

**O SANGUE DE UM POETA:
REFLEXÕES EM TORNO DO CINEMA-POESIA DE JEAN COCTEAU**

Gustavo Silva (FAPEMIG/ILEEL/UFU)
gstvslvv@gmail.com
Dr. Leonardo Francisco Soares (ILEEL/UFU)
leosoul@uol.com.br

RESUMO: Objetiva-se, neste trabalho, investigar a presença do cinema-poesia em *O sangue de um poeta* (1930), primeiro filme da denominada Trilogia Órfica, de Jean Cocteau, composta, também, por *Orfeu* (1950) e *Testamento de Orfeu* (1959). A obra em questão, ao apresentar as experiências advindas do deslocamento de um artista para uma dimensão onírica, dispõe de uma narrativa não tradicional, com a produção de imagens que exploram a ambiguidade dos *im-segnis* – para resgatar o termo de Pier Paolo Pasolini (1966) –, constituindo um cinema que lança mão de recursos da linguagem poética. Nesse sentido, pretende-se observar, também, a maneira como tais mecanismos adotados por Cocteau, bem como a própria trajetória do protagonista da obra e a apropriação do mito de Orfeu, refletem a figura do poeta e as circunstâncias de seu processo criativo. Para a leitura da película, serão utilizadas, principalmente, as reflexões empreendidas por Maurice Blanchot (2011), acerca da experiência poética e da figura órfica, Christian Metz (2012) e Pier Paolo Pasolini (1966), com respeito às relações entre as linguagens poética e cinematográfica e à incidência de um cinema que as concilia.

PALAVRAS-CHAVE: Jean Cocteau. *O sangue de um poeta*. Orfeu. Cinema. Poesia.

Primeiro filme da Trilogia Órfica de Jean Cocteau, *O sangue de um poeta* (1930), se comparado às demais obras da trilogia – *Orfeu* (1950) e *Testamento de Orfeu* (1959) –, encerra uma referência menos explícita ao mito de Orfeu. Em uma imersão onírica às experiências de um artista, o filme em questão empreende um “grupo de alegorias” sobre as mortes do poeta. Orfeu, que, de acordo com a leitura de Maurice Blanchot (2011, p. 170), “vincula o ‘poético’ a uma exigência de desaparecimento que excede a medida, é um apelo para morrer mais profundamente, para voltar-se para um morrer mais extremo”, é a figura mítica representativa do artista de Cocteau – sua busca por Eurídice no submundo é muito mais um contato com o que instiga sua produção poética.

Jean Cocteau, contemporâneo do movimento surrealista, ainda que não tenha sido integrante efetivo desse grupo de artistas, lança mão de uma estrutura característica dos sonhos, manifestações privilegiadas pelos surrealistas, em *O sangue de um poeta*. Como comenta Maurice Nadeau (2008, p. 46), o surrealismo é considerado por seus fundadores como “um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados de alucinação, em suma, o avesso do cenário lógico”; o inconsciente é visto, no surrealismo, como natureza da inspiração.

Nesse sentido, as imagens oníricas, “complexo de ideias e lembranças da mais intrincada estrutura possível, com todos os atributos das cadeias de ideias que nos são familiares na vida de vigília” (FREUD, 2012, p. 334), constituem o melhor instrumento para a

exploração da esfera da produção poética. Ademais, Pier Paolo Pasolini, ao refletir a respeito de um cinema que se apropria da linguagem poética, o cinema-poesia, observa:

o cinema é fundamentalmente onírico em virtude da elementaridade dos seus arquétipos (que repetimos: observação habitual e, portanto, inconsciente do ambiente, mímica, memória e sonhos) e da predominância fundamental da pré-gramaticalidade dos objetos como símbolos da linguagem verbal (1966, p. 272).

Pasolini atenta para a propensão da linguagem cinematográfica à representação da “vida subconsciente”, que, como comenta Buñuel (1983, p. 336), está “tão profundamente presente na poesia”. Desse modo, nota-se que a apropriação da disposição complexa das imagens oníricas, em *O sangue de um poeta*, além de evocar o fazer artístico, constitui-se, ela mesma, como uma elaboração poética, um filme que explora a ambiguidade dos signos; cinema-poesia que evidencia sua “metaforicidade fundamental” já no início, ao anunciar que “Todo poema é um escudo de armas. Deve ser decifrado” e dedicar a obra à memória de Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca e Andrea del Castagno, que foram todos “pintores de insígnias e enigmas”. A apresentação do conjunto de símbolos de Jean Cocteau é intercalada, repetidas vezes, à imagem de uma porta prestes a ser aberta; trata-se de um anúncio da imersão ao quarto e aos enigmas do artista, bem como a uma obra que se constrói à medida que reflete sobre o próprio fazer cinematográfico e os mecanismos empreendidos por Cocteau na composição de seu filme-poema, dividido em quatro episódios aparentemente não relacionados.

A mão ferida, ou as cicatrizes de um poeta



Figura 1 – Face de Cocteau em *O sangue de um poeta*.
Fonte: Acervo pessoal.

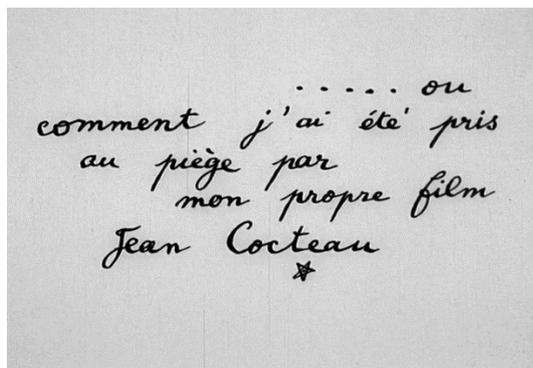


Figura 2 – “como eu caí na armadilha feita pelo meu próprio filme”.
Fonte: Acervo pessoal.

A primeira parte apresenta um artista em meio à produção de um autorretrato; a cicatriz do poeta é circundada por uma estrela que, comumente, acompanha a assinatura de Cocteau. Para além desse símbolo, a presença do realizador é notada, também, em outros momentos desse episódio – de uma representação de seu rosto a um texto com uma referência direta ao filme e à sua figura como responsável pela obra: “... ou como eu caí na armadilha feita pelo meu próprio filme. Jean Cocteau” (figuras 1 e 2).

Em uma tentativa de apagamento do desenho, a boca do retrato é transposta para a mão do protagonista e, posteriormente, é transferida a uma estátua presente no quarto da

personagem. Essa transmutação do sangue que impulsiona a existência da produção artística revela certa autonomia da obra, que, ainda que dependa da intermediação do artista, excede-o, subjuga-o, tornando-o mero instrumento para sua manifestação, assim como enuncia Maurice Blanchot ao descrever uma experiência de escrita:

A poesia não é dada ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se; ele não sabe se é poeta, mas tampouco sabe o que é a poesia, nem mesmo se ela é; ela depende dele, de sua busca, dependência que, entretanto, não o torna senhor do que busca mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente (2011, p. 89).

A interação entre o artista e a obra estende-se ao próprio filme, com a presença evidente de Cocteau nos modos acima destacados; a figura do poeta corresponde às imagens de Cocteau dispostas na película.

Outra cena significativa, no primeiro episódio, é a de êxtase do personagem (figura 3), ocasionado por uma relação erótica com a mão tomada pela boca/obra. Nesse sentido, para a leitura da cena, faz-se necessária a retomada da análise de Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível*, acerca da acepção do “encontro amoroso” pelos surrealistas:

A exemplo do que acontece na criação da imagem poética, também os amantes estariam sujeitos às exigências do desejo que, “à procura do objeto de sua realização, dispõe estranhamente dos dados exteriores”. Por isso mesmo, o encontro amoroso figura, no surrealismo, como o paradigma perfeito da aproximação de duas realidades distintas: ditada unicamente pela realidade do desejo, a reunião dos enamorados representaria a superação das identidades e dos destinos individuais, da qual resultaria o “absoluto novo, verdadeiro e poético” (2012, p. 48).

Dessa maneira, a obra e o poeta confundem-se no entrelaçamento da personagem e de seu desenho; a natureza da experiência artística e o corpo do protagonista tornam-se extensões um do outro, assim como na relação artista-estátua (figura 4) exposta em sequência.



Figura 3 – Êxtase do artista.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 4 – Estátua ao “ganhar vida”.
Fonte: Acervo pessoal.

A gênese da fusão artistas/obras, da “superação das identidades e dos destinos individuais” e do encontro entre a realidade e o “submundo” revisitado e revelado pelo artista sintetiza o primeiro episódio do filme e encaminha a interpretação do restante da obra. Tal

encontro é suscitado, também, no segundo episódio, pelo espelho. Se esse objeto, nos outros dois filmes da trilogia de Cocteau, é o instrumento de Orfeu para a passagem ao submundo, em *O sangue de um poeta*, o espelho media a absorção do artista pela experiência de sua criação – “Você escreveu que se pode entrar em espelhos, mas não acreditou”, enuncia a estátua ao convencer o protagonista a adentrar sua própria imagem. Gaston Bachelard (1997, p. 24) observa que o espelho “aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir, mas não transpor”. O destino do artista, entretanto, no filme de Cocteau, é a transposição desse limite e o contato com o “segundo mundo”, ou, como analisa Maurice Merleau-Ponty (1975), com o “espetáculo” da imagem especular e a transformação no outro.

As paredes têm ouvidos?

O artista, ao atravessar o objeto, chega ao Hôtel des Folies-Dramatiques, destino final do espelho. Nesse episódio, o protagonista coloca-se a observar, pelas fechaduras das portas, o que acontece em cada quarto de um corredor do hotel. Aqui, a referência é ao fazer cinematográfico como experiência artística, evidenciada pelo nome do local, Folies-Dramatiques, que designava um cinema parisiense do final da década de 1920/início de 1930.



Figura 5 – Quarto 21, “Lições de voo”.
Fonte: Acervo pessoal.

As cenas vistas pela personagem elucidam os filmes realizados desde o surgimento do cinema, com a fixidez da objetiva e os “efeitos especiais” que remetem às obras de Georges Méliès (figura 5). Em uma reflexão metafílmica, o espectador é induzido a observar, como o artista, através da fechadura que introduz o filme no primeiro episódio. A personagem constrói seu filme à medida que se torna parte, também, dos quartos-filmes a que assiste, já que, como explica Christian Metz (1983, p. 406), “eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e todavia única) do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho, e ajuda. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e é para isso que foi feito: [...] somente ser pelo olhar”.

As cenas explicitam o caráter de *voyeurismo* da experiência cinematográfica, de forma que o protagonista de *O sangue de um poeta* observa os acontecimentos dos cômodos como quem observa o desenrolar de uma cena em um filme; como quem observa e, também, de alguma maneira, é observado – aqui, não só pelas personagens dos quartos, mas, principalmente, pelo espectador do filme de Cocteau.

Outro fator a ser considerado no que diz respeito à representação do cinema no hotel Folies-Dramatiques é o de que o olhar para o filme resgata um momento distinto no tempo, o

de elaboração da obra fílmica – “o ver e o ser visto”, como destaca Metz, não são concomitantes. Do mesmo modo, na constituição do *Folies-Dramatiques*, as imagens exibidas nos quartos são produtos da experiência de uma personagem pertencente a um outro plano, um plano lógico, que, como no primeiro episódio, imerge na experiência da produção artística, mas, dessa vez, por meio do cinema. Vale destacar, ademais, que a disjunção desses dois momentos no tempo, ainda de acordo com Metz, não torna menos *voyeur* aquele que assiste: “Nem por isso sou menos voyeur, mas o sou segundo um regime diferente, aquele da cena primitiva e do *buraco na fechadura*” (1983, p. 407) (grifo nosso).

A primeira morte do artista ocorre em sequência à experiência de observação dos quartos do hotel e reflete o olhar de Orfeu para Eurídice no mundo dos mortos; o olhar que, segundo Maurice Blanchot (2011, p. 191), “rompe os limites, quebra a lei que continha, que retinha a essência”, é de libertação da obra e do poeta pelo ápice da experiência artística.

A guerra de bola de neve e a profanação da hóstia

O terceiro episódio de *O sangue de um poeta* resgata o que parece ser uma memória da infância; a influência da experiência onírica, aqui, é explicitada pelo entrecruzamento de passado e presente. As cenas retratam um grupo de garotos em meio a uma “guerra de bola de neve”, momento presente, também, na novela *Les enfants terribles* (1929), de Jean Cocteau, em que Dargelos, personagem inspirado em um colega de classe de Cocteau – frequentemente presente em outras obras do artista –, fere outro menino com uma bola de neve.

No filme em análise, a personagem atingida pelo golpe de Dargelos é o artista em sua segunda morte; a veneração de Cocteau por Dargelos transforma-o em sua personagem suprema e, assim, em seu contato com a experiência artística, como algo que ultrapassa o caráter biográfico e a ligação do colega a um momento real da vida de Cocteau – passa a habitar/constituir o processo de produção poética do artista. Por isso, a bola de neve, nas mãos de Dargelos, transfigura-se em “adagas espanholas”, como enfatiza o narrador do filme.¹ Trata-se, aqui, de uma metamorfose do objeto, assegurada pela relação idealizada do protagonista com o outro garoto, que ocasionará a morte-metamorfose do artista.

O corpo do menino continua como parte da composição do cenário construído no quarto episódio do filme – um teatro em que a plateia acompanha um jogo de cartas entre o artista e a estátua por ele quebrada no segundo episódio, agora em forma humana. O garoto, deitado, está sob a mesa do jogo. O morto e o teatro, no entanto, constituem duas dimensões em uma mesma cena; o artista é o único que tem acesso aos dois planos – ao de seu corpo sob a mesa, do qual tira uma carta de baralho posteriormente, e ao da peça teatral da qual é parte. O narrador anuncia, então, a vinda de um anjo para resgatar o morto. Nesse ponto, evidencia-se a natureza de uma das dimensões da cena. Chevalier (1986, p. 98), ao descrever a simbologia da figura angelical, aponta: “Outros veem, nos anjos, símbolos das funções divinas, das relações de Deus com as criaturas; ou, pelo contrário, [...] símbolos das funções humanas sublimadas ou de aspirações insatisfeitas e impossíveis”.² A presença do anjo explicita, pois, o acesso do artista a uma esfera da ordem do sensível, representativa da criação artística, que, aqui, é comparada a uma espécie de experiência divina. Tal relação é elucidada pelo título do quarto episódio, “A profanação da hóstia”, referência a uma predela, em seis painéis, do século XV, atribuída a Paolo Uccello, um dos artistas aos quais Cocteau

¹ O narrador corresponde a uma voz em *off*, a voz de Cocteau.

² Do original: “Otros ven en los ángeles símbolos de las funciones divinas, símbolos de las relaciones de Dios con las criaturas; o por el contrario, [...] símbolos de las funciones humanas sublimadas o de aspiraciones insatisfechas e imposibles”. Tradução própria.

dedica o seu filme, logo no início. Os quadros de Uccello, denominados *O milagre da hóstia profanada*, narram uma lenda antissemita em que uma hóstia, ao ser jogada na brasa por um homem judeu, enceta um jorro de uma enorme e incontável quantidade de sangue. Pode-se dizer, dessa maneira, que o sangue que escapa do corpo do poeta em suas mortes ao longo do filme (figuras 6 e 7) evoca a imagem do sangramento da hóstia, do corpo de Cristo.



Figura 6 – Morte do artista.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 7 – Morte do artista.
Fonte: Acervo pessoal.

Se a experiência artística é correspondente à divina, tem-se que o artista equivale a Cristo, pois reflete a personificação, incorporada pela figura cristã, da qualidade do divino/poético. Como o poeta no filme de Cocteau – ou como o próprio Cocteau, a se notar pela estrela no ferimento do protagonista –, Cristo, na mitologia cristã, desloca-se entre a vida e o mundo dos mortos, sobretudo quando ressuscita.

O sangue de um poeta

Ao final do quarto episódio, o artista é vencido pela obra, incorporada pela figura feminina, e morre novamente. A carta que o manteria vivo, retirada do corpo do menino, é levada, também, pelo anjo. A plateia aplaude o espetáculo, enquanto a referência a uma outra modalidade artística, o teatro, é selada. “Tendo atingido o seu propósito, a mulher virou novamente estátua. Ou, em outras palavras, um objeto inumano, com luvas negras contrastando com a neve, uma vez que seus passos não deixariam mais rastros sobre ela”, profere o narrador. Nota-se, no fim do episódio, que a mulher assume gradativamente a forma que a caracteriza como arte, à medida que seus rastros desaparecem – assim como o touro que a acompanha, que incorpora as formas da lira de Orfeu e de um globo terrestre (figuras 8 e 9).



Figura 8 – Cena da metamorfose.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 9 – Cena final da metamorfose.
Fonte: Acervo pessoal.

Conforme Chevalier (1986, p. 909-910), o sangue é “considerado, universalmente, como o veículo da vida [...] corresponde, também, ao calor vital e corporal”.³ Daí a representação do processo de produção do artista empreendida por Cocteau ser permeada pelo sangue. Dargelos, o sangue, a mão ferida, a estátua e o espelho concebem o poeta, à medida que o matam e ocasionam suas metamorfoses – as metamorfoses de Orfeu:

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

A metamorfose da mulher, no encerramento do último episódio, é propiciada pela morte do poeta, pela transubstanciação do sangue do protagonista, de modo que a existência da estátua enquanto produção artística só pode ser suscitada pela experiência de morte do artista, na medida em que este, ainda que resista, como faz ao quebrar a estátua que o convence a entrar no espelho, está fadado a instrumentalizar a emersão da arte e a continuar morrendo. O poeta, aqui, não se presta à criação de sua obra; está destinado, sobretudo, a sê-la.

REFERÊNCIAS:

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. v. 1. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1975.

³ Do original: “La sangre se considera universalmente como el vehículo de la vida [...] La sangre corresponde también al calor vital y corporal”. Tradução própria.

METZ, Christian. História/discurso: nota sobre dois *voyeurismos*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O SANGUE de um poeta. Direção: Jean Cocteau. França: 1930. (Tradução de *Le sang d'un poète*).

PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 7, p. 267-287, mai. 1966.