que emana do interior do artista, e que o leva, por meio do pensamento, a dotar esse zumbido de significação a partir de diferentes

meios, como a literatura, a pintura ou o cinema. Ademais, reconhece Cocteau, essa procura para a qual o artista se vê compelido a tomar para si, agarrá-la, não pode ser dominada por ele: a poesia, esse zumbido anônimo, lhe escapa o tempo todo, e só pode ser perseguida ou mesmo atingida (sem, deve-se frisar, poder dominá-la) a partir de meios que não são os da ordem da consciência, ou, em outras palavras, da ordem do claro entendimento e do especulativo.

A poesia, nesse sentido, consiste em uma espécie de duplo jogo e embate entre o impulso irreprimível e interno ao artista, levando-o à procura incessante da poesia que lhe escapa, e a presença dessa 'voz' que o 'zumbido anônimo' da poesia lhe compele a procurar, remetendo a algo semelhante à compreensão de Ezra Pound da arte poética, para quem os artistas são as antenas da raça à procura de uma linguagem eficiente (POUND, 1988, p.49). Diferentemente do caráter formalista de Pound, contudo, para quem a poesia consistia em um trabalho com a linguagem equiparável ao do médico com a saúde do corpo, em Cocteau o embate de forças do artista e sua busca pela poesia adquire feições nietzschianas da arte trágica, tal como um embate apolíneo-dionisíaco, quando Cocteau afirma que o fluxo entre o artista que almeja alcançar a indomável poesia e a poesia que lhe zumba nos ouvidos estabelecem ao mesmo tempo uma vigilância estrita do poeta em reconhecer o poder da regra, mas também o desprendimento dessa regra em nome da liberdade de

invenção. Em outras palavras, denota que o artista necessita enxergar a si próprio, e sempre, como um amador à procura de atingir o poético, mas sem com isso pretender apresentar, sob a forma de arte, uma coisa qualquer. O artista não é um profissional, tampouco um ser de passivo desleixo, mas um ser sempre-à-procura, ou, para usarmos uma analogia com a canção de Pete Townshend, do The Who, o artista é o The Seeker, embora os diferentes contextos entre a canção e o projeto cocteauniano.

Há, por fim, um terceiro elemento digno de observação na passagem de Aumont. Se, por um lado, Cocteau aparentemente se assemelha a Ezra Pound ao compreender o artista como uma espécie de antena à procura de captar a poesia, de outro modo essa função do artista não deve ser orientada como uma labuta de caráter cotidiano. O artista lida não apenas com a poesia que lhe escapa, ele também não sabe de onde ela vem. Em outras palavras, sua perspectiva da poesia não se funda em uma intenção do poeta em fazer poesia, mas de uma condição existencial da qual o artista não pode se libertar: o 'zumbido anônimo' da poesia lhe chega aos ouvidos, e o artista se vê compelido, pelo impulso interno que também lhe é irreprimível, a encontrar a partir de diferentes meios (veículos) atingi-la.

Tais observações apresentadas por Aumont se mostram bastante coerentes a outras afirmativas de Jean Cocteau no documentário de Cozarinsky. Em diferentes passagens do filme, o artista francês afirma a sua condição existencial prisioneira da poesia, ao alegar, por exemplo,

que no trabalho as suas mãos não são conduzidas por sua vontade própria, por um self cuja ação lhe seja dominada pelo arbítrio. Antes, reconhece em sua arte uma espécie de ‘mão esquizofrênica’ que lhe apossa, um ‘ser-outro’ que toma posse de si e o direciona para a criação. É esse ser esquizo, que é ele próprio, mas também outro, que é um si mesmo, mas também um outro Cocteau que o domina, aquele que procura pelos veículos poéticos para traduzir o zumbido anônimo da poesia. Trata-se de uma perspectiva da poesia como uma espécie de imanência, de algo que denota uma relação enigmática e de caráter suprasensível, e que o artista francês reconhece sob o conceito de mistério: mas o que é o mistério? Cocteau não o diz e nem o sabe, pois não seria mistério se tivéssemos sua resposta. Todavia, o artista francês enfatiza: “invocado ou não, o mistério sempre está presente” (COZARINSKY, 1985).

O modo enigmático como Cocteau procura refletir a poesia, trazendo para ela o plano do mistério, pode nos conduzir a uma falsa compreensão de seu entendimento do poético como, por exemplo, dotá-lo de conotação religiosa ou mística. Não é uma interpretação correta, pois apesar de lidarem com o mistério, as religiões e o misticismo o fazem a partir de um tipo de retórica que oferece algum esclarecimento do mistério. Em Cocteau, pelo contrário, o mistério é e deve seguir sendo mistério, e sua marca maior no cinema, qual seja, de seus poetas que adentram o espelho (Figura 7), podem nos auxiliar na compreensão do seu emprego poético desse termo.

**Figura 7** - À esquerda: cena do filme de 1930 *O Sangue de um Poeta*, de Jean Cocteau, na qual o poeta (Enrique Riveros), adentra o espelho rumo ao desconhecido. À direita: cena do filme de 1950 *Orfeu*, na qual o anjo Hertebeuse (François Périer) conduz o poeta Orfeu (Jean Marais) a adentrar o espelho para se encontrar com sua nova musa: a Morte, interpretada por María Casares.



**Fonte:** Jean Cocteau.net. Disponível em: <http://jeancocteau.net/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

O poeta é o personagem central da arte cocteauniana. Cocteau, o artista de múltipla versatilidade, vê a si mesmo como um poeta. E seu poeta não é o literato, mas o ser que orna a si mesmo de diferentes ferramentas a fim de perseguir e alcançar a poesia. A poesia, sujeito oculto presente em toda a sua produção artística, é ela própria uma personagem maior, uma espécie de entidade inatingível que o poeta, espécie trágica de Prometeu, busca encontrar de forma incessante a partir das categorias artísticas. Mas ela é também a entidade regente da obra. Logo, enquanto artista, Cocteau compreende a si mesmo como um personagem que acredita, em uma luta inglória, poder algum dia alcançar a mensagem da poesia porque a persegue a partir da origem de seu 'zumbido', mas a poesia apenas lhe zumba. Sendo esta a sua condição existencial, Cocteau realiza uma obra que é ela própria a materialização

de sua condição de existência. Sua trama, repleta de imagens oníricas de uma espécie de irrealidade, de um mundo paralelo, justamente esses os elementos que levam muitos de seus críticos a considerarem seu trabalho um tipo de surrealismo, possuem no elemento regente do mistério o condutor das ações de seus personagens. E, por sua vez, é justamente o poeta à procura da poesia o personagem principal de suas criações. Por não serem passivos de alcance, poesia e mistério lhe são sinônimos, mas o poeta está à sua busca. Trata-se, nesse sentido, de uma obra autorreferente, de modo que, tal como Cocteau afirma em *Testamento de Orfeu* (1959), “todo artista está fadado a sempre pintar o seu próprio retrato”. A arte de Cocteau, nesse sentido, é de caráter autobiográfico, mas não procura estabelecer necessariamente uma sequência de episódios por ele vivenciados em sua jornada; mas, diferentemente, materializar sua condição de poeta à procura da poesia em suas obras durante a sua jornada poética que são as suas obras.

Em *O Sangue de um Poeta* (1930), o Poeta (Enrique Riveros), faz poesia por meio da escultura. A sentença poderia parecer paradoxal em outro contexto, espécie de frase surrealista, mas nesta etapa de nosso artigo, acredito, ela faz pleno sentido. Sua obra, ela própria adquirindo vida na personagem de uma estátua, ressoa sobre os ouvidos do artista uma mensagem, o ‘zumbido anônimo’, para que ele entre no espelho. Trata-se de uma cena que remete ao irreal, e a surpresa do Poeta ao ouvir a mensagem a denota.

Parafraseando a famosa frase de Cocteau, ao afirmar que “não sabendo que era impossível, foi lá e fez”, o Poeta se lança – em uma espécie de mergulho – para dentro do impossível espelho (Figura 7, imagem à esquerda). A cena consiste, apesar de sua adoção do absurdo, em manifestar uma perspectiva poética do feito a partir de sua polissemia. O que significa entrar dentro de um espelho? Tratar-se-ia do *Narciso* caravaggiano a submergir em sua própria representação de si? Ou, de outro modo, seria uma metáfora do mergulho dos surrealistas no inconsciente? Ou, ainda, consistiria essa cena em Cocteau atribuir ao espelho uma carga mágica de conotação, como uma espécie de passagem para uma outra dimensão? Afinal, o que intenciona Cocteau dizer com essa sequência, e por que não o diz?

Um intérprete da crítica de superfície ver-se-ia perdido nessa cena de *O Sangue de um Poeta*, e, ao procurar algum tipo de dado de superfície para amparar sua análise, quando muito chegaria a conclusões de proximidade entre o filme de Cocteau e a obra de Buñuel que lhe era contemporânea, ou, ainda, delimitar-se-ia a sentenciar em poucas frases tratar-se das características do sonho e do onírico que Cocteau emprega como veículo poético em seus filmes. Todavia, é justamente a partir desse mergulho do Poeta no espelho, que por sinal é apenas um ponto de partida para as questões mais complexas que lhe seguem, e também das diferentes concepções polissêmicas resultantes dessa imagem, que Cocteau proporciona ao espectador

uma experiência de relação poética com o irreal, com o sonho, com o inominável, com o indizível, com o absurdo, ou, em outras palavras, com o mistério presente na poesia. Cocteau nos fornece, nessa cena, o zumbido anônimo para dotar o próprio espectador de possibilidades de atingir, ele próprio, a poesia. Exige-se aqui um intérprete que se vê condicionado, indubitavelmente, ao que é dado pela obra e sua vasta superfície, mas também lhe convida, a partir da abertura do inapreensível, a mergulhar no profundo oceano que sua arte lhe oferece. Atravessado o espelho, o Poeta se vê em uma trama ainda mais complexa, a passear por um corredor do *Hôtel des Folies-Dramatiques*, a espiar pelas fechaduras das portas, encontrando em sua tarefa de voyeur uma relação ainda mais obtusa da materialização do irreal: sombras de personagens fumando ópio, uma criança inconformada com a gravidade e que 'faz arte' subindo pelas paredes, um olho por detrás da porta a observar o próprio olho do Poeta voyeur, um hermafrodita com a mensagem 'perigo de morte' sobre o ventre e, por fim, uma mão que estende ao Poeta um revólver e lhe ensina, passo a passo e tal como um professor, a 'arte' do suicídio.

Na imagem à direita (Figura 7), vemos o anjo Hertebeuse (François Périer) a conduzir o poeta Orfeu (Jean Marais) rumo à travessia do espelho no filme *Orfeu*. Hertebeuse é um anjo criado pelo próprio Cocteau – segundo o artista francês, um anjo que de fato ele encontrou em um elevador, que o protege, e que a partir de então passou a fazer parte de seu mundo e de sua obra – e

cuja missão é conduzir o poeta (Jean Cocteau e os poetas de suas obras) rumo à dimensão dos mistérios. No Orfeu cinematográfico de Cocteau, adaptação da peça trágica grega para a contemporaneidade, o poeta Orfeu é um homem conhecido, um poeta celebrado, mas institucionalizado pelo mundo da arte, que, por consequência, vive angustiado em razão de sua celebração ter lhe ofuscado o encanto do público por sua poesia. Orfeu é o grande poeta, afamado como o grande poeta, mas já não é lido nem encanta. Por sua vez, o poeta tem observado um competidor, Cégeste (Edouard Dermit), jovem e no auge da fama, sendo apreciado pelas novas gerações do público e da crítica.

A trama de *Orfeu* adquire seus contornos de realidade profunda a partir do seguinte cenário: logo depois de uma briga em que Cégeste é atropelado, Orfeu presencia a chegada de um grupo de motoqueiros e de uma bela dama vestida de negro (María Casares), a sequestrarem o corpo da vítima. Inicialmente impelido a saber quem é aquele grupo, Orfeu volta a se encontrar em outras ocasiões com aquela dama, passa a persegui-la e descobre ser ela a responsável pela morte das pessoas. Casares, portanto, personifica a Morte como uma personagem (algo que, em outro sentido, nos conduz a uma analogia com a canção Boas Novas, de Cazuza, em que o músico brasileiro afirma ter visto a cara da morte, e percebido que ela estava viva). Sendo Orfeu um poeta, esse personagem que procura transitar por entre os mistérios e o desconhecido para atingir a poesia, Orfeu é o

único dos mortais que pode ver a Morte em seu trabalho cotidiano, inclusive quando essa personagem conduz sua amada, Eurídice, para o mundo dos mortos. Na imagem em que vemos Hertebeuse a conduzir Orfeu para o espelho, temos o anjo que o leva não para o *Hôtel des Folies-Dramatiques*, de *O Sangue de um Poeta*, mas para o Hades. O espelho representa a passagem por onde a Morte vem ao mundo dos vivos buscar suas vítimas, mas também é por ele que o Orfeu de Cocteau, logo após trazer Eurídice de volta ao nosso mundo, passa a transitar em razão de ter encontrado na Morte sua nova amada, relação está correspondida também pela Morte. Eurídice, apesar de ter sido a antiga musa de Orfeu, não pode se equiparar à relação profunda entre a Morte e o Poeta, já que ambos são regidos pelo mistério: é pelo mistério da Morte que Orfeu se apaixona, tanto quanto pelo mistério da poesia que a Morte se apaixona por Orfeu. Na trama cocteauniana, a personificação da Morte é humanizada, e ela própria, assim como o poeta, são compelidos aos seus trabalhos por uma força que não sabem de onde é originada – no filme de Cocteau, por sinal, a própria Morte é punida por seus superiores depois que a descobrem apaixonada pelo poeta. Morte e Poeta atuam sob ordens, das quais ambos não sabem a sua origem.

As cenas do espelho de *O Sangue de um Poeta* e de *Orfeu* nos servem como bons suportes para a reflexão do caráter profundo e da razão de ser da obtusidade do conceito cocteauniano de poesia. Que o conceito de poesia

por Cocteau instaure uma espécie de enigma impossível de ser solucionado, é justamente porque esta é a sua natureza. A poesia, para o poeta francês, é ela própria um mistério. O poeta sabe de sua existência, ouve seu zumbido anônimo, quer alcançá-la por meio dos veículos de que lhe servem as infindas ferramentas, mas, ao mesmo tempo, sabe que ela sempre lhe escapa às mãos e talvez seja esta a analogia da mão sem ferramentas na parte inferior da fotografia de Cocteau por Halsman, a procurar por alguma coisa (Figura 4). Que a poesia tenha essa natureza, para Cocteau, não implica que com isso o artista francês a rejeite. É ela, esse objeto impassível de denotação especulativa, e, portanto, impassível de ser decodificada por uma interpretação de superfície, a condutora da realidade profunda à qual a arte cocteauniana sempre nos convida à interpretação e experiência. Essa outra interpretação, também ela sempre infinda em razão de sua própria natureza – posto que a poesia sempre nos escapa do pleno domínio – é o oceano profundo para o qual sua arte nos convida a mergulhar.

## **6. Crítica como nado e mergulho.**

Acredito que na presente etapa deste artigo podemos reconhecer alguns fatores elementares para a compreensão da arte de Jean Cocteau. Primeiramente, em sentido de interpretação de superfície, de que as interpretações da arte cocteauniana a partir de uma perspectiva surrealista incorrem em um equívoco interpretativo. Ocasionado pelos elementos de similaridade perceptual ou pelos recursos

adotados em comum tanto pelos surrealistas quanto por Cocteau, muitos intérpretes tendem a sustentar suas identificações de reconhecimento da arte cocteauniana a partir de seus elementos materiais, quando, por outro lado, sua arte se sustenta em uma perspectiva autorreferente e de caráter conceitual, intitulada arte como veículos poéticos.

Em segundo lugar, de que o conceito cocteauniano da arte como veículos poéticos incide, por um lado, em a) uma compreensão das diferentes tecnologias empregadas pela arte, bem como das distintas categorias artísticas e seus recursos estilísticos (inclusive aqueles similares aos dos surrealistas e empregados por Cocteau), como ferramentas ou meios de se atingir a poesia; e, b) de que o entendimento cocteauniano da poesia sustenta uma concepção de realidade profunda, existencial e obtusa acerca do poético, e que justamente nesse fator se encontra o elemento de constitutividade e unidade para a compreensão de seu fazer artístico multifacetado.

E, por fim, em terceiro lugar, de que apesar de uma crítica de superfície, conforme o método apresentado por Arthur Danto em sua filosofia da arte, possa servir à compreensão dos elementos 'visíveis' da obra de Cocteau e seu vasto território, bem como sustentar o horizonte de sua interpretação na autoridade epistêmica do autor em definir o significado de seu próprio trabalho artístico, fornecendo ao espectador uma experiência adequada de interpretação de seu trabalho, por outro lado esse método peca em seu papel crítico e interpretativo ao não permitir um passo

seguinte, visto que a obra de Cocteau também exige a presença de uma experiência relacional para com a sua obra em seu caráter imersivo e profundo na busca pela poesia.

No que diz respeito ao primeiro e ao segundo aspecto acima descrito, quais sejam, de que a arte cocteauniana não pode ser definida de forma plausível a partir de uma interpretação surrealista, mas, diferentemente, a partir da sua compreensão da arte como veículos poéticos (e, principalmente, da coerência de o artista francês ter aplicado essa concepção artística dos veículos poéticos em seu próprio trabalho), poderemos empregar aqui um último exemplo ilustrativo, e que remete, novamente, ao exercício que empregamos para a reflexão das fotografias de Philippe Halsman (Figura 4) e Lucien Clergue (Figura 5).

**Figura 8** - Cena do filme *Testamento de Orfeu*.



**Fonte:** Jean Cocteau.net. Disponível em <http://jeancocteau.net/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

Na imagem acima (Figura 8), subtraída de uma passagem de *Testamento de Orfeu* (1959), vemos Jean Cocteau a caminhar e cruzando pelo caminho com um cavalo de características antropomórficas, a exemplo da feição de seu dorso e braços, andar como um bípede, e calçar sapatos. Trata-se, notadamente, de uma imagem que se ampara no recurso do insólito e de uma oniricidade do absurdo, remetendo, portanto, tal como toda a imagética de Cocteau, a uma primeira interpretação de caráter surrealista. Afinal, não existem cavalos bípedes, a não ser sob a ótica de determinadas perspectivas culturais animistas e suas entidades representativas dessa crença, e, mesmo

que fosse este o caso, ainda assim teríamos uma obra de perspectiva surreal: o encontro entre um humano mortal e uma entidade pertencente a um mundo paralelo ao mundo sensível. Todavia, não é este o caso dessa cena de *Testamento de Orfeu*. Tal como apresentado anteriormente, na referida obra de alta densidade e complexidade poética, Cocteau interpreta o poeta Orfeu, que, por sua vez, representa a ele próprio enquanto poeta à procura pela poesia.

No filme, o artista francês transita entre o real e o irreal, mas também no âmbito profundo de sua própria realidade enquanto poeta-criador, encontrando-se ao longo da narrativa com diversos veículos empregados ao longo de sua jornada artística em busca do poético. É este o caso do Cavalo bípede, personagem apresentado por Cocteau enquanto recurso cenográfico em *Parade*, de 1917, mas também como um dos personagens de sua releitura moderna do mito trágico na peça teatral *Oedipus Rex*, de 1927. Que em *Oedipus Rex* o Cavalo tenha adquirido feições de proximidade com os métodos surrealistas, ao representar uma figura mitológica animista e antropomórfica, é algo que pode em certa medida ser considerado à interpretação, já que a referida peça teatral foi encenada em um contexto dominante do surrealismo na arte francesa. Todavia, ainda assim, seria uma consideração questionável, já que personagens mitológicos de uma encenação trágica precisam ser encenados enquanto personagens mitológicos. Em *Testamento de Orfeu*,

entretanto, esse argumento de ordem surrealista não pode ser levado em conta: Cocteau-Orfeu não está cruzando com uma entidade mítica em seu caminho, mas com um dos seus próprios personagens, denotando um sentido mais próximo ao teatro autorreferente de Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor*, do que aos intentos surrealistas. Se o Cavalo aparenta uma imagem surrealista em sentido perceptual, difere longitudinalmente dessa perspectiva em sua retórica e significado, correspondendo, portanto, a uma cena que reflete apenas a realidade profunda do conceito cocteauniano dos veículos poéticos.

Passemos, enfim, ao último ponto de nosso argumento, referente ao problema do limite interpretativo do método dantiano de crítica de superfície. Em *O papel da crítica na arte pós-histórica: um problema filosófico*, observo que Arthur Danto incorreu em um equívoco ao formular sua teoria da crítica de arte a partir de princípios de autoridade epistêmica. Ao empregar os conceitos de interpretação de superfície (*surface interpretation*) e interpretação profunda (*deep interpretation*) como campos antagônicos da interpretação das obras de arte, e determinar que a interpretação das obras de arte deve se amparar ou na autoridade do artista em atribuir o significado da obra, ou na interpretação de terceira pessoa, como o público, o crítico, o hermeneuta etc. Danto incorreu em uma espécie de determinismo que vai de encontro à própria razão de ser da arte: as diferentes possibilidades de sua experiência (NASCIMENTO, 2021, p.423-427).

Obviamente, poder-se-ia objetar, a teoria filosófica da Arte de Danto anseia por estabelecer no debate estético uma compreensão de caráter teórico da arte, foi em nome desse esforço aproximar a arte de sua filosofia e refletir os objetos artísticos a partir da atribuição de significado sobre os objetos, ao que o pensador estadunidense denominou credenciamento filosófico da arte, que o esteta erigiu seu edifício filosófico da arte. Essa perspectiva não é incorreta, mas o problema está em uma outra questão: que Danto tenha procurado dotar a arte de filosofia como seu elemento substancial, tornando-a um tipo de conhecimento, trata-se de um ponto positivo à sua estética. O problema, contudo, é que ao menos no âmbito da crítica esse passo constitutivo de sua teoria do mundo da arte incorreu em um equívoco: confundiu a arte com a própria filosofia, tal como se fosse o papel da arte reduzir-se a um conhecimento de ordem especulativa. O conceito dantiano de interpretação de superfície e interpretação profunda como métodos antagônicos de interpretação ocorre sob uma perspectiva antagônica não porque superfície e profundidade sejam díspares no trato da arte, mas porque o filósofo estadunidense, ao tratar a arte como domínio do especulativo, viu-se obrigado a determinar qual das autoridades epistêmicas (artista ou público) poderia determinar o que uma obra é em seu significado. Mas arte, contudo, não é filosofia.

Obras de arte não são objetos de decodificação, não são criptografias que após desvendadas temos encerrado o

processo interpretativo, podendo jogá-las fora pela janela. Obras de arte são o que são porque estabelecem entre si e o público, a partir da criação do artista (inclusive na atribuição de significado) um princípio relacional de experiências. Se salvaguardamos obras de arte para que futuras gerações também possam experimentá-las, isto ocorre justamente porque as obras de arte nos permitem infindáveis experiências. Fosse a arte um código cuja interpretação pudesse ser finalizada, por que razão haveríamos de experimentá-las por tantas vezes seguidas ao longo de nossas vidas, tal como empiricamente fazemos com não poucas pinturas, livros, filmes ou músicas? Há, na experiência relacional da arte, a presença e o estado presente do espectador, do observador, do leitor, e sem esse alicerce a arte se reduz a um mero jogo. Anteponho a essa compreensão dantiana de crítica uma perspectiva em que se deve superar a dicotomia entre interpretação de superfície e interpretação profunda a partir do critério de experiência relacional, ao que intitulo crítica de nado e mergulho.

Por serem entidades complexas, as obras de arte são dotadas de elementos que estão para além de sua materialidade: não são apenas objetos, mas objetos-com-uma-significação-própria. Nesse aspecto, devo concordar com Danto. Todavia, tais significados não são de ordem especulativa apenas, a exemplo de obras de arte participarem de um mesmo contexto histórico ou determinada forma de conhecimento, mas são também de

ordem poética, e é justamente esse último quesito que nos permite compreender a vitalidade sempre presente das obras de arte: elas são também poesia. O que torna a obra aquilo que ela é não se dá pelo fato de o artista ter dotado um objeto de significado, e sim que esse significado, engendrado na obra, permite ao público estabelecer conexões de relacionamento para com esse significado e, a partir desse primeiro estágio, relacionar essa experiência da obra com as próprias experiências de mundo de cada membro desse público.

Nesse sentido, empregarei aqui uma metáfora: obras de arte são como corpos aquáticos, são como rios, mares e oceanos, e o papel do intérprete da obra, aquele que a experiência, consiste em poder nadar na superfície dessa água, ou, ainda, mergulhar na profundidade dessa água. Que algumas obras de sejam dotadas de uma significação que não pretende conduzir o espectador a uma experiência profunda, ao passo que outras obras de arte, como a poética de Cocteau, almejam justamente conduzir o espectador ao mergulho, isso varia justamente em razão da intencionalidade do significado dado por cada artista à sua obra. Em ambos os casos, todavia, recomenda-se ao espectador o conhecimento de como nadar e mergulhar, uso de roupas e escafandro para a aventura nessas águas, mas fica ao critério e arbítrio do espectador escolher qual dessas atividades almeja, em uma dada experiência, realizar. Tanto quanto ao artista, em sua concepção de sua

obra, se pretende obras mais dotadas de superfície do que profundidade, ou vice-versa.

Nadar na superfície da obra de arte consiste em percorrer seu território visível, compreender o significado dado à obra pelo artista e o contexto em que o significado da obra, em sua retórica, partilha. Trata-se de uma tarefa árdua, que exige atenção e treino, e também é ela o ponto de partida para o espectador que almeja mergulhar (pois um mergulhador precisa, antes de mais nada, também saber nadar). Por outro lado, após o reconhecimento do território em que está nadando, o espectador pode se permitir ao mergulho naquela água. Que seu mergulho seja o mais raso ou o mais profundo, que as águas estejam propícias para a sua atividade, tudo isso varia tanto em razão da natureza daquelas águas, quanto pelo domínio do nadador-mergulhador em exercitar-se nela. Ademais, e esse é o ponto mais relevante, a água em que se nada e a água em que se mergulha não são antagônicas, mas complementares, fazem parte de um *mesmo* corpo. Todavia, e esse alerta é necessário, não se pode nadar ou mergulhar em mares indonésios quando o nadador-mergulhador se encontra em águas de Cabuçu. Que lhe seja um intento fingir-se em outras águas, é algo que não compete àquela água.

As obras de arte de um artista como Jean Cocteau nos exigem o mergulho, mas para isso é necessário que antes reconheçamos a superfície de suas águas. Trata-se de uma obra cuja poética nos conduz ao âmbito dos mistérios, mas

isso não representa qualquer empecilho para o seu espectador. Que o vasto e profundo oceano da arte de Cocteau nos conduza a um certo temor e receio em seu primeiro contato, confundindo as suas águas e temendo o ‘zumbido anônimo’ exalado de seus veículos poéticos, tudo isso nada tem de impeditivo. O poeta não anseia nos mostrar as respostas, apenas nos convida ao mergulho. Quer que possamos nos sentir, enquanto intérpretes de sua experiência, a comungar sua própria experiência. Mas, quantas interpretações profundas dessa arte oceânica podem existir? A resposta é: tantas quantas forem os nados e mergulhos a serem nela realizados, desde que mantida a consciência do mergulhador acerca da água em que mergulha e na qual veio a chegar por meio de sua superfície. Um intérprete de superfície, perante o vasto e profundo oceano da obra de Cocteau, ver-se-ia em uma tarefa complicada: a de ter de dedicar-se a percorrer o quanto lhe fosse possível o território de sua superfície para mapeá-la e compreendê-la. Todavia, acredito, tal como uma voz a exalar um zumbido anônimo em seus ouvidos, Jean Cocteau lhe diria: “Tudo bem, mas... mergulhe, permita-se também mergulhar, pois é na *deep art* que se encontra a poesia”.

## Referências:

- A BELA E A FERA. DIREÇÃO E ROTEIRO: JEAN COCTEAU. PARIS (FRA): MAGNUM OPUS, 1946, 1 DVD (96 MIN.).
- AS DAMAS DO BOIS DE BOLOUGNE. DIREÇÃO: ROBERT BRESSON. ROTEIRO: ROBERT BRESSON E JEAN COCTEAU. PARIS (FRA): MAGNUM OPUS, 1945, 1 DVD (84 MIN.).
- ARNAUD, CLAUDE. **JEAN COCTEAU: A LIFE**. TRANSLATED BY LAUREN ELKIN AND CHARLOTTE MANDELL. NEW HAVEN-LONDON: YALE UNIVERSITY PRESS, 2016.
- AUMONT, JACQUES. A POESIA. *IN: AS TEORIAS DOS CINEASTAS*. TRADUÇÃO DE MARINA APPENZELLER. CAMPINAS, SP: PAPIRUS, 2004, p.90-96.
- BÉRTOLO, JOSÉ. IRREALIZAR O REAL: HERBERT PONTING NA POESIA DE JEAN COCTEAU. *IN: FRIAS, JOANA; ET. AL. OFÍCIO MÚLTIPLO: POETAS EM OUTRAS ARTES*. PORTO: EDIÇÕES AFRONTAMENTO, 2017, p.125-137.
- CLERGUE, LUCIEN. **JEAN COCTEAU AND THE TESTAMENT OF ORPHEUS**. NEW YORK: STUDIO, 2018.
- CAMPOS, AUGUSTO DE; CAMPOS, HAROLDO DE. **PANORAMA DO FINNEGANS WAKE**. 4. ED. . SÃO PAULO: PERSPECTIVA, 2001.
- COCTEAU, JEAN. **O POTOMAK**. TRADUÇÃO DE WELLINGTON JÚNIO COSTA. BELO HORIZONTE: AUTÊNTICA, 2019.
- COCTEAU, JEAN. **A DIFICULDADE DE SER**. TRADUÇÃO DE WELLINGTON JÚNIO COSTA. BELO HORIZONTE: AUTÊNTICA, 2015.
- COCTEAU, JEAN. **EL LIBRO BLANCO**. TRADUCCIÓN DE ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN. MÉXICO: EDITORIAL PONCIANO ARRIAGA, 1995.
- COCTEAU, JEAN. **THE ART OF CINEMA: A COLLECTION OF COCTEAU'S WRITINGS ON FILM**. TRANSLATED BY ROBIN BUSS. NEW YORK-LONDON: MARION BOYARS PUBLISHERS, 1992.
- COCTEAU, JEAN. **THOMAS, O IMPOSTOR**. TRADUÇÃO DE MARCIA VINCI DE MORAES. RIO DE JANEIRO: RIO GRÁFICA, 1987.
- COCTEAU, JEAN. **ÓPIO: DIÁRIO DE UMA DESINTOXICAÇÃO**. TRADUÇÃO DE REINALDO MORAES. SÃO PAULO: BRASILIENSE, 1985.
- COCTEAU, JEAN. **Os MENINOS DIABÓLICOS**. 3. ED. TRADUÇÃO DE JOÃO GASPAR SIMÕES. LISBOA: EDITORIAL INQUÉRITO, S/D.

COSTA, WELLINGTON JÚNIO. **JE(AN) COCTEAU: A CONSTRUÇÃO DO EU NO DESENHO, NA LITERATURA E NO CINEMA.** ORIENTADORA: MÁRCIA MARIA VALLE ARBEX. 114P. DISSERTAÇÃO (MESTRADO) – ESTUDOS LITERÁRIOS, FACULDADE DE LETRAS, UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, 2013.

DANTO, ARTHUR. **THE PHILOSOPHICAL DISENFRANCHISEMENT OF ART.** NEW YORK: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 1986.

KLÜVER, BILLY. **UM DIA COM PICASSO: VINTE E NOVE FOTOGRAFIAS DE JEAN COCTEAU.** TRADUÇÃO DE SONIA COUTINHO. RIO DE JANEIRO: JOSÉ OLYMPIO, 2003.

HAMBURGER, ANDREAS (ED.). **WOMEN AND IMAGES OF MEN IN CINEMA: GENDER CONSTRUCTION IN 'LA BELLE ET LA BÊTE' BY JEAN COCTEAU.** LONDON: KARNAC BOOKS, 2015.

JEAN COCTEAU: AUTORRETRATO DE UM DESCONHECIDO. DIREÇÃO: EDGARDO COZARINSKY. PARIS (FRA): MAGNUM OPUS, 1985, 1 DVD (68 MIN.).

LA VILLA SANTO SOSPIR. DIREÇÃO: JEAN COCTEAU. PARIS (FRA): MAGNUM OPUS, 1952, 1 DVD (35 MIN.).

MARAIS, JEAN. **HISTÓRIAS DA MINHA VIDA.** RIO DE JANEIRO: EDITORA TRÊS, 1975.

NASCIMENTO, CHARLSTON PABLO DO. **O PAPEL DA CRÍTICA NA ARTE PÓS-HISTÓRICA: UM PROBLEMA FILOSÓFICO.** 2021. TESE DE DOUTORADO - FILOSOFIA, UFMG, BELO HORIZONTE, 08/06/2021. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://REPOSITORIO.UFMG.BR/HANDLE/1843/38521](https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/38521). ACESSO EM: 15 MAIO 2022.

ORFEU. DIREÇÃO E PRODUÇÃO: JEAN COCTEAU. PARIS (FRA): MAGNUM OPUS, 1950, 1 DVD (95 MIN.).

O PECADO ORIGINAL. DIREÇÃO E ROTEIRO: JEAN COCTEAU. PARIS (FRA): MAGNUM OPUS, 1948, 1 DVD (105 MIN.).

O SANGUE DE UM POETA. DIREÇÃO E ROTEIRO: JEAN COCTEAU. PARIS (FRA): MAGNUM OPUS, 1930, 1 DVD (55 MIN.).

PETERS, ARTHUR KING. **JEAN COCTEAU AND HIS WORLD.** NEW YORK-PARIS: THE VENDOME PRESS, 1986.

POUND, EZRA. **LITERARY ESSAYS.** EDITED BY T. S. ELIOT. NEW YORK: A NEW DIRECTIONS BOOK, 1988.

SHEFFIELD, ROB. CYNDI LAUPER ON 35 YEARS OF 'TRUE COLORS', PRIDE ANTHEMS, AND THE NEXT CROP OF INNOVATORS. **ROLLING STONE**, OCT. 14, 2021.

TESTAMENTO DE ORFEU. DIREÇÃO, ROTEIRO E PRODUÇÃO: **JEAN COCTEAU**. PARIS (FRA): MAGNUM OPUS, 1959, 1 DVD (111 MIN.).

WILLIAMS, JAMES. **JEAN COCTEAU**. LONDON: REACTION BOOKS, 2008.