

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADES: LITERATURA ESTRANGEIRAS E MODERNAS
ÊNFASE LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS

**ORPHÉE DE COCTEAU:
A IMAGEM DE UM POETA**

KIZY DOS SANTOS DUTRA

Porto Alegre

Agosto 2013

Kizy dos Santos Dutra

**Orphée de Jean Cocteau:
a imagem de um poeta**

Dissertação de Mestrado em Literatura (Literatura Estrangeiras Modernas, Literaturas Francesa e Francófonas), apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

Agosto 2013

CIP - Catalogação na Publicação

Dos santos Dutra , Kizy
Orphée de Cocteau : a imagem de um poeta / Kizy Dos
santos Dutra . -- 2013.
84 f.
Orientadora: Beatriz Cerisara Gil.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Poeta francês . 2. Jean Cocteau . 3. Orphée . 4.
Literatura francesa. I. Cerisara Gil, Beatriz, orient. II.
Título.

Kizy dos Santos Dutra

Dissertação de Mestrado em Literatura
(Literatura Estrangeiras Modernas,
Literaturas Francesa e Francófonas),
apresentada como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras
pela Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Porto Alegre, 23 de setembro de 2013.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Ana Lucia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Henriette Karam
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Walner Lima Torres Neto
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Beatriz Cerisara Gil
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e companheira de caminhada, Beatriz Gil, pela paciência, pela orientação sempre motivadora e por nunca desistir da ideia do meu trabalho.

Agradeço também aos meus professores Robert Ponge, Ana Lúcia Liberto Tettamanzy e Rosa Graça, pelo apoio e pela confiança.

Aos meus irmãos adotivos Hugo J. Correa Retamar e Paola Feltz Amaro que fizeram, fazem e sempre farão parte da minha nada mole vida.

Aos meus amigos de verdade da Aliança Francesa de Porto Alegre por torcerem por mim hoje e sempre.

À Zezé, pelas noites de companheirismo e pela alegria.

RESUMO

O objeto de estudo dessa dissertação de mestrado é a peça *Orphée* (1950), de Jean Cocteau (1889-1963). A primeira parte deste trabalho compreende a biografia desse autor, para que possamos ver que influências sofreu e que momentos marcaram sua vida. A segunda parte é um estudo da época do autor e uma breve análise de duas obras seguindo a perspectiva de Laurence Schifano. Na terceira parte, analisamos as obras de Cocteau que possuem a presença de Orphée ou de algum personagem da peça. Na quarta parte, analisamos a visão de criação literária do poeta, e, para tanto, partimos da análise de seu *Journal d'un inconnu* (1953). Nos dois capítulos finais, realizamos uma breve análise da obra, dividida entre intriga e aspectos formais. À guisa de conclusão, realizamos algumas reflexões sobre o que é um poeta e a criação literária e como Orphée representa esses dois conceitos.

Palavras-chave: Jean Cocteau, Teatro, Orphée, Journal intime.

RÉSUMÉ

L'objet d'étude de ce mémoire de master est la pièce *Orphée* (1950) de Jean Cocteau (1889-1963). La première partie de ce travail porte sur la biographie de cet auteur, pour qu'on puisse voir l'influence qu'il a eu et les moments qui ont marqué sa vie. La deuxième partie est une étude de l'époque de l'auteur et une brève analyse de deux oeuvres, (título das obras), d'après le livre de Laurece Schiffano. Dans la troisième partie, nous étudions les ouvrages de Cocteau qui présentent Orphée ou ~~un~~ un personnage de la pièce. Dans la quatrième partie, nous analysons la vision de création littéraire du poète. Pour ce faire, nous examinons son *Journal d'un Inconnu* (1953). Dans les deux derniers chapitres, nous développons une brève analyse de l'oeuvre, l'intrigue et ses aspects formels. Pour conclure, nous proposons quelques réflexions sur ce qui est un poète et sa création littéraire et aussi la représentation des deux concepts dans *Orphée*.

Mots clés: Jean Cocteau, Théâtre, *Orphée*, Journal intime.

SUMÁRIO

Introdução	9
1 BIOGRAFIA DE COCTEAU	
1.1 INFÂNCIA LITERÁRIA	12
1.2 A PRODUÇÃO DURANTE A PRIMEIRA GUERRA E O PERÍODO PÓS-GUERRA	14
1.3 DE 1939 A 1945: PRODUÇÃO DURANTE A SEGUNDA GUERRA	19
2 COCTEAU E SUA ÉPOCA	
2.1 O MITO DE ORPHÉE SEM COCTEAU	25
2.2 AS VANGUARDAS E COCTEAU	25
2.3 LA BELLE ET LA BÊTE (1946) ET LES PARENTS TERRIBLES (1948)	29
2.4 AS VÁRIAS VERSÕES DE ORPHÉE	30
2.5 ORPHÉE I (1926)	31
2.6 ORPHÉE NA OBRA DE COCTEAU	34
3 ORPHÉE NA OBRA DE COCTEAU	35
3.1 L'ANGE HEURTEBISE	35
3.2 HEURTEBISE, ORPHÉE DE COCTEAU	39
3.3 ORPHÉE (1926)	40
3.4 O TESTAMENTO DE ORPHÉE OU NE DEMANDEZ PAS POURQUOI (1960)	49
3.5 LE SANG D'UN POÈTE	52
4. A CRIAÇÃO LITERÁRIA SEGUNDO JEAN COCTEAU	53
4.1 O BELO E O VERDADEIRO	54
4.2 A (IN)VISIBILIDADE	57
5 BREVE ANÁLISE DA OBRA	61
5.1 PRIMEIRA PARTE: APRESENTAÇÃO GERAL	61
5.2 SEGUNDA PARTE: A DESCOBERTA DE ORPHÉE	65
5.3 TERCEIRA PARTE: ORPHÉE SE COMPLICA	69
5.4 QUARTA PARTE: ORPHÉE E O RÁDIO	71
5.5 QUINTA PARTE: ORPHÉE PERDE SUA CREDIBILIDADE	73
5.6 SEXTA PARTE: A MORTE DE EURYDICE	74

5.7 SÉTIMA PARTE: O INFERNO E O JULGAMENTO	76
5.8 O FIM E O INÍCIO	76
6 ALGUMAS QUESTÕES FORMAIS	
6.1. TURNO E PASSAGENS DO TEMPO	78
6.2 ÉPOCA	79
6.3 ESPAÇO	79
6.3.1 SOBRE A CASA DE ORPHÉE	80
6.3.2 O CAFÉ DOS POETAS	80
6.3.3 A ZONA	80
6.3.4 O INFERNO/ O CHALÉ	80
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado propõe o estudo da peça *Orphée* (1949), de Jean Cocteau, considerada pela crítica especializada como o trabalho mais importante do autor. Várias são as tentativas de compreensão da obra Cocteliana, seja em números especiais de revistas como *Europe n° 894*, livros como *La Pipe d'Orphée ou (Jean Cocteau et l'Opium)*, de Emmanuelle Retailaud-Bajac, ensaios, dissertações e teses; ou ainda nos palcos, pois suas peças são representadas hoje por jovens companhias de teatro e também pelas mais renomadas.

Quando fiz a graduação em Letras, participei durante três anos de um projeto de pesquisa chamado *A Memória do Futuro*, organizado pela professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. Neste projeto, líamos e estudávamos as estruturas dos contos populares no Brasil. O corpus de pesquisa se chamava “Contos populares do Brasil, de Silvio Romero”. Eu trabalhava apenas com esse autor e, juntamente com os contos, analisei o seu projeto literário. Através desse estudo comparado pude perceber que a organização dos contos proposta no livro não era arbitrária: ela era na verdade o resultado do estudo realizado pelo autor com o objetivo de compreender a origem e o conteúdo de cada conto. É como se a teoria apresentada pelo autor e a organização do seu livro fossem espelhos, que refletissem de forma um pouco diferente a mesma ideia, mas não no conteúdo as convicções do autor.

Durante o mesmo período, fiz a disciplina de Cultura francesa I, nesta disciplina, além de fazer um estudo da história da sociedade francesa, fizemos um mergulho no universo artístico do país. Uma das indicações de estudo era *Les Chevaliers de la table ronde* (1937), de Jean Cocteau. A partir da leitura dessa peça, achei interessante a forma como o autor atualizou o mito e o ressignificou de maneira a reproduzir as angústias da época em que vivia. Um dos temas que me pareceu evidente foi a importância do poeta e da verdade para salvar a sociedade como um todo. Nessa peça, o herói é um poeta que vem quebrar o feitiço de Merlin sobre o rei e todos os seus súditos e que para fazê-lo usa a verdade. Foi quando eu pensei ter achado o autor perfeito o qual já nos seus textos expõe e tenta esclarecer como vê a literatura e a produção literária. Passei a pesquisar mais sobre esse autor e ver se esse tema aparecia em outras obras. Assisti *Le sang d'un poète*, *La Belle et la Bête*, *Le testament d'Orphée*, *Orphée*, li *La machine à écrire* e percebi que sim o tema se repetia: a verdade transformadora e o poeta ou escritor como

único detentor dessa verdade. Como a bolsa de pesquisa já havia me dado o aporte teórico e a prática de pesquisa para que eu pudesse ver na literatura uma forma de questionar e repensar a própria literatura, resolvi investir nisso como tema de dissertação. Tendo em vista que era um trabalho de mestrado, com prazos delimitados, restringi o corpus para apenas uma peça de Jean Cocteau, abordando apenas aspectos dramáticos sem apegar-me à análise da encenação.

Não tenho a intenção de conceituar de maneira definitiva o que é para Jean Cocteau um poeta, mas de oferecer uma hipótese e percurso de leitura, sobretudo na peça *Orphée*, de 1949, a qual reflete essa definição de poeta que o autor tenta repetidas vezes conceituar e praticar. O primeiro capítulo é uma biografia reduzida da vida de Cocteau e através dela posso perceber em que meios circulou, quais foram os autores que o influenciaram, como ele lidou com os problemas de sua época, como é o caso das duas guerras que viveu. No segundo capítulo, faço uma revisão bibliográfica. O principal teórico a estudar os contemporâneos de Cocteau e sua obra foi Laurence Schifano. Em seu livro *Orphée de Cocteau*, ele aborda diversas questões que estão ligadas direta ou indiretamente com a pesquisa que pretendo fazer aqui. Seleciono, para contribuir com o trabalho, a recorrência do tema órfico na época de Cocteau e o fato de ele não ter sido o primeiro a fazê-lo. O que é especial e o que motiva o meu trabalho não é a exclusividade da abordagem do tema pelo autor e sim a forma recorrente com que foi abordada. No capítulo seguinte, percorro as principais representações de Orphée dentro da obra de Cocteau e tento estabelecer uma relação entre elas para saber como o personagem é representado. Devido à pluralidade artística do poeta, trabalho neste capítulo com um corpus amplo: peça de teatro, filme e poesia. Mesmo se tratando de diferentes representações artísticas, nos focamos em analisar o percurso dos personagens, em especial Orphée, bem como de onde se originou a sua criação. No quarto capítulo, trago a visão de Cocteau sobre o que é a criação literária, que está abordada de maneira explícita em seu livro *Journal d'un inconnu* e, a partir dos comentários do autor, tento definir os principais conceitos que norteiam esta discussão. Sendo Orphée - personagem principal analisado - um poeta; sendo o meu objetivo aqui compreender a ligação entre a produção e a teoria do autor, esse capítulo nos parece central. No quinto e último capítulo, faço uma breve análise da peça dividindo-a em 8 partes para um melhor entendimento. A análise compreende a estrutura da peça, a ação dos personagens e a relação da peça com as ideias do autor a respeito da criação literária e do que é um poeta.

. 1. Biografia

1.1 INFÂNCIA E INÍCIO DA VIDA LITERÁRIA

Jean Cocteau nasceu em 5 de julho de 1889, às 3h50, em Maison-Laffitte, terceiro filho de Georges Cocteau e Eugénie Lecomte. Sua irmã mais velha chama-se Marthe e seu irmão chama-se Paul.. Cocteau passa parte de sua infância sob a tutela da governanta alemã Josefíne Ebel, na companhia de sua prima Marianne Lecomte da mesma idade.

Diferente de seus irmãos, Cocteau é uma criança precoce e logo percebe o prestígio de assistir a uma peça teatral na preparação de seus pais para irem ao Opéra ou à Comédie-Française. Mais tarde, ele afirma: “Je découpais le somptueux magazine *Le Théâtre* sous sa couverture en couleurs. [...] Aidé par les images, dans mon lit de faux malade je découpais le décors, et j’en ornais un guignol.” (2002) Ele constrói cenários na rua La Bruyère. Nessa época, descobre o Nouveau Cirque rua Saint- Honoré e assiste às primeiras projeções de filmes de Louis Lumière no Salon indiano, Boulevard de Capucines: *L’Arroseur arrosé*, *Le Bock* e *Bébés au bord de l’eau*.

O talento para o desenho que Jean tem parece ter sido herdado do pai, Georges Cocteau, que desenha vários retratos do filho com giz e lápis. Aos dez anos, Jean já faz seus desenhos: buquês, cópias de grandes pintores e caricaturas. Além do desenho, Jean continua ligado ao teatro, frequentando o Chatelet, onde assiste a *La Biche au bois* e *Le Tour du monde en 80 jours*.

Em 1898, os pais de Jean Cocteau passam um inverno em Cannes. Durante essa viagem, seu pai suicida-se com um tiro, tudo leva a crer que o ato tenha sido consequência de problemas financeiros. No dia anterior, durante uma longa conversa com seu primo, ele parecia preocupado com as flutuações da bolsa de valores... Não muito mais tarde, em 1899, morre a avó do jovem artista em decorrência de uma doença que havia começado no inverno.

Com a ausência do pai e da avó paterna, é o avô paterno de Cocteau quem mais o influencia. Ele leva o neto ao concerto nos domingos, na pequena sala do Conservatoire onde descobre Beethoven, Liszt, Berlioz e Wagner.

Mais velho, Cocteau intensifica a produção de desenhos e começa a assinar com o pseudônimo Japh. Seus temas favoritos mostram as preferências do artista: cantores, músicos, o mundo do espetáculo em geral, além de burgueses e esportistas.

Dois anos mais tarde, Cocteau chora a morte de seu avô Lecomte, o que teria motivado uma viagem de autoconhecimento e libertação para Marselha. A viagem foi feita contra a vontade da família, já que o jovem estava próximo de realizar o exame para entrada na universidade. Essa viagem foi marcante na vida pessoal e na obra de Cocteau, pois nas festas que frequentava, conhece o ópio, o que foi decisivo na sua vida pessoal e criativa.

Durante os anos de 1906-7, o futuro poeta tenta quatro vezes a entrada na universidade sem sucesso. Finalmente, em 1907, desiste dos estudos formais acreditando no seu futuro como poeta. No ano seguinte, participa de várias atividades buscando a inserção no mundo artístico. Uma das principais é a *Matinée* no teatro *Femina* com recital poético de Laurent Tailhade que será registrado por Roger Martin no romance intitulado *Devenir!* (2002). O autor de *Orphée* está presente também no Salon de poètes em 12 de maio. Como resultado, seu primeiro poema é publicado em *Je sais tout*, um soneto intitulado “Les Façades”, que faz referência ao suicídio de seu pai.

Em 1909, ele faz a sua primeira visita a Maurice Rostand, para fundar *Schéhérazade*, uma revista de luxo com sua primeira edição em 1º de novembro de 1909 e sua última edição em 15 de março de 1911. A revista forneceu também desenhos e artigos à *Comoedia*. Em fevereiro do mesmo ano, Cocteau publica seu primeiro livro de poesias *La Lampe d’Aladin*. No mesmo mês, vai à estreia do balé russo no Châtelet. Através de Misia Sert, entra em contato com Diaghilev e o meio artístico. A revista *Le témoin* publica um retrato-caricatura da atriz Madeleine Carlier, feito por Cocteau e, depois desse retrato, muitos se seguiram, dentre os quais o de Sarah Bernhardt.

Em 1910, ele se muda com sua mãe para o número 10 da rua d’Anjou onde morava também a Condessa de Chevigné, modelo da Duquesa de Guermantes. Em 18 de março, encontra Proust na casa de Strauss e, por meio de Jean Daudet, conhece Mauriac. Na primavera do mesmo ano, Cocteau tem uma aventura amorosa com Madeleine Carlier; porém, o envolvimento não se torna sério. Em maio, é publicado o segundo livro de poemas do autor, intitulado *Le prince frivole*. Em Clarens, durante as férias desse ano, Cocteau e André Paysan escrevem *La Patience de Pénépole*.

Em Monte Carlo, apresenta o balé *Le spectre de la rose*, para o qual Cocteau cria dois cartazes que apareceram na *Comedia Illustré*. Durante a páscoa, Cocteau vai até Cap. Martin com Julien Daudet. No mesmo período, conhece Stravinski por meio de Diaghilev.

Em 1912, Cocteau viaja à Argélia com o inseparável amigo Lucien Daudet e os livros de André Gide. Logo após a volta, ele escreve a Gide uma carta cheia de admiração. No mesmo ano, Cocteau lança uma coletânea de poemas intitulada *La Danse de Sophocle*. Gide escreverá a seu correspondente comentando a obra: “Vous êtes prodigieusement, périlleusement bien doué.” (Touzot, 2002).

1.2 A PRODUÇÃO DURANTE A PRIMEIRA GUERRA E O PERÍODO PÓS-GUERRA

Em 1914, Cocteau decide servir à Cruz Vermelha e, pouco depois, acompanha a evacuação para a Champagne e presencia o bombardeio de Reims. Em dezembro, trabalha acompanhando os feridos nas ambulâncias em Flandres. Em meio ao trabalho, em parceria com Paul Iribé, escreve e publica *Mot*.

Conhece Picasso por intermédio de Edgar Varèse e visita seu atelier em dezembro de 1916, quando terá início sua amizade. Cocteau volta para seu posto na Cruz Vermelha acompanhando os fuzileiros marinhos rumo a Nieuport em dezembro.

Durante o inverno, permanece na frente de batalha e, a partir das cenas que vê e da leitura de *Guerra e Paz*, escreve “Secteur 131”, texto que mais tarde se tornará o *Discours du Grand Sommeil*, conjunto de poemas que aborda temas que seriam recorrentes na obra do poeta: o anjo, a morte e o destino sagrado do poeta na sociedade. Junto com a experiência do front, Cocteau vive novas experiências com o ópio.

Durante a primavera de 1916, recebe autorização para voltar a Paris, viagem que foi muito importante para a continuidade de seus projetos artísticos. Cocteau restabelece o contato com Picasso e Satie, conhece Modigliani e inicia a criação musical de Parade. Para sua infelicidade, volta para o seu posto em maio e só consegue seu retorno definitivo para Paris em julho.

No mesmo ano faz a primeira leitura de *Cap de Bonne-Espérance*, obra que havia sido iniciada no ano anterior durante o trabalho no front. Graças ao prestígio de sua família que possuía uma relação com o diplomata Philippe Berthelot, Cocteau é preservado de uma nova ida à frente de batalha, pois o alto funcionário o transfere para o serviço de propaganda do ministério relações exteriores. Definitivamente instalado em Paris, em dezembro, ele participa de um banquete em homenagem a Apollinaire, que havia recentemente conhecido.

Em fevereiro de 1917, Cocteau parte a Roma com Picasso para encontrar a trupe de Diaghilev e preparar a apresentação de *Parade*. Quando volta a Paris conhece Jean Le Roy, amigo que seria morto em combate no mesmo mês do ano seguinte. Em maio, *Parade* estreia em Paris com comentários de Apollinaire no programa, em seu texto, ele afirma que o Ballet associa a pintura, a dança e a música.

Em 1918, compõe *Le Coq et l'Arlequin*, que só apareceria no inverno seguinte e que mais tarde o crítico Collet batizará de *Groupe de six*. Em julho, Cocteau é finalmente reformado do exército e seu irmão Paul ganha a Légion d'Honneur por seu trabalho como piloto durante a guerra.

Com a morte de Apollinaire, Cocteau sente-se autorizado a sucedê-lo como representante do espírito novo. Terminado e impresso, *Cap de Bonne-Espérance* será distribuído em janeiro de 1919. A leitura é feita na casa de Adrienne Monnier, na livraria da rua d'Odéon, em fevereiro, na presença de André Gide, León-Paul Fargue, Satie, Breton, Soupault entre outros.

Em fevereiro de 1919, Cocteau escreve a Tzara e afirma estar atento “a todas as atividades do movimento” Dada. Criação iniciada da em 1916, Cocteau consegue finalizar *Ode a Picasso*.

Este ano é marcado por dois eventos importantes na vida do poeta. O primeiro ocorre quando Cocteau produz *Potomak*, primeira obra que o autor diz ditada por um desconhecido. Aqui começa o processo que o autor descreveria mais tarde em *Le livre Blanc* (1928), *Journal d'un inconnu* (1953) entre outros diários. O segundo é o rompimento de Gide e Cocteau gerado por discordâncias artísticas. Em junho, o autor de *L'immoraliste* escreve uma carta aberta a Cocteau na *N.R.F.* No texto, Gide fala do *Cap de Bonne-Espérance*, *Parade* e da incompetência de Cocteau para trabalhar com a estética musical. Cocteau escreve sua resposta para a revista, mas ela é classificada como ofensiva e é publicada em *Les écrits nouveaux* em agosto. Sem o apoio do velho amigo, Cocteau está em um momento perfeito para fazer novas alianças. Em agosto, conhece Radiguet durante uma cerimônia em homenagem à Apollinaire a qual foi organizada na Galerie Léonce Rosenberg, e ele é imediatamente seduzido.

Em 1920, participa de uma reunião Dada como autor e leitor de textos, mas, dois meses depois, rompe com o movimento e cria a revista *Le Coq* com Radiguet. A revista é interrompida em novembro, no quarto número, para o lançamento de *Poésies* (1917 – 1920). Ela só é retomada em 21 de dezembro.

No ano seguinte, Cocteau e seus amigos abrem o Bar de Gaya, onde toca o pianista Wiener. Ele trabalha na preparação de *Mariés de la Tour Eiffel*, que estreará em junho no teatro Champs-Élysées. Entre agosto e setembro, trabalha em uma definição do espírito poético atual que seria o cerne da conferência de dezembro em Gênève e Lausanne, publicado em 1922, com o título de *Le secret professionnel*.

Cocteau e Gide reconciliam-se. Ele parte para a cidade de Pramoussier, onde fica na companhia de Auric, Pierre de Lacretelle e onde escreve *Antigone*, *Le Grand Écart*, *Thomas l'imposteur* e *La Rose de François*. Também escreve vários poemas e faz vários desenhos para Plain-Chant. Em dezembro do mesmo ano, participa da montagem de *Antigone* com música de Honegger, decoração de Picasso e figurino da Chanel.

Cocteau faz uma conferência no Collège de France, intitulada “D’un ordre considéré comme une anarchie.” Em 12 de dezembro de 1923, Cocteau perde seu maior companheiro, Radiguet, em decorrência de uma tifoide tratada muito tarde.

No ano seguinte, Cocteau faz uso indiscriminado do ópio aparentemente para esquecer a dor pela perda do amigo. 1924 é um ano durante o qual Cocteau dedica-se mais aos encontros com os amigos do que as produções. Ele participa da apresentação de sua peça, interpreta Mercutio em *Romeo et Juliette*, assiste à estreia do balé de Datis e Picaso intitulado *Mercurie* viaja a Londres para a apresentação de *Le grand bleu*

Em 1925, Cocteau relança *Le discours du grand sommeil* com apenas um poema inédito. No inverno, tem a revelação de um anjo no elevador do prédio de Picasso. Essa é uma das passagens mais conhecidas da biografia de Cocteau, já que o encontro com o anjo o levaria a criação de *L’ange Hertebise*. Segundo a descrição feita pelo próprio poeta em seus diários, o anjo o teria torturado durante sete dias até que o poema fosse concluído.

Da metade de março até o final de abril, o poeta interna-se na Clínica de Thermes para um período de desintoxicação. Desta experiência publica, em 1926, um livro de desenhos *Maison de Santé*. Escreve *Lettre à Jacques Maritain*, *Orphée* e uma adaptação de *Oedipe Roi*. No final desse ano, Cocteau retorna à prática religiosa pertencente à tradição familiar, o catolicismo, e aproxima-se dos padres Mugnier e Lamy. Ele celebra o final de ano assistindo a uma missa e participando da ceia na casa de amigos.

Em 15 de junho de 1926, há a estreia de *Orphée*. Em outubro, Cocteau deprime-se com uma crítica escrita por Picasso que julga sua literatura muito “jornalística”.

Em 1927, deixa definitivamente a casa de sua mãe. A partir de então, até 1940, ele sairá de um hotel do bairro de Madeleine para outro. No mesmo ano, retoma *Antigone* e organiza a estreia de *Oedipe Rex*. Em dezembro, faz uma conferência na universidade de Annales intitulada “Autour d’Orphée et d’Oedipe” e tem seu ápice criativo com a produção de *Pauvre Matelot*, *La voix humaine* e *Le livre Blanc*. No final do ano, escreve à sua mãe a quem se diz frustrado e confessa não estar empenhando-se na retomada da prática religiosa. Em 28 de dezembro, estreia *Antigone*, a tragédia lírica produzida em parceria com Honegger.

No início de 1928, Cocteau vai a Villefranche com seu amigo Desbordes. No final de maio, o poeta é preso por posse de drogas, mas é liberado graças à influência de Joseph Kessel.

No mesmo ano, escreve o prefácio de *J’adore* de Desbordes, publica *Les mystères Laïc* e *Le livre blanc*, o último sem o nome do autor nem da editora. Nos meses seguintes, passeia pelos Voges, Alsace, com Desbordes como motorista. Interna-se em uma casa de recuperação chamada Saint-Cloud para uma nova tentativa de desintoxicação à custa de sua amiga Chanel, no mesmo local onde Raymond Roussel se trata.

No inverno de 1929, tem o manuscrito de *Opium* que possui 76 desenhos. Começa a receber visitas de amigos e Gide está entre eles. Durante o período de internação, escreve *Les enfants Terribles*, publica *Vingt-cinq dessins d’un dormeur*, inspirado em Desbordes. Cocteau sai pela primeira vez da clínica para a leitura de *La Voix Humaine*. No mês seguinte, Chanel interrompe a sua estada na casa de recuperação e se instala em um quarto simples de hotel. Nos meses que seguem, ele tem vários problemas com Desbordes, pois o seu companheiro envolve-se em um acidente de carro, desaparece frequentemente e é viciado no jogo. Os dois acabam se separando e Cocteau é convidado por uma artista de circo chamada Nimet Eloni Bey, casada com um rico egípcio, para uma viagem a Antibes. No outono, Cocteau reinstala-se em Paris e recebe críticas positivas por *Les Enfants Terribles* classificado como uma obra-prima. No final desse ano, o poeta tem sua primeira experiência no cinema. Com Auric e Noailles, faz um desenho animado. O produto dessa experiência está perdido, mas, em 1926 – 1927, o poeta começa seu primeiro filme.

Em 1930 acontece a estreia de *La voix Humaine* e o início da filmagem de *Le sang d’un poète*. O autor declara: “Maintenant je sais écrire en pellicule comme avec de l’encre”. Neste período, Cocteau fica em Toulon com os amigos Bérard e Desbordes. O

grupo faz frequentes encontros na casa de Bourdet. Cocteau-passa muito tempo com seus amigos Desbordes e Bérard; o primeiro lança em fevereiro *Tragédiens*, que possui passagens aparentemente escritas por Cocteau.

Em 1932, *Oedipe* retorna ao teatro onde acontece a apresentação de *Sang d'un poète* no Vieux-Colombier. Este é também o ano de publicação de *Essaie de Critique indirecte* seguido de *Morceaux Choisis*. No ano seguinte, Cocteau e Jouvet preparam a apresentação de *La Machine Infernale*. Sozinho, o poeta pensa em uma nova peça, Blancharmure, que se tornaria *Les Chevalier de la Table ronde*. Durante o verão, Cocteau passa por um tratamento de nutrição orientado por Dr. Rosenthal para depois abrigar-se durante algumas semanas no castelo de Briacé perto de Nantes, juntos dos amigos Blanchard e Crances. Em novembro, publica *Le Fantôme de Marseille*. Cocteau tenta uma nova desintoxicação em Salem.

La Machine Infernale estreia na Comédie dos Champs-Élysées em 1934. Cocteau termina *Les chevaliers de la Table Ronde* e viaja a Genebra para a apresentação de *Histoire du soldat* e do *Pauvre Matelot*. Vai às cidades de Vevey e Leysin para fazer conferências.

Em 1935, de 19 de janeiro a 11 de maio, publica no *Figaro* uma série de *Portraits-souvenirs* ilustrados em desenhos, que alcança grande sucesso. O poeta fará um cruzeiro jornalístico, navegando de Villefranche a Toulon, Cannes, as ilhas Lérins, Saint-Tropez, Port-Cros, Porquerolles, Saint-Mandrier e, como resultado dessa viagem, publica uma reportagem intitulada *Retrouvons notre enfance*, no *Paris-Soir*.

Em 1936, Cocteau refaz o percurso descrito por Jules Verne em *Tour du monde en 80 jours*. A partir desta experiência, escreve uma reportagem para o *Paris-Soir* e depois, em 1937, lança o livro *Mon premier Voyage*, dedicado a Gide. O ano de 1937 foi, aliás, um ano de grande produção e de encontros para Cocteau. Em março, ganha uma coluna no jornal da cidade de Aragon *Ce soir*, chamada *Articles de Paris*. Durante uma audição de *Oedipe Roi*, conhece Jean Marais que ganha o papel de coro. Em junho, estreia no Nouveau Théâtre Antoine a peça classificada como uma adaptação livre de Sofocles. Em outubro, acontece a estreia de *Chevaliers de la Table ronde*, com figurino de Chanel, decoração e direção de Cocteau, com Jean Marais no papel de Galaad.

Nos primeiros meses de 1938, faz vários desenhos e escreve *Les Parents Terribles*. Viaja com Jean Marais para Toulon, fica na casa de sua amiga Coula Roppa. Durante sua estada, é preso por tráfico, mas consegue liberação temporária. As férias

continuam em Saint-Tropez. Será condenado a pagar uma multa de valor elevado pela acusação em Toulon. Em novembro, estreia *Les Parents terribles*.

1.3 A PRODUÇÃO DURANTE A SEGUNDA GUERRA ATÉ OS ANOS 1950

Durante o verão, a Segunda Guerra surpreende Cocteau e Jean Marais em Saint-Tropez. Volta a Paris instala-se no hotel Ritz junto a Chanel. Mais tarde muda-se para o pequeno barco onde mora Yvonne Bray. Durante esse período, escreve para ela *Les Monstres Sacrés*.

Em 1940, apesar da guerra, Cocteau consegue montar sua nova peça e estreia *Les Monstres Sacrés* no Théâtre Michel. Em junho, instala-se em Perpignan na casa do Dr. Nicolau, com quem tinha se tratado anteriormente. Durante esse período, multiplica suas mensagens a Jean Marais, que serve durante a guerra. No outono, retorna a Paris e escreve no jornal *La Gerbe* o texto “Adresse aux jeunes écrivains”. No final do mesmo ano, interna-se para uma nova desintoxicação na clínica Lyautey.

Em 1941, faz a decoração e o figurino de *La main passe* de Feydeau e realiza, na galeria Louis Carré, uma exposição de desenhos. Em 29 de abril, apresenta *La Machine à écrire*, para a qual Marais faz a decoração e possui dois papéis. A peça recebe críticas violentas, em especial a de dois críticos chamam a atenção: Lucien Rebatet e Alain Laubreaux.

Escreve *Renaud et Armide* em 17 dias. ✱ Tenta remontar *Parents terribles* e é alvo de um boicote organizado para a proibição da peça. Cocteau consegue reverter a situação com a ajuda de seu primo, o almirante Darlan. Ele retoma a peça em 7 de dezembro e entusiasma o público.

Renaud et Armide é muito bem recebida na Comédie Française, mas não pode ser encenada sob a justificativa de “pièce inopportune” e “auteur indésirable”. Durante o ano, ele ainda faz o cenário de *Éternel retour*, refaz os diálogos para o filme *Lit à colonnes* de Roland Tual e depois cria os diálogos para *Baron Fantôme* de Serge Poligny. Durante o outono, acontece a filmagem de *Baron fantôme*, interpretado por Cocteau.

Em janeiro de 1943, morre Eugénie Cocteau, sua mãe?, que, desde 1938, vivia reclusa em uma instituição religiosa. Nesta época a encenação de *Antigone* alcança grande sucesso interpretada no Opéra, por outro lado, *Renaud et Armide*, que teve sua estreia na Comédie Française, recebe críticas que são julgadas pelo autor como

“immonde et idiote”. O poeta descobre o quadro Martyre de Saint Maurice que dá origem ao ensaio *Mythe du Greco*. No mês de maio, ainda em tratamento de uma pneumonia, inicia a filmagem de *L'Éternel Retour*, nos estúdios de Victoire, filme que alcançará um sucesso sem precedentes na vida de seu autor. Na Bretanha com Jean Marais et Paul Morihien, hospedados na propriedade de Masson-Détourber, numa noite de Natal, Cocteau consegue acabar a sua peça teatral de fundo histórico: *Azaël* que se torna *L'Aigle à deux têtes*. Em 1944, vai trabalhar na criação dos diálogos do filme de Breson: *Les dames du bois de Boulogne* e assiste a uma apresentação de Sartre intitulada “Le style dramatique” e o debate com J.-L. Barrault, Camus, Salacrou e Simone de Beauvoir, que ele vê pela primeira vez.

Em 1945, começa a filmagem de *La Belle et la Bête*, mas essas filmagens são interrompidas em outubro, pois o autor estaria sofrendo de urticária. No mesmo mês, ele assina um contrato para a publicação de suas obras completas em 11 volumes. A publicação será feita entre os anos de 1946 e 1951. Em 1º de novembro, retorna ao Palais-Royal. Em novembro, ele retoma as filmagens, que seriam finalizadas em setembro. No final desse ano, Claude Mauriac lança um livro intitulado *Jean Cocteau la Vérité du mensonge*.

Em 1946, *Parents Terribles* é retomado no teatro do Gymnase. No mesmo mês, Cocteau parte para Morzine e escreve os poemas de Neiges, inicia *La Difficulté d'être* e escreve o prefácio e a contracapa do livro *La Mort et des statues* de Pierre Jahan. Em 25 de junho, cria no teatro de Champs-Élysées um balé com Jean Babilée, *Jean homme et la Mort*. Em julho, organiza no castelo de Verrières um baile para os filhos de Roger de Vilmorin. Em julho, faz um tratamento de saúde em la Roche-Posay junto com Roger Lannes. Durante esse mês, faz turismo e visitas, trabalha na adaptação de Ruy Blas para o cinema e em dois dias escreve *Un ami dort*. Em agosto, o festival de Cannes não recompensa *La Belle et la Bête*, que recebe o prêmio Louis-Delluc em dezembro. Em outubro, há a publicação do poema “La cruxification” na editora fundada por Paul Morihien. Logo após, Cocteau participa da montagem e apresentação de *Aigle à Deux têtes*, em Bruxelas, e ajuda Jean Genet no fechamento de ação principal de *Bonnes*.

Em 1947, compra junto com Jean Marais uma casa em Milly-la-Forêt. A mudança acontece no outono. Em abril, escreve o primeiro *Impromptu du Palais Royal*, à maneira de Racine em *Plaideurs*. A peça nunca foi publicada nem interpretada enquanto Cocteau ainda estava vivo. Realiza a filmagem de *Ruy Blas* em Veneza, durante a Bienal. Em julho, publica *La Difficulté d'être* e *Le Foyer des artistes*, que

retoma uma parte dos artigos de *Ce soir* e de *Comoedia*. Em outubro, filma as cenas externas de *L'Aigle à deux têtes à Vizille* e em dezembro escreve o enredo de *Orphée*. Escreve também o enredo de *Coriolan* que é filmado por Henri Filipacchi nos jardins de Milly.

Em 1948, entra em cartaz *Ruy Blas*, film de Pierre Billon. Em março, assiste à apresentação da peça de Sartre *Les mains Sales*. Em junho, apresenta em Londres o filme *L'Aigle à deux tête* que saíria somente em setembro. Durante o verão, escreve comentários para os filmes *Noces de Sable* d'André Swoboda e para *La Légende de sainte Ursule* de Luciano Emmer. Em setembro, é feita uma pergunta à população francesa: “Quels sont les meilleurs écrivains français actuels?” No topo estão Gide, depois Camus e, em terceiro lugar, Sartre. Cocteau aparece como 17º da lista. No mesmo mês, acaba sua primeira tapeçaria intitulada *Judith et Holopherne* e publica *Drôle de ménage*, livro para crianças. Em novembro, entra em cartaz *Les Parents Terribles* que alcança enorme sucesso. Interpreta o papel de Homero no filme de Alexandre Astruc. No final de dezembro, vai pela primeira vez aos Estados Unidos, onde encontra Greta Garbo, Natalie Paley, Marlène Dietrich e All Brown.

Em 1949, entre os meses de março e maio, Cocteau, Marais e Dermitt realizam uma turnê passando pelo Egito, Líbano e Turquia. No programa, estão as peças *La machine infernale*, *Les Parents Terribles* e *Les Montres sacrés*. No verão, realiza a adaptação de *Un train nommé Désir* e participa do festival de Veneza, no qual Anna Magnani triunfa em *La Voix Humaine*, um filme de Alberto Rossellini. De agosto ao final de novembro, é realizada a filmagem de *Orphée*. Em dezembro, ganha o prêmio de Cavaleiro da Legião da Ordem e organiza o Festival do Filme maldito. Durante o mês de dezembro, participa das filmagens do filme *Les Enfants Terribles*, durante o qual ele conhece Francine Weisweiller a qual se torna sua bem feitora.

Em 1950, apresenta *Orphée* em Cannes, fora do festival, e no mesmo mês cria *L'Épouse injustement soupçonnée*. Em maio, faz sua primeira viagem à casa de Weisweiller em Saint-Jean-Cap-Ferrat e decora suas paredes. Em junho, cria o balé *Phèdre*, sua decoração, figurino e apresentação com a música de G. Auric, coreografia de S. Lifar. No verão, vai à Itália com Francine Weisweiller e É. Dermitt. Participa do festival de Veneza e ganha o prêmio de crítica por *Orphée*. Em outubro, apresenta o mesmo filme na Alemanha e tem recepção triunfal.

Em 1951, durante os meses de janeiro e março, participa de entrevistas radiofônicas com André Fraigneau que serão seguidas de outro programa chamado

“Entretiens autor du cinématographe.” Em abril, é eleito presidente do sindicato dos autores e compositores, por isso viaja para a Itália com Weisweiller e Dermit. As cidades visitadas são Roma, Calabria e Sicília. Em agosto, faz um cruzeiro a bordo do barco Orphée II de Weisweiller. No mesmo mês, escreve para a sua volta ao teatro *Bacchus*, uma peça do estilo renascentista. É o responsável pela decoração, direção e figurino. A estreia da peça é em dezembro no teatro Marigny, recebendo críticas de François Mauriac, publicadas no *Figaro*, que são respondidas por Cocteau no *France-soir*.

Em 1952, tem a sua primeira exposição de pinturas em Munique no museu Haus der Kunst. Entre os meses de fevereiro e abril, por consequência de um grande cansaço, escreve *Journal d'un inconnu* e prepara o cenário do seu novo balé: *La Dame à la licorne*. No mesmo período, renuncia a outro projeto por motivos financeiros: *Fin d'Orphée*. Em maio, Cocteau assiste à apresentação de *Oedipus Rex* no teatro des Champs-Élysées, a peça é dirigida por Stravinski. Ela é um fracasso, o que causa sentimento de desânimo no autor de Orphee.

Em 1953, surge a publicação de *Journal d'un inconnu*. Em fevereiro, realiza exposição das pinturas, tapeçarias e desenhos para inaugurar a galeria Ponchettes em Nice. Em março, faz uma turnê de conferências pela Itália: Turin, Gênese, Milão e Roma. Em abril, preside o festival de Cannes e comenta: “Imagine ma gêne d'être juge” (COCTEAU apud TOUZON, 2000, p.95) Em maio, Cocteau apresenta *La Dame à la licorne* com a música de Jacques Chailley, faz o cenário e as roupas. É um sucesso. Em 27 de maio, apresenta conferência para a exposição de Picasso em Roma. Em julho, faz sua primeira viagem à Espanha, visitando as cidades de Barcelona, Madrid, Toledo, Granada, Gibraltar e Sévilha. Em novembro, volta para a apresentação de *Orphée*, desta experiência nasce “Hommages et poèmes espagnols” de *Clair-Obscur*.

Em 1954, participa da iniciativa de Abbé Pierre por meio de um texto. De 18 de março a 9 de abril, Cocteau preside o Festival de Cannes. Em junho, tem um infarto do miocárdio. Em outubro, ocorre a publicação de *Clair-Obscur*.

Em 1955, é candidato pela primeira vez à Académie Française e é eleito em 3 março. É também eleito para a Académie Royale de langues e de Littérature française de Belgique.

Em março do ano seguinte, aceita que a Comédie-Française monte *La machine à écrire*, mas a versão feita em Perpignan, que nunca tinha sido encenada. Durante a primavera, Cocteau faz em Villefranche a decoração mural da capela de Saint-Pierre.

Em abril, viaja para Londres e Oxford e é condecorado professor honoris causa da universidade. No dia 14, faz seu discurso chamado “Poésie et invisibilité”. Em dezembro, em uma enquete de popularidade, fica atrás de Colette, Picasso, Montherlant, Le Courbousier e Proust.

Em 1957, J.C. publica *Entretiens sur le musée de Dresde* com Aragon e faz uma colaboração nas *Lettres françaises*. Em março, é nomeado membro honorário do *National Institute of Arts and Letters of New York* e cidadão de honra de Villefranche. Durante o outono, decide explorar novos caminhos poéticos: *Paraprosodies*. Durante o mesmo período, o amigo de 30 anos André Fraigneau publica *Cocteau par lui-même*, comentado pelo poeta.

Em 1958, morre a irmã Marthe. Ele enfrenta problemas de orçamento para a produção de *Testament d’Orphée*. Em maio, acaba duas telas para a exposição “Terre et Cosmos”; as telas intitulam-se *Hommage aux savants* e *La Conquête de l’inconnu*. Em 19 de setembro, durante a exposição de Bruxelas, pronuncia os discursos “Discours sur la poésie”, e no dia 20, “Les armes secrètes de la France”.

Em 1950, publica o primeiro tomo de *Poésie critique et Gondole des morts*; monta a apresentação de *La voix humaine*, escreve *Requiem* e decora em 5 dias a capela de Saint-Blaise-des-Simples. Comemora seu 70º aniversário em Arles. Entre novembro e setembro, filma o seu último filme *Le testament d’Orphée*. O autor morre quatro anos mais tarde de infarto.

2 COCTEAU E SUA ÉPOCA

2.1 O MITO DE ORPHÉE SEM COCTEAU

O interesse pelo mito de Orfeu não é uma exclusividade de Cocteau. Em 1913, Apollinaire declara a morte do Cubismo e o nascimento de um novo período:

Au salon des indépendants de 1913, il décrète la mort du cubisme et annonce, en présence de Robert Delaunay, Marcel Duchamps et Francis Picabia, le début d'une ère nouvelle qu'il baptise orphisme: "Si le cubisme est mort, vive le cubisme. Le règne d'Orphée commence", annonce-t-il dans la revue *Monjoie* le 29 mars 1913. (2002, p. 17)

Para Apollinaire, a era do orphismo significaria o renascimento, a renovação das vanguardas. Como é característico do período de Cocteau, as relações entre as artes ficam cada vez mais fortes. As novas formas de artes visuais influenciam diretamente as práticas de escrita da época. A partir de 1902, Apollinaire escreve crônicas sobre as novidades na pintura em *La Revue Blanche*, *La Revue immoraliste*, *La Plume*, *Les soirées de Paris*, *Le Petit Bleu* nas quais elogia Picasso, o criador de uma novidade sem precedentes. Os "Saltimbanques" de Guillaume Apollinaire, por exemplo, é inspirado no pintor cubista. Marcando mais uma vez a importância do mito na época, em 1911, Apollinaire escreve "Bestiaire ou cortège d'Orphée".

Esse é um momento de obsessão pela modernidade e no qual as revistas de vanguarda multiplicam-se, em uma oposição à época em que a literatura era sacralizada e durante a qual uma hierarquia das artes foi instaurada. Segundo Laurance Schifano:

Il s'agit alors, nous l'avons vu à travers l'exemple de la peinture, de s'annexer des territoires nouveaux, jusqu'alors méprisés, rejetés des sphères consacrées de l'Art : ce sont aussi bien le cirque, les spectacles de boxe ou de music hall, le mode des saltimbanques cher à Picasso, à Rouault, à Apollinaire, la publicité célébrée par Apollinaire et Cendrars et bientôt la photographie et le cinéma. (2002, p.19)

É interessante ainda acrescentar que antes da modernidade já existia a presença do mito de Orphée no cenário artístico francês. Desde o fim do século 19, ocorreu na França um renascimento da figura mítica entre paródia, simbolismo e modernidade. É possível citar alguns exemplos: em 1874, Jacques Offenbach escreve *Orphée aux enfers*, uma ópera paródica; em 1893, Jean Delville faz uma pintura a óleo de Orphée morto; em 1911, um dos poemas de *Alccols* de Apollinaire, intitula-se "Le Bestiaires ou le Cortège d'Orphée"; por fim, em 1915-1921, surge a peça de teatro de Victor Segalen chamada *Orphée-Roi*.

Para Laurence, *Orphée-Roi* é uma obra simbolista na qual Segalen representa-se por meio da figura de Orphée, a encarnação do puro e o ideal do gênio criador, fazendo um elogio ao sacerdócio do poeta incompreendido, separado do mundo material e carnal. Na peça de Segalen, quando Orphée desce aos infernos para resgatar sua esposa, ele precisa afrontar uma sacerdotisa bacante e seus furores sensuais; ele derrota a sacerdotisa e é morto por vingança por suas companheiras. A cena final é composta pela lira do poeta que permanece em cena e por um canto.

2.2 AS VANGUARDAS E COCTEAU

O ecletismo, característica principal de Cocteau, é consequência do contexto em que o autor produziu. Esse ecletismo tem como consequência a combinação de várias tendências, e talvez isso justifique os encontros e desencontros entre Cocteau e os vanguardistas, que foram constantes.

Desde seus 18 anos, Cocteau ocupou um espaço de destaque nos salões literários parisienses, onde conheceu Catulle Mendès, os Daudet, os Rostand e a Condessa de Noailles. Ele relacionou-se também com Diaghilev e Nijinski, para os quais, em 1911, compõe um argumento de balé intitulado *Les Dieu bleu*, levado aos palcos por Nijinski no ano seguinte, sem sucesso.

Foi a curiosidade que levou Cocteau a voluntariar-se durante o inverno de 1914 para trabalhar no front nas ambulâncias. Segundo Schifano, esse período teria influenciado a obra posterior de Cocteau:

Même si certains chroniqueurs ont insisté sur les uniformes griffés Paul Poiret ou les pyjamas de soie qu'il arborait, l'essentiel est dans le baptême du feu, l'horreur insolite des tranchées de Nieuport en décembre 1915, la découverte de la zone meurtrière, « la bande mixte la zone qui foudroie (Tour du secteur calme in *Discours du grand sommeil*), le paysage infernal de la Somme où fait son apparition et se révèle l'ange "monstrueux", "informe intérieur" qui annonce le fulgurant Ange Heurtebise du poème à venir. (2002, p. 23)

Além de “Ange Heurtebise”, esse período influenciou também os versos de *Poésies* (1916 – 1923), livro publicado em 1925, mesma época da peça *Orphée*. Alguns amigos de Cocteau morrem nesse período, dentre os quais o poeta Jean Le Roy, o qual ele homenageia nos poemas do *Discours du grand sommeil*. Essa experiência influencia ainda a criação de *Thomas L'impositeur* (1923) e a escolha das ruínas de *Saint-Cyr* como cenário para a “Zone” nas filmagens de *Orphée*.

Nesse período, Cocteau multiplicou também seus projetos: ele produziu para Stravinsky uma adaptação do *Sonho de uma noite de verão* no circo Medrano. No entanto, para o poeta, foi o encontro com Picasso e Erik Satie, entre 1915 e 1916, que marcou a sua produção, nas palavras de Cocteau: “Ma rencontre avec Picasso en 1916 a été ma grande école” (COCTEAU, 1973, p.38). No ano seguinte, em 1917, o poeta cria juntamente com seus amigos Satie, Diaghilev e Picasso o espetáculo *Parade*, que é reconhecido por Apollinaire como “une géniale expression de l’Esprit nouveau”. Buscando formas híbridas de criação artística que misturem o balé, o circo e a tragédia grega, ele anima e inventa espetáculos em lugares improváveis como, por exemplo, o bar que batiza de “Le Boeuf sur le toit”, onde toca com uma orquestra de Jazz.

A ruptura de Cocteau com as vanguardas coincide com o início da amizade entre o poeta e Raymond Radiguet, com apenas 16 anos. O novo amigo mostra a Cocteau que, para contradizer os hábitos vigentes, o lógico seria contrariar as vanguardas:

C’était, rappellera Cocteau lors de son discours de réception à L’Académie française, l’époque où régnaient la révolte, l’anarchie du verbe. Non seulement la mode c’était d’injurier les vivants mais de cracher sur les tombes. Radiguet fit cette découverte qu’il ne suffisait pas seulement de contredire des habitudes, mais qu’il fallait contredire l’avant-garde. (SCHIFANO, 2002, p. 24)

Mesmo depois de sua morte em 1923, Radiguet exerce uma grande influência sobre Cocteau. Ele é o primeiro de sua geração a aproximar-se do classicismo antecedendo Giraudoux, Anouilh e Sartre. Os primeiros sinais de identificação com o Classicismo são expressos em ensaios como *Le secret professionnel* (1921) e *Le rappel à l’ordre* (1922) e uma predileção pela reescrita de mitos e de textos fundadores. Mais tarde, com a peça de teatro *Antígona*, Cocteau inicia uma longa série de retornos à Grécia mítica seguidos por *Orphée* (1926), *La machine infernale* (1934) e *Le testament d’Orphée* (1963).

Com exceção de breves períodos de sua vida, Cocteau “prône une esthétique qui se relie formellement aux traditions de la Renaissance et de l’Antiquité; ce faisant, il subit les feux nourris des attaques de groupe de Breton” (SCHIFFANO, p.25). Cocteau protagonizou o conflito mais aberto de um artista com os Surrealistas, quando escreveu o prefácio de *Sang d’un poète* dissociando-se do grupo vanguardista e argumentando que, quando imaginou seu filme, o Surrealismo não existia. No entanto, sabemos que o conflito entre o poeta e o grupo vai além do episódio cinematográfico, tratando-se de diferentes visões sobre o que é a criação literária.

A conceptualização que Cocteau apresenta em diversas obras caracteriza-se pela negação de algumas crenças e tendências:

[...] La poésie n'est pas un robe du soir, elle n'est en rien une forme attendue, une esthétique convenue, une rhétorique ou l'application d'un traité de versification. Cocteau peut utiliser le mètre traditionnel (dans la pièce Renaud et Armide par exemple) mais il ne s'en fait pas une règle et privilégie plutôt les ruptures et les asymétries de la rime et du rythme. Enfin, il exprime sa défiance vis-à-vis d'un usage excessif des images: un poète qui ne procède que par images lui fait l'effet de parfumer ses roses. Il peut, précise-t-il encore, nous distraire comme un commis voyageur amuse la table d'hôte en confectionnant un lapin avec une amande et des allumettes, il ne nous touchera jamais. (COCTEAU, 1959, p. 45)

Em outras palavras, na opinião de Cocteau, um poeta que usa demais a imagem não tocará jamais o leitor já que, para ele, o trabalho com a linguagem, com a ruptura da rima e do ritmo é essencial para se criar poesia de qualidade. Definir a poesia e como ela deve ser produzida foi uma questão central que obcecou Cocteau e, por isso, se tornou recorrente ao longo dos ensaios críticos do autor. Desde seus primeiros poemas que tratam da guerra, fruto do que Cocteau viu nos campos de batalha, de *Discours du grand sommeil* até o último *Requiem*, o autor tenta definir o poeta. Ao fazê-lo, sempre as mesmas variações: um poeta que tem um pé na vida e outro na morte, um na realidade e outro no sonho. Na dialética de produção literária do autor, vida está para a realidade como a morte e o sono estão para a verdade e a produção literária. Para Cocteau o sono ou a morte do poeta são uma forma de se desligar da sua realidade e fazer uma produção pura livre de influências que corrompem a produção.

Para o escritor francês, a poesia é um espetáculo, uma arte e um ato. Em *Sang d'un poète*, a presença de tambores e de uma voz sentenciosa anunciam um espetáculo que começará, e a primeira versão de Orphée “tragédie en un acte et un intervalle” apresenta aspectos de farsa nas pinturas grotescas que representam a condenação do casal pelos Deuses. Além disso, neste último, a decoração faz referência a um circo. Para Laurence, essa mistura de diferentes elementos acontece porque: “la poésie chez Cocteau prend la forme du théâtre, elle substitue les faits au récit. Cette poésie active, remarque-t-il en 1927, choque beaucoup” (SCHIFFANO, 2002, p.45). O verdadeiro poeta é aquele que segue ordens ditadas por forças severas e profundas com as quais cria e trabalha sem parar segundo as circunstâncias em que se encontra e devido também a “accidents du mystère”.

Cocteau refere-se a suas adaptações ou reescrituras de obras antigas, não apenas do mito de Orphée, mas também de Antígone, Oedipe Roi, Romeo et Juliette, La Quête Du Graal, Phèdre. No domínio narrativo, *Thomas L'imposteur* pode ser visto como a reescritura de *La Chartreuse de Parme*. Para Cocteau, o trabalho do poeta é retomar a juventude de obras escritas anteriormente.

No conjunto de ensaios sobre poesia escritos por Cocteau, é possível perceber que, apesar da ruptura com o Surrealismo, aparentemente não existe grande diferença entre o conceito de poesia de Cocteau e dos vanguardistas. Entretanto, é possível considerar como diversas a reocupação com o público e a visão do processo criativo. No que se refere ao processo criativo, para Cocteau, como dito anteriormente, a obra é fruto de um processo de expiração ao passo que para os surrealistas, é fruto de um processo de inspiração. Muito mais importante é a preocupação que Cocteau possui em tocar o público. Segundo Laurence:

Pour que l'état poétique se transmettre au public, lecteur, spectateur, auditeur, il importe de le rendre lui-même réceptif, de le toucher. La pure retranscription automatique (surréaliste) des rêves ou des fantasmes reste lettre morte hors d'une syntaxe rigoureuse et des moyens de transmission qui permettent d'obtenir et de communiquer une intensification dramatique ou visionnaire. (2002, p. 28)

Ou seja, Cocteau acredita que a poesia deve ser acessível ao público e que o autor e seu texto devem ser receptíveis e devem tocar ao público. Ele critica os surrealistas com a escrita automática que não são acessíveis ao público e que não possuem um texto claro, pois não são rigorosos no que se refere à forma.

Entre a criação de *Sang d'un poète* (1929) et *Orphée* (1949), Cocteau trabalha com diferentes formas de escrita: a voz do eu, a voz do maravilhoso, a voz de teatralidade e a voz do mito.

O filme *Le Sang d'un poète* foi realizado em 1930, sendo para Cocteau um modelo de criação produzida com toda a liberdade idêntica à da escritura; ele é a representação da vida interna do poeta. Durante o filme, vivemos a vida anterior do protagonista obcecado pelos seus duplos e seus fantasmas. Schifano afirma:

Débarassé de tout souci référentiel anecdotique, il donne accès à un espace-temps autonome : les espaces clos sont dénués de profondeur réelle ; les fenêtres ne s'ouvrent sur rien, les chambres vues par le trou d'une serrure se réduisent à la délimitation qu'en permet l'œil du protagoniste ; le hors champ n'est suggéré que par les échappées et disparitions des personnages au bord du cadre ou par certaines directions de regards isolés, décalés par rapport

au plan ; les enfoncements dans le noir du rêve filmés en travellings avant [...] (2002, p.31).

Cocteau escreveu o texto do filme na primeira pessoa, isso expressa a sua identificação com o personagem. O tema desta obra é a produção literária. Seguindo esse raciocínio, a morte do poeta representa o início do processo da criação literária e o renascimento, a conclusão do trabalho. A trilogia órfica de Cocteau começa aqui, visto que ele aborda a criação literária, sob o mesmo ponto de vista de Orphée: a sua dificuldade. A confrontação com os espelhos e as estátuas o condenam à solidão, à exclusão e à perseguição. Como em *Orphée* e o *Testamento de Orphée*, ele coloca sua obra sob o signo hermético e arcaico do brasão, prevenindo o leitor:

Tout poème est un blason
Il faut le déchiffrer
Que le sang, que les larmes, en échange de ces haches, de ces gueules, de ces licornes, de ces torches, de ces tours, de ces merlettes, de ces semis d'étoiles et de ces champs d'azur ! (2003. p.31)

Para concluir a análise desse filme, é possível afirmar que a modernidade de *O Sangue de um Poeta* pode ser melhor apreciada hoje, pois, para transmitir o efeito de angústia, o autor usa imagens fantásticas e um vocabulário onírico que fazem com que o filme seja uma obra “close et peu accessible”. Imaginemos, então, como foi difícil a interpretação na época de seu lançamento.

2.3 LA BELLE ET LA BÊTE (1946) ET LES PARENTS TERRIBLES (1948)

Antes de realizar *Orphée*, Cocteau filma *La Belle et La Bête* e *Les Parents Terribles* para alcançar seu ideal de filmagem anunciado: “ composer un documentaire réaliste d'événements irréels.”

La Belle et La Bête é uma adaptação original de Cocteau baseada no conto de Mme Leprince de Beaumont, a adaptação é feita durante os anos de 1945 e 1946. Este trabalho árduo é descrito em *Le Journal de La Belle et La Bête*, publicado em 1946. Segundo Schifano:

De la relative pauvreté de moyen artisanaux (moyen artisanal ou moyens artisanaux ???) dont il dispose et des trucages ou “trucs” largement expérimentés au début du cinéma ou dans les spectacles de prestidigitacion naissent des sortilèges à la mesure d'un conte à la Perrault qui évitent, par une stratégie consciente, toutes les facilités du fantastique car « la féerique s'accommode mal du vague et le mystère n'existe que dans les choses précises. (2002, p. 33).

Para compensar os poucos recursos de que dispunha, Cocteau joga com a sombra e a luz, usa alguns artifícios considerados por Laurence como ingênuos como o artifício visual usado para tirar a personagem Bela do castelo. Por outro lado, o filme conserva o estilo pouco pomposo de *Le sang d'un poète*.

O projeto de filmagem de *Les Parents Terribles* nasceu da vontade de Cocteau de levar às telas uma obra teatral, de dar uma nova vida a uma antiga criação. Como foi o caso de *Orphée*, *Les Parents Terribles* que teve grande sucesso nos palcos. Apesar das diferenças entre o cinema e o teatro, duas artes que, segundo Cocteau “se tournent le dos”, o poeta/diretor sabia que a câmera pode ultrapassar os limites impostos pelo espaço físico do teatro, registrar as menores expressões, ir até o “nariz” do personagem e mesmo transformar uma expressão que caracterizaria o melodrama em tragédia.

Apesar de parecer distante da poesia ao dirigir um melodrama familiar e burguês, Schifano considera que a poesia de Cocteau nas obras listadas acima pode ser definida diferentemente: “Tension, comme approche, cotoiement d'une dimension mitoyenne invisible à partir de laquelle la transfiguration ou la transmutation du visible s'opère, quel que soit le matériau originel. Tragique ici égale poétique.” (2002, p. 34).

2.4 AS VÁRIAS VERSÕES DE ORPHÉE

Para Schifano, o mito pode ser reconhecido pela flexibilidade, pela capacidade de morrer e de renascer sob outras formas, de ligar-se a outros componentes míticos e narrativos. Assim como outras histórias míticas, esta nos proporciona várias interpretações possíveis devido às suas várias versões. Segundo Schifano:

Ainsi de l'histoire d'Orphée, poète et mage, et de ses innombrables variantes: le poète était-il fils d'Apollon? Ou fils d'Oeagre? Était-il ou non marié à Éurydice? Comme il avait, lors de l'expédition des Argonautes, su par voix les hôtes des enfers? Fut-il vainqueur de l'épreuve infernale ou perdit-il à tout jamais Eurydice pour avoir cédé à l'impudence sensuelle ou à la déficience vis-à-vis des dieux et s'être retourné sur sa compagne? Se tua-t-il ensuite de désespoir? Ou bien les Bacchantes pour se venger d'un homme qui méprisait les femmes et recherchait les garçons le mirent-elles en pièces? Sa tête coupée, couchée sur sa lyre, continua-t-elle de chanter, pour l'éternité, sur l'île de Lesbos? (2002, p.41)

Em consequência da riqueza do mito de Orphée, Cocteau apropria-se de forma alusiva ou de forma direta de elementos diversos não apenas no livro de mesmo nome, mas também em *Le sang d'un poète* e em *Le testament d'Orphée*. De acordo com Schifano: “à la vérité, il

éliminera, creusera, épurera et travestira plus qu'il n'imitera. Dans la protéiforme tradition orphique, il opère des choix. Et il ajoute, apporte lui-même son interprétation, ses variations” (2002, p. 41).

Sendo assim, achamos essencial para entender o trabalho de Cocteau conhecer não apenas o mito e suas variações, mas também as outras versões e as diversas interpretações que o poeta criará em quatro de suas maiores obras.

2.5 ORPHÉE I (1926)

Como dito anteriormente, desde o século 19, acontece na França o ressurgimento desse mito, de maneira paródica, simbolista e/ou moderna. Desta forma, não podemos nos surpreender com a presença desse personagem na obra de Cocteau. Para Laurence, isso se trata apenas da dessacralização do mito pela modernidade. E acrescenta: “chez Cocteau, Il n'existe pas de profondeur sans légèreté, pas de lourdeur tragique sans contre-point farcesque” (2002, p.42).

A peça que Cocteau pensa, desde 1920, como um texto dividido em 5 atos torna-se aos poucos uma tragédia em um ato e um intervalo, dividido em 13 cenas de tamanhos diferentes e um intervalo. A peça começa com uma representação, na qual Orphée está mais fascinado por um cavalo do que por sua esposa Eurydice. Para chamar a atenção de seu esposo, ela evoca sua relação anterior com Aglaonice, mulher que, segundo Orphée, “boit, promène les tigres, tourne la tête de nos épouses, empêche les jeunes filles de se marier”. (COCTEAU, 1950, p.42). Em outras palavras, ela é uma bacante, a pior de todas, já que é a líder.

Um aspecto importante da rivalidade entre Orphée e Aglaonice é um concurso de poesia futuro que os dois disputariam. A técnica usada pela bacante seria o automatismo, criação que resultaria no seguinte verso: “Madame Eurydice Reviendra Des Enfers...” (1950, p.43). Schifano não afirma, mas achamos que esse verso revela um outro aspecto da história: seria Aglaonice a personagem que teria o poder de retornar dos infernos, e não Orphée. Eurydice afirma ainda que, se o poeta continuar rivalizando com a Bacante, ele perderá mais do que imagina, pois pedras serão lançadas contra o poeta. A resposta de Orphée parece cheia de indiferença: “Je ferais mon buste avec” (1950, p.40). Para Laurence, essa frase introduz um tema comum da trilogia de Cocteau: a incompreensão do poeta pelo público e a imortalidade do poeta.

A importância desse trabalho de Cocteau para compreender as outras produções é também marcada pelo teórico:

L'Orphée de 1926, dont Cocteau reprendra partiellement personnages, dialogues thème et cadre 23 ans plus tard, donne un assez bon exemple de ce qu'on peut prendre pour un simple jeu de travestissement tragi-comique mais qui réserve des éclairages précieux sur la manière de travailler le mythe, pour le moderniser, le dynamiser et se l'approprier. (SCHIFANO, 2002, p.42)

Nessa versão, Heurtebise tem papel central, ele consola Eurydice, mata a mulher de Orphée quando lhe dá um açúcar envenenado e também assegura a vitória das mulheres no concurso de poesia.

Nessa pequena análise feita da peça, é possível perceber a presença de alguns personagens do mito: Orphée, Eurydice e as bacantes representadas por Aglaonice. Na história mítica, Aglaonice tinha papel de menos destaque se compararmos com os poderes que ela possuía na história mítica: “grande prêtresse de la divinité lunaire Hécade, une sorcière qui avait Le pouvoir de faire disparaître la lune” (2002, p.45). Baseando-se em outro teórico chamado Pierre Albouny, Laurence afirma que Cocteau inspirou-se em Édouard Schuré, autor de *Les Grands initiés*, obra muito apreciada em sua época que tratava de ocultismo e de espiritismo. Nesse livro, Schuré coloca Orphée ao lado de Moisés, Krishna e Jesus além de reunir no (mesmo?) personagem Zeus e Dionysos.

Ao reescrever o mito, Cocteau conserva vários aspectos da lenda e, ao mesmo tempo, faz um trabalho de simplificação, consequência da influência sofrida pelas tragédias racinianas. Em termos gerais, a narração original é conservada com exceção da relação do personagem título e os Argonautas que recupera de forma alusiva em uma conversa entre Orphée et Heurtebise:

Heurtebise – Méfiez-vous des sirènes.

Orphée – C'est moi qui les charme.

Heurtebise – Votre voix est la plus belle. Contentez-vous de votre voix.

(1950, p.41)

No entanto, esse trecho pode ser visto muito mais próximo de uma discussão sobre a inspiração poética do que de uma menção da relação entre Orphée e os Argonautas. Para a versão de 1926, Cocteau declarou que seguiu passo a passo a lenda, em especial nos trechos mais conhecidos pelo público. Schifano reúne os pontos centrais da antiga lenda que o poeta conservou:

[...] le couple d'Orphée et d'Eurydice est bien brisé par la mort de la jeune femme. Il y a bien somme la descente aux enfers, en tout cas, dès cette

première version, passage aux enfers, en tout cas, dès cette première version, passage du miroirs. Puis désobéissance d'Orphée à l'interdit de voir Eurydice. Et enfin, double punition sous la forme traditionnelle de la deuxième mort d'Eurydice et de la mise à la mort du poète. (2002, p.45).

Por outro lado, Cocteau fez alterações que não podem ser ignoradas. Ao alternar cenas longas e cenas curtas, o poeta dá uma dinâmica especial ao seu trabalho e atribui também um tom trágico quando Eurydice é envenenada a mando de Aglaonice por ciúme, já que Eurydice preferiu ficar com Orphée a ficar com a bacante.

O trabalho de Cocteau foi o de simplificar e de reduzir a uma linha o mito que o inspirou; usando dessa lógica, ele elimina todos os elementos pitorescos, as imagens arcaicas: não existe o Thrace, a paisagem rude do percurso infernal não é citada nem seus monstros e muito menos o Reino de Hades. Outros elementos não são igualmente evocados:

[...] aucun emprunt à la topographie et à la toponymie mythiques qui s'y rattache, aucune référence aux eaux boueuses, noires et aux neuf replis Du styx, aux eaux enfamées du Phlégéon, aux cercles du Cocyte, ni aux autres où se tapit le chien Cerbère aux trois marchaires béantes ni à la figure du passeur, le vieillard Charon, ni aux murailles ensanglantées du Tartare et aux cris de ses suppliciés ni même aux sinistres maîtres des lieux, Hadès et Perséphone... (SCHIFANO, 2002, p. 46).

O que resta dos infernos é a cena do julgamento. Segundo Schifano, os funcionários indiferentes e preguiçosos lembram os personagens de *O processo* de Kafka. Usando outras referências e excluindo alguns aspectos do mito, Cocteau moderniza a história. Além desses elementos, o teórico acrescenta que o cenário em que as ações se desenrolam – um café estilo Café de Flore, localizado por Cocteau em uma cidade de interior ideal – não lembra em nada o ambiente original do mito. Os elementos que evocariam a Grécia antiga seriam as sandálias e a descrição do penteado de Eurydice, e ainda as estátuas antigas no jardim da casa de Orphée.

Mesmo em outras representações, o poeta demonstra a sua preocupação em modernizar a peça, evitando a caracterização clássica. Um exemplo claro disso é a figura da Princesa que representa a morte. Em uma passagem, a personagem ironiza o estereótipo da morte. Quando Cégeste a vê pela primeira vez fica surpreso ao não ver a morte com uma roupa preta e com uma foice na mão. Para a personagem a explicação é simples: se todos a vissem com uma foice fazer seu trabalho discretamente.

Para Laurence e Eva Kushner (1961), na versão de 1926, Cocteau adaptou Orphée ao gosto da época. De acordo com os teóricos, isso pode ser comprovado pela transformação da

tragédia dos dois amantes em “pièce de boulevard ou en vaudeville”. Além disso, a ligação do triângulo amoroso Aglaonice-Eurydice-Orphée é evidente, mas atenuada por Cocteau:

Notons que Cocteau ne diabolise d’ailleurs pas outre mesure le personnage d’Aglaonice, dépourvu de toute aura bien qu’invisible du début à la fin. Il a recours à des procédés très simples qu’il emprunte aux feuilletons ou au théâtre de boulevard pour introduire coups de théâtre et rebondissements : la lettre anonyme ; l’enveloppe empoisonnée ; enfin, après un épisode à la limite du burlesque, la pièce s’achève sur une réconciliation à trois parfaitement invraisemblable, *happy end* et pure convection. (2002, p.47).

2.6 ORPHÉE 1950

Cocteau realiza seu quarto grande filme como a orquestração do tema órfico da morte e do renascimento do poeta. Com 60 anos, o poeta parece fazer o movimento contrário das suas produções anteriores ao contextualizar *Orphée* no mundo real, que não parece trágico nem teatral. Laurence opõe-se a essa ideia; para ele, esse movimento contrário é apenas aparente já que Cocteau se empenha na criação da Zona, que é o local “où s’attarde la vie, où peut se capter la langue étrangère du pays d’où, à l’exception d’Orphée et de quelques héros antiques, l’on ne revient pas” (2002, p.34).

O trabalho de narração de Cocteau, que vai na direção de uma estrutura mítica e trágica, confronta o espectador com a tragicomédia conjugal e, de outro lado, o ritual trágico e poético de um escritor que se vê submisso e cego diante do enigma do destino humano. Destino representado pela relação impossível com a Princesa e pelo seu fim ao lado de Eurydice.

3 ORPHÉE NA OBRA DE COCTEAU

Pretendemos fazer aqui a análise de algumas dessas obras que possuem elementos do mito de Orfeu, recorrentes em sua obra. Pensamos que isso nos ajuda a entender a importância do mito para o autor, assim como a compreender a formação das ideias que resultaram na criação da peça *Orphée* de 1949 e como esta última reflete o pensamento literário do autor. Seleccionamos *L'Ange Heurtebise* (1924), a primeira versão teatral de *Orphée* (1926), os filmes *Le sang d'un poète* (1930) e *Le testament d'Orphée* (1950). Justificamos a escolha das quatro obras pela relação, explícita ou implícita, com o mito de Orphée.

A primeira obra é um poema que dá início à discussão do poeta sobre sua produção, na qual o autor demonstra e discute o quanto o processo criativo pode ser torturante. Além disso, ele começa a utilizar símbolos que estarão presentes em várias de suas obras subsequentes. A primeira versão teatral de *Orphée* discute a criação literária, trazendo ideias que serão desenvolvidas na última versão da peça. Os personagens das duas versões também reaparecerão, relacionando-se de forma semelhante. *Le Sang d'Orphée... Le testament d'Orphée* é o último filme do autor no qual ele retoma conceitos e relembra cenas de várias obras conhecidas.

3.1 L'ANGE HEURTEBISE

Em 1924, Cocteau escreve *L'Ange Heurtebise*. Nele, o poeta evoca dois personagens presentes nas duas versões da peça *Orphée* de 1926 e 1949: Heurtebise e Cégeste. O poema é dividido em 15 estrofes nas quais Heurtebise é representado como um anjo brutal, dominador, inflexível que tortura o poeta. Figura que se opõe aos anjos representados pela tradição.

Na primeira estrofe, o poeta apresenta a relação entre ele e o anjo: “L’ange Heurtebise, sur les gradins/ En moire de son aile, / Me bat, me refraîchit la mémoire, [...] (COCTEAU, 1990, p.509). O anjo bate no poeta, mas o efeito no poeta é positivo. Através dessa relação, o poeta tem sua memória reconstituída. O anjo bate no poeta para que ele se lembre do que deve fazer, qual é a sua principal atividade: a escrita. Na estrofe seguinte, o controle do anjo sobre o poeta fica claro na sua forma de abordagem, quando ele salta sobre o poeta. A presença e a força da ação do anjo são tão fortes que o poeta cai de cama: “L’ange Heurtebise, d’une brutalité/ Incroyable saute sur moi. De grâce/ Ne saute pas si fort, Garçon Bestial, fleur de haute/ Statue. /Je m’en suis alité” (COCTEAU, 1999, p. 509).

Na terceira estrofe o autor compara seu anjo com os demais:

L'Ange Heurtebise et l'ange/ Cégeste tué à la guerre – quel nom/ Inouï –
jouent/ Le rôle des épouvantails/ Dont le geste *non* effraye/ Les cerises du
cerisier céleste,/ Sous le vantail de l'église/ Habituee au geste *oui*.
(COCTEAU, 1999, p. 510)

Ao associar a postura de seu anjo à de um espantalho que assusta e não atrai, que repele e não convida, Cocteau mostra a diferença desse personagem e de seus pares. No lugar de atrair, ele afasta, assusta as cerejas da cerejeira celeste, representação dos homens e do caminho pelo qual Heurtebise deveria guiá-los. A desobediência do anjo nessa passagem e durante todo o poema, contrariando a postura que lhe é esperada e de certa forma imposta, causa a sua morte no final do poema. Apesar de descrevê-lo como altivo e agressivo, quando o poeta se dirige ao anjo, ele chama-o de anjo da guarda e o imagina belo.

Ange Heurtebise, mon ange gardien,/ Je te garde, je te heurte,/ Je te brise, je te
change/ De garde, d'heure./ En garde été! Je te défie,/ Si tu es un homme.
Avoue,/ Mon ange de céruse, ta beauté/ Prise en photographie par une/
Explosion de magnésium. (COCTEAU, 1999, p. 510)

Cocteau convida o anjo a aparecer em uma foto porque quer conhecer Heurtebise e o poeta não pode vê-lo. O autor descreve o anjo fisicamente apenas através de cores “en robe d'eau” na estrofe VI e “L'ange Heurtebise, aux pieds d'animal Bleu de ciel est venu.” na estrofe VIII (1999, p. 511). O mistério talvez aumente a força do personagem e da sua influência sobre o poeta. Na terceira estrofe, a dependência e o afeto de Cocteau se esclarecem: nela, esse companheiro desconhecido é o causador da “morte” do poeta. Morte que não é real, por dois motivos: primeiramente, se analisarmos a sequência do poema, Cocteau continua vivo e precisando da contínua ajuda do seu anjo da guarda e de outro que vem a substituí-lo na XII estrofe. Um segundo argumento é o significado da palavra morte dentro da visão de criação literária de Cocteau. Para ele, a morte do poeta significa produção, criação; se o anjo causa essa morte, ele é o inspirador da obra do poeta. Portanto, a morte do poeta é um ato simbólico, naquele momento ele produz a sua obra.

Na estrofe X, o lado bom e o lado ruim do anjo são percebidos e citados pelo poeta, por isso o anjo é definido como pena e bola de canhão e metade sol e metade sombra. A ambiguidade de bom e ruim, de produção e de tortura é evocada em uma das estrofes, e ela fica

clara quando o poeta afirma que o seu anjo-musa tem sangue no seu bico: “vous avez/ Du sang au bec, mon jeune ami.” (COCTEAU, 1999, p. 512)¹

Como punição ao tratamento dado ao poeta, o anjo também é torturado e subjugado por seus pares. Ao final do poema, quando o anjo está para ser morto pelos seus pares do céu, o poeta opõe-se à execução:

[...] Heurtebise, mon bel/ Estropié, on nous épie à droite. Cache tes perles, tes ciseaux;/ Il ne faut pas qu'on te tue,/ Car en te tuant chaque mois/ On me tue moi et pas toi./ Ange ou feu? Trop tard. En joue/Feu!/ Il tombe fusilé par les soldats de Dieu. (COCTEAU, 1999, p.512).

Cocteau opõe-se à morte do anjo e declara a sua dependência desse ser celestial. Na estrofe XIV, ele lamenta o afastamento do anjo e afirma estar disposto a entregar-se a ele. Para o poeta, a beleza está na presença do algoz:

Heurtebise ne t'écarte/ Plus de mon âme, j'accepte, Fais ce que dois, beauté./ Qu'il est laid le bonheur qu'on veut,/ Qu'il est beau le malheur qu'on a. [...] (COCTEAU, 1999, p. 513)

Na visão do autor, beleza é sinônimo de produção poética, a criatividade do poeta está condicionada à presença do anjo, por isso ele relaciona feiura e felicidade. A ausência do anjo é a inexistência de tortura e, conseqüentemente, do processo de criação. A beleza é associada à tristeza, já que a tortura que o anjo lhe faz, a morte dolorosa que dava nascimento a uma obra original, à beleza. Mas o poeta não fica muito tempo só, seu anjo da guarda é substituído por Cégeste: “[...] Un autre ange le remplace dont je/ Ne savais pas le nom hier./ En dernière heure: Cégeste” (COCTEAU, 1999, p. 513).

Neste poema, Cégeste tem sua primeira aparição na obra de Cocteau, sendo o anjo que inspirará o poeta e que será seu novo algoz. Para Schifano e Gullentops, ele é a representação de Raymond Radiguet, amigo, poeta e provavelmente amante de Cocteau. A homenagem de Cocteau continua, nas suas obras subsequentes, o jovem anjo terá papel de destaque ao lado da princesa na última versão de Orphée².

Dessa forma, concordamos com o teórico David Guillentops, que atribui grande importância a esse poema na obra do autor:

¹ É possível fazer uma relação entre o poeta que sofre e o pelicano de Musset.

² A principal razão apontada para o início do vício de Cocteau no ópio foi a morte de Radiguet e a dificuldade de encontrar consolo. Nem a igreja, nem os amigos conseguiram ajudá-lo. Grande parte da sua produção foi escrita sob influência da droga ou sob o sofrimento do processo de desintoxicação.

L'Ange Heurtebise contribue à la création d'une mythologie personnelle et inaugure une forme d'écriture nouvelle qui vont devenir des fondements majeurs de l'imaginaire poétique de Cocteau. C'est dans cette perspective que le poète lui-même évalue que le poème joue dans l'évolution de sa création et qu'il souligne par là même sa valeur intrinsèque: "Dans mon œuvre le poème: L'Ange Heurtebise a l'importance des Demoiselles d'Avignon dans l'oeuvre de Picasso. (GUILLENTOPS, 1999, p.1683)

Quando o teórico evoca a importância desse poema afirmando que ele "contribui para a criação de uma mitologia pessoal e inaugura uma forma de escrita nova que vão tornar-se os fundamentos maiores do imaginário do autor" (1999, p. 57), é possível identificar dois pontos principais que fazem parte desse imaginário de Cocteau. O primeiro deles é a produção literária que não é um ato necessariamente prazeroso, mas de esforço e persistência. Percebemos aqui que a criação chega a ser torturante e que ela tem como agente o anjo Heurtebise que posteriormente é morto e substituído por Cégeste. O poeta ama o seu algoz e submete-se ao sofrimento, pois ele faz parte do processo e, por isso, o autor conforma-se.

Esse algoz, o anjo-musa que acompanha o poeta nesse processo, é o segundo tema recorrente, é parte essencial da mitologia pessoal do autor:

[...] qu'il s'agisse de l'ange meurtrier Dargelos des Enfants Terribles, des anges d'Opéra tirant la langue, au milieu de carreaux brisés, de sculptural ange guerrier Heurtebise, "sang au bec" ou encore de l'ange noir aux ailes d'abeilles qui couvrant de la pelerine l'enfant mort de Sang d'un poète, s'étend sur lui à plat ventre, "palit en absorbant la proie" et "tourne en arrière, du côté des loges, à regard d'animal en train de mourir" tandis qu'un bruit de moteur d'avion "monte, ronfle, tonne, éclate, ravage le silence. (SCHIFANO, 2002, p.56)

Em *Orphée de Cocteau*, Laurence Schifano chama atenção para a obsessão que o autor teria pela figura dos anjos. Para o teórico, Heurtebise é um dos personagens mais misteriosos e autobiográficos de Cocteau. Ainda sem nome, o personagem angelical teve sua primeira aparição em 1917, no poema *Discours du grand sommeil*: ele é o anjo que chama o poeta ao trabalho. Ele participa ainda das duas versões de *Orphée* e de *Testament d'Orphée*.

O que diferencia o Heurtebise da versão poética do anjo em suas outras aparições é a sua falta de sensibilidade com o humano. Em *Le Secret Professionnel* (1959), Cocteau descreve o que para ele é um anjo, quais seriam as suas características:

Selon nous l'ange se place juste entre l'humain et l'inhumain. C'est un jeune animal éclatant, charmant vigoureux, qui passe du visible à l'invisible avec le puissant raccourcis d'un plongeur, le tonneur d'ailes de mille pigeons sauvages. [...] Beau specimen de monstre sportif, la mort lui demeure incompréhensible. Il étouffe les vivants et leur arrache l'âme sans s'émouvoir.

J'imagine qu'il doit tenir du boxeur, du bateau à voiles. (COCTEAU, 1959, p. 37-8)

Ainda que a descrição seja posterior ao poema, ela mostra a visão pouco tradicional do que é um anjo para Cocteau, e percebe-se a proximidade dessa descrição e do anjo retratado neste poema. Em *Le secret Professionnel*, a falta de sensibilidade, o charme, a incompreensão da morte e do sofrimento causados por esta transformação nos vivos são as características principais dos Anjos para Cocteau. São essas também as características principais presentes em Heurtebise no poema. Por isso, podemos afirmar que o poema reproduz o que é um anjo para Cocteau: um ser totalmente diferente dos anjos tradicionais, que são normalmente ligados à bondade, à clemência, à sensibilidade e à compreensão dos seres vivos.

3.2 HEURTEBISE, ORPHÉE DE COCTEAU

É latente a relação de proximidade entre a figura do anjo e a de Cocteau. Dada a influência que o anjo exercia sobre o seu protegido, é possível questionar quem era o autor das obras criadas pelo poeta no poema. Em *Journal d'un Inconnu*, ao lembrar o episódio da criação do poema, Cocteau afirma:

Un jour que j'allais voir Picasso, rue La Boétie, je crus, dans l'ascenseur, que je grandissais côté à côté avec je ne sais pas quoi de terrible et qui serait éternel. Une voix me criait: "Mon nom est sur la plaque", une secousse me réveilla, et je lus sur la plaque en cuivre des manettes: ASCENSEUR HEURTEBISE. (COCTEAU, 1953, p. 51)

Dando sequência à sua narração, Cocteau afirma que um anjo estava nele, sem que ele percebesse. Ele não era mais livre: "Et sournoisement, moi qui me vantais d'être libre, en pleine désobéissance envers ce sacerdoce, je me retrouve aux ordres et ma plume court. Plus rien ne la paralyse" (1953, p. 52). Podemos entender que para Cocteau a produção do poema não teria sido obra sua, como ele mesmo sinaliza no texto do poema e nos trechos de seu diário. Ele seria uma coprodução na qual o anjo talvez pudesse ser considerado como seu duplo.

Ao citar a representação da primeira versão de *Orphée* (1926), Schiffano chama atenção para a importância dada por Cocteau ao personagem: ele mesmo resolve representar Heurtebise. Para Schiffano: "À la fin de la pièce, une identification est clairement suggérée entre Orphée, Heurtebise et Cocteau" (2002, p. 57). Uma das justificativas para essa relação tão próxima entre os dois personagens e o escritor é a proximidade das duas criações. Cocteau afirma que depois do término do poema sentiu-se esgotado e teria decidido ir passar um tempo

com seu amigo Stravinsky e sua família. Foi durante esse período de descanso que escreveu sua primeira versão de *Orphée*.

3.3 ORPHÉE (1926)

Essa versão de *Orphée* possui treze cenas e se passa na Trácia. A maior parte das cenas acontece na casa do personagem título. A evolução temporal da peça é de poucos dias, existe a marcação da passagem de tempo, mas eles não nos permitem dizer ao certo o número de dias.

O personagem título é um poeta conhecido que abandonou sua criação porque a julga de má qualidade, passando a copiar as frases ditas por um cavalo. Para conseguir fazê-lo, *Orphée* diz todo o alfabeto e o cavalo bate a pata sinalizando as letras que compõem a palavra; como o processo é lento, o poeta passa muito tempo com o animal. A cena inicial tem os dois personagens e Eurydice na casa.

Eurydice opõe-se à atitude do marido e no seu argumento critica tanto a mudança na vida do casal quanto a qualidade na produção do poeta. Ela afirma:

Orphée, mon poète... Regarde comme tu es nerveux depuis ton cheval. Avant tu riais, tu m'embrassais, tu me berçais; tu avais une situation superbe. Tu étais chargé de gloire, de fortune. Tu écrivais des poèmes qu'on s'arrachait et que toute la Thrace recitait par coeur. Tu glorifiais le soleil. Tu étais son prêtre et un chef. Mais depuis le cheval tout est fini. Nous habitons la campagne. Tu à dorloter ce cheval, à interroger ce cheval, à espérer que ce cheval va te répondre. Ce n'est pas sérieux. (COCTEAU, 1999, p.391)

Em outras palavras, o abandono da antiga forma de produção é sinônimo de abandono de Eurydice. Ela afirma que antes da mudança de visão de produção do poeta, os dois estavam unidos, mas, quando o poeta se afastou de sua antiga forma de produção, afastou-se também de sua esposa. Durante essa cena, ocorre a retomada do mesmo assunto de *L'Ange Heurtebise*. Por meio de qual processo é produzido um texto literário? Neste caso, não existe o controle do poeta por uma força tirânica e ao mesmo tempo prazerosa e viciante, compondo a relação de dor e prazer presentes no poema. *Orphée* decidiu por conta própria deixar de lado o que para ele parecia uma produção inferior e assumir como sua a obra ditada pelo animal. O poeta não busca fama nem glória. Com a produção que realizava anteriormente, ele já possuía reconhecimento, ele abandonou essa produção porque seu objetivo agora é ganhar o concurso e fazer algo para ser lembrado.

Durante a cena, os dois discutem sobre o que é poético e o que não é, o que possui sentindo e o que não possui. O poeta expõe sua visão sobre produção literária e Eurydice

também se posiciona. Ela não entende porque o poeta mudou sua forma de escrita, por que ele acredita na produção do cavalo o que para ela não faz sentido. Ele explica que a produção do cavalo, na verdade, lhe pertence, pois ele entra na sua “noite”, em seu íntimo. Quando a ex-bacante insiste que foi o cavalo que criou a frase, e não ele, Orphée acrescenta:

Orphée: Ni lui, ni moi, ni personne. Que savons nous? Qui parle? Nous nous cognons dans le noir; nous sommes dans le surnaturel jusqu’au cou. Nous jouons au cache-cache avec les dieux. Nous ne savons rien, rien. “Mme Eurydice reviendra des enfers” ce n’est pas une phrase. C’est un poème, du rêve, une fleur du fond de la mort. (COCTEAU, 1999, p.392)

Aqui Cocteau expressa por meio das falas de Orphée o que ele acredita ser a inspiração do verdadeiro poeta. Na “noite” estão contidas suas influências, seu estilo e toda a tradição que lhe antecede. A crença de que existe “algo mais” que influencia o poeta e, conseqüentemente, a sua produção também são temas recorrentes em Cocteau. No poema, o lado desconhecido da produção era representado pelo anjo, mas aqui é representado pelo cavalo. O que falta a Orphée é saber lidar com o desconhecido. Infelizmente, ele não sabe que sua “noite” não é a produção do cavalo, e sim seus próprios poemas. A supervalorização do animal contrasta com o que é apresentado na cena, já que ele produziu apenas uma frase e uma palavra. A palavra é “obrigado”, ou seja, o cavalo agradece ao poeta, o que para Orphée faz todo o sentido:

[...] (II) Me dicte une des phrases les plus émouvantes du monde. Je me propose de la mettre en œuvre pour transfigurer la poésie. J’immortalise mon cheval et tu t’étonnes de l’entendre me dire merci. Ce merci est un chef-d’œuvre de tact. Et moi qui croyais... (COCTEAU, 1999, p.391)

O personagem vê no cavalo a possibilidade de imortalidade e acrescenta que a produção do equino, mesmo sendo apenas de uma frase, vale muito mais do que toda a sua produção poética. O casal não percebe, mas a frase é uma previsão: “Mme Eurydice reviendra des Enfers” (1999, p.392). Aí está anunciado o futuro do casal, que também faz previsões: “Eurydice: Je n’existe plus. Je mourrais que tu ne t’en apercevrais pas. Orphée: Nous étions morts sans nous en apercevoir (1999, p.393). As previsões se concretizarão nas cenas IX e X.

Mesmo depois da discussão com sua esposa, o escritor não muda de ideia sobre seu cavalo e seu poema e pretende inscrever-se em um concurso de poesia.

Essa inscrição também é motivo de discordância entre o casal. Eurydice não acha que seu marido deveria estar presente, já que a líder das bacantes também participará. Aglaonice é

uma antiga amiga de Eurydice que se opôs à sua saída do grupo para concretizar a união com Orphée³. Sobre elas, Orphée afirma:

Orphée: “[...] Je t’ai déjà dit que je ne voulais plus qu’on me parle d’elle. Une femme dont l’influence a failli te perdre! Une femme qui boit, qui promène des tigres, qui tourne la tête des nos épouses, qui empêche les jeunes filles de se marier. (COCTEAU, 1999, p.391)

Para defender as Bacantes, Eurydice tenta explicar ao marido o que elas fazem: “Mais c’est le culte de la lune.” (1999, p. 391). Essa defesa mostra a oposição entre o grupo de mulheres e o poeta e a impossibilidade de haver uma relação amistosa. Enquanto ele canta o sol em sua poesia, como argumentou Eurydice ao defini-lo no início da cena, as inimigas de Orphée cultuam a lua. A rivalidade entre os dois pode ter começado com o amor do casal, mas está na essência dos personagens. Para agravar a situação, existe também uma disputa poética entre as duas partes: essa é agora a razão central da disputa. Aglaonice também escreve poemas que, na opinião de Eurydice, são bons:

Eurydice: Sois juste... Elle a du talent.

Orphée: Hein?

Eurydice: Dans un genre affreux, c’est entendu. Mais sur un certain angle, sur un certain plan, elle en a. Elle a de belles images.

(COCTEAU, 1999, p.393,)

Contudo, o poeta acredita na superioridade de sua produção e não acha que elas lhe ofereçam perigo. Para ele, elas não têm talento, portanto, ele não tem razão para temê-las. Mesmo assim, sua esposa o alerta:

Eurydice: Méfie-toi des bacchantes.

Orphée: Je les ignore.

Eurydice: Elles existent. Elles plaisent. Je connais leurs méthodes. Aglaonice te hais. Elle doit prendre part au concours.(Cocteau, 1999, p.393)

A preocupação de Orphée em divulgar e assumir como sua o que ele considera sua verdadeira produção supera a preocupação em perder a esposa ou a vida. Como Eurydice afirmou, a produção de Aglaonice agrada o público, e ela tem a intenção de competir para perturbar Orphée.

Apesar de tentar defender seus pontos de vista e de mostrar ao seu marido os erros que ele está cometendo, Eurydice está sempre em segundo plano. Percebemos isso porque as transformações poéticas, como o abandono da produção autônoma para a dependência do

³ A referência ao grupo retoma o mito das bacantes na antiguidade.

cavalo e a disputa com Aglaonice são centrais e afetam a relação do poeta com sua esposa. É a poesia e a sua produção que regem a sua vida pessoal e não o contrário. É quase como se a antiga e verdadeira produção de Orphée e sua esposa tivessem uma sintonia: enquanto ele produzia sem a ajuda do cavalo os dois viviam bem. Agora que ele resolveu mudar seus métodos de produção, a antiga vida e o que a compunha também não lhe servem. Para nós, a relação com Eurydice está diretamente relacionada à antiga vida e à antiga forma de produção; para que a relação com Eurydice tivesse equilíbrio essa produção também deveria estar equilibrada.

Ao final da cena, ela parece ainda mais desvalorizada pelo marido. O poeta diz ter percebido que ela quebra o vidro todos os dias para que o vidraceiro Heurtebise apareça e faça-lhe companhia. Ela admite e defende o vidraceiro listando suas qualidades. Mesmo com a confissão, Orphée decide não ficar com a esposa, pois o que lhe interessa é o concurso. Ao final da discussão, antes de sair para fazer a inscrição, ele quebra o vidro e chama o vidraceiro:

Orphée: Tu me crois donc aveugle! Tu casses chaque jour un carreau pour que le vitrier monte.

Eurydice: Et bien je casse un carreau pour le vitrier monte. C'est un grave garçon plein de coeur. Il m'écoute il t'admire.

Orphée: Trop aimable!

Eurydice: Et quando tu interrogues le cheval et que tu me laisses toute seule je casse le carreau. Tu n'es pas jaloux, je suppose?

Orphée: Jaloux, moi? Jaloux d'un garçon vitrier? Pourquoi ne serais-je aussi jaloux d'Aglaonice! Par exemple! Tiens, puisque tu refuses de casser le carreau, c'est moi qui le casserai. Cela me soulagera.

(COCTEAU, 1926, p. 394)

Mesmo que declare não estar com ciúme, no final da peça, em sua última discussão com Heurtebise, Orphée irá acusá-lo de cobiçar a sua mulher. Orphée é muito orgulhoso para admitir este sentimento. A ausência de humildade também aparecerá ao final da peça quando ele olhar acidentalmente para Eurydice e recusar-se a assumir sua culpa.

Na segunda e na terceira cenas, conhecemos Heurtebise: o personagem está diferente do anjo apresentado por Cocteau no poema de 1926; aqui ele é gentil e submisso à Eurydice, sendo possível pensar que ele está apaixonado por ela. Pelo relato de Eurydice, sabemos que ele prometeu “faire n'importe quoi pour lui rendre service” (1926, p.396).

O personagem aparece na casa de Orphée com o pretexto de consertar a vidraça quebrada, mas, na verdade, ele é o intermediário de uma encomenda feita por Eurydice à Aglaonice. O vidraceiro traz com ele um veneno em forma de açúcar para matar o cavalo de

Orphée e uma carta. A carta contém o endereço de Aglaonice e deveria ser enviada assim que o cavalo fosse morto. Tudo faz parte do plano de Eurydice para reconquistar seu antigo Orphée que, como ela descreve, era reconhecido na Trácia e gentil com todos. Mas o plano foi interrompido porque enquanto os dois organizavam-se para dar o veneno ao cavalo, Orphée retorna. Para que o marido não desconfie do que os dois estão tramando, Eurydice pede ao amigo que suba em uma cadeira para fingir que trabalhava.

Na sequência, quarta cena, Orphée revela acidentalmente à Eurydice quem é Heurtebise, mas ele mesmo não descobre a identidade do personagem. Ele volta para pegar sua certidão de nascimento; para isso, ele precisa da cadeira que o vidraceiro utiliza:

Il passe devant le Cheval, le caresse, prend la chaise sur laquelle Heurtebise se tient debout et l'emporte. Heurtebise reste dans sa poste, suspendu en air. Eurydice étouffe un cri. Orphée sans s'apercevoir de rien, monte sur la chaise devant la bibliothèque, dit: Le voilà, prend l'acte de naissance, descend de la chaise, la reporte à sa place sous les pieds d'Heurtebise et sort (COCTEAU, p. 397, 1999)

Essa cena, além de demonstrar a natureza sobrenatural de Heurtebise, mostra ainda o quanto Orphée está desinteressado ou desligado do que se passa à sua volta. Mesmo com um homem suspenso no ar, ele não consegue pensar em outro assunto que a inscrição no concurso de poesia. E a atitude de Eurydice surpreende, pois ela não teve medo, o seu grito foi certamente de surpresa. Mesmo presenciando uma cena tão atípica ela não pediu ajuda ao marido, pelo contrário tentou não chamar sua atenção abafando o grito.

Quando Orphée deixa a casa, começa a cena V. Heurtebise tenta negar que tenha ficado suspenso no ar, mas Eurydice não aceita nenhuma explicação que lhe é dada e o expulsa da casa.

Ils se croisent. Eurydice se dirige vers sa chambre. Heurtebise ouvre la porte et sort. La porte reste ouverte. On voit son dos briller immobile au soleil. Tout à coup Eurydice s'arrête et change de visage. Elle chancelle, porte la main à son cœur et se met à crier: [...] (COCTEAU, 1999, p.399)

Nessa descrição de cena, a identidade de Heurtebise é reforçada quando a luz bate em suas costas, elas brilham formando asas, o autor faz referência à imagem de um anjo. No entanto, o personagem não parte, pois ouve os gritos de Eurydice e vai ao seu encontro. A mulher de Orphée foi envenenada pela carta enviada por Aglaonice e pede que o anjo traga seu marido de volta para que ela possa se despedir.

Quando ele sai em busca do poeta, inicia-se a VI cena e apresentação da figura da morte. Como no poema não tínhamos a representação tradicional de um anjo, aqui a morte não é a figura assustadora que habita o nosso imaginário:

La Mort entre en scène par le miroir, suivie de ses deux aides. Elle est en robe de bal sous un manteau. Ses aides ont l'uniforme des chirurgiens. On devine leurs yeux. Le reste du visage est recouvert par du linge. Gants de caoutchouc. Ils portent deux grandes valises noires très élégantes. La Mort marche vite et s'arrête au milieu de la chambre. (COCTEAU, 1999, p. 401)

A morte faz parte de um sistema, ela não é mais onipotente. Para realizar suas atividades possui uma equipe. Os dois ajudantes da morte chamam-se Rafaël e Azraël. Rafaël tornou-se a pouco tempo ajudante da morte; inábil ele esquece no quarto as luvas que permitem a passagem ao outro mundo.

A explicação para uma representação da morte tão diferente do imaginário humano é dada pela própria morte:

La Morte, *allant prendre la chaise laissé par Heurtebise dans la porte-fenêtre*: Si, si, si. Tous le croient. Mais, mon pauvre garçon, si j'étais comme les gens veulent me voir, ils me verraient. Et je dois entrer chez eux sans être vue. (COCTEAU, 1999, p. 402)⁴

Podemos encarar a presença da morte como uma forma de renovação da história, personalizando o elemento que, no mito inicial, é o agente que separa os dois amantes. A forma como ocorre a morte de Eurydice também é interessante, nas duas versões de Orphée: em Cocteau e Ovídio, a morte de Eurydice se dá por envenenamento. Em Ovídio, por uma serpente, e aqui pela carta envenenada de Aglaonice. A importância dada a este elemento, não apenas sua representação física, fica evidente se percebermos o número de cenas que lhe são destinadas, duas curtas e duas longas. As cenas longas são as V, VI e as curtas são a VIII e VIIIbis.

Na cena VII, Heurtebise conduz Orphée de volta à sua casa e dá a Orphée as instruções para que ele consiga trazer sua esposa do reino dos mortos:

Heurtebise: La Mort est entrée chez vous pour prendre Eurydice.

⁴ Para muitos teóricos, esse interesse especial de Cocteau pela representação da morte teria razões biográficas. A morte de Raymond Radiguet o fez sofrer muito e o mito de Orphée lhe traria o consolo de poder libertar seu companheiro da morte.. O mito de Orphée e a presença da morte dão-lhe a possibilidade de confrontar essa dor e esse dilema. A distância da descrição que é feita da morte do imaginário e como ela é representada na peça tornam mais leve a aceitação da mesma.

Orphée: Oui.
 Heurtebise: Elle a oublié ses gants de caoutchouc.
 [...]
 Heurtebise: Mettez-les. (Il le lui passe. Orphée les met.) Vous irez voir la Mort sous prétexte de le lui rendre et grâce à eux vous pourrez parvenir jusqu'à elle.
 (COCTEAU, 1999, p.406)

Durante duas cenas exatamente iguais, VIII e VIII bis, Heurtebise fica sozinho no palco, recebendo apenas a visita do carteiro que busca os donos da casa. Os dois conversam:

Heurtebise: Qu'est-ce que c'est?
 La voix du facteur: Le facteur. J'ai une lettre pour vous.
 Heurtebise: Monsieur n'est pas là.
 La voix du Facteur: Et madame?
 Heurtebise: Madame non plus. Glissez votre lettre sous la porte.
 Voix du Facteur: Il sont sortis?
 Heurtebise: Non... ils dorment.
 (COCTEAU, 1999, p.408)

Essa vinda dupla do carteiro serve como marca da passagem do tempo no mundo humano, que não ocorre da mesma forma no mundo dos mortos. Na cena VI, referindo-se a Orphée e Heurtebise, a morte afirma: “Une heure pour moi doit être une minute pour eux” (1999, p. 403).

Nas cenas VII, VIII e VIII bis, Heurtebise desempenha o papel de um anjo da guarda. Primeiramente, ele ajuda Orphée a entrar no mundo dos mortos. Contrariamente ao personagem mítico, o poeta de Cocteau não possui, por meio de sua poesia, o poder de transitar entre os dois mundos. Apesar de os dois personagens não estarem dormindo, ele está de vigília para garantir o futuro dos dois juntos. A divindade do personagem é declarada por Orphée quando regressa de sua longa viagem na cena IX.

Orphée: Vous êtes encore là?
 Heurtebise: Eh bien, racontez vite.
 Orphée: Mon cher, vous êtes un ange. Vous m'avez sauvé.
 (COCTEAU, 1999, p.408)

Orphée recupera sua esposa, mas sob certas condições. Para continuar sua função de anjo, Heurtebise fica na casa a convite de Orphée para jantar e para ajudar o casal a adaptar-se às novas regras. Nesta versão, além de não poderem olhar-se, os dois amantes não podem mais falar de lua. Durante a refeição, Eurydice emprega por acidente duas vezes a palavra lua, e Orphée descontrola-se. Quando tenta segurar e acalmar o marido, acontece a segunda separação do casal:

[...] il perd l'équilibre, et la regarde. Il pousse un cri. Eurydice, pétrifié, se lève. Son visage exprime l'épouvante. La lumière baisse. Eurydice s'enfonce lentement et disparaît. La lumière revient. (COCTEAU, 1999, p. 412)

A reação imediata de Orphée não é lamentar a morte da esposa como fez da primeira vez, nem tentar ir buscá-la no mundo dos mortos. Arrogante, ele afirma que foi um alívio ter conseguido livrar-se da esposa. O anjo não acredita e os dois desentendem-se. Durante a discussão, Orphée encontra a carta trazida pelo carteiro. Ela anuncia que Aglaonice convenceu o júri do concurso de que ele era um falsário e que reuniu metade das mulheres da cidade contra ele. À iminência da morte, o poeta diz:

Orphée: Que pense le marbre dans lequel un sculpteur taille un chef-d'œuvre? Il pense: "On me frappé, on m'abîme, on m'insulte, on me brise, je suis perdu." Ce marbre est idiot. La vie me taille, Heurtebise! Elle fait un chef-d'œuvre. Il faut que je raidisse. Il faut que je me tienne tranquille que j'accepte, que je l'aide, que je collabore, que je lui passe finir son travail. (COCTEAU, 1999, p. 415)

Nessa cena, a questão da criação é duplamente evocada. Primeiramente pela carta de Aglaonice. Quando ela afirma que o poeta é um falsário, apesar de não estar dito de forma explícita, ela se refere ao fato de o poeta inscrever um texto que não lhe pertence no concurso. Orphée inscreveu o texto que foi ditado pelo cavalo. Ou seja, um falso processo de criação resulta em uma falsa obra, por isso, a importância dada, nas duas obras estudadas até aqui, ao processo de criação.

E agora, o processo de criação é mais uma vez descrito, na fala de Orphée. Ele compara o sofrimento e a angústia do mármore ao ser talhado e o sentimento no seu momento derradeiro. O personagem sabe da eminência da sua morte, ele, como o mármore, será transformado através da violência. No entanto, contrariamente ao material, está conformado e consciente do seu destino. Talvez ele saiba que precisa sofrer para transformar-se, que a transformação é uma espécie de morte e de renascimento.

A morte do poeta acontece por suas próprias mãos. Apesar de ter a rivalidade inevitável com as bacantes, ele não tentou evitá-las em nenhum momento. Desdenhou da qualidade de criação poética de Aglaonice e maltratou Eurydice, antiga integrante do bando. Ele ainda inscreveu a frase do cavalo e abandonou a sua criação, fez assim com que pudesse ser acusado de falsário. Em outras palavras, Orphée está conformado com a sua morte porque está

conformado com o seu destino. Como um personagem da tragédia, ele não pode fugir de seu destino.

Depois de dizer aquelas palavras, Orphée dirige-se ao balcão e é decapitado pelo grupo de mulheres enfurecidas. A cena X tem como personagens a cabeça de Orphée, e Eurydice que vem buscá-lo. As duas partes de Orphée, sua cabeça e seu corpo, não percebem o que lhe aconteceu apesar de ele mesmo narrar parte da cena anterior. Temos aqui a terceira previsão realizada. Pela ordem dos acontecimentos, a primeira foi a morte de Eurydice sem que seu marido se desse conta. A segunda foi revelada pelo cavalo, Eurydice realmente voltou do inferno. A terceira foi dita pelo próprio Orphée, quando ele morreu e não percebeu. Desnortado, ele descreve :

La Tête d'Orphée, elle parle avec la voix d'un grand blessé: Où suis-je? Comme il fait noir... Comme j'ai la tête lourde. Et mon corps me fait si mal. J'ai dû tomber du balcon. J'ai dû tomber de très haut, de très haut, très haut sur la tête...? au fait, oui... je parle de ma tête... où est-elle, ma tête? Eurydice! Heurtebise! Aidez-moi! Où êtes-vous? Allumez la lampe. Eurydice! Je ne vois pas mon corps. Je ne comprends plus. Et j'ai du vite, j'ai du vite partout. Expliquez-moi. Réveillez-moi. Au secours! Eurydice! (comme au plainte.) Eurydice... Eurydice... Eurydice... Eurydice... Eurydice... (COCTEAU, 1999, p.416)

Mesmo sem ter certeza do que lhe aconteceu, ele acha que caiu do balcão de sua casa e percebe a separação do seu corpo e de sua cabeça. O poeta procura a sua cabeça e diz não ver o corpo. Não compreendendo o que lhe acontece, supõe que seja um sonho e apela para Eurydice. O sonho é um recurso recorrente na obra de Cocteau e reaparecerá na última versão da peça. Eurydice vem buscar seu amado, e os dois atravessam juntos o espelho.

Na cena seguinte, o Comissário chega ao local do crime e Heurtebise tenta convencê-lo de que as bacantes mataram Orphée. No entanto, ele já tem a sua versão: as bacantes apenas viram o poeta ensanguentado em sua casa e tentaram ajudá-lo. Seria difícil convencê-lo do contrário, já que 500 mulheres testemunharam o mesmo. Para os registros, o Comissário necessita de informações básicas de Heurtebise: nome completo, idade e endereço. Vendo através do espelho a situação complicada de Heurtebise, Orphée resolve tomar o seu lugar e “inventar” as respostas.

Na cena XII, as respostas revelam o quão próximos são os dois personagens assim como o próprio Cocteau. Sem poder responder às perguntas, Heurtebise aceita ceder seu lugar a Orphée que responde às perguntas do comissário com os dados de Cocteau. Tendo em vista que o personagem tenha dito que ele iria inventar as respostas, é quase como se Orphée estivesse

inventando Cocteau. Em outras palavras, acontece a inversão do papel criador e criatura e a igualdade dos dois. É como se Cocteau inventasse e transformasse Orphée, e Orphée inventasse e transformasse Cocteau. Isso talvez se explique em *O testamento de Orphée* com a frase de Cégeste a Cocteau, que é o personagem principal da produção: “Um pintor pinta sempre o seu próprio retrato”. Nesse caso, um poeta escreve sempre sobre si mesmo.

A última cena é uma oração dita por Orphée à mesa juntamente com Heurtebise e Eurydice.

3.4 O TESTAMENTO DE ORPHÉE OU NE DEMANDEZ PAS POURQUOI (1960)

Esse filme pode ser visto como uma continuação de *Orphée* e aqui ficamos sabendo do que aconteceu com os personagens Heurtebise e A Princesa que foram punidos. É interessante também o encontro dos personagens com seu criador. Para contextualizar o espectador é exibido um trecho do filme *Orphée: Heurtebise e A princesa* são levados por guardas depois de terem contrariado as regras do outro mundo. Cégeste permanece sozinho na Zona. Durante todo o filme, outras obras de Cocteau são referenciadas através da aparição de personagens, de trechos citados, de lugares que aparecem durante a filmagem ou ainda de imagens de obras plásticas do autor.

Se analisarmos o título, ele mesmo nos dá sinais de que se tratará de uma retomada do passado. Ao mencionar a palavra testamento, o autor faz referência ao que o personagem ou a peça *Orphée* deixou como legado. Essa reflexão se dá no pós-morte do personagem, depois que ele já passou por todo o processo representado na peça de 1949. Sabemos disso não apenas pela data da realização do filme, mas também pelas referências que são feitas durante o filme. A primeira, já referida anteriormente, e a segunda durante um julgamento que ele sofre tendo como inquisidores Heurtebise e A Princesa.

Outro elemento que nos mostra que se trata de uma produção que pretende retomar e talvez explicar a criação do poeta é a sequência dessa cena. Juntamente com uma narração do autor, é desenhado o perfil de uma pessoa que, depois de pronto, identificamos *Orphée*. Cocteau dirige-se ao público:

O privilégio do cinema é permitir a um grande número de pessoas de sonhar o mesmo sonho juntos e de nos apresentar a ilusão como se fosse a pura realidade. Isto é, em resumo, um admirável veículo para a poesia. Meu filme não é nada diferente de um strip-tease, gradualmente tirando a pele do meu

corpo para revelar minha alma nua. Para uma audiência bastante ansiosa por esta verdade além da verdade, que se tornará um dia o sinal de nossa época. Esse é o legado de um poeta para a mocidade, na qual sempre encontrou apoio. (COCTEAU, 1959, Filme)

Muitos dos temas recorrentes do autor estão presentes nessa fala inicial. O primeiro é a explicação da produção, a necessidade de teorizar sobre a produção na própria produção. Quando compara o filme a um strip-tease, Cocteau indica a intenção de revelar-se ao público e possivelmente explicar suas criações. Dito diferentemente, ele pretende usar essa criação para retomar as outras produções. A escolha do meio também é justificada: para ele o filme dá uma sensação maior de realidade, mesmo que tudo não passe de ficção.

O segundo é a tentativa de eternizar-se, de continuar em outras gerações. O desejo e a preocupação de Orphée em produzir algo diferente, marcante também é uma inquietação de Cocteau. Como ele mesmo afirma, pretende deixar esse trabalho como um “legado”.

O terceiro é o próprio Orphée que aparece ao fundo enquanto o poeta fala de si e de sua obra. Associação que não é nada surpreendente, já que, no final da peça de 1926, ele misturou sua identidade à dos personagens Heurtebise e Orphée.

Nesse filme, Cocteau é o personagem principal, ele está preso na dobra temporal e viaja de uma época a outra sem conseguir permanecer em nenhuma. Para resolver esse problema, ele procura um cientista que desenvolveu uma bala que é mais rápida do que a luz. Cocteau leva um tiro e está livre das viagens, mas o cientista pergunta-se sobre as consequências dessa intervenção, ou seja, o filme inicia com a morte do seu protagonista, a morte que serve como libertação.

A partir da resolução desse problema, inicia-se a viagem de Cocteau por um mundo desconhecido e habitado por seus personagens. Enquanto caminha por uma estrada, o poeta encontra um estranho vestido de cavalo e o segue curioso até umas ruínas. Lá está um grupo de ciganos que rasgam e põe fogo na foto de Cégeste. Cocteau recolhe a foto e a atira ao mar; dessa ação, renasce Cégeste. Cocteau não entende como isso pode ter acontecido e pergunta ao personagem como ele criou vida. Ele diz que quem deveria responder a essa pergunta seria ele mesmo, pois ele é o mestre da “Fenixologia”, a arte de morrer e renascer repetidamente.

A qualificação é verdadeira e revela o que o autor fez em muitas das suas obras. Personagens se relacionavam ou que retornavam dos mortos, como Orphée ou Hertebise no poema. E ele pode também estar fazendo referência ao processo de criação aqui já citado, no qual a morte é sinônimo de transformação e criação. Sendo escritor, ele é um especialista em criação e, conseqüentemente, em morte.

Durante a viagem que Cocteau faz com Cégeste, três momentos nos parecem ser os mais importantes: o primeiro, quando Cégeste pede que ele desenhe uma flor; o segundo, quando o poeta é julgado pelos personagens de seu filme *Heurtebise e Princesa*; e o terceiro, quando o poeta é morto por Atena e renasce.

O primeiro acontece em um jardim coberto, dentro de um tipo de estufa. Depois de passar por uma série de lugares, onde existem referências ao seu trabalho, Cégeste o leva a um lindo jardim onde ele deve desenhar uma simples flor. O artista não consegue reproduzi-la e faz o perfil de Orphée. Cégeste afirma: “O pintor pinta sempre o seu próprio retrato.” Em outras palavras: o poeta só consegue reproduzir a si mesmo quando cria. Essa frase irrita Cocteau que despedaça a flor. Aqui temos, na verdade, a retomada do que já tínhamos afirmado anteriormente: o mito de Orphée na obra de Cocteau reflete a visão do próprio poeta. Ao criar sua própria versão do poeta de Trácia, ele tenta explicar o que são para ele a produção e a criação literária, por quais conflitos ele passa ao conviver com seus pares e como sua obra é importante para eternizá-lo. Ao mesmo tempo, o poeta não consegue fugir dessa visão, mudar a forma como a poesia reflete o que ele pensa mesmo que queira fazê-lo. É por isso que Cocteau não consegue desenhar outra coisa e irrita-se e despedaça a flor. A visão do poeta é um dom e um castigo, é o seu destino. Nesse ponto, a lógica de vida do poeta assemelha-se à de um personagem principal de uma tragédia grega, como Édipo, por exemplo, que tenta com todas as suas ações fugir do seu futuro previsto pelo oráculo e acaba matando seu pai e casando com sua mãe.

O segundo momento reproduz o julgamento da Princesa no filme de 1949. Mas agora as posições estão invertidas e quem a colocou na condição de ré será julgado. Essa passagem parece um tipo de vingança dos dois personagens contra seu criador, eles acusam Cocteau de ir além do limite do permitido, de: “tentar atravessar repetidamente para o outro mundo.” Quando afirmam “tentar frequentar muito o outro mundo”, os personagens referem-se ao processo de produção de Cocteau. Cocteau admite “ter tentado frequentemente escalar esta quarta parede misteriosa, na qual os homens inscrevem seus amores e os seus sonhos⁵”. Para ele, a produção se dá quando o poeta se encontra com a sua noite, um misto da tradição, inspiração, trabalho de revisão e reescrita, e da visita de algum elemento superior. Durante essa produção, o poeta persegue o desconhecido. É como se o poeta passasse para o outro lado, morresse no momento da produção.

Durante o julgamento, Cocteau afirma o que é para ele um filme: “Um filme é uma fonte de materialização da consciência. Um filme ressuscita ações inanimadas. Um filme

⁵ Diálogo retirado do filme *O testamento de Orphée ou ne demandez pas pourquoi*, de Jean Cocteau, 1960.

permite a pessoa fazer que a realidade pareça no irreal”. Aqui, Cocteau teoriza sobre o filme durante o filme, como fez nas obras anteriores. Durante a discussão, Heurtebise faz referência ao que aconteceu com ele durante *Orphée*, ele reclama da invisibilidade, definindo-a como “um fenômeno que faz um homem apaixonado se apagar”. Heurtebise perde várias vezes o controle e é repreendido pela Princesa. O anjo parece descontente com a relação que possui com o amor, fazendo alusão direta ao seu sentimento não correspondido por Eurydice. É quase como se o personagem acusasse Cocteau de ter passado por essa frustração.

Durante o julgamento, Cocteau tenta explicar de onde vem a inspiração para a sua produção. A Princesa afirma que isso será compreendido quando “admitir, como eu fiz, que somos os penhores de uma força desconhecida que vive dentro de nós, isso dita nossas ações e nos compele a falar esta língua”. Ao final, Cocteau é condenado a viver, a ficar entre os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos. Sentença que não é nenhuma novidade para o poeta, pois ela é a sua prática, ele é condenado a continuar fazendo o que faz; o que, como já afirmamos, é o destino do escritor.

O terceiro momento é a morte do poeta por Atena. Depois de tantos encontros, Cocteau entra em um tipo de prédio antigo e abandonado onde está a Deusa. Ele oferece-lhe a flor que carrega, mas ela não aceita. Ao lado da Deusa estão dois cavalos semelhantes ao cavalo que atraiu o poeta para junto dos ciganos no início da peça. Vendo que ela lhe é indiferente, o poeta afasta-se e recebe o golpe de lança que o mata. Sem perceber, o poeta está em seu ponto de partida, entre os mesmos ciganos. Mas sua morte é falsa, o filme acaba com o poeta levantando-se e dizendo: “Faites semblant de pleurer mes amis, parce que le poète fait semblant d’être mort”. Assim, o filme termina e começa com a morte do poeta.

3.5 LE SANG D’UN POÈTE

Le *Sang d’un poète* foi realizado em 1930. Para Cocteau, é um modelo de criação realizado com toda a liberdade idêntica à da escritura, ele é a representação da vida interna do poeta. Durante o filme, vivemos a vida anterior do protagonista obcecado pelos seus duplos e seus fantasmas.

4. A CRIAÇÃO LITERÁRIA SEGUNDO JEAN COCTEAU

Le beau résulte toujours d'un accident. (COCTEAU, 1953, p. 17)

Para entender a obra de Jean Cocteau, achamos importante saber como ele vê o processo de criação literária. Em seu livro *Journal d'un inconnu* (1953), o autor explica, de maneira não muito didática, o contexto em que alguns de seus livros foram escritos, as influências que sofreu e a sua visão do que é um *verdadeiro* poeta.

Segundo Cocteau, a criação literária é consequência de um “acidente” ou, dito diferentemente, a ideia e a execução da obra não são frutos do esforço nem das ideias do próprio poeta, e sim de uma influência exterior. O poeta não passa de um veículo usado para a criação literária. Segundo o autor:

Certains philosophes s'interrogent pour savoir si les dieux sont nommés par l'homme ou s'ils inspirent à l'homme de les nommer, bref, si le poète invente ou s'il reçoit des ordres supérieurs à son sacerdoce. C'est la vieille rengaine de l'inspiration, qui n'est qu'expiration, puisqu'il est vrai que le poète reçoit des ordres, mais qu'il reçoit d'une nuit que les siècles accumulent en sa personne, où il ne peut descendre, qui veut aller à la lumière, et dont il n'est que l'humble véhicule. (1953, p. 24)

Desse processo criativo nasceria a pura poesia, que não é alcançada por meio da procura, mas da abertura do poeta, da sua não resistência em ser apenas um intermediário consciente dessas ordens superiores, já que ele não deve tentar interferir diretamente nesse processo criativo. Em *Journal d'inconnu*, o poeta declara: “[...] le travail de l'artiste sera de mettre cette nuit en plein jour, et que cette nuit séculaire procure à l'homme, si limité, une rallonge d'illimité qui le soulage” (1953, p.19). O autor chega a comparar esse momento de criação ao desejo de um cadeirante que sonha poder caminhar. Ou seja, na visão de Cocteau, esse é o processo que permite ao poeta alcançar o quase impossível, o seu grande objetivo. Para isso, é necessário que ele dê chances para que essa invasão ocorra, pois esta é a maneira por meio da qual ele, por ser feito de carne e osso, chega ao nível do espírito.

A existência do poeta ocorre somente quando esses acidentes, sinônimos do processo de criação literária, acontecem. Da mesma forma, a autenticidade da poesia, a sua verdade são medidas em função da relação do escritor com o momento de sua criação. Isso porque é a poesia que dirige sua invenção. Segundo Jean-Pierre Millecam, autor de *L'étoile de Jean Cocteau* (1991, p.20), a poesia tem poder total neste momento: “Et c'est la poésie elle même

qui choisit à incarner, de prendre forme. Son ministre ne lui désigne pas d'une manière arbitraire le vêtement qu'elle empruntera pour se rendre visible. Elle choisit donc sa forme”.

4.1 O BELO E O VERDADEIRO

Nesse processo, o belo é acessório, o que importa é que o sistema funcione, que o poeta e a poesia estejam em seus lugares nesse mecanismo. O poeta não deve se esforçar para fazer belo, e sim para fazer verdadeiro, segundo a teoria de Cocteau. Se analisarmos essa afirmação profundamente, veremos que, para ele, verdadeiro é sinônimo de belo. Por isso, uma obra que agrada o público de maneira imediata e é consequência da vontade própria do seu criador não será verdadeira e não terá a verdadeira beleza. Para ele:

Toute œuvre qui n'est pas le sueur d'une morale, toute oeuvre qui ne résulte pas d'un exercice de l'âme exigeant une volonté plus forte que n'importe quel effort physique, toute œuvre trop visible [...], toute oeuvre trop vite convaincante, sera une oeuvre décorative et fantaisiste. [...] Or, la beauté ne se reconnaît pas d'un rapide coup d'oeil. (1953, p.21)

Se pensarmos que o belo é determinado pela crítica e pelos padrões estéticos da época, podemos ver aqui a tentativa que o autor faz de valorizar o estilo próprio e não a aceitação geral. O poeta não deve se submeter ao conceito de belo vigente. Mesmo que, infelizmente, nesse processo criativo, seja possível que o poeta não consiga a aceitação da crítica. Quando define o belo, Cocteau afirma: “Le beau résulte toujours d'un accident. D'une chute brutale entre des habitudes prises et des habitudes à prendre. Il dérouté, dégoûte. Il arrive qu'il fasse horreur » (1953, p.18). Claro que a repulsa, rejeição por parte do público e da crítica não são as únicas possibilidades para a criação fruto de invasão feita pela poesia no poeta; o escritor francês admite que essa criação pode tornar-se uma nova tendência e perder seu poder de choque ao tornar-se um clássico. Em outras palavras, a obra não é nunca compreendida, ela é admitida, as pessoas acostumam-se com ela com o passar do tempo.

No entanto, se considerarmos a primeira hipótese, o fato de o poeta não ter sua criação aceita, ter que suportar que as pessoas não vejam a beleza da verdade em sua criação é um desafio e pode ser uma tortura para o artista. Ele pode ser então tentado a renunciar a esse processo e render-se a obedecer às ordens de outro que não “d'une nuit que les siècles accumulent en sa personne” (COCTEAU, 1953, p. 22). O poeta que seguir esse caminho não terá uma obra autêntica, já que:

[...] une oeuvre authentique emprunte le mouvement des astres: elle continue la Création; elle est donnée dans sa substance. Elle est un élément nécessaire du Cosmos, elle a la puissance des étoiles, et le poète authentique, c'est à dire l'ouvrier que le Cosmos engage pour se prolonger, est lui-même un astre au même titre que son poème. (MILLECAM, 2003, p. 33)

Em seu livro *La Machine à Écrire* (1941), Jean Cocteau aborda de maneira bem ilustrativa a importância e a ausência de verdade, o que acreditamos que pode nos ajudar no esclarecimento deste conceito. Em linhas gerais, a obra trata de um criminoso em série que escreve cartas para famílias que escondem algo e assina “La machine à écrire”. Os personagens são habitantes de uma pequena cidade e vivem envolvidos em mentira. Fred tem 50 anos e é um policial que se infiltra em uma das famílias da cidade para descobrir quem é o criminoso responsável pelas cartas anônimas. A família é composta de Pascal, Máxime, Solange e Didier. Pascal e Máxime são irmãos gêmeos, mas não têm afinidade. Um dos motivos são as personalidades opostas: Máxime vive à margem da sociedade, tem problemas de saúde e é acusado por seu pai de ser um dos responsáveis pela morte da mãe. Pascal é noivo e apaixonado por Margot, tem muito ciúme da relação dela com seu irmão Maxime. Margot, mesmo noiva de Pascal, é apaixonada por Máxime e tenta ajudá-lo no decorrer da peça. Solange, mulher de 43 anos, apaixona-se por Máxime e tem com ele uma relação às escondidas. No prefácio da obra Cocteau, comenta a ideia central da peça deixando mais evidente a tentativa de criticar a sociedade que ele considera hipócrita e que torna os jovens doentes:

Avec *La Machine à Écrire*, une fausse intrigue policière me permet de peindre la terrible province féodale d'avant la débâcle, province dont les vices et l'hypocrisie poussent les uns à se défendre mal, les autres (la jeunesse romanesque) à devenir mythomanes. (COCTEAU, 1941, p. 104)

A doença da juventude seria a mitomania, uma tendência patológica para a fabulação, para a mentira. São a mentira e a hipocrisia que o assassino combate com suas cartas anônimas e, por isso, ele é procurado pela polícia. A causa nobre que inspira o “criminoso” a agir e a consequência dos seus atos levam o leitor ou espectador a relativizar o julgamento que a sociedade faz do autor das cartas, primeiramente, porque todas as mortes ligadas ao desconhecido são suicídios, são assassinatos indiretos. As pessoas suicidaram-se em consequência da leitura das cartas, não houve contato direto entre o “criminoso” e suas “vítimas”. Além disso, existe o contraste entre o clima de tensão e revolta quando se fala do criminoso e certa simpatia por sua visão de mundo e seus atos. Dito diferentemente, não é apenas a análise do leitor/espectador que questiona as acusações feitas ao desconhecido, os

personagens também possuem essa visão crítica e a expressam. Em uma passagem da obra, Fred manifesta seu apoio ao assassino: “[...] Ces méchantes petites villes méritent les pluies de sauterelles ou de lettres anonymes qui les dévastent, le mystérieux criminel qui signe “La Machine à écrire” possède jusqu’à nouvel ordre toute ma sympathie” (COCTEAU, 1941, p. 120). E acrescenta: “Je ne veut pas dire que j’approuve les méthodes de ce criminel. Mais il fait souvent figure de justicier” (1941, p.120). Quando chamado de “justiceiro”, o personagem encaixa-se no que Cocteau defende ser a postura correta de um poeta: ele deve fazer o correto mesmo que isso signifique ir contra as regras, ser criticado e não aceito pelas convenções estabelecidas. Acharmos que esse trecho relaciona-se diretamente com a visão de Cocteau sobre a relação do poeta com a verdade, pois, como foi dito anteriormente, o poeta que busca a verdade também pode ficar em uma situação de “fora da lei”, ou seja, não ser aceito, ser perseguido e isolado. Na peça, o justiceiro possui outra função importante: a de fazer com que as pessoas se deparem com a sua verdade.

Em um capítulo de seu livro intitulado “La réssurrection du Phénix”, Millecam (2003) descreve a aceitação das obras de Cocteau em sua época. Para fazer seu leitor compreender como se dava a relação do autor com seus contemporâneos, ele o compara a Sócrates e a Rousseau. Sócrates não teria sido aceito porque representava, segundo Millecam, o caminho do meio entre a ética do bom cidadão com os pés na terra, definido pelas regras da cidade e a posição do bom religioso ortodoxo. A representação desse estado intermediário estaria na comédia de Aristófanes *Les Nuées* que “représentait Socrate suspendu dans un panier entre terre et ciel.” (MILLECAM, 2003, p.8). Já Rousseau teria sido julgado pelos “Encyclopédistes et des intellectuels, ces officiels du savoir qu’on appelait philosophes”. Não temos aqui o objetivo de relacionar a obra do autor à sua vida pessoal, mas achamos que a inspiração para a obra e a teoria da criação de Cocteau possa ter sido baseada em seus problemas como criador. Ele era um fora da lei, um não aceito e via-se como tal.

Desse modo, o conceito de verdade aqui é tão importante, pois ele revela a preocupação do poeta com o individual e com o coletivo. Com o individual porque o poeta sabe que cada um possui a sua verdade, que cada poeta deve revelá-la à sua maneira. Em *Journal d’un Inconnu*, quando fala do conceito de verdade, Cocteau conta que: “Une jeune femme qui me disputait jadis s’écria: ‘Ta vérité n’est pas la mienne.’ Je l’espère bien” (COCTEAU, 1953, p. 20). A resposta do poeta é bem clara, o que ele espera é que cada um encontre a sua verdade porque, se refletirmos, esse processo de criação literária é de certa forma libertador, tendo em vista que o poeta não tem a obrigação de escrever seguindo a verdade de outros, ele não tem obrigação de ser aceito, de fazer parte da academia, ou sequer

compreendido. Cocteau relativiza a importância da crítica feita ao poeta e, conseqüentemente, a permanência dessa crítica e desse conceito de beleza com o passar do tempo:

Jamais la jeunesse ne s' imagine vieille et interrogée par une jeunesse tombant en même faute et se moquant et se poussant du coude, et demandant s'il est vrai qu'on tirait sur la route l' essence à des pompes, qu'on croyait voyager vite, qu'on dansait dans des caves au son de la trompette et du tambour. (COCTEAU, 1953, p.139)

A juventude que não se imagina velha pode ser comparada aos críticos, os quais para o autor, se acham atemporais, que não veem que seus métodos e conceitos podem ser no futuro considerados tão antigos. O exemplo do poeta citado anteriormente é bem ilustrativo: os teóricos seriam similares a pessoas que dançavam em cavernas com trombetas e tambores e que condenaram Sócrates e Rousseau.

Essa relativização do que é visto como belo e feio, verdadeiro e falso ou ainda temporal e atemporal também aparece na peça anteriormente citada *Les Monstres Sacrés*. Além de Fred, outra personagem também defende o criminoso e, ao fazê-lo, coloca em dúvida se o que ele está fazendo é realmente ruim, tendo em vista que o mesmo recurso é usado pela sociedade com fins muito menos nobres, sem constrangimentos. Solange afirma “[...]D’ autre part, si les lettres de ‘La machine à écrire’ sont nombreuses, mille fois plus nombreuses sont les lettres anonymes, écrites à la police, où chacun accuse les autres, invente, dénonce, se venge, essaye de perdre ou de noircir” (SOLANGE, 2003, p. 130).

Podemos ver aqui a exemplificação dos conceitos: Cocteau revela que o que é visto pela sociedade como belo, e é conseqüentemente aceito socialmente, nem sempre é sinônimo de verdade. A sociedade representada na peça aceita que cartas anônimas sejam aceitas para “inventar, denunciar, se vingar” dos outros, mas não para mostrar a verdade.

4.2 A (IN)VISIBILIDADE

Em um ensaio sobre Renaud et Armide, intitulado “Un bloc de Lune dans un aquarium, un scorpion dans un cercle de flamme, une stratégie de Jean Cocteau”, Danielle Chaperon analisa a tragédia clássica pertencente ao autor. Segundo ela, a criação de Renaud et Armide foi uma volta à Comédie Française motivada por uma decepção provocada pela encenação de *Les Parents Terribles* e pela criação de *La Machine à Écrire*. No começo de 1941, Jean Marais encena *Britannicus*; neste momento, Racine vem à mente de Cocteau e, assim, o autor começa a escrever sua tragédia.

Reste que le désir de retrouver ses marques sur la scène de La Comédie-Française amène Cocteau à percevoir, par intuition, les prodromes d'un tournant important de l'histoire théâtrale nationale. En effet, deux ans plus tard, la guerre à peine finie, commencera ce que l'on a pu appeler l'âge d'or de classique en France. (2003, p.125)

Além do contexto de criação da obra que não pode ser ignorado, existe ainda um outro motivo para que o poeta se interesse pela retomada dessa história e de outros mitos. A autora aponta a tentativa do autor de se explicar, de se tornar visível para o público, de tornar as suas criações mais compreensíveis para os seus leitores:

[...] Quel que soit le 'véhicule' (cinéma, théâtre, roman, poésie), l'esthétique (dada, surréaliste, cubiste, néoclassique...) et les sources, Cocteau dit et redit toujours la même chose, décrit et narre la même quête. Il n'emprunte aux autres arts, aux autres savoirs, aux autres pratiques d'écriture, que des figurations toujours nouvelles de la confrontation du Poète avec l'inconnu. (FÈRET, 2003, p. 125)

Achamos que a inquietude do poeta de tornar suas obras e sua teoria mais próximas do público revela uma preocupação com a transformação do seu estado de incompreendido para compreendido. Quando fala do teatro em seu prefácio de *La Machine à Écrire*, Cocteau (2003, p.873) diz: “Racine, Corneille, Molière, furent les auteurs du Boulevard de l'époque. Ne vous y trompez pas : Boulevard veut dire gros public. C'est au gros public que le théâtre s'adresse”. Ao citar esses autores, não necessariamente como modelo de criação literária, o autor mostra em que direção vai o seu olhar na criação teatral. Primeiramente, os três são exemplos de como o teatro deve ser encarado. Dito de outra forma, Cocteau corrobora a ideia de que essa representação artística é uma forma de atingir o grande público e de expor suas ideias. Consequentemente, é uma forma de se tornar visível, de abandonar a invisibilidade. É possível ainda dizer que as produções teatrais dos três autores citados mostram que o poeta está em sintonia com a época em que o teatro francês era dominado pela “esthétique classique”. Após ter criado comédias como *Le menteur*, *L'illusion comique* e uma peça que se passava na Espanha, *Le Cid*, Corneille deu início à tragédia clássica francesa com a peça *Horace et Cinna* em 1660. Ele foi seguido por Racine que, entre outras peças, escreveu *Athalie*, em 1691, fechando o grande século do teatro na França.

Em *Journal d'un Inconnu*, Cocteau demonstra novamente que se considera um incompreendido, a começar pelo título da obra: Diário de um desconhecido. E a recorrente não aceitação de suas obras em mais de uma situação também serve de justificativa para essa postura. Cocteau afirma:

J'ai remarqué que mon invisibilité risquait de devenir visible à distance, dans des pays où l'on me juge par l'entreprise d'oeuvres même mal traduites, au lieu que, dans mon propre pays, on juge mes oeuvres à travers une personnalité qu'on me forge. (COCTEAU, 1953, p. 28)

Em outras palavras, Cocteau julgava ter sua imagem distorcida, o que influenciava diretamente a interpretação e a valorização de suas obras na França. Já fora do seu país, as obras dele são julgadas por elas mesmas, pois ele é desconhecido. Mas nem sempre essa invisibilidade é um problema já que o fato de ter suas intenções distorcidas pode ser uma proteção. Em sua obra *Les Monstres Sacrés*, um casal de atores consagrados de teatro, Esther e Florent, tem sua relação abalada por Liane, uma jovem atriz muito ambiciosa. Em um primeiro encontro entre as duas personagens principais, Liane afirma que Esther parece muito pouco com a sua lenda; em outras palavras, que ela não se parece com o que as pessoas acreditam que ela seja. Esther responde: “Un légende n'en serait pas une si on lui ressemblait. C'est une chance de ne pas ressembler à ce que le monde nous croit. Si nous ennemis attaquaient ce que le monde nous sommes, que resterait-il de nous ?” (COCTEAU, 1948, p. 25). Ou seja, para Cocteau, essa incompreensão, a criação de um mito em torno de sua imagem, pode ser positiva no momento da crítica porque ele não é atingido diretamente. Não é Cocteau ele mesmo que é o alvo dos comentários negativos, e sim a imagem mítica que os críticos possuem dele.

Em seu ensaio, anteriormente citado, Danille Chaperon assinala o que podemos constatar na obra do autor. Como a questão da invisibilidade e da visibilidade são centrais tanto na criação literária quanto no pensamento crítico do autor, os dois conceitos são uma de suas preocupações principais, tornando-se temas recorrentes na obra. Citando o próprio autor, Chaperon destaca:

On pourrait dire de l'oeuvre entière ce que le poète avoue dans l'un des Chapitres de Journal d'un inconnu : ‘quel drôle de livre ! Il me nargue. Il se répète. Il me pousse dans tous les sens. A se mordre la queue, il forme un cercle ou s'inscrivent toujours les mêmes vocables. Combien me pèsent les termes visibilité, invisibilité ! Combien j'en voudrais débarrasser le lecteur ! qu'y puis-je ?’ Et plus loin : ‘j'enrage aussi mon encre, de ma plume, et du pauvre vocabulaire dans lequel je tourne comme un écureuil qui croit qu'il court’. (2003, p.128)

Na citação anterior, quando se refere ao seu livro, Cocteau deixa claro que existe um tema recorrente, um “círculo” no qual aparecem sempre os mesmos vocábulos. Os vocábulos são: visibilidade e invisibilidade. Apesar de recorrentes, os dois não são exatamente queridos pelo autor, eles não são voluntários. O autor sente-se, de certa forma, empurrado em direção a

eles. Ele manifesta também a vontade de se livrar dos dois, já que se sente um animal mordendo o próprio rabo, andando em círculos.

Quando comenta *La Belle et la Bête*, Millecam (2003, p. 9) também destaca essa necessidade, essa tentativa recorrente de se esclarecer: “La Belle et La Bête est le poème ou Jean Cocteau, pour avoir voulu renoncer plus que jamais à l’invisibilité, donne toute la mesure de son pathétique”. Segundo o crítico, a Fera representaria o poeta e as fadas, representação da estrela, do destino, da verdade do poeta, deixaram-no no meio da mata, em um lugar misterioso. O castelo do poeta está no meio do caminho entre a morte e o mundo dos homens. Os pelos, a garra e toda a aparência da Fera são as dificuldades da vida do poeta, a dificuldade de sua existência. Para se livrar dessa máscara, que é a sua prisão, a solução seria um olhar de amor verdadeiro. A Bela entra no mundo da Fera chamado por Millecam de No man’s land e aos poucos vai descobrindo que as garras, o pelo e tudo mais escondem um poeta. A Bela seria o espectador do filme, ou um leitor, se pensarmos no conjunto da obra de Cocteau, que foi levado ao mundo do poeta. Uma vez no mundo do poeta, o leitor ou o espectador descobre sua verdadeira personalidade. Mas segundo Millecam, o resultado do filme não é o mesmo da intenção que o concebeu:

Le succès du film a rempli les desseins de Jean Cocteau. Les enfants et les simples, ceux qui ont l’âme peuple, emportent de la Bête une image qui les hantera longtemps. Quelques critiques n’en ont rien pris. Qu’importe ? C’est ce qui rend au film son invisibilité, malgré le but que poursuivait le poète. (2003, p.67)

5 BREVE ANÁLISE DA OBRA

A análise de *Orphée* compreende o estudo da peça propriamente dito o qual dividimos em três partes: “Intriga e organização da ação”, “Tempo e espaço” e “Personagens”. Na primeira, é apresentada a peça bem como as ações dentro dela. A peça não possui divisão, ela é um só bloco que acreditamos poder ser dividido em oito partes de acordo com o seu desenvolvimento. A análise segue essa divisão. Na segunda parte, analisamos as ações concernentes às unidades de tempo (época da peça, duração e passagem do tempo) e espaço (país, localização das ações). Finalizamos com um olhar sobre os personagens, as mudanças que sofrem ao longo da peça e suas características individuais.

5.1 PRIMEIRA PARTE: APRESENTAÇÃO GERAL

A peça começa em um café chamado *Café de Poètes*. Cocteau o descreve como “un café du genre Café de Flore” que não se localiza em Paris, ele está “dans quelque ville de province idéale”, sem nenhuma exatidão da sua localização. O lugar é frequentado por casais, escritores e jovens artistas:

La deuxième image représente l'intérieur de ce café plein de monde et de fumée. Couples enlacés. Jeunes gens en chandail qui écrivent ou discutent. Beaucoup de personnes à chaque table; on sent que les consommateurs boivent peu et sont là pendant des heures. (COCTEAU, 1950, p. 13)

No momento em que a peça começa, Orphée está indo embora; ele paga, mas tem a sua saída interrompida pela chegada de outra personagem “La princesse”⁶, que está acompanhada de Cégeste. O início da peça no café é muito importante, pois apresenta os personagens com as suas características e seus problemas. Orphée aparece isolado, é possível perceber que os outros personagens não gostam de sua presença. O centro das atenções é a Princesa e Cégeste. A chegada dos dois chama tanta atenção que interrompe a saída de Orphée: “Orphée se lève, appelle le garçon et paie. Au moment de quitter la table, il redresse la tête et regarde curieusement vers la gauche”. Os dois chegam em grande estilo, em “une grosse Rolls noire”. Cégeste aparece bêbado e descontrolado, dependente da Princesa e da ajuda do motorista, Heurtebise, para andar: “Le chauffeur prend le jeune homme sous le bras et le soutient, derrière la femme qui s'éloigne vers le café”. Desde o início da peça é possível

⁶ “La princesse” é chamada por nós de A princesa já que nosso texto é todo em português.

perceber que A princesa tem grande poder sobre os três personagens. Ela é chefe de Heurtebise, responsável por Cégeste e desperta a curiosidade e o interesse de Orphée. Este último a descreve como: “Fort belle et elegante...”

Ainda no café, outro personagem destaca-se: depois da chegada da rolls, um homem identificado como “Le Monsieur” convida Orphée para se sentar. Esse senhor não é descrito em detalhes, sabemos apenas que ele tem “une cinquantaine d’année”. A mesa está cheia; no entanto, assim que Orphée aproxima-se, todos procuram outros lugares, e a ação é acompanhada da frase: “Vous êtes cinglé”, dita por um dos jovens ao desconhecido. Ele é descrito como louco por convidar alguém tão indesejado para se sentar à sua mesa. A rejeição torna-se mais evidente quando o desconhecido fala a Orphée: “Vous êtes venu vous mettre dans la gueule du loup...”. Se o bar é a garganta do lobo, quem seriam os lobos? Os lobos são os outros artistas que detestam a presença de Orphée. Mais tarde, as razões para tal rejeição vão sendo reveladas. O desconhecido oferece ao poeta uma bebida. Ele responde: “Rien merci. J’ai bu. C’était plutôt amer. Vous avez du courage de m’adresser la parole” (1950, p. 15). Nesse trecho, Orphée revela saber ser mal visto e que todos que se relacionam com ele correm o risco de sofrer o mesmo. Para ele, a situação em que se encontra é amarga, triste e difícil de ser aceita. Mas existe um motivo para que esse desconhecido tenha coragem de se dirigir ao poeta, já que ele não corre o risco que os outros escritores rejeitem sua obra desprezando-a ou boicotando-a uma vez que ele não escreve mais: “Le monsieur. – Oh! moi... Je ne suis plus dans la lutte. J’ai cessé d’écrire à vingt ans. Je n’apportais rien de neuf. On respecte mon silence”. Então, a única pessoa que se dirige a Orphée é um poeta “aposentado”, alguém que ainda frequenta o meio artístico, mas que não escreve mais. Além da liberdade e da certeza de não correr riscos que a “aposentadoria” lhe proporciona, ainda é possível identificar uma outra motivação para a aproximação do desconhecido: a identificação com a situação d’Orphée. Ao ouvir as palavras do companheiro de mesa, Orphée responde: “Ils estiment sans doute que je n’apporte rien de neuf et qu’un poète ne doit pas être trop célèbre...” (1950, p.15). Dito diferentemente, os dois poetas, um no passado e outro no presente, não possuem uma característica valorizada pela crítica: o envolvimento, o sincronismo de ação com seus pares. Orphée não consegue agora, e o desconhecido não conseguiu anteriormente, produzir como os outros artistas, de acordo com as tendências valorizadas em sua época.

Durante essa conversa, percebemos ainda que Orphée parece estar desatualizado, pois mostra-se desinformado dos acontecimentos e novas tendências artísticas. Ele pergunta ao seu mais novo amigo quem é o jovem bêbado. Ele responde: “C’est Jacques Cégeste. Un poète. Il

a dix-huit ans et on l'adore. La princesse qu'il accompagne commande la revue où il vient de publier ses premiers poèmes" (1950, p.16). Quando Orphée abre a revista, percebe com espanto que ela está em branco e é informado que a nova tendência se chama *Nudisme*. Para ele é ridículo, e a essa afirmação o seu companheiro de mesa responde: "Moins ridicule que si les pages étaient couvertes de textes ridicules. Aucun excès n'est ridicule. Orphée... votre plus grave défaut est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin" (COCTEAU, 1950, p.16)

O poeta interlocutor de Orphée refere-se às características da obra de Orphée. Uma das razões por ele ser odiado pelos seus contemporâneos é o fato de publicar poemas, de saber até onde ir e não saber se deixar levar pelo excesso. O que é valorizado é o exagero, deixar-se levar pelas tendências da época e fazer uma arte muitas vezes incompreendida pelo público, conseqüentemente tida pelos artistas como de alto valor intelectual. Durante essa conversa, Orphée critica o bar e mostra ressentimento e tristeza por não ser bem quisto.

Enquanto os dois cavaleiros conversam, Cégeste começa uma briga no bar. O personagem, ainda bêbado, deixa cair seus escritos inéditos e se irrita quando outro artista os pega. Vendo que a briga toma grandes proporções, Heurtebise liga para a polícia. Orphée acha a briga no café um tanto quanto ridícula e decide retirar-se. Quando se despede de seu novo amigo, ele diz ironicamente: "Bonsoir. Votre café m'amuse. Il se croit le centre du monde." Ao que ele responde: "Il l'est. Vous le savez. Et vous en souffrez." (1950, p. 17). Orphée sofre porque não é aceito e gostaria de fazer parte daquele grupo. Mesmo que tente negar, ele sabe que ali é o centro do mundo, pois é naquele ambiente em que se reúnem as pessoas que direcionam a opinião no mundo intelectual, as pessoas que definem quais são as tendências literárias aceitas e que podem incluir ou excluir um escritor de seu grupo elitizado. Orphée quer fazer parte desse grupo e quer criar dentro dos padrões do mesmo. Durante a peça, esse será o seu erro e sua fraqueza: querer agradar a essa elite e não buscar a sua própria criação. Ele gostaria de ser admirado e tão valorizado quanto Cégeste, mas não sabe o que fazer para alcançar esse objetivo. Ele pergunta ao seu companheiro de mesa: "mon cas est-il sans appel?" e ainda pergunta "Que faut-il que je fasse? Que je me batte?" A resposta é simples: "Étonnez-nous." (1950, p. 17) O que essa frase expressa é um desafio para Orphée, uma forma de inspiração para que ele possa integrar o mundo ao qual quer pertencer.

Esse desafio poderia ser comparado ao desafio de desvendar o enigma da esfinge, reescrito por Cocteau em *Oedipe-Roi* (1937). A Esfinge é um misto de "oiseau-femme, de femme-chienne, de chienne-oiseau, de chienne qui chante, d'oiseau méchant qui pose des devinettes" (1937, p. 100). Ela fica na entrada da cidade de Tebas esperando os viajantes. Se os passantes não conseguem responder corretamente a sua adivinhação, ela os mata. Depois

de algumas mortes, todos têm medo de sair e de entrar na cidade, o que impede a entrada de alimentos e causa a fome e o luto nos habitantes. Quando Édipo acerta a pergunta da fera e a mata, torna-se rei e marido de Jocasta. Ela é a viúva do antigo rei Laïus, morto por um desconhecido.

Se compararmos as duas histórias é possível afirmar que o desafio posto pelo desconhecido a Orphée é a diferença entre a vida e a morte no meio poético. Se ele conseguir surpreender e responder corretamente a esse desafio, produzindo algo diferente, ele estará salvo da “morte” e poderá fazer parte do que ele chama de centro do mundo. Se ele não conseguir, continuará sendo menosprezado e isolado, não poderá fazer parte desse universo poético. A salvação é simples: ele tem que “apenas” descobrir o segredo da esfinge, ou seja, como surpreender seus colegas.

Em alguns instantes, os policiais chegam ao bar e pedem os documentos a todos os presentes. Orphée mostra seus documentos e é reconhecido como celebridade pelos policiais. Um deles se desculpa: “Pardonnez-moi, mon cher maître, je ne vous avais pas reconnu, et pourtant ma femme n’a que des portraits de vous dans sa chambre...” (1950, p. 17). Mais uma evidência da popularidade de Orphée no meio não poético, qualidade que, como dito anteriormente, é mal vista pelos outros poetas. Graças à sua fama, ele consegue também proteger seu novo amigo. Mais uma prova de popularidade é o valor da palavra de Orphée, pois quando ele diz que o companheiro de mesa e ele estão juntos os policiais não pedem os documentos deste. Foi possível perceber anteriormente que ao passo que a popularidade de Orphée opõe-se à popularidade de Cégeste no meio intelectual, nessa passagem elas opõem-se no meio não intelectual. Apesar de poeta conhecido e admirado por seus pares, Cégeste não tem a mesma popularidade com o público que Orphée. Os policiais resolvem levar Cégeste para a delegacia, pois ele não tem documentos e não é possível identificá-lo.

A Princesa tenta impedir a prisão de Cégeste responsabilizando-se por ele, mas não consegue já que os policiais querem que ele dê explicações na delegacia. A popularidade de Orphée também se opõe à popularidade da Princesa, pois, apesar de ter conseguido seduzir e atrair com seu charme a atenção dos poetas, ela não é capaz de causar o mesmo efeito nos policiais. No entanto, Orphée conseguiu proteger o desconhecido, como foi dito anteriormente, apenas afirmando que os dois dividiam a mesa. Contra a vontade e ouvindo injúrias do jovem escritor, os policiais o conduzem para fora do bar. Para se libertar dos guardas, Cégeste morde um deles e foge, sendo atropelado na frente do bar. Dois motoqueiros que não puderam ser identificados pela polícia matam o jovem e escapam. O atropelamento intriga e choca a todos, um dos presentes, também escritor, afirma: “Une place où ne passe

jamais personnel!” (1950, p. 20) Todos ficam surpresos com o atropelamento, os policiais apressam-se em informar outros policiais na estrada. A Princesa coloca o jovem escritor no carro rapidamente e o leva ao hospital. É na ocasião da morte do personagem que Orphée e a Princesa aproximam-se.

Ela pede que o poeta entre no carro para acompanhá-la de maneira pouco educada, com a desculpa de precisar de seu depoimento:

La Princesse. – Ne restez pas là comme un borne ! (...)

La Princesse- Oui, vous ! Vous! Rendez-vous utile. (...)

La Princesse. – J’ai besoin de votre temoignage. Montez ! Montez vite. (...)
(COCTEAU, 1950, p. 20)

5.2 SEGUNDA PARTE: A DESCOBERTA DE ORPHÉE

Após a morte de Cégeste, o mundo da Princesa passa a ser revelado a Orphée e ao espectador e, por isso, achamos que podemos iniciar aqui a segunda parte da análise da peça. A primeira parte, como dito anteriormente, refere-se à apresentação dos personagens e da situação inicial da peça.

Dentro do carro, Orphée surpreende-se com o estado de Cégeste: “Il a l’air très blessé...”, ao que a Princesa responde grosseiramente: “Ne dites pas donc de choses inutiles...” (1950, p. 20). A partir daí, o diálogo entre os personagens resume-se a perguntas e comentários de Orphée e respostas irritadas e que nada esclarecem dadas pela Princesa. Quando Orphée afirma que Cégeste está morto, ela responde: La Princesse.- Quand vous occuperez-vous de ce qui vous regarde? Quand cesserez-vous de vous occuper des affaires des autres ?” (COCTEAU, 1950, p. 21)

Essa crítica da Princesa pode referir-se ao momento e também a uma característica geral de Orphée. Ele é muito preocupado com a opinião, a avaliação dos outros. Ele deveria preocupar-se apenas com a sua produção intelectual e não se preocupar com a crítica que é assunto “dos outros”, em outras palavras, cuidar” de seus próprios assuntos ao invés de querer encontrar uma maneira de ser aceito. Orphée não seguirá esse conselho, e é esse um dos motivos que permitirá a continuação da peça, pois esse desejo de fazer parte de um grupo guiará Orphée em suas ações e o levará à condenação durante a peça.

Acreditamos que essa passagem pode fazer referência também à curiosidade excessiva de Orphée evidente durante a conversa do personagem e da Princesa no carro. No carro, ele não sabe para onde está indo, sabe apenas que a viagem não tem o objetivo de

conduzir o jovem acidentado ao hospital. Durante o trajeto, percebe que a direção do hospital é contrária à seguida pelo carro e afirma: “Nous tournons le dos à l’hôpital!”. Além disso, durante o trajeto, o carro para e a Princesa salda os dois motoqueiros que atropelaram Cégeste. A partir deste momento, eles acompanham o carro. Orphée os reconhece e afirma surpreso: “Mais ce sont les hommes qui ont renversé ce gosse!”. Para despertar mais curiosidade ainda no personagem, o rádio transmite mensagens sem sentido como: “Le silence va plus vite à reculons. Trois fois. Le silence va plus vite à reculons. Trois fois...” e também “Un seul verre d’eau éclaire le monde. Deux fois... Un seul verre d’eau éclaire le monde. Deux fois... Un seul verre d’eau éclaire le monde. Deux fois...” (1950, p. 23). Enquanto está no carro, ele não cessa de fazer perguntas e comentários em busca de explicações para os fatos que presencia. Talvez fosse mais lógico e natural que o personagem sentisse medo, pois, a partir do que ele viu até o momento, é possível concluir que os homens que mataram Jacques Cégeste estão acompanhando o carro da Princesa, que ela os conhece e que conduz o morto e o próprio poeta a um lugar desconhecido. Mas Orphée insiste apenas em saber mais, não aparenta medo, apenas surpresa: “On voit Orphée stupéfait (...)” (1950, p. 21). A sua insistência irrita a Princesa que se recusa a responder. A ausência de explicações, a sucessão de fatos estranhos e o rádio que emite frases sem sentido atizam ainda mais essa característica natural do personagem: a curiosidade.

Quando o carro chega no seu destino, já é noite. Orphée, Heurtebise, Cégeste (morto) e a Princesa chegam a um chalé abandonado. A princesa pede a ele que desça do carro e deixe seus funcionários, os motoqueiros, trabalharem. Orphée comprova que os homens que atropelaram Cégeste estavam a serviço da Princesa. A partir daí, Orphée mostra-se surpreso, curioso ao mesmo tempo sem ação. É possível perceber que depois que encontra a Princesa, ele faz tudo o que ela manda. Talvez por estar muito surpreso com a situação ou por estar extremamente curioso e esperando que alguém lhe dê uma explicação: “L’appareil montre Orphée sur le palier, qui attend et essaie de voir ce qui se passe dans la chambre” (1950, p. 24).

O que ele vê o deixa mais intrigado: o quarto onde colocam Cégeste está desordenado, possui um grande espelho e poucos móveis:

Chambre en désordre comme après un déménagement ou un cambriolage. Il y a de la paille par terre et très peu de meubles, sauf une vieille table et des chaises. Le papier mural est déchiré. À gauche de la porte, un vaste miroir. Fenêtres et volets fermés. L’appareil montre l’entrée des deux motocyclistes portant le corps du jeune homme. Derrière eux, entre la princesse. (COCTEAU, 1950, p. 23)

O quarto está em desordem porque o que importa é o que está do outro lado do espelho, aquele é apenas um local de passagem para outro mundo.

Depois de pedir que os motoqueiros colocassem Cégeste no chão, a Princesa conduz Orphée a um segundo quarto. Mais uma vez, Orphée parece ter dificuldade para refletir, e a Princesa afirma: “*Décidément, vous dormez.*” E Orphée responde: “*Oui... oui... je dors... C’est très curieux.*”. A decoração desse quarto contrasta totalmente com a do primeiro: “*La pièce ou ils entrent est une chambre d’une élégance sordide. Son style est celui d’une chambre d’hôtel borgne où une femme a organisé son luxe (...)*” (1950, p. 24).

Dentro do quarto, mais uma vez Orphée e a Princesa discutem, ele continua a pedir explicações par os fatos do dia, ao que ela responde: “*Rien. Si vous dormez, si vous rêvez, acceptez vos rêves. C’est le rôle du dormeur*” (1950, p. 24). Poderíamos pensar essa frase também como um conselho a Orphée: ele deve aceitar as regras da vida. Ele é um escritor, ele tem que aceitar ser amado e odiado. Se o personagem dorme, deve aceitar o seu sonho, se ele escreve, deve aceitar seu texto. É possível também pensar a frase como um simples não da Princesa que argumenta que ele deveria aceitar o que ele viu e não mais lhe fazer perguntas. No entanto, essa resposta não é satisfatória para o poeta. Ele continua a pedir explicações enquanto ela liga o rádio. Orphée responde à essa atitude de forma violenta:

Orphée – *Madame! Arrêtez cette musique. Il y a, dans la chambre à côté, un mort et les hommes qui l’ont tué. (Il tourne le bouton de la radio et se lève.) Je vous le répète, j’exige... – La princesse s’approche de sa coiffeuse et allume le miroir à trois faces. (COCTEAU, 1950, p. 25)*

Orphée sintoniza o rádio na estação das ondas curtas, a mesma que escutavam no carro. A frase transmitida quebra os espelhos da penteadeira da Princesa. A voz no rádio diz: “*Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage. Une fois. Je répète. Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage. Une fois. Le miroir...*” (1950, p.24) Porque essa frase quebra os espelhos? Será que deixam implícita uma ideia que não deveria ser revelada sobre o espelho, que eles são incapazes de refletir tudo? Se eles não refletem tudo o que eles deveriam refletir? Os espelhos escondem algo que não percebemos? O que o espelho esconde? Ela desliga o rádio e se dirige à porta do quarto dizendo: “*Vous cherchez trop à comprendre ce qui se passe, cher monsieur. C’est un grave défaut.*” (1950, p. 25) Em outras palavras, mais uma vez a curiosidade é apontada como um dos defeitos de Orphée. São a curiosidade e a vontade de ser aceito, de fazer parte do grupo de poetas que estão no bar que são em grande parte a justificativa para as ações do personagem. Podemos ainda ver essa frase da Princesa como um

tipo de alerta, de conselho dado ao personagem. Ela diz claramente ao personagem que ele está errado em agir dessa forma, para ela, Orphée deveria simplesmente aceitar os acontecimentos.

Antes de sair, A Princesa o convida para permanecer aquela noite em seu quarto, afirma que lhe serão servidos cigarros e champanhe. Orphée não aceita argumentando que é esperado em casa, ao que ela responde: “Laissez votre femme vous attendre. Elle n’en sera que plus heureuse de vous revoir.” (1980, p.25). Ela deixa o quarto e o champanhe e os cigarros são trazidos por dois chineses que trabalham para a Princesa.

Enquanto Orphée toma champanhe no segundo quarto, a princesa dirige-se ao primeiro quarto. Lá, esperam-na o corpo de Cégeste e um dos motoqueiros que o atropelaram. A Princesa ordena que o morto se levante e pergunta se ele sabe quem ela é, ao que ele responde: “Ma mort”. Ele avisa que ele está a seu serviço e que ele deve obedecer às suas ordens. Logo depois, os dois atravessam o espelho. Toda a cena é presenciada por Orphée que, após alguns instantes, tenta atravessar o espelho:

[...] Plan d’Orphée, son verre de champagne à la main, il apparait sur le seuil de la porte. Le verre tombe et se brise. Les deux motocyclistes ferment la marche et s’engouffrent à leur tour dans le miroir qui redevient miroir. Orphée se jette contre sa surface et s’y cogne. On le voit et on l’entend frapper. Orphée de près, face au miroir. Sa tête chavire. Ses mains glissent. Il se trouve mal et s’affaisse au pied du cadre. (COCTEAU, 1950, p. 27)

Nesse momento, entendemos o significado da frase antes proferida pelo rádio: “Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage” (1950, p. 25). Poderíamos repensar a frase com a seguinte interpretação: os espelhos refletem pouco em comparação ao mundo que abrigam. Eles são, na verdade, o meio de passagem da morte ao mundo dos vivos e dos vivos ao mundo dos mortos. Orphée seria o primeiro humano a presenciar os acontecimentos. Mas a morte, representada pela Princesa, teria sido ingênua? Por que ela deixou Orphée que já havia se mostrado curioso e interessado em ter uma explicação dos fatos ocorridos naquela tarde livre para observar e descobrir um segredo tão importante? É possível inferir que a morte pretende de alguma forma tirar vantagem disso no decorrer da história.

5.3 TERCEIRA PARTE: ORPHÉE SE COMPLICA

Julgamos que aqui começa a terceira parte da peça, pois é neste momento que Orphée, induzido pela Princesa e devido à sua personalidade, começa a complicar a própria situação. Na manhã seguinte, Orphée acorda no meio das dunas, em lugar desconhecido:

L'appareil découvre tout Orphée, tel qu'il était au pied du miroir. Mais il se trouve au bord d'une flaque. Dunes blanches à perte de vue. Orphée bouge comme quelqu'un qui se réveille. Il se hausse sur un bras et regarde, stupéfait, autour de lui. (COCTEAU, 1950, p. 27)

Até o momento, não existe nem mais um sinal da noite anterior. Como ele mesmo afirmou, tudo poderia ter sido apenas um sonho. Desorientado, o personagem grita para ver se há alguém e depois caminha em direção à estrada e vê o Rolls. Heurtebise está dentro do carro dormindo e esperando para conduzir Orphée até a sua casa. A presença de Heurtebise é a única prova concreta de que a estada do personagem no chalé não foi um sonho. Mais uma vez, Orphée pede explicações e não obtém respostas. Ele deseja saber onde os dois encontram-se e onde está a Princesa. Perguntas às quais Heurtebise não quer ou não pode responder. Heurtebise conduz Orphée à sua casa.

Na casa de Orphée, encontram-se Eurydice, Aglaonice, uma amiga de Eurydice, e o Comissário de polícia. Aglaonice é uma personagem que já existia nas versões mais antigas do mito: ela é a líder das bacantes, mas aqui lidera um grupo de mulheres violento e temido. O comissário de polícia, elemento novo como tantos outros introduzidos por Cocteau, vê Orphée com simpatia, como uma celebridade, por isso ele tem, como percebemos, alguns privilégios. O comissário tentará de todas as formas proteger o poeta e não acredita, ao contrário de todos, que ele teria algum envolvimento com atos ilegais.

Durante a noite em que Orphée estava ausente, o comissário telefonou a diferentes locais, mas não encontrou o poeta. Após um último telefonema ao hotel de Thermes, ele afirma: “C’est inimaginable! Inimaginable! Ni à l’hôtel Fabius, ni à l’hôtel des Deux-Mondes.” (1950, p.29). Depois de horas esperando pelo marido de Eurydice, o grupo começa a temer pela relação do casal, todos desconfiam que ele esteja com a desconhecida. Aglaonice declara: “Il serait inutile de vous mentir. Il est avec cette femme” (1950, p. 30). Eurydice apavora-se e o defende, pedindo a opinião do Comissário: “Ça, non! Ça non! Je ne le croirai jamais. Mais vous, vous monsieur le commissaire, dites- lui que c’est faux! Vous

connaissez Orphée...” (1950, p. 30). Aparentemente sem jeito, ele responde: “Il m’est difficile de répondre. Votre ménage est un ménage modèle. Mais il arrive que les hommes perdent la tête...” (1950, p.30). Percebemos aqui que a aparição da Princesa, a morte, começa a causar desordem na vida do personagem principal. Ele possuía, pelo que podemos ver a partir dessa cena, uma vida tranquila com sua esposa. Não era habitual que saísse e não retornasse passando a noite fora.

Existe ainda outro problema: todos se preocupam com a imagem do personagem. Aglaonice fala da imprensa: “Vous ne craignez pas un scandale dans la presse?” (1950, p. 30). Como foi dito no início da nossa análise, Orphée é muito popular e tem grande prestígio público, por isso o vazamento das informações causaria um grande escândalo e abalaria a imagem do poeta. O comissário responde que os jornalistas não sabem de nada. Mas, quase no mesmo instante, Aglaonice olha pela janela e vê um jornalista. Eurydice responde que seu marido dorme, mas Orphée chega em casa com Heurtebise e encontra o jornalista na porta de sua casa. Irritado com a evidente mentira de Eurydice, o jornalista afirma: “Je vous laisse dormir, Orphée. Je vous laisse dormir. Faites de beaux rêves.” (COCTEAU, 1950, p.32).

Esse comentário faz referência a um tema recorrente na obra de Cocteau, o sonho. Para Cocteau, o sonho simboliza inicialmente este estado de transição misteriosa. É possível pensá-lo como um desaparecimento misterioso do corpo, talvez mesmo um descanso e, ao mesmo tempo, o despertar de outro corpo. Um corpo robusto e mais imaginativo que este está dormindo em estado letárgico momentâneo. O sono é necessário visto que o poeta está em busca de um outro mundo. E ele é sempre ele mesmo, porém, durante o sono, é capaz de realizar coisas que parecem desencorajadoras ou impossíveis no mundo real.

Não é à toa que o jornalista diz ao personagem que o deixará dormir, ao chegar em casa; com o carro ele leva consigo o rádio que será a porta de entrada para outro mundo. O que acontecerá a partir de agora com Orphée é diretamente influenciado por esse outro mundo que ele conhecerá. Esse mundo não é fruto de verdadeiro sono que Orphée deveria vivenciar, será fruto do torpor que A Princesa induzirá através de frases emitidas pelo rádio. É fruto de um falso sono, de uma falsa inspiração e, portanto, trará problemas ao poeta.

Em casa, Orphée expulsa todos e recusa a dar informações sobre o que aconteceu à sua esposa. Quando Orphée vai para o quarto, Heurtebise e Eurydice conversam. Durante a conversa ele tenta tranquilizar a personagem sobre a fidelidade de seu marido:

Eurydice.- Il a passé la nuit chez elle?

Heurtebise. – Non, madame, ma patronne transportait un blessé grave. Votre mari se trouvait à l’endroit de l’accident, il est monté dans la voiture, mais ma patronne n’aime pas qu’on se mêle à ses affaires.

Eurydice.- Alors?

Heurtebise. – Alors, elle nous a laissés sur la route. Une petite voiture qu’elle conduit elle-même l’attendait près d’un chalet où elle habite. Elle a filé avec le malade.

Eurydice.- Et mon mari?

Heurtebise. – J’avais un embêtement de contact. J’ai préféré attendre le jour. Votre mari dormait dans la voiture. Il s’inquiétait beaucoup de vous...
(COCTEAU, 1950, p.36)

Durante a conversa, além de demonstrar carinho pela mulher de Orphee, o motorista fala um pouco de si, revelando involuntariamente algumas informações do seu passado:

Heurtebise (gros plan).- Oh! le gaz...

Eurydice. – Quoi, le gaz?

Heurtebise. – Il est ouvert, méfiez-vous... – Eurydice entend le gaz qui fuse. Elle se relève, le ferme, gratte une allumette et le rallume. Le gaz fait une petite explosion.

Heurtebise. – C’est une odeur que je n’aime pas et pour cause...

Eurydice.- Et pour cause?

Heurtebise. – Je me suis suicidé au gaz. Cette odeur me pourchasse depuis ma mort.

Eurydice.- Votre mort?

Heurtebise. – Enfin... je veux dire depuis que j’ai failli me suicider.

Eurydice. – Ah bon! Vous n’avez pas l’air d’un fantôme.

(COCTEAU, 1950, p.39)

Como na versão de Orphée de 1926, aqui Heurtebise se apaixona por Eurydice e também deixa escapar seu segredo. A diferença é que, nessa versão, a mulher de Orphée não se aproveita desse sentimento para pedir favores ao personagem, nem mesmo desconfia da verdadeira natureza de seu admirador. Para ela, Heurtebise é simplesmente um motorista. A partir dessa rápida comparação, percebemos que existe um enfraquecimento da personagem, aqui ela não opina na produção do marido como a sua antecessora. Ela é mais frágil e ingênua.

5.4 QUARTA PARTE: ORPHÉE E O RÁDIO

Enquanto os dois conversam Orphée está no carro ouvindo e anotando as frases emitidas pelo rádio. A noite chega, e a Princesa vai observar Orphée dormir. No dia seguinte, Orphée continua ouvindo o rádio acompanhado de sua esposa e do motorista. Como na versão

de 1926, Orphée dá mais atenção ao carro que à sua esposa, para ele a prioridade é registrar as frases:

Eurydice.- Orphée, tu ne peux pas passer la vie dans une voiture qui parle. Ce n'est pas sérieux.
Orphée.- Pas sérieux? Ma vie commençait à se faisander, à puer la réussite et la mort. Ne comprends-tu pas que la moindre de ces phrases est plus étonnante que tous mes poèmes? Je donnerais mon oeuvre entière pour une de ces petites phrases. Je traque l'inconnu. Orphée se retourne vers Eurydice.
Eurydice.- Orphée, notre enfant ne vivra pas de ces petites phrases.
(COCTEAU, 1950, p.41)

Para o protagonista da peça nada mais importa, como ele mesmo afirmou, a sua criação precedente tem muito menos valor que as frases do rádio. A sua esposa e o filho que ela está gerando não são importantes. Como na versão de 1926, que usava o cavalo, o carro representa a produção que pode fazer Orphée ser aceito pelos seus iguais. Na outra versão a aceitação foi representada pela vitória em um concurso de poesias. Aqui a publicação dessas frases sob a autoria de Orphée é a porta de entrada no mundo em que o poeta é maldito: da contemporaneidade. Em outras palavras, essa “sua” nova produção é a forma que o personagem arrumou para se infiltrar no mundo dos poetas de sua época.

Orphée e Eurydice têm ainda uma breve discussão sobre o que é poético ou não é:

La Rádio. – Je répète: 2294 deux fois. 7777 deux fois. 3398 trois fois. Je répète 2294 deux fois. 7777 deux fois. 3398 trois fois. (Signaux des ondes courtes. Orphée note.)
Eurydice. – En vérité, voilà qui est très poétique!
Orphée.- Sait-on ce qui est poétique et pas poétique? (il se redresse.) Du reste, si tu n'es pas contente, tu n'a qu'à partir. Je demande qu'on me laisse en paix, un point c'est tout.
(COCTEAU, 1950, p.41)

A origem das frases emitidas pelo rádio é explicada na introdução por Cocteau: “Les messages qui le dupent et envoyés pas Cégeste sortent de Cégeste et non de l'au-delà. Ils sont inspirés pas la radio anglaise d'occupation. Certaines phrases sont exactes.” (COCTEAU, 1950, p.8).

O período da guerra foi marcante na vida de Cocteau, como dissemos em sua biografia, ele serviu durante a Primeira Guerra e, durante a Segunda, tentou com dificuldade continuar com sua produção artística. Por isso, achamos que essas frases não têm ligação direta com a história de Orphée e sim com a vida de Cocteau ele mesmo.

Depois dessa discussão, Orphée recebe um telefonema do Comissário pedindo que ele se dirija à delegacia para prestar esclarecimentos. Antes de ir ao seu compromisso, ele se

despede e se desculpa com sua esposa: “Ne t’étonne pas de ma mauvaise humeur. Je somnolais sur mes lauriers. Il est capital que je me reveille...” (COCTEAU, 1950, p.44). Ao admitir que está dormindo, Orphée reforça a nossa ideia de que ele se encontra em um sono criativo, não o verdadeiro, mas o falso, induzido pela Princesa através das frases do rádio.

Orphée e Heurtebise saem da casa juntos. Orphée está muito nervoso para dirigir e pede que o motorista o conduza até a delegacia dirigindo o seu carro pessoal, evitando que os dois sejam vistos no carro da Princesa.

5.5 QUINTA PARTE: ORPHÉE PERDE SUA CREDIBILIDADE

Antes de chegar à delegacia, Orphée avista a princesa e sai à sua procura:

Orphée arrive sur le refuge central du square Bolivar. Une petite fille saute Pala corde. Orphée s’arrête et regarde vers la rue, plus haut que les bâtisses semblables à des forteresses qui flanquent ce square. La princesse longe cette rue, s’engouffre sous une porte cochère. Orphée s’élançe derrière la princesse. (COCTEAU, 1950, p.45)

Orphée caminha pela rua perguntando a todos sobre uma jovem morena, mas ninguém a viu. Enquanto o poeta está na busca do vulto que viu há alguns minutos, o comissário recebe em sua sala um grupo de pessoas que acusa Orphée de ter sequestrado Cégeste. O grupo de pessoas é composto pelo senhor que se sentou com Orphée no café, o jornalista que ele destratou, dois escritores, Aglaonice e uma jovem mulher da liga.

Orphée enviou ao senhor que conheceu no bar as frases que escutou no rádio. Ele acreditava que tinha a exclusividade daquela produção literária. Para o protagonista as frases seriam destinadas a ele, já que nenhum outro aparelho de rádio captava o sinal. Quando o senhor do bar resolveu mostrar a frase a outros poetas, perceberam que a frase era na verdade um dos escritos inéditos de Cégeste.

Le Monsieur. – Orphée ne connaissait pas Cégeste. Il était à ma table. Il le voyait par la première fois. Le jeune homme disparaît dans des circonstances tragiques. Et sa phrase nous revient par l’entremise d’Orphée qui était dans la voiture et qui affirme ne pas savoir ce qu’il est devenu. (COCTEAU, 1950, p.48)

A constatação do grupo é bem simples, o poeta sabe onde Cégeste está e está se apropriando de suas produções. Como o Comissário se recusa a fazer algo antes de falar com

Orphée por esse se tratar de uma personalidade nacionalmente conhecida, o grupo promete fazer justiça com suas próprias mãos.

Depois de cansar de procurar pela Princesa, Orphée decide retornar ao carro e voltar para casa sem ir à delegacia. Mais uma noite chega e mais uma vez a Princesa vem observar Orphée dormir.

5.6 SEXTA PARTE: A MORTE DE EURYDICE

No dia seguinte, triste com a indiferença de Orphée e com ciúmes do carro e da fixação de seu marido pela Princesa, Eurydice resolve ir ver sua amiga Aglaonice para se aconselhar. Heurtebise tenta impedi-la, pois ela está grávida, e isso pode ser perigoso. Logo ao sair da sua casa, Eurydice sofre um acidente:

Flash sur le bord de la route (talus) devant la Maison d'Orphée. On voit la bicyclette qui s'échoue em roulant toute seule et les motocyclistes qui disparaissent. Flash sur Orphée dans la voiture, à l'intérieur du garage, penché vers la radio. Ondes courtes.

La chambre d'Orphée, Heurtebise y pénètre par la trappe, portant le corps d'Eurydice. Il s'approche du lit et l'y dépose. La lumière change. La princesse sort du miroir à trois faces, dont elle pousse les volets de droite et de gauche. C'est elle qui éclaire ce qu'elle approche. (COCTEAU, 1950, p.51)

Enquanto Orphée está no carro ouvindo as frases ditadas por Cégeste, Eurydice é morta pelos auxiliares da Princesa. Logo depois que Heurtebise entra no quarto com o corpo de Eurydice, a Princesa aparece no quarto para levá-la. O motorista se opõe, perguntando se ela recebeu as ordens para fazê-lo.

Heurtebise.- Je vous demande si vous avez des ordres.

(...)

La Princesse. – Seriez-vous amoureux de cette idiote?

Heurtebise.- Et si cela était?

La Princesse. – Vous n'êtes libre d'aimer ni dans un monde ni dans l'autre.

Heurtebise.- Vous non plus. – La princesse, de rage, s'avance vers Heurtebise.

La Princesse. – Quoi?

(...)

Heurtebise. – Vous êtes amoureuse d'Orphée et vous ne savez pas comment vous y prendre... (COCTEAU, 1950, p.55)

Aqui a morte é muito mais que uma companheira do poeta, uma auxiliar na produção, como Cocteau afirma em seus textos sobre literatura. Ela se apaixona por ele a ponto de ignorar suas ordens e de usar esse poder para tornar esse amor possível. Enquanto os dois discutem, Cégeste emite suas frases para distrair Orphée, dando tempo para que ela leve a morta para o outro mundo. Fica claro que ela não possui ordens e que age por interesse próprio, no entanto, mesmo assim, ela consegue levar Eurydice. O último recurso de Heurtebise é chamar Orphée, para que ele salve a sua esposa da morte.

Heurtebise.- Orphée! Orphée!

Orphée.- Alors, on ne me laisserai jamais tranquille! – L'appareil montre, à l'intérieur de la voiture, Orphée tourné vers Heurtebise debout à la portière.

Heurtebise. – Votre femme est en grand danger. Suivez-moi.

La Radio. – Le ciel nocturne est une haie de mai. Je répète: Le ciel nocturne (etc).

Orphée.- taisez-vous!... (Il saisi les papiers et note sur son genou.)

Heurtebise.- Je vous dit que votre femme est en grand danger.

Orphée.- Vous m'empêchez d'entendre...

Heurtebise. – M'écoutez-vous?

Orphée.- Attendez que je finisse d'inscrire. (Il inscrit...) "Haie de mai..."

Heurtebise. (criant) - Orphée Votre femme se meurt!

Orphée. – Vous ne la connaissez pas. Ce sont des comédies pour me faire rentrer à la Maison. – Heurtebise quitte le champ. L'appareil cadre tout le lit d'Eurydice et la princesse debout près d'elle. Tête au lit. La princesse finit d'ôter un cercle de metal du cou d'Eurydice. Eurydice parlera comme Cégeste dans la scène du chalet (voix plate).

(COCTEAU, 1950, p.56)

Eurydice é levada pela Princesa. Alguns minutos mais tarde Orphée sai do carro e procura a mãe de seu futuro filho. Heurtebise afirma que é tarde demais e que a esposa do poeta já foi levada pela morte. Quando entra em seu quarto e percebe que as palavras do motorista são verdadeiras, Orphée se desespera e mais uma vez pede para acordar. "Orphée. – C'est le rêve qui continue! Mon cauchemar qui continue! Je vais me réveiller! Qu'on me réveille! – Heurtebise l'empoigne par les épaules." (COCTEAU, 1950, p.59).

Diferentemente do mito, Orphée não corre imediatamente ao socorro de sua esposa, as frases emitidas pelo rádio são realmente fonte de sono, de torpor para o personagem. Ele se transforma e deixa aflorar nele um outro Orphée, com outros valores e prioridades. Ele não tem o poder de cruzar o mundo dos vivos em direção ao mundo dos mortos, ele atravessa com a ajuda de Heurtebise que, apaixonado por Eurydice, quer que ela viva. É possível dizer ainda que a morte de Eurydice foi causada pelo descaso de seu companheiro.

Heurtebise.- Je vous livre le secret des secrets... Les miroirs sont des portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie

dans une glace et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre. – Orphée le dépasse et touché le miroir. Il se retourne vers Heurtebise. (COCTEAU, 1950, p.60)

Usando as luvas que a Princesa esqueceu, os dois atravessam o espelho em direção ao inferno.

5.7 SÉTIMA PARTE: O INFERNO E O JULGAMENTO

Antes de chegar ao inferno, Orphée e Heurtebise passam por um lugar de transição, a Zona: “Une rue une ruine, semblable à quelque Pompei de Gradiva ou à quelque rue d’un quartier en démolition sur la Rive gauche. Un vent silencieux ne touche qu’à Heurtebise.” (COCTEAU, 1950, p.63).

Heurtebise explica à Orphée que a Zona é um lugar feito das lembranças dos homens mortos e de seus hábitos e que todos os espelhos levam a esse lugar. O único elemento de que precisamos para fazer a passagem são as luvas.

Quando os dois finalmente chegam ao seu destino, Orphée reconhece o Chalé da Princesa. Ela está sendo julgada; Cégeste, os motociclistas são interrogados. Durante o julgamento, ela e Cégeste confessam seu amor por Orphée e Eurydice. A reação de Orphée é imediata, ele segue a Princesa até seu quarto e os dois trocam juras de amor:

Orphée (en extase).- Et tu leur as répondu oui...
 La Princesse. – On ne peut pas mentir chez nous.
 Orphée. – Mon amour...
 La Princesse. – Je t’aimais bien avant notre première rencontre.
 (COCTEAU, 1950, p.70)

Diferentemente da história mítica, Orphée não é fiel à Eurydice nem é capaz de passar para o mundo dos mortos por seu amor. Ele o faz graças às luvas e aos ensinamentos de Heurtebise. O anjo aqui trabalha a favor do poeta e de sua união com sua amada, mesmo que ela seja a princesa.

5.8 O FIM E O INÍCIO

Depois do julgamento, Orphée volta com Eurydice para o mundo dos vivos, mas não pode nunca mais olhá-la. A Princesa é condenada a nunca mais ver Orphée e é proibida de

amar. Para tentar promover a tranquilidade do casal, Cégeste volta com os dois para tranquiliza-los e tenta ajudar nas suas funções domésticas, evitando que os dois se olhem.

Mesmo com a ajuda de Cégeste, Orphée está visivelmente incomodado com a presença de sua esposa e com o transtorno causado por não poder olhar para ela.

Orphée. – Il faut prendre des dispositions dès maintenant, et c'est à moi de les prendre. Notre vie ne peut pas se passer à jouer à cache-cache.
 Eurydice.-Veux-tu que j'aïlle habiter ailleurs?
 Orphée- Toujours les excès!
 Heurtebise- Allons... allons... Orphée...
 Orphée. Impossible de faire chambre commune. Je coucherai ici, sur le divan.
 Eurydice – C'est toi qui mets les choses au pire...
 Orphée- Laisse moi parler!
 (COCTEAU, 1950, p.80)

O que ficou evidente para Heurtebise ficou claro também para Eurydice, ela sabe que seu marido está apaixonado pela Princesa e que quando desceu ao inferno foi para revê-la.

Eurydice (soulève son visage). – Il me hait...
 Heurtebise. – S'il vous haïssait, il n'aurait pas été vous arracher à la mort. On te citera en exemple...
 Eurydice. – Ce n'est pas moi qu'il est venu...
 Heurtebise.- Eurydice!...
 Eurydice. – Vous le savez, Heurtebise...vous savez où il va. Dans sa voiture.
 (COCTEAU, 1950, p.81)

Percebendo o desprezo de seu marido e a irritação que a situação lhe causa, Eurydice decide ser vista por Orphée. Depois de várias tentativas, ela entra no carro da Princesa que permanece na casa de Orphée; o poeta está no banco dianteiro ouvindo as mensagens de Cégeste pelo rádio quando olha rapidamente pelo retrovisor e perde sua esposa pela segunda vez. Sua reação é instantânea:

Orphée- Il le fallait! Il le fallait, Heurtebise! J'en ai assez des demi-mesures et des arrangements! On ne s'arrange pas, Heurtebise. Il faut le drame! Il faut aller jusq'au bout! – On entend les tambours, des cris scandant: Cé-geste! Cé-geste! Orphée d'enlance vers la porte. (COCTEAU, 1950, p.84)

Os amigos de Cégeste incomodados com a inércia da polícia, justificados pela popularidade de Orphée, os poetas e as Bacantes invadem a casa de Orphée e o matam. Ele ainda tenta se proteger com sua arma, mas numa luta um dos invasores é morto com a própria arma. No mesmo momento, aparecem os motociclistas que conduzem o corpo do poeta ao encontro da morte. Quando os dois se encontram, as juras de amor são refeitas:

La Princesse.- Orphée!
 Orphée. – J’ai trouvé le moyen de te rejoindre.
 La Princesse. – J’ai tant crié tout bas que tu es venu...
 Orphée. – Je t’attendais... Je t’attendais...
 La Princesse. – Je ne te voulais pas chez les hommes...
 (COCTEAU, 1950, p.89)

Depois das juras de amor, a Princesa ordena que seus ajudantes, os motoqueiros e Heurtebise matem Orphée, pois, desta forma, ele renascerá no mundo dos vivos e não terá nenhuma recordação do que aconteceu. A última cena da peça é Orphée com sua esposa e seu bebê.

A partir da cena da morte de Orphée, podemos concluir que um poeta não pode fugir do seu destino. Ele deve servir à sua verdadeira poesia e, mesmo sem querer, ele está ligado à morte e ao sonho para produzir a sua poesia. Durante a peça, a Princesa, que representa a morte, coloca o poeta à prova e ele se deixa levar por seus encantos. Contudo, eles não podem ficar juntos, já que a relação do poeta com o outro mundo é transitória, ela é apenas uma fonte para a sua produção.

6 ALGUMAS QUESTÕES FORMAIS

6.1. TURNO E PASSAGENS DO TEMPO

É difícil saber em quanto tempo exato se passa a peça. Existem marcadores de tempo, mas eles não são precisos. Entre o primeiro encontro da Princesa e Orphée e sua volta para casa, se passam uma tarde e uma noite. Quando chega, Orphée é convocado pelo comissário a ir à delegacia no dia seguinte. Até o deslocamento do personagem em direção à delegacia transcorrem dois dias. No entanto, a partir daí fica difícil contar. Na sequência da peça, a voz do autor anuncia: "Et chaque nuit, la mort d’Orphée revenait dans la chambre." (1950, p.50) Esse "cada noite" narrado por Cocteau sugere a passagem de várias noites, sem que saibamos quantas.

Além disso, existem dois mundos paralelos: o mundo de Orphée e o da Princesa. Em cada um deles, a passagem do tempo não é igual. No momento em que Orphée atravessa o espelho, a contagem de tempo se perde. Quando Orphée vai ao mundo dos mortos e assiste ao julgamento da Princesa e volta com sua esposa, passaram-se apenas um segundo de acordo com o relógio da casa de Orphée. Antes da partida do personagem: "Gros plan de la pendule

qui marque six heures moins une seconde.” (1950, p.62) Quando ele volta: “Salle commune. Six heures sonnent.” (1950, p.74)

6.2 ÉPOCA

Mesmo que não diga explicitamente, é possível perceber que a peça se passa na França, na época em que Cocteau vivia, em 1950. Os elementos que nos permitem percebê-lo são vários e estas são as atualizações que o autor introduziu no mito. Destacamos três: a cena inicial que acontece em um café “du genre café de Flore”⁷ (1950, p.13), as bacantes que são substituídas pela vanguarda, o carro da Princesa que possui rádio e que transmite as mensagens para Orphée, entre outros.

No que se refere ao carro, quando descreve a cena inicial, Cocteau diz qual é o tipo de carro: “On voit, à travers les vitres, une grosse Rolls noire qui s’arrête et un chauffeur qui saute de son siège.” (1950, p.13.)

A vanguarda é anunciada por Cocteau na introdução da peça: “L’avant-garde jouera donc dans le film le rôle du parti des Bacchantes de la fable. Les Bacchantes n’y seront qu’un club de femmes où Eurydice était serserventeant qu’Orphée l’épouse.”(COCTEAU, 1950, p.7) Na peça, outro elemento que faz referência às tendências artísticas da época é a particularidade da criação de Cégeste o “Nudisme”. A forma de escrita do jovem poeta pode ser relacionada ao Surrealismo, cubismo e outras tendências da época. As informações acerca do tempo passado estão todas no início da peça.

6.3 ESPAÇO

6.3.1 Sobre a casa de Orphée

De jour: La pièce commune chez Orphée. – Cette pièce est très confortable et on y prend les repas. Il y a même une petite cuisine avec fourneau à gaz. Beaucoup de livres. La table qui sert de table de sale à manger est couverte de magazines. Au fond, à gauche, une petite porte donne sur le perron du jardin. Dans la salle, un escalier de bateau mène par une trappe à la chambre d’Eurydice et d’Orphée. Sous cet escalier à clair-voie, un divan... (...) (COCTEAU, 1950, p.28).

⁷ Paris, 1887. No bairro boêmio de St. Germain de Près, nascia o Café de Flore. Seu nome, inspirado pela estátua da deusa Flora que então ornava o outro lado da rua: 172, Boulevard St. Germain. Por lá passariam e fariam história um sem-número de artistas e intelectuais.

A casa de Orphée tem um papel central, já que é onde se passa uma grande parte da peça. Primeiramente porque é a residência de Orphée e Eurydice e também local de esconderijo do carro que se torna a grande obsessão de Orphée. A interação entre Heurtebise e Eurydice também acontecem na casa, o que tem como consequência o amor do anjo pela ex-bacante.

6.3.2 O Café dos poetas

Cocteau apresenta o Café des Poètes como um espaço similar ao Café de Flore, mas em uma cidade pequena. O Café ficaria na esquina da rua e na frente de uma praça e recebia muitos poetas reconhecidos e desconhecidos. Ele é dividido em duas partes: a externa e a interna. Na parte externa está o letreiro com o nome do local e um homem que toca violão. No interior do café, casais abraçados, jovens que escrevem ou conversam e muita fumaça.

6.3.3 A Zona

A Zona é caracterizada por Cocteau na introdução da peça como um lugar onde “on n’y est ni tout à fait mort ni tout à fait vivant” (1950, p.).

Quando Orphée decide ir atrás de sua esposa com a ajuda de Heurtebise, ele atravessa a zona para chegar ao inferno. A aparência da zona é uma cidade em ruínas ou um bairro demolido e com um vento que toca apenas Heurtebise. O motorista define o lugar como “faite des souvenirs des hommes et des ruines de leurs habitudes”. Depois da morte, os homens levam certo tempo para esquecer, se depreender de sua vida; a zona seria o lugar onde os resquícios dessa vida são armazenados, um lugar intermediário entre a vida e a morte.

Neste lugar também existem pessoas que acham que vivem, por isso, se encontram entre a vida e a morte, como o vidraceiro que os dois encontram.

6.3.4 O Inferno/ O Chalé

O Chalé da princesa aparece duas vezes durante a peça, a primeira como casa da morte e a segunda como inferno. A localização exata da casa da princesa não é precisa, sabemos

apenas que se encontra no sentido contrário ao do hospital, o que é revelado por Orphée quando entra no Rolls para ajudar Cégeste: “nous tournons les dos à l’hôpital!” (COCTEAU, 1950, p.20). O Chalé é descrito como uma massa escura com duas ou três janelas acesas. Por dentro, parte da casa é uma completa desordem, com um grande espelho ao lado da porta e as janelas e as venezianas fechadas. Contrastando com o resto do imóvel, o quarto no qual Orphée espera a Princesa é extremamente elegante: “Son style est celui d’une chambre d’hôtel borgne où une femme a organisé son luxe. Tout est accroché, jeté: étoffes, fourrures.” (1950, p.9). No quarto, existe uma penteadeira com três espelhos, um divã e um abajur.

Usado como sede da Princesa ou como inferno, ele permanece um local de revelações. A existência de um mundo atrás do espelho, ou pelo menos da possibilidade de atravessá-lo, é feita durante a primeira visita de Orphée ao Chalé. É ali também que ele faz as primeiras referências ao sonho para justificar algo que não entende e a falta de reação. Além disso, durante o julgamento da Princesa, que acontece no Chalé, ele fica sabendo que ela tentou levar Eurydice para que eles ficassem juntos, ouve sua declaração de amor e que ela o olhava enquanto dormia. Mesmo tendo conseguido resgatar Eurydice e tendo estado na presença de pessoas que pertencem ao outro mundo, Orphée não esteve no inferno como o mito tradicional.

CONCLUSÃO

O objetivo desse trabalho foi analisar a peça *Orphée* (1950), de Jean Cocteau, e estabelecer uma relação entre o texto e a visão que o autor tem sobre a criação literária. Partimos de uma biografia reduzida do autor para estabelecer quais foram suas influências e para conhecer os principais fatos que marcaram sua vida. Logo após, vimos o que a teórica Laurence Schifano pensava de sua época e de suas obras. Cocteau não foi o único em sua época a trabalhar com o tema órfico, mas foi um dos poucos autores que escreveu e reescreveu retomando esse tema várias vezes durante sua produção. Esclarecidos os aspectos biográficos e de contexto, parti para a análise de algumas de suas obras, sempre buscando rastrear o conceito de criação do autor. Fiz um exame geral das obras completas de Cocteau, para sabermos como aconteceu a evolução da imagem do poeta. Depois de ver como o autor trabalha o conceito de criação e a imagem do poeta dentro da própria literatura, estudei especificamente sua visão sobre o assunto em seu diário *Jornal d'un Inconnu*. Esse livro, que não corresponde a uma visão tradicional de diário, apresenta de forma dispersa conceitos e visões de produção defendidas pelo autor.

Esses capítulos do trabalho contribuíram finalmente para desenvolver a análise do percurso, dentro da ação de *Orphée* (1950), deste poeta tão representativo das ideias de Cocteau. A importância do tema e do personagem são percebidos em seus diários e obras literárias, em especial nos analisadas neste trabalho.

A partir dos estudos feitos, posso concluir que para Cocteau a peça *Orphée* foi mais uma tentativa de explicar o que significava para ele a produção literária e a postura que um poeta deve ter em relação à sua produção. Segundo esta visão, o poeta não deve trair seus princípios e se sujeitar à produção imposta pelas tendências de sua época para se enquadrar e ser reconhecido junto a seus colegas de trabalho. Por fazê-lo, *Orphée* é apedrejado pelos outros poetas e pelas Bacantes. O principal elemento da peça não é o amor por Eurydice e sim o amor, o respeito e a fidelidade à própria produção literária.

A peça, e em especial o personagem principal, expõem as incertezas e as fraquezas de um escritor nessa situação. Ele começa a questionar a validade de sua criação e a querer abandoná-la em busca do que, para sua época, representa a verdadeira produção. Já no início da peça podemos perceber a frustração do personagem devido à rejeição junto aos seus pares, mesmo que o público reconheça a qualidade de seu trabalho. A cena do café e principalmente os diálogos de *Orphée* com Heurtebise e Eurydice dentro do carro mostram o posicionamento

do personagem. Ele quer fazer parte desse grupo que o rejeita, ele quer ter uma produção que se assemelhe à dos outros poetas.

Mesmo que não se trate de analisar a peça pela busca de uma relação entre a vida do autor e a sua produção, nos parece evidente que existem semelhanças entre a vida de Cocteau e a de Orphée. A história representada na peça não é literalmente a vida de Cocteau, no entanto, é a consequência de sua trajetória, é a posição que o autor parece defender diante dos problemas literários de sua época. É como se, nas ações do protagonista, tivéssemos um guia do que não fazer no que se refere à criação em sua relação com o ambiente intelectual e artístico da época. Ao contrário do que possa parecer, uma primeira leitura nos induz a pensar que o personagem é uma vítima das artimanhas da Princesa e que por ser inocente é salvo. As falas dos personagens e o enredo do texto nos mostram que o poeta deve respeitar o que possui e o que produz e não deve se deixar levar por produções *ditadas*. Em outras palavras, o poeta deve agir diferentemente de Orphée, pois se se deixar levar por critérios externos, que lhe são ditados, ele sofrerá as consequências disso. Ele perde a vida que construiu e o prestígio que possuía junto à opinião pública.

A partir do trabalho apresentado aqui, percebemos que para Cocteau o poeta tem uma missão: ele deve seguir sua verdadeira natureza - aquilo que ele chama em diversos textos de “tenèbre” - mesmo que tenha que ficar à mercê da incompreensão e da raiva das pessoas. O poeta só pode servir à verdadeira poesia dedicando-se intensamente à sua escritura. Essa é a concepção do poeta real e do verdadeiro texto literário para o autor, aquela capaz de expressar a visão do poeta ao mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Jean Cocteau

COCTEAU, Jean. *Orphée*. Paris: Librio, 1950.

_____. *Journal d'un inconnu*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1953.

_____. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 1999.

Estudos sobre Jean Cocteau e sua obra

DOBZYNSKI, Charles. (dir.) *Jean Cocteau*. Paris: Centre national du livre, 2003.

RETAILLAUD-Bajac, Emmanuelle. *La pipe d'Orphée: Jean Cocteau et l'opium*, 2002.

SCHIFANO, Laurence. *Orphée de Cocteau*. Neuilly: Éditions Atlande, 2002.

TOUZOT, Jean. *Jean Cocteau: Les poètes et ses doubles*. Paris: Bartillat, 2002.

Demais bibliografias

BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel. *Histoire de la France littéraire*. Modernités: XIXe – XXe siècle. Paris: Puf, 2006.

COMPAGNON, ANTOINE. *Le Démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

UBERSFELD, ANNE. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.

Filmes

COCTEAU, Jean. *O Sangue de um poeta*. RJ: Continental Home Video, 1930.

_____. *A Bela e a Fera*. RJ: Continental Home Vídeo, 1946.

_____. *Orfeu*. RJ: Continental Home Vídeo, 1949.

_____. *Testamento de Orfeu*. RJ: Continental Home Vídeo, 1959.

Estudos disponíveis na rede

FLASAROVA, Johana. *Jean cocteau et le groupe de six*. Disponível em: <
<https://theses.cz/id/hjf7xq/?lang=en>> Acesso em 30 de jan. 2023.

MWANSA, René. *Du roman au cinema: les enfants terribles de Cocteau*. Disponível em:
<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/43/86/57/PDF/Mulenga_R._Memoire_partiel.pdf> Acesso em 30 de jan. 2023.