

Wellington Júnio Costa

***Je(an) Cocteau :***

a construção do *eu* no desenho, na literatura e no cinema

Belo Horizonte

2013

Wellington Júnio Costa

## ***Je(an) Cocteau :***

a construção do *eu* no desenho, na literatura e no cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C668d.Yc-j Costa, Wellington Júnio.  
*Je(an) Cocteau* [manuscrito] : a construção do *eu* no desenho, na literatura e no cinema / Wellington Júnio Costa. – 2013.  
114 f., enc.: il., fots (color.), (p&b)  
Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex.  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.  
Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 103-114.

1. Cocteau, Jean, 1889-1963. – *Difficulté d'être* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Cocteau, Jean, 1889-1963. – *Testament d'Orphée* – Crítica e interpretação – Teses. 3. *Le testament d'Orphée* (Filme) – Teses. 4. *Eu em literatura* – Teses. 5. *Cinema e literatura* – Teses. 7. *Arte e literatura* – Teses. 8. *Autoria* – Teses. 9. *Ficção autobiográfica francesa* – Teses. 10. *Ensaio franceses* – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 843.8

**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

Dissertação de mestrado intitulada “*Je(an) Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema*”, de autoria de Wellington Júnio Costa, aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex  
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis  
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova  
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 24 de maio de 2013.

A todas as pessoas que contribuíram para a construção do meu “eu”.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Márcia Arbex;

Ao meu companheiro Lionel Dupont;

À minha família;

Às minhas amigas e aos meus amigos;

Às minhas professoras e aos meus professores;

Às minhas colegas e aos meus colegas de trabalho;

Às minhas colegas e aos meus colegas de formação;

Enfim, a todas as pessoas que me apoiaram na realização deste trabalho.

*“Une oeuvre est toujours le portrait de celui qui l’exécute.”*

(Jean Cocteau)

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem por objetivo discutir os procedimentos de construção do “eu” na obra do autor francês Jean Cocteau, a partir de um *corpus* constituído pelo livro *La difficulté d’être* (1947), por uma série de desenhos de autorretratos (1909-1917) e pelo filme *Le testament d’Orphée* (1959), com base nos conceitos de autobiografia, autorretrato e autoficção. Verificamos que, vistos como gêneros artístico-literários, tais conceitos apresentam vários pontos em comum e suscitam um grande debate, que passa, necessariamente, pelos estudos de Philippe Lejeune, Barbara Steiner e Jun Yang, Michel Beaujour, Pascal Bonafoux, Muriel Tinel, Serge Doubrovsky e Vincent Colonna, entre outros. Esse arcabouço teórico nos permitiu demonstrar como Jean Cocteau utiliza a sua vida como matéria-prima para a elaboração da sua obra, que transita na fronteira dos gêneros, ampliando as possibilidades de expressão do “eu” na literatura, no cinema e no desenho.

**Palavras-chave:** Jean Cocteau, expressão do “eu”, autobiografia, autorretrato, autoficção.



## RÉSUMÉ

Ce mémoire de Master a pour but de discuter des procédés de construction du “je” chez Jean Cocteau. Basés sur les notions d’autobiographie, d’autoportrait et d’autofiction, nous analyserons son livre *La difficulté d’être* (1947), sa série d’autoportraits sans visage (1909-1917) et son film *Le testament d’Orphée* (1959). Il nous a été donné de constater qu’en tant que genres artistiques et littéraires l’autobiographie, l’autoportrait et l’autofiction ont plusieurs points en commun et suscitent encore des débats, compte tenu des travaux menés par Philippe Lejeune, Barbara Steiner et Jun Yang, Michel Beaujour, Pascal Bonafoux, Muriel Tinel, Serge Doubrovsky et Vincent Colonna, entre autres. C’est donc à partir de ces études théoriques que nous avons pu démontrer comment Jean Cocteau utilise sa vie comme matière première dans l’élaboration de son oeuvre qui se place à la frontière des genres, élargissant ainsi les possibilités d’expression du “je” dans la littérature, au cinéma et dans le dessin.

**Mots-clés:** Jean Cocteau, expression du “je”, autobiographie, autoportrait, autofiction.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Capa do livro <i>La difficulté d'être</i> (Paul Morihien).....	24
Fig. 1: Capa do livro <i>La difficulté d'être</i> (Éd. du Rocher).....	24
Fig. 3: Propriedade onde nasceu Jean Cocteau. Fotografia de Cyrilgéo.....	27
Fig. 4: <i>Jean Cocteau</i> . Fotografia de Lucien Clergue.....	34
Fig. 5: <i>Jean Cocteau</i> . Fotografia de Raymond Voinquel.....	34
Fig. 6: <i>Jean Cocteau au piano</i> . Fotografia de Dalmas.....	34
Fig. 7: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	35
Fig. 8: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	35
Fig. 9: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	37
Fig. 10: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	37
Fig. 11: Fotografia do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	40
Fig. 12: <i>Portrait de Jean Cocteau</i> . Desenho.....	42
Fig. 13: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	43
Fig. 14: <i>Édouard Dermit</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	44
Fig. 15: <i>Autoportrait sans visage – cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	45
Fig. 16: <i>Autoportrait sans visage – cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	45
Fig. 17: <i>Autoportrait sans visage – cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	45
Fig. 18: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	45
Fig. 19: <i>Autoportrait</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	46
Fig. 20: <i>Autoportrait</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	46
Fig. 21: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	46
Fig. 22: <i>Autoportrait sans visage</i> (detalhe). Desenho de Jean Cocteau.....	46
Fig. 23: <i>Selfportrait</i> . Pintura de Francis Bacon.....	47
Fig. 24: <i>Autoportrait sans visage – cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	47
Fig. 25: <i>Quadruple autoportrait</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	48
Fig. 26: <i>La familia de Carlos IV</i> . Pintura de Francisco de Goya.....	51
Fig. 27: <i>Diderot</i> . Pintura de Louis Michel Van Loo.....	51
Fig. 28: <i>Homem com luva</i> . Pintura de Ticiano.....	52
Fig. 29: <i>Profil humain souriant</i> . Gravura em pedra.....	53
Fig. 30: <i>Autoportrait au chevalet</i> . Pintura de Catharina Van Hemessen.....	55

Fig. 31: <i>Autoportrait sans visage - cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	57
Fig. 32: <i>L'Art</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	57
Fig. 33: <i>Autoportrait devant la glace</i> . Fotografia de Jean Cocteau.....	59
Fig. 34: Ilustração para <i>Le grand écart</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	59
Fig. 35: Fotografia do filme <i>Orphée</i> .....	59
Fig. 36: <i>Autoportrait</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	59
Fig. 37: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	59
Fig. 38: <i>Autoportrait sans visage – cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	60
Fig. 39: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	60
Fig. 40: <i>Autoportrait</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	60
Fig. 41: <i>Iminente circuito</i> . Instalação de Rubens Mano.....	61
Fig. 42: <i>Iminente circuito</i> . Instalação de Rubens Mano.....	61
Fig. 43: <i>Auto-robot-portrait d'Arman</i> . Objetos de Arman.....	61
Fig. 44: <i>Autoportrait</i> . Pintura de Roy Lichtenstein.....	62
Fig. 45: <i>Quadruple autoportrait</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	62
Fig. 46: <i>Silhouettes de Jean-François Marmontel, Jean Huber, Jean-Jacques Rousseau et Voltaire</i> . Gravura de Jean Huber.....	63
Fig. 47: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	63
Fig. 48: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	63
Fig. 49: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	63
Fig. 50: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	71
Fig. 51: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	72
Fig. 52: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	72
Fig. 53: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	72
Fig. 54: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	72
Fig. 55: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	73
Fig. 56: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	73
Fig. 57: Detalhe de fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	73
Fig. 58: Detalhe de fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	73
Fig. 59: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	73
Fig. 60: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	75
Fig. 61: <i>Eugénie Cocteau sur son lit de mort</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	86
Fig. 62: Fotografia da Place Émile-Goudeau.....	89
Fig. 63: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	91

Fig. 64: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	92
Fig. 65: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	94
Fig. 66: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	94
Fig. 67: Fotograma do filme <i>Le testament d'Orphée</i> .....	95
Fig. 68: <i>Davi segurando a cabeça de Golias</i> . Pintura de Caravaggio.....	96
Fig. 69: <i>Retrato do artista em Cristo</i> . Pintura de Samuel Palmer.....	96
Fig. 70: <i>Soft self portrait</i> . Pintura de Salvador Dalí.....	97
Fig. 71: <i>Artist and model</i> . Gravura de David Hockney.....	97
Fig. 72: <i>La columna rota</i> . Pintura de Frida Kahlo.....	98
Fig. 73: <i>Autoportrait sans visage</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	98
Fig. 74: <i>Autoportrait sans visage - cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	99
Fig. 75: <i>Autoportrait sans visage - cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	99
Fig. 76: <i>Autoportrait sans visage - cubiste</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	99
Fig. 77: <i>Las dos Fridas</i> . Pintura de Frida Kahlo.....	100
Fig. 78: <i>Quadruple autoportrait</i> . Desenho de Jean Cocteau.....	100

## SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Autobiografia: a vida do “eu”.....	17
1.1. A dificuldade de ser Jean Cocteau.....	22
1.2. “Desta vez não é um filme. É a vida.”.....	31
1.3. Confidências gráficas: a vida inscrita no desenho.....	41
2. Autorretrato: retrato do autor.....	49
2.1. Autorretratos sem rosto .....	56
2.2. O rosto da escrita .....	64
2.3. Inventário da obra, substituto da vida.....	70
3. Autoficção ou as oscilações do “eu” .....	76
3.1. “Eu sou uma mentira que diz sempre a verdade.”.....	83
3.2. “Uma mistura tão perfeita da verdade e da fábula”.....	90
3.3. Imagem do artista, autorretrato da ficção .....	96
Conclusão .....	101
Referências .....	103

## Introdução

A construção do *eu* na obra de arte, seja ela visual, literária ou audiovisual, ainda suscita reflexões. Entre a autobiografia e a autoficção, passando pelo autorretrato, há sutilezas a serem investigadas à luz dos estudos de teoria da literatura mais recentes. Nesta pesquisa, propomos discutir esses três conceitos, através da análise da obra de Jean Cocteau, e demonstrar que esse poeta utiliza procedimentos de construção do *eu* que transgridem os limites dos gêneros.

Nascido em Maisons-Laffitte, a 17 quilômetros de Paris, no dia 5 de julho de 1889, em uma família burguesa, amante das artes e próxima do *grand monde* artístico e literário parisiense, o francês Jean Cocteau, cujo nome se inicia com um *Je* (“eu” em francês), possui uma vasta produção em “primeira pessoa”, seja no desenho, na literatura ou no cinema, entre outras formas de expressão, mas preferia ser chamado de poeta e acreditava que a poesia era a sua linguagem e que ela abarcava todas as outras.

Poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, pintor, escultor, desenhista, ilustrador, designer, fotógrafo, ator, roteirista e diretor de cinema, Cocteau escreveu, também, canções e argumentos para dança, participou direta ou indiretamente de várias correntes e manifestações artísticas de vanguarda, como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo e realizou, ainda na primeira metade do século XX, o que se tornou recorrente na produção artística atual: a busca por uma carreira multimídia, o desejo de se afirmar como um criador transdisciplinar, a união das suas referências da tradição e da vanguarda e a representação de si mesmo como metonímia do mundo. Além de se portar como um incansável promotor das artes, apoiando novos talentos, como Raymond Radiguet, Jean Marais e Jean Genet, e colocando os artistas em contato com mecenas.

Embora Cocteau se queixasse de ser ao mesmo tempo “o mais célebre e o mais desconhecido dos poetas”<sup>1</sup>, o reconhecimento da sua obra se comprova pela sua eleição à Academia Real da Bélgica e à Academia Francesa de Letras, em 1955; pelo título de Doutor *Honoris Causa* em Letras que lhe foi conferido pela Universidade de Oxford, em 1956; pelo lugar que ocupa na história do cinema, tendo sido muito admirado pelos diretores da Nouvelle Vague; pela montagem das suas peças de teatro em diversos países, como os Estados Unidos e a Itália; pelos museus a ele dedicados, como o Musée Jean Cocteau em Menton; pelas exposições realizadas em sua homenagem, na França, na Bélgica e no Canadá. Um colóquio

---

<sup>1</sup> COCTEAU. *Journal d'un inconnu*, p. 24. “Je suis, sans doute, le poète le plus inconnu et le plus célèbre.”

sobre a sua obra, organizado pelas Universidades de Salzbourg e de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, em maio deste ano de 2013, na Áustria, é um dos eventos que marcam o cinquentenário da sua morte. Cocteau faleceu no dia 11 de outubro de 1963, na sua casa, hoje aberta à visitação, em Milly-la-Forêt, a pouco mais de 50 quilômetros da capital francesa.

No intuito de estudarmos como o autor constrói seu *eu* em diferentes linguagens, nós optamos por selecionar um corpus que pudesse fornecer elementos significativos para essa abordagem e que estabelecessem uma relação entre si. Assim, propomos-nos analisar: a) uma série de desenhos de autorretratos produzida entre 1909 e 1917; b) o livro *La difficulté d'être*, cuja primeira edição foi publicada em 1947, c) o último longa-metragem do artista *Le testament d'Orphée*, filme de 1959. Dessa forma, estudaremos três momentos de sua carreira ao longo de 44 anos de elaboração artística e eventuais relações com outras obras.

a) Dentre os muitos desenhos produzidos por Jean Cocteau no período que vai de 1909 a 1917, encontra-se uma série de 9 autorretratos sem rosto, às vezes intitulados simplesmente *Autoportrait*, ou, mais precisamente, *Autoportrait sans visage* (Autorretrato sem rosto), mas também, *Autoportrait sans visage "cubiste"* e *Quadruple autoportrait*. Nesses desenhos sobre papel ou papel cartão feitos a grafite, nanquim, lápis de cor ou na técnica do *lavis* os traços fisionômicos do artista não existem, exceto no *Quadruple autoportrait* que, como o próprio nome indica, contém quatro imagens do autor, em quatro planos diferentes, que revelam, aos poucos, alguns traços do rosto de Cocteau. Elementos como o cabelo, as roupas e, em três casos, uma assinatura, ajudam a identificar o autor, já que conhecemos os títulos das obras.

b) Classificado, quase sempre, como livro de ensaios, *La difficulté d'être*, de Jean Cocteau, publicado pela primeira vez, na França, em 1947, pelas Éditions Paul Morihien, apresenta um prefácio assinado pelo autor no mesmo ano e contém 32 capítulos que abordam temas diversos, gerais ou íntimos, como a conversação, a infância, o físico do autor ou, ainda, suas amizades, além de um posfácio. Escolhemos um exemplar de 1989 das Éditions du Rocher que contém, também, uma nota escrita por Cocteau após o sucesso da montagem da sua peça *L'aigle à deux têtes* (1946) e outra do editor, que afirma se tratar da versão definitiva, pois, para essa edição, correções no texto foram efetuadas a pedido do autor, pouco antes da sua morte.

c) Em seu último filme, *Le testament d'Orphée* (1959), Cocteau encarna o papel de um poeta vestido à moda do século XVIII, que viaja no tempo e chega ao século XX em três momentos da vida de um cientista. Esse cientista, dito Professor, conclui uma de suas pesquisas atirando uma bala de revólver no Poeta para que ele possa renascer como um poeta seu contemporâneo. Então, vestido no estilo do próprio Cocteau, o Poeta começa sua jornada,

durante a qual encontrará pessoas ligadas ao cineasta na vida real, como Edouard Dermit, Jean Marais e Picasso, entre outros. Trata-se, como o próprio nome o sugere, de um filme-testamento<sup>2</sup>, um grande legado para a história do cinema, como acreditava François Truffaut ao financiar o filme.

Esse *corpus* nos fornece muitos indícios autobiográficos, como vimos acima, mas, para expressar o seu *eu*, o autor utiliza estratégias variadas e não se pode esquecer de que o poeta se apresenta, também, atrás de máscaras ou sob outras identidades, como afirma Bertrand Du Chambon: “Jean Cocteau busca nas outras pessoas um meio de ser Jean. Pouco a pouco, *ser os outros* se torna, para ele, um meio de ser ele mesmo.”<sup>3</sup> Eis o que nos interessa, o desvendamento do “eu” Cocteau, na sua expressão solitária ou no encontro com o “outro”.

Tivemos a oportunidade de visitar a Maison Cocteau, em Milly-la-Forêt, que expõe ao público os ambientes íntimos e de trabalho do poeta, mas também várias obras de sua autoria, dentre elas alguns dos autorretratos sem rosto. Visitamos, também, o Musée Cocteau Collection Séverin Wunderman, em Menton, inaugurado em novembro de 2011. Nessas incursões pelo seu país natal, visitamos ainda outros lugares de referência do poeta, como a Salle des Mariages de Menton, a Capela Saint-Blaise-des-Simples, onde Cocteau está enterrado, além de algumas exposições que lhe foram consagradas em Aix-en-Provence, Marseille e Paris. Nessas ocasiões, aproveitamos para constituir grande parte da bibliografia utilizada em nossa pesquisa, cujo referencial teórico encontra-se, principalmente, em língua francesa. Logo, todas as citações foram traduzidas para a língua portuguesa pelo autor desta dissertação, salvo menção contrária nas referências bibliográficas.

Ainda que tenhamos verificado, ao longo da nossa pesquisa, que as fronteiras entre os três conceitos em questão – autobiografia, autorretrato e autoficção – não são rígidas, optamos por tratá-los separadamente, estruturando o nosso texto em três capítulos de análise do *corpus* e uma conclusão. Cada capítulo aborda um dos conceitos e contém 3 subcapítulos, como descrito abaixo:

O primeiro capítulo, intitulado “Autobiografia: a vida do ‘eu’”, abre-se com um breve levantamento histórico sobre o surgimento do termo autobiografia e uma revisão bibliográfica sobre a formação desse gênero, confrontando as posições de teóricos como Philippe Lejeune, Gérard Genette, Damien Zanone, Georges May e Georges Gusdorf, entre outros. Ressaltamos

<sup>2</sup> Embora reconheçamos a pertinência de um estudo das relações entre os mitos de Orfeu e Narciso em uma análise do filme *Le testament d’Orphée*, de Jean Cocteau, não discutiremos essa questão neste trabalho.

<sup>3</sup> DU CHAMBON. Le nom de Jean. In: CAIZERGUES. *Jean Cocteau, 40 ans après*, 2005, p. 38, grifo do autor. “Jean Cocteau cherche chez les autres le moyen d’être Jean. Peu à peu, *être les autres* devient pour lui un moyen d’être soi.”



a importância de *Le pacte autobiographique* (1975), de Lejeune, para o desenvolvimento dos estudos do gênero, assinalando os problemas teóricos suscitados por essa e outras obras consultadas. Optamos por elencar os traços distintivos do gênero autobiográfico, tal como definido pelos autores estudados, e que julgamos pertinentes para a análise da obra de Jean Cocteau, ao invés de apresentar uma definição do gênero única ou definitiva.

Em seguida, apresentamos a posição de Cocteau em relação ao gênero, através dos estudos de Pierre Caizergues, e revelamos o modelo inspirador de *La difficulté d'être*, que foram os *Essais* (1580), de Montaigne. Mesmo admitindo a proximidade do livro de Cocteau com o gênero ensaio, analisamos os elementos contidos em seu texto e paratextos, que indicam um procedimento de construção autobiográfica à luz do que foi estudado no início desse capítulo e buscamos confirmações em outras obras de Cocteau.

Em nossa análise do filme *Le testament d'Orphée*, sob o viés da autobiografia, partimos do artigo *L'autobiographie au cinéma*, de Elizabeth W. Bruss e da sua contestação por Philippe Lejeune, estabelecendo, assim, critérios de identificação dos procedimentos autobiográficos utilizados no cinema. Então, do título do filme até a cena final, comentamos a implicação de Cocteau na realização de *Le testament d'Orphée* e mostramos como nessa obra o “eu” se constrói intimamente ligado à vida do seu autor; para isso, buscamos apoio em Hadelin Trignon, Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne.

Para finalizar o primeiro capítulo sobre a autobiografia, trataremos da relação desse gênero com os desenhos de Cocteau. Nós nos apoiamos, primeiramente, na tese de Barbara Steiner e Jun Yang, segundo a qual a noção de autobiografia, enquanto gênero, não exclui as artes plásticas. Em seguida, buscamos em Cocteau declarações que confirmam o ato gráfico como relato de vida e em Alberto Manguel as possibilidades de leitura do potencial narrativo das imagens. Assim, analisamos a série de autorretratos sem rosto nos baseando, também, em estudos realizados por especialistas da obra de Cocteau, como Dominique Païni, Francis Ramirez e Christian Rolot.

No segundo capítulo, intitulado “Autorretrato: retrato do autor”, abordamos, primeiramente, a definição do gênero retrato por Itzhak Goldberg, Isabelle Oger, Pacale Dubus, Pascal Bonafoux e Yves Calmédjane, entre outros, discutindo a questão da semelhança, da presença, da ausência e da morte nas representações da figura humana. Situamos historicamente o surgimento dos retratos de artistas por eles mesmos e a importância do espelho como instrumento da autorrepresentação.

Para analisarmos a série de autorretratos sem rosto de Jean Cocteau, discutimos o problema que o “apagamento” dos traços fisionômicos suscita quando se fala de autorretrato.

Em seguida, identificamos nessa série de desenhos outros elementos que validam sua classificação de acordo com o gênero: o artista representado com seu instrumento de trabalho: um lápis; a alusão ao mito de Narciso; a estilização transformada em marca do artista e a revelação da sua personalidade, que ultrapassa a representação do corpo, como na arte contemporânea. Os trabalhos de Ramirez e Rolot, Bonafoux e Pâini, entre outros, foram consultados.

Com base nos estudos sobre o autorretrato literário, realizados por Michel Beaujour, Natacha Allet e Damien Zanone, iniciamos a nossa leitura de *La difficulté d'être*, comparando essa obra à *L'Âge d'homme* (1939), de Michel Leiris, e aos *Essais*, de Montaigne, dois exemplos frequentemente citados nos estudos sobre o gênero. Recorremos ainda à Yvonne Bellenger, Jean-Pierre Millecam e Jean Touzot para analisarmos, na obra de Cocteau, a *mise en scène* da escrita, a evocação da morte e do espelho, além de identificarmos, também, a metáfora pictural, a “memória intratextual”<sup>4</sup> e a passagem do corpo ao *corpus*.

Enfim, no que se refere ao cinema, Muriel Tinel e Marie-Françoise Grange foram as principais fontes teóricas para a nossa análise do filme *Le testament d'Orphée*, sob a ótica do autorretrato cinematográfico. Estabelecemos alguns traços distintivos desse gênero, os identificamos ao longo do filme e fizemos, ainda, breves aproximações entre a obra de Cocteau e outros filmes, como *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), da cineasta belga Chantal Akerman ou *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1994), de Jean-Luc Godard.

Iniciamos o terceiro capítulo, Autoficção ou as oscilações do “eu”, com a apresentação do texto de Serge Doubrovsky, que é considerado como a certidão de nascimento do termo autoficção. Depois, mostramos as divergências da definição do termo entre os teóricos franceses reunidos em dois grupos: 1) Doubrovsky e Philippe Vilain; 2) Genette, Vincent Colonna e Philippe Gasparini. Mostramos os critérios possíveis para se analisar uma obra sob a ótica da autoficção e insistimos na oscilação da definição desse “gênero”, que mais parece uma postura do autor diante da sua obra.

Partindo dessa frase de Jean Cocteau, “Eu sou uma mentira que diz sempre a verdade”, citada por Colonna e Silviano Santiago, em seus estudos sobre a autoficção, anunciamos o paradoxo desse conceito. Em seguida, comparamos *La difficulté d'être* ao romance *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky, identificando seus pontos comuns, como a narração de um sonho, a autoanálise e o despudor. Fechamos essa parte apresentando nossa leitura do prefácio

---

<sup>4</sup> BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p. 167. “Mémoire intratextuelle”.

de *La Difficulté d'être*, escrito por Cocteau e que mistura o factual e o ficcional, como reivindica Vincent Colonna para o gênero.

A falta de estudos específicos sobre o cinema de autoficção, com a exceção de raras analogias como a de Sophie Bogaert sobre *Le camion* (1977), de Marguerite Duras, nos levou a uma análise de *Le testament d'Orphée* a partir de certos aspectos que remetem a procedimentos autoficcionais na literatura, especialmente o de fabulação do “eu”. Confirmamos nossa hipótese com Païni, Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne, que mencionam a excepcional mistura do real com o imaginário em *Le testament d'Orphée*.

No último subcapítulo sobre a autoficção, recorreremos a Colonna, para apresentar procedimentos autoficcionais nas artes plásticas, análogos à “autoficção fantástica”<sup>5</sup> em literatura. Então, ilustramos essa noção com obras de várias épocas, comparando algumas delas aos desenhos de Cocteau e identificando neles outros aspectos que nos autorizam analisá-los sob a ótica da autoficção visual.

Com o intuito de proporcionar maior conforto na leitura, optamos por repetir ao longo do texto alguns desenhos da série de autorretratos sem rosto e passagens de *La difficulté d'être* e de *Le testament d'Orphée*. Isso nos permite, também, confirmar a fluidez das fronteiras entre a autobiografia, o autorretrato e a autoficção, já que o mesmo elemento pode, às vezes, ser analisado pelo viés de um ou outro conceito.

---

<sup>5</sup> COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p. 75. “Autofiction fantastique”.

## 1. Autobiografia: a vida do “eu”

Um gênero literário pode preceder a sua própria definição, pois a prática da escrita não espera a análise dos seus traços distintivos para acontecer. Embora, o contrário também ocorra, na maioria das vezes. Ou seja, um autor manifesta o desejo de escrever um poema, um romance... Porém, na sua escrita particular, ao acreditar contribuir para o repertório de um determinado gênero, ele pode acabar por criar um novo. Um novo sem nome. Um novo que permanecerá em uma antiga categoria até que seja nomeado de acordo com o que o distingue dela. Às vezes, assim como as suas particularidades, o seu novo nome pode ser, também, um nome novo na língua.

De acordo com a edição de 2009 do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o termo “autobiografia” data de 1841. Como na língua portuguesa, o termo “autobiographie” apareceu na língua francesa muito depois da publicação de textos de autores que se inscrevem na tradição das literaturas de expressão do eu, como Santo Agostinho (*Confissões*, 1397-1398), Michel de Montaigne (*Essais*, 1580) e Jean-Jacques Rousseau (*Les Confessions*, 1770), entre outros, em que a vida do próprio autor torna-se objeto da sua escrita, muitas vezes em primeira pessoa.

Já que elegemos, para esta pesquisa, um corpus francês, examinemos o surgimento de tal denominação na França. Segundo Jean-Philippe Miraux, “Lejeune situa a invenção do termo ‘autobiographie’ por volta de 1800, o Dicionário Le Robert em 1842, Hatzfeld e Darmersteter assinalam sua admissão pela Academia Francesa em 1878”<sup>6</sup>. Porém, em uma entrevista, Philippe Lejeune afirma a Anne Brunswic que o termo foi criado na Alemanha, no final do século XVIII, e logo difundido na Inglaterra, mas, somente por volta de 1830 na França<sup>7</sup>. Verificando-se, ainda, a edição de 2001 do dicionário *Le Grand Robert de la Langue Française*, nota-se que a entrada do vocábulo “autobiographie” na língua francesa se deu em 1836, graças ao escritor e jornalista Louis Reybaud, e não em 1842.

Sébastien Hubier, por sua vez, afirma que o termo apareceu muito tarde na língua francesa e que “ele foi aceito pela Academia Francesa apenas em 1842.”<sup>8</sup> Mas, em uma nota de pé de página do seu livro *Corpos Escritos*, Wander Melo Miranda afirma que “o vocábulo

<sup>6</sup> MIRAUX. *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, p. 26. “Lejeune en situe l'invention autour de 1800, le Robert en 1842, Hatzfeld et Darmersteter signalent son admission par l'Académie en 1878.”

<sup>7</sup> LEJEUNE. La passion du “je”. In: CAUCHAT. *L'autobiographie: “Les Mots” de Sartre*, p. 9.

<sup>8</sup> HUBIER. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, p. 53. “Il ne fut en effet accepté par l'Académie qu'en 1842.”

aparece na Inglaterra (século XVIII) de onde é importado pela França no século XIX, sendo adotado por Larousse, em 1886, com o sentido que mantém até hoje.”<sup>9</sup>

Apesar de tantas informações discordantes quanto à data de aparição do vocábulo, uma coisa é certa: foi no século XIX que o termo se firmou oficialmente na língua francesa. Como ele seria, desde então, definido? Em 1867, lia-se no *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* a seguinte definição de autobiografia:

Esta palavra, ainda que de origem grega, foi criada pelos ingleses. Durante muito tempo, na Inglaterra como na França, as narrativas e lembranças de suas próprias vidas, deixadas pelos homens importantes da política, da literatura ou das artes tiveram o nome de *Memórias*. Mas, com o passar do tempo, adotou-se do outro lado do estreito o uso da palavra *autobiografia* para as memórias que se referem muito mais aos próprios homens do que aos acontecimentos com os quais eles estiveram envolvidos.<sup>10</sup>

Vê-se que, além da questão histórica de datação da entrada do termo “autobiographie” na língua francesa e sua aceitação pela Academia de Letras, sua definição também despertaria atenção e suscitaria cuidados. Barbara Steiner e Jun Yang, citando Barbara Becker-Cantarino, consideram que “não se pode estabelecer uma definição do gênero autobiografia que seja válida para *todas* as literaturas e para *todas* as épocas.”<sup>11</sup>

De fato, no campo literário, a definição de um conceito dificilmente atravessaria fronteiras espaciais e temporais sem questionamentos e reformulações. A autobiografia enquanto gênero não ficou incólume e nos anos de 1970 tornou-se tema de pesquisa de Philippe Lejeune, que, nas obras *L'autobiographie en France*, publicada pela primeira vez em 1971, e *Le pacte autobiographique*, cuja primeira edição data de 1975, retoma essa discussão que ainda hoje gera reflexões convergentes e discordantes como veremos adiante.

Em *L'autobiographie en France*, Lejeune define a autobiografia como uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, destacando sua vida individual, em particular a história da sua personalidade.”<sup>12</sup>

<sup>9</sup> MIRANDA. *Corpos Escritos*, p. 25.

<sup>10</sup> LAROUSSE. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, p. 979, grifos do autor. “Ce mot, quoique d’origine grecque, est de fabrique anglaise. Pendant longtemps, en Angleterre comme en France les récits et souvenirs laissés sur leur propre vie par les hommes marquants de la politique, de la littérature ou des arts, prirent le nom de *Mémoires*. Mais, à la longue, on adopta de l’autre côté du détroit l’usage de donner le nom d’*autobiographie* à ceux de ces mémoires qui se rapportent beaucoup plus aux hommes mêmes qu’aux événements auxquels ceux-ci ont été mêlés.

<sup>11</sup> BECKER-CANTARINO *apud* STEINER; YANG. *Autobiographie*, p. 13, grifos do autor. “On ne peut établir une définition du genre autobiographique qui serait valable pour *toutes* les littératures et pour *toutes* les époques.”

<sup>12</sup> LEJEUNE. *L'autobiographie en France*, p. 12. “Récit rétrospectif en prose que quelqu’un fait de sa propre existence, quand il met l’accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.”

Em *Le pacte autobiographique*, o autor estabelece condições formais para a confirmação do gênero: narrativa em prosa em uma perspectiva retrospectiva; vida individual e história de uma personalidade como tema; identidade entre autor, narrador e personagem principal. A identidade entre o autor e a personagem principal se caracterizaria, muito frequentemente, pela narração em primeira pessoa. Entretanto, Lejeune não descarta completamente a possibilidade de uma narração em segunda ou terceira pessoa, desde que a identidade autor-narrador-personagem principal possa ser verificada, por exemplo, através de paratextos, como o nome próprio indicado na capa do livro, e no interior da história narrada. Dessa forma, “o pacto autobiográfico” constitui-se na afirmação da referida identidade e na intenção, explícita ou implícita, do autor de honrar a sua assinatura, o leitor podendo até duvidar da verossimilhança de algumas passagens da narrativa, mas nunca da identidade autor-narrador-personagem principal.<sup>13</sup>

Décadas mais tarde, em *Signes de vie: le pacte autobiographique 2* (2005), Lejeune se mostra menos normativo, mas não abre mão do “pacto”, que revelaria o desejo do autor de ser amado, admirado ou mesmo julgado enquanto indivíduo, agente de sua própria história. E se, por um lado, em *Le pacte autobiographique*, Lejeune procura aprofundar a definição do gênero, dada inicialmente em *L'autobiographie en France*, por outro lado, em uma reedição desta, publicada em 2010, o teórico acrescentou um “avant-propos” no qual diz: “desde 1971 muitas respostas foram dadas [...]. Mas as questões permanecem e seria bom colocá-las para si mesmo.”<sup>14</sup> O trabalho apresentado por Lejeune nos anos 70, certamente, representou um passo importante na história do gênero autobiografia, mas como ele mesmo assume, as questões ficam e, considerando-se as transformações do próprio gênero ao longo dos anos, ou da percepção deste, com os próprios escritores inventando sempre novas formas, é importante que as investigações continuem.

Assim, Damien Zanone, em *L'autobiographie* e Jean-Philippe Miraux, em *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, ambos de 1996, questionam, por exemplo, a obrigatoriedade da escrita em prosa em uma autobiografia. Para tanto, Miraux cita o fato de o próprio Lejeune ter reconsiderado a questão em 1981, quando publicou *Moi aussi*, incluindo no repertório das autobiografias *Une vie ordinaire* (1967), de Georges Perros, escrita inteiramente em versos octossílabos. Nessa mesma obra, Miraux cita ainda o paradoxo de Jean Starobinski sobre a escrita autobiográfica: “a preocupação do autobiógrafo reside na

<sup>13</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 14.

<sup>14</sup> LEJEUNE. *L'autobiographie en France*, p. 7. “Depuis 1971, bien des réponses ont été apportées [...]. Mais les questions restent, et il est bon de se les poser soi-même.”

necessidade de ausentar-se do mundo para atingir a presença escriturária do eu”.<sup>15</sup> Entendemos que esse paradoxo coloca em questão o “eu que escreve” e o “eu escrito” como duas entidades distintas e que se substituem. Mas, enquanto o “eu que escreve” é um homem real, lembramos que para Barthes, na escrita, o “sujeito é apenas um efeito de linguagem.”<sup>16</sup> E, em uma autobiografia, esse efeito reverbera várias estratégias de recriação de uma vida, como afirmam Steiner e Yang:

querer escrever (ou afirmar ter escrito) a história contínua da sua vida é uma missão destinada ao fracasso. É preciso preencher os vazios, conscientes ou não, da memória. Decorre, daí, um incessante conflito entre o sujeito que viveu e agiu no passado e quem conta e se lembra no presente. Os mecanismos de controle do psiquismo agem para rechaçar os eventos e experiências desagradáveis; eles corrigem, apagam ou maquiagem. A narrativa autobiográfica comporta automaticamente um bom número de omissões e de interpretações, o que a situa em algum lugar entre a realidade e o trabalho da memória, com os seus embelezamentos ou as suas reconstruções.<sup>17</sup>

Em uma perspectiva mais ontológica, mas nem por isso discordante, Georges Gusdorf define a autobiografia como um renascimento pela escrita, uma reconquista de si através da reconstrução ou reconstituição da sua própria trajetória<sup>18</sup>. Definição que parte da sua profunda investigação sobre os três elementos que compõem o termo: “auto”, “bio” e “grafia”. Auto é o “eu”, a afirmação da identidade. Bio é a vida, o percurso vital. Grafia é a atividade da escrita, o que dá sentido à vida. Nesse ponto, Gusdorf dá um passo adiante de Staronbiski, dando a entender que a prática da escrita, é o que transformaria o passado na consciência do ser no presente. Assim, a autobiografia seria, para ele, a elaboração de uma definição do humano, o que resultaria em um gênero literário proteiforme, pois a essência do seu tema, o homem, o é também. Essa variedade é corroborada, do ponto de vista da linguagem, por Wander Melo Miranda que afirma que “a autobiografia apropriou-se, ao longo do seu desenvolvimento, de diversos procedimentos formais de outros tipos de discurso” e que “mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção.”<sup>19</sup> Ela tende, então, a ser proteiforme quanto ao gênero.

<sup>15</sup> MIRAUX. *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, p. 122. “La préoccupation nodale de l'autobiographe réside dans la nécessité de s'absenter du monde pour accéder à la présence scripturaire du moi.”

<sup>16</sup> BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 93. “Le sujet n'est qu'un effet de langage.”

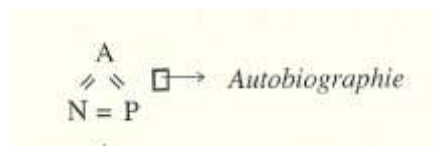
<sup>17</sup> STEINER & YANG. *Autobiographie*, p. 11. “Vouloir écrire (ou prétendre avoir écrit) l'histoire en continu de sa vie est voué à l'échec. Il faut combler les trous de mémoire conscients ou non, et il s'ensuit un incessant conflit entre le sujet qui a vécu et agi dans le passé et celui qui raconte et se rappelle dans le présent. Les mécanismes de contrôle du psychisme agissent pour refouler les événements et expériences désagréables; ils corrigent, effacent ou maquillent. Le récit autobiographique comporte automatiquement bon nombre d'omissions et d'interprétations, ce qui le situe quelque part entre la réalité et le travail de mémoire, avec ses embellissements ou se reconstructions.”

<sup>18</sup> GUSDORF. *Auto-bio-graphie*.

<sup>19</sup> MIRANDA. *Corpos Escritos*, p. 30-32.

Uma abordagem por tendências é, aliás, o que nos sugere, prudentemente, Georges May, para uma caracterização mais apropriada do gênero. Segundo ele, a linha de demarcação que separa a autobiografia das outras literaturas de expressão do “eu”, como, por exemplo, as memórias, a crônica ou o diário, é muito tênue e cheia de nuances, o que constituiria um obstáculo para qualquer definição estática. Por isso, somente através de um estudo estatístico de um repertório bastante longo de obras reconhecidas como autobiografias, poder-se-ia afirmar, por exemplo, que a autobiografia teria tendência à prosa, que ela tenderia a ser uma obra de um escritor quinquagenário ou, ainda, que haveria na autobiografia uma tendência à sinceridade.<sup>20</sup>

Sinceridade ou “a seriedade da adesão do autor a uma narrativa cuja veracidade ele assume”<sup>21</sup> é, para Gérard Genette, o essencial na definição da autobiografia. Genette utiliza a seguinte fórmula:



A (autor) = N (narrador) resulta na produção de uma narrativa factual com P (personagem) que corresponde a A e N. É o que o senso comum espera de uma autobiografia, isto é, a exatidão do quando e do onde na história do “eu” personagem, que reflete o “eu” que narra, mas, também, o “eu” que escreve. Assim, Genette aproxima-se de Lejeune, sem, contudo, explorar a questão do “pacto autobiográfico”.

Para Elizabeth W. Bruss uma “autobiografia clássica” pode ser definida a partir de três parâmetros: 1) Valor de verdade – nós somos convidados a verificar em outros textos e documentos se o que o autor disse em sua “autobiografia” é verdade, se ele foi sincero. 2) Valor de ato – a autobiografia é uma ação pessoal que ilustra o caráter do seu autor e da sua realização. 3) Valor de identidade – o mesmo indivíduo ocupa ao mesmo tempo uma posição no contexto, no momento da escrita que relata esse contexto e no interior do próprio texto.<sup>22</sup> Isto é, com outra formulação, Bruss se coloca entre Genette e Lejeune.

Já para Silviano Santiago, “a preocupação nitidamente autobiográfica [é] relatar minha própria vida, sentimentos, emoções, modo de encarar as coisas e as pessoas etc.”<sup>23</sup> Ou seja, as impressões do sujeito parecem estar no centro mesmo da expressão do “eu”. Falar de si é também falar do que está à sua volta, é mostrar-se através das suas escolhas, através do outro.

<sup>20</sup> MAY. *L'autobiographie*.

<sup>21</sup> GENETTE. *Fiction et Diction*, p. 158-1959.

<sup>22</sup> BRUSS. *L'autobiographie au cinéma. Poétique*, nº 56, p. 464.

<sup>23</sup> SANTIAGO. *Meditações sobre o ofício de criar. Aletria*, v. 18, nº 1, 2008, p. 178.



Assim, percebemos que, embora nem sempre totalmente convergentes, os conceitos de autobiografia estudados apontam para um contexto em que um autor assina uma obra que revela o mundo em que vive, através da narração da sua própria vida e de suas relações pessoais. Entretanto, interessa-nos menos uma fórmula definitiva do gênero que o elenco de elementos usados pelos teóricos citados na constituição das suas respectivas elaborações conceituais como: a) a identidade entre autor, narrador e personagem principal; b) o “pacto autobiográfico” ou o pacto de sinceridade; c) referências factuais que conferem à obra o valor de verdade; d) momento da vida do autor em que se dá a escrita de reflexão sobre si mesmo e sobre sua obra; e) a reconstrução da sua identidade/personalidade pela memória; f) as formas gramaticais de expressão do sujeito e g) suas impressões sobre o seu mundo. Afinal, não se trata, aqui, de classificar de maneira estanque uma obra, mas sim de analisar os procedimentos adotados por Cocteau na construção do “eu” e de verificar a proximidade da sua obra com uma autobiografia assumida.

Dessa forma, numa perspectiva abrangente, que considera uma elasticidade possível de um gênero literário e artístico no contexto de uma cultura complexa, propomo-nos analisar, a seguir, os elementos autobiográficos presentes em *La difficulté d’être* (1947), no filme *Le testament d’Orphée* (1959) e na série de desenhos que Cocteau realizou entre 1909 e 1917, respeitando, evidentemente, as especificidades das diferentes linguagens.

### 1.1. A dificuldade de ser Jean Cocteau

Estudioso da obra de Jean Cocteau, Pierre Caizergues nos alerta sobre a relação ambígua que o escritor manteve durante toda a sua vida com o gênero autobiográfico, já que era um obstinado escritor de diários e outros textos de expressão do “eu”.

Certamente, essas práticas o agradam, mas se elas evidenciam bem o gênero autobiográfico como outras práticas de escrita às quais ele está acostumado – cadernetas de anotações, correspondências – elas nunca levam Cocteau a querer escrever uma verdadeira autobiografia, a narrativa ordenada da sua própria existência, redigida na primeira pessoa e dada como tal.<sup>24</sup>

É, portanto, a diversidade das suas práticas de escrita, quase sempre voltadas para a expressão do “eu”, que torna mais difícil a classificação em gênero das obras de Cocteau, já

---

<sup>24</sup> CAIZERGUES. Jean Cocteau et l’autobiographie. In: COCTEAU. *Autoportraits de l’acrobate*, p. 32. “Assurément, ces pratiques lui plaisent, mais si elles relèvent bien du genre autobiographique comme ces autres pratiques d’écriture dont il est coutumier – carnets de notes, correspondances – elles ne conduisent jamais Cocteau à vouloir écrire une véritable autobiographie, le récit ordonné de sa propre existence rédigé à la première personne et donné comme tel.”

que tais práticas se interinfluenciariam sempre. *La difficulté d'être*, por exemplo, é um livro que transita nas fronteiras dos gêneros, embora seja explícito que os *Essais* de Michel de Montaigne (1580), obra que inaugurou o gênero ensaio, tenham inspirado ou influenciado a sua escrita, como podemos verificar no seguinte trecho: “Eu me protejo o melhor possível, caminho na neve, me fecho no meu quarto e me vingo sobre esta página de não poder me entregar ao único esporte que me agrada, que o 1580 chamava de conferência, e que é a conversa.”<sup>25</sup>

Montaigne, que Cocteau nomeia acima como 1580, dizia justamente: “o mais frutuoso e natural exercício do nosso espírito é, na minha opinião, a conferência.”<sup>26</sup> Acrescentando-se a isso o fato de *La difficulté d'être* apresentar uma estrutura semelhante à estrutura dos *Essais*, como veremos no capítulo sobre o autorretrato, confirmamos que Jean Cocteau seguiu voluntariamente o modelo de Montaigne.

Então, às vezes, mais descritiva que narrativa, *La difficulté d'être* tomaria a forma do gênero ensaio, ao mesmo tempo em que se afastaria de uma prosa normalmente divulgada como autobiografia declarada. Porém, o que nos autoriza a prosseguir em nossa investigação sob o viés autobiográfico é o fato de que de Lejeune a Zanone, passando por May e Gusdorf, os *Essais* de Montaigne sempre estiveram presentes nas análises que buscavam os elementos constitutivos do gênero autobiografia. E mesmo que muitos deles acabem por excluir essa obra da lista do que seriam os “verdadeiros” exemplos desse gênero, são unânimes em reconhecer a proximidade entre a autobiografia e o ensaio literário.

Segundo Sébastien Hubier, “o ensaio consiste em confrontar suas experiências, leituras e encontros, a fim de tirar deles conclusões gerais, ou, mais exatamente, sugeri-los ao leitor.”<sup>27</sup> Hubier considera, ainda, que esse gênero é permeável aos dados autobiográficos, sem se limitar a eles. Realmente, como em Montaigne, encontramos na escrita de Jean Cocteau uma alta carga de expressão do “eu” e um excesso de informações referenciadas na “realidade” (nomes, datas, fatos), o que alimentará a nossa análise.

Analisemos, então, alguns pontos de *La difficulté d'être*, a começar pela capa do livro, um paratexto significativo. Normalmente, é aí que o editor, com a autorização do autor ou o autor, ele mesmo, colocando no subtítulo a palavra autobiografia, indica o gênero da obra.

<sup>25</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 10. “Je m’isole le mieux possible, marche dans la neige, m’enferme dans ma chambre et me venge sur cette feuille de ne pouvoir me livrer au seul sport qui me plaise, que 1580 appelait conférence, et qui est la conversation.”

<sup>26</sup> MONTAIGNE. *Essais*. Livre III, p. 202. “Le plus fructueuse et naturel exercice de notre esprit, c’est à mon gré la conférence.”

<sup>27</sup> HUBIER. *Littératures intimes*: les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction, p. 65. “L’essai consiste à confronter ses expériences, ses lectures et ses rencontres, afin d’en tirer des conclusions générales, ou, plus exactement, de suggérer celles-ci au lecteur.”

Para Lejeune, isso seria um tipo de “pacto”<sup>28</sup>. Na capa de *La difficulté d’être* não encontramos a palavra autobiografia como se pode ver abaixo (fig. 1 e 2). No entanto, o seu título é bastante sugestivo e se prestaria mesmo a uma inversão da ordem autor/título e à sua imediata fusão: “A dificuldade de ser Jean Cocteau”. Através do verbo “ser” associado ao nome de Jean Cocteau, temos o primeiro indício de que o autor nos propõe um relato sobre a sua história pessoal e uma consequente efetivação de um “pacto autobiográfico”.



Fig. 1: Capa do livro *La difficulté d’être*, primeira edição (Paul Morihien), 1947.<sup>29</sup>



Fig. 2: Capa do livro *La difficulté d’être*, Edição (Éd. du Rocher) analisada neste estudo, 1989.

Vemos na edição estudada<sup>30</sup>, um retrato de Jean Cocteau, feito pelo artista Raoul Dufy, por volta de 1917. Essa ilustração reforça a ideia de que Cocteau é o tema do seu próprio livro, o que confirmaremos ao longo de nossa análise.

*La difficulté d’être* se inicia com um prefácio do próprio autor, escrito em 1947, cuja primeira frase é: “Eu me critico por ter dito muitas coisas que se podem dizer e por não ter dito, o suficiente, coisas que não se dizem e que nos retornam à memória [...]”<sup>31</sup> Lemos essa frase como o anúncio de uma confissão. Como se o autor quisesse dizer que, depois de fazer uma avaliação da sua consciência, julgaria necessário contar a verdadeira história da sua vida. É essa a expectativa gerada no leitor a partir da leitura dessa primeira frase. Apesar de, ainda no prefácio e, também, mais adiante, Cocteau assinalar para as armadilhas da memória, como no seguinte trecho:

<sup>28</sup> LEJEUNE. *Signes de vie: le pacte autobiographique* 2, p. 32.

<sup>29</sup> As fontes das ilustrações serão indicadas nas referências bibliográficas.

<sup>30</sup> Nossa escolha deve-se à nota do editor, no final do livro: “Peu de temps avant de nous quitter, Jean Cocteau nous a confié un exemplaire de *La Difficulté d’être* corrigé en plus d’un endroit. Nous avons suivi fidèlement cette version ultime, et la présente édition donne le texte ne varietur.” p. 185. (Pouco tempo antes de nos deixar, Jean Cocteau nos confiou um exemplar de *La difficulté d’être* corrigido em mais de um lugar. Nós seguimos fielmente essa última versão, e a presente edição oferece o texto definitivo.)

<sup>31</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 7. “Je me reproche d’avoir dit trop de choses à dire et pas assez de choses à ne pas dire et qui nous reviennent.”

Acrescente-se a isso o fato de que a memória é deformadora (côncava ou convexa), que a menor anedota se altera de boca a boca, que se contamos uma, ela nos volta em trajes de viagem, que o mais realista é permeável à sedução das lendas e acredita piamente nelas; que através de um fenômeno inverso de perspectiva, a memória tende a ver crescer o que dela se afasta, tende a modificar suas proporções, a retirar suas bases, em suma, que nada é mais suspeito que o testemunho.<sup>32</sup>

Em *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, Jean-Philippe Miraux diz que a verdade constitui um obstáculo para o escritor, que mergulhado no mundo embaçado das lembranças, tenta encontrar o tom certo e o registro pertinente, capaz de prestar contas do percurso de uma vida<sup>33</sup>. Como vimos nas diversas definições de autobiografia, a verdade está no cerne da questão e, por isso, de uma obra desse gênero espera-se a revelação de uma identidade, de uma vida. E mesmo que esse gênero se distinga do gênero “Memórias”, no processo autobiográfico, a vida do autor é sempre recomposta através de traços e elementos resgatados, necessariamente, pela sua memória.

Muitos são os exemplos, em *La difficulté d'être*, que evocam uma narração construída a partir da memória, citamos alguns: “Como tenho lembranças disso! Como poderia escrevê-las!” “Desde a infância e as saídas da minha mãe e do meu pai para o teatro, eu fui picado pelo mal vermelho e ouro.” “Eu me lembro, no consultório do doutor B., de uma sessão de protóxido de nitrogênio, que a enfermeira me aplicou.”<sup>34</sup> Essas frases introduzidas por termos que indicam recordações e lembranças expressam uma construção da memória pela linguagem, através da qual o autor reconstrói sua infância, sua paixão pelo teatro, a fragilidade da sua saúde, entre outras coisas.

No primeiro capítulo, “De la conversation” (Da conversa), Jean Cocteau nos oferece um elemento forte de composição das tendências da autobiografia relacionadas por Georges May: o autor decide contar a sua trajetória quando atinge uma maturidade confirmada, ou seja, após os cinquenta anos de idade<sup>35</sup>.

Eu já passei dos cinquenta anos. Isso quer dizer que a morte não deve demorar a me encontrar. O teatro da vida está bem avançado e me restam poucas falas. Se olho à minha volta, no que me concerne, descubro somente lendas que sustentariam uma colher na vertical. Evito colocar o pé ali para não ficar preso

<sup>32</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 115-116. “À cela s’ajoute que la mémoire est déformante (concave ou convexe), que la moindre anecdote se perturbe de bouche en bouche, que si nous en racontons une, elle nous revient en costume de voyage, que le plus réaliste est perméable à la séduction des légendes et les accrédite loyalement; que, par un phénomène inverse de perspective, la mémoire a tendance à voir grandir ce qui s’éloigne d’elle, à le disproportionner, à lui ôter ses bases, bref que rien n’est plus suspect que le témoignage.”

<sup>33</sup> MIRAUX. *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, p. 9.

<sup>34</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 38, 43, 65. “Que de souvenirs j’en ai! Que j’en pourrais écrire!” “Depuis l’enfance et les départs de ma mère et de mon père pour le théâtre, j’ai contracté le mal rouge et or.” “Je me rappelle, chez le docteur B..., une séance de protoxyde d’azote. L’infirmière me l’administre.”

<sup>35</sup> MAY. *L'autobiographie*, p. 210.

nessa matéria viscosa. [...] não vejo nada que me reflita (quero dizer, que desvende a minha figura). Não encontro a mínima tentativa de separar o verdadeiro do falso, nem no elogio, nem na reprovação.<sup>36</sup>

O poeta, ao passar dos cinquenta anos, parece, nesse trecho, estar disposto a corrigir as informações ou interpretações equivocadas sobre a sua pessoa, que teriam sido difundidas pelos críticos de sua época. Mas, acostumado a se queixar por ser um poeta muito famoso, mas pouco conhecido<sup>37</sup>, ao invés de retificar cada história divulgada sobre si, prefere contar uma nova, a que deveria ser tomada como a verdadeira ou definitiva.

Um pouco adiante, nesse mesmo capítulo, são as referências factuais que se sobressaem, através de autocitações. Cocteau escreve o que seria reafirmado em seu diário de filmagens de *La Belle et la Bête*<sup>38</sup>, cuja primeira publicação se deu apenas em 1958<sup>39</sup>, doze anos após o lançamento do filme.

Há cinco meses venho filmando *A Bela e a Fera* em condições de saúde deploráveis. Depois de uma quase insolação no balneário de Arcachon, não parei de viver em constante luta com os micróbios e os estragos que eles provocam no organismo.<sup>40</sup>

Seu estado de saúde na época, confirmado por Claude Arnaud<sup>41</sup>, décadas depois, em uma minuciosa biografia do poeta, e a realização do seu filme são apenas dois dos muitos dados factuais relatados em *La difficulté d'être* que podemos verificar em outros documentos ou obras do autor, como nos sugere Elizabeth W. Bruss para a confirmação de um procedimento autobiográfico.

Vejamos outros exemplos: “O avião de Garros queima. Ele cai. Jean Le Roy arruma minhas cartas em leque sobre o seu baú. Ele empunha a sua metralhadora. Ele morre. A febre tifoide me leva Radiguet. Marcel Khill é morto na Alsácia. A Gestapo tortura Jean Desbordes.”<sup>42</sup> Como em um balanço do sofrimento causado pela dor da perda, Cocteau relata a morte dos homens que marcaram a sua vida.

<sup>36</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 9. “J’ai passé la cinquantaine. C’est dire que la mort ne doit pas avoir à faire bien longue route pour me rejoindre. La comédie est fort avancée. Il me reste peu de répliques. Si je regarde autour de moi (en ce qui me concerne) je ne découvre que légendes où la cuiller peut tenir debout. J’évite d’y mettre le pied et de me prendre à cette glu. [...] je ne vois rien qui m’en sorte (je veux dire qui décape ma figure). Ni dans l’éloge ni dans le blâme je ne rencontre la moindre tentative afin de démêler le vrai du faux.”

<sup>37</sup> PAÏNI. *L’homme invisible*. In: COCTEAU. *Cocteau*, p. 279.

<sup>38</sup> Filme de Jean Cocteau, realizado em 1946.

<sup>39</sup> COCTEAU. *La Belle et la Bête: journal d’un film*.

<sup>40</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 10. “Depuis cinq mois, j’ai tourné mon film *La Belle et la Bête* dans des conditions de santé déplorables. Après un mauvais coup de soleil au bassin d’Arcachon, je n’ai cessé de vivre en lutte avec les microbes et les ravages qu’ils provoquent dans l’organisme.”

<sup>41</sup> ARNAUD. *Jean Cocteau*, p. 645.

<sup>42</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 63. “L’avion de Garros brûle. Il tombe. Jean Le Roy range mes lettres en éventail sur sa cantine. Il empoigne sa mitrailleuse. Il meurt. La typhoïde m’emporte Radiguet. Marcel Khill est tué en Alsace. La Gestapo torture Jean Desbordes.”

Em 1940, quando o exército alemão andava por Paris, eu aluguei esse minúsculo porão, localizado entre o teatro do Palais-Royal e o quarteirão que termina na Comédie-Française. Eu morava, então, no Hotel Beaujolais, ao lado de Colette e me instalaria à rua de Montpensier, número 36, somente em 1941, depois do êxodo.<sup>43</sup>

Essas duas sequências de eventos reais – as mortes de seus amigos e suas mudanças de endereço – são confirmadas por seus biógrafos Khim, Sprigge, Béhar<sup>44</sup> e Arnaud<sup>45</sup>.

No segundo capítulo, “De mon enfance” (Da minha infância), Cocteau se aproxima um pouco mais do gênero autobiografia pela seguinte frase: “Eu nasci em 5 de julho de 1889, praça Sully, em Maisons-Laffitte (Seine-et-Oise).<sup>46</sup>” São a data e o local de nascimento do escritor. Nessa passagem, ele se entrega a uma fórmula quase instituída do que se espera do gênero, isto é, apresenta os dados da sua chegada ao mundo, confirmando, assim, a identidade do autor, do narrador e do personagem principal através da revelação de um evento real, o seu próprio nascimento, bem ao estilo esperado por aqueles que acatam a fórmula de Genette para a autobiografia.



Fig. 3: CYRILGÉO. Propriedade onde nasceu Jean Cocteau, Maisons-Laffitte, 2011.

Nesse mesmo capítulo, o autor narra uma visita a Maisons-Laffitte, sua cidade natal, e nos fala de sua infância com certa nostalgia, para, depois, nos capítulos seguintes, revelar seu estilo e método de trabalho, relatando, ainda, alguns de seus encontros importantes: Proust, Gide, Charles Chaplin, Picasso, Raymond Radiguet, Erik Satie, Stravinsky, entre outros. Algumas dessas personalidades recebem uma atenção particularizada, constituindo os títulos

<sup>43</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 106. “J’ai loué cette cave minuscule, prise entre le théâtre du Palais-Royal et le pâté de maisons qui se termine par la Comédie-Française, en 1940, lorsque l’armée allemande marchait sur Paris. J’habitais alors l’Hôtel Beaujolais, à côté de Colette, et ne devais m’installer au 36, rue de Montpensier, qu’en 1941, après l’exode.”

<sup>44</sup> KHIM; SPRIGGE; BÉHAR. *Jean Cocteau: l’homme et les miroirs*.

<sup>45</sup> ARNAUD. *Jean Cocteau*.

<sup>46</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 13. “Je suis né le 5 juillet 1889, place Sully, à Maisons-Laffitte (Seine-et-Oise).”

de alguns dos capítulos de *La difficulté d'être*: “De Raymond Radiguet”, “De Diaghilev et de Nijinsky” e “De Guillaume Apollinaire”. Tal procedimento, embora dê a impressão de desviar o foco do narrador-personagem principal para outras personagens, não descartaria de imediato a hipótese de que o livro de Jean Cocteau se configuraria como um tipo de autobiografia, pois a existência dessas pessoas constituem provas documentais das impressões que o autor tem do mundo. Em *La difficulté d'être*, Cocteau relata sua própria vida, mas, através dos seus sentimentos e emoções e, principalmente, como poderia endossar Silviano Santiago, através do seu “modo de encarar as coisas e as pessoas”. É o que podemos perceber, entre outros, nos dois trechos seguintes:

[1] É por isso que eu gostaria de anotar algumas recordações de um homem com o qual eu nunca me desentendi, porque ele era atento ao ponto de ser obsessivo. Trata-se de Guillaume Apollinaire. [...]

[2] Eu me lembro de quando Radiguet tirava dos seus bolsos as armas para nos combater. Eu as usei contra mim mesmo. É o que acontece com os jovens que eu descubro. Parece que sou eu que lhes ensino, mas são eles que me dão muitas coisas. Eu devo tudo a eles.<sup>47</sup>

Com efeito, nesse livro, através da memória, Cocteau constrói “imagens” dos outros para reforçar a “imagem” que tem ou quer apresentar de si mesmo. Como trataremos do gênero “autorretrato literário” no capítulo seguinte, assinalamos apenas que, à vezes, o autorretrato coctaliano pode ser lido, também, em alguns momentos, como uma espécie de “autobiografia corporal”, na qual as transformações físicas contam a história da construção de uma personalidade.

O excesso de tormentas internas, de sofrimentos, de crises de dúvida, de revoltas submetidas à força do punho, de bofetadas do destino me franziu a testa, cavou entre minhas sobrancelhas uma ruga profunda, entortou essas mesmas sobrancelhas, provocou dobras pesadas nas minhas pálpebras, amoleceu as minhas já cavadas bochechas, abaixou os cantos da minha boca, de tal modo que se eu me curvo sobre um espelho baixo, eu vejo minha máscara se desprender do osso e tomar uma forma informe. Minha barba nasce branca. Meus cabelos, perdendo a espessura, guardaram sua revolta. Disso resulta um buquê de mechas que se contradizem e não podem ser penteadas. Se elas se achatam me dão uma aparência horrível. Se elas se arrepiam, esse penteado desarrumado parece ser o sinal de uma afetação.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 117, 139. “C’est pourquoi j’aimerais noter quelques souvenirs d’un homme avec lequel, parce qu’il était attentif jusqu’à en être maniaque, je n’eus jamais de désaccord. Il s’agit de Guillaume Apollinaire.” “Je me rappelle lorsque Radiguet sortait de ses poches les armes pour nous combattre. J’en usai contre moi-même. C’est ce qui arrive avec les jeunes que je découvre. Je passe pour leur donner et c’est eux qui me donnent. Je leur dois tout.”

<sup>48</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 31. “Trop de tempêtes internes, de souffrances, de crises de doute, de révoltes matées à la force du poignet, de gifles du sort m’ont chiffonné le front, creusé entre les sourcils une ride profonde, tordu ces sourcils, drapé lourdement les paupières, molli les joues creuses, abaissé les coins de la bouche, de telle sorte que si je me penche sur une glace basse je vois mon masque se détacher de l’os et prendre une forme informe. Ma barbe pousse blanche. Mes cheveux, en perdant l’épaisseur, ont gardé leur révolte. Il en

Cocteau vai construindo, assim, de forma um pouco fragmentada e, às vezes, apoiada no outro, o relato da sua própria vida. Entretanto, em seu livro *Opium* (1930), Cocteau diz: “Eu me pergunto como as pessoas podem escrever a vida dos poetas, já que os próprios poetas não poderiam escrever suas próprias vidas. Há mistérios demais, muitas invenções, um excesso de intrigas complexas.”<sup>49</sup> Apesar disso, ele continua o seu exercício autobiográfico através do próprio ato da escrita, reforçando a veracidade da sua obra, ao explicitar o seu desejo de homenagear amigos, como no capítulo “De Diaghilev et de Nijinsky”: “Em um livro em que eu testemunho no processo socrático que a sociedade nos intenta, eu devo expressar o meu reconhecimento a dois homens livres que viveram para gritar o seu grito”.<sup>50</sup> Esse procedimento nos remete ao “pacto autobiográfico” de Lejeune, pois de alguma forma Cocteau assume sua identidade e, também, ao “valor de ato” de Bruss que se realiza nas expressões “em um livro em que eu testemunho” e “eu devo expressar o meu reconhecimento”.

Mais adiante, é a sua relação com o leitor que estará em questão, através de um paradoxo que consideramos realmente relevante. Se, por um lado, no capítulo “De la lecture” (Da leitura) o autor diz que “o que o leitor quer é se ler”<sup>51</sup> – como se todo livro pudesse ser uma espécie de autobiografia do leitor, que se procuraria incessantemente na escrita do outro –, por outro lado, em uma nota de pé de página do último capítulo, ele escreve que o autor fala sempre de si mesmo:

Eu sei muito bem o que dirão deste livro. O autor nos exaspera com a sua pessoa. E quem faz outra coisa? A começar pelos críticos, os quais não julgam mais objetivamente, mas em relação a si mesmos. Fenômeno de uma época que reúne seus esforços contra o indivíduo, que, assim, se individualizará ainda mais através deste espírito de contradição em que vive o mundo e, particularmente, a França.<sup>52</sup>

Cocteau firma, nesse trecho, o que poderíamos chamar de pacto de autobiografia involuntária, já que todo escritor, segundo ele, não poderia escrever sem revelar sua própria

résulte une gerbe de mèches qui se contredisent et ne peuvent se peigner. Si elles s’aplatissent elles me donnent un air minable. Si elles se redressent, cette coiffure hirsute semble être le signe d’une affectation.”

<sup>49</sup> COCTEAU. *Opium*. In: COCTEAU. *Romans, poésies, oeuvres diverses*, p. 677. “Je me demande comment les gens peuvent écrire la vie des poètes, puisque les poètes eux-mêmes ne pourraient écrire leur propre vie. Il y a trop de mystères, trop de vrais mensonges, trop d’enchevêtrement.”

<sup>50</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 51. “Dans un livre où je témoigne au procès socratique que la société nous intente, je me dois d’exprimer ma reconnaissance à deux hommes libres qui vécurent pour crier leur cri.”

<sup>51</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 69. “Ce que le lecteur veut, c’est se lire.”

<sup>52</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 179. “Je sais fort bien ce qu’on dira de ce livre. L’auteur nous exaspère avec sa personne. Qui donc fait autre chose? À commencer par les critiques, lesquels ne jugent plus objectivement, mais par rapport à eux. Phénomène d’une époque liguée contre l’individu, qui ne s’en individualisera que davantage, par cet esprit de contradiction qui mène le monde et singulièrement la France.”



personalidade. Acreditamos, no entanto, que Jean Cocteau era plenamente consciente de que escrevendo *La difficulté d'être* ele estaria, de alguma forma, ou melhor, da sua forma bem particular, contando a sua vida e revelando a história da sua personalidade.

Outro fato que nos motiva a continuar nessa direção é que em seu livro *Je est un autre*, em uma nota sobre o uso da segunda pessoa no discurso autobiográfico, Philippe Lejeune cita justamente *La difficulté d'être*:

O discurso autobiográfico “na segunda pessoa” é uma figura mais frequente que “na terceira pessoa”. Essa figura pode até se encontrar, às vezes, lexicalizada, como acontece no sul da França, onde é possível que a gente monologue na segunda pessoa para se repreender ou se encorajar. Ela é igualmente habitual, em curta distância, nos exames de consciência ou dos balanços: instruímos nosso próprio processo, falamos ao nosso eu como se fôssemos nosso superego. Ver, por exemplo, o posfácio de *La difficulté d'être*, de Jean Cocteau, [...] <sup>53</sup>

Vejamos, então, uma passagem desse posfácio:

Aí estás, curado e sozinho, com a volta do inverno nesta casa grande e vazia, onde escrevias este livro, cercado de uma família. Tu escrevias este livro, cujas primeiras provas tu corriges e das quais não compreendes mais quase nada. [...] Na outra noite, durante uma conversa à mesa, tu soubestes tua idade. Tu nem a sabias, pois não sabes calcular e não estabelecias a mínima relação entre a data do teu nascimento e o ano em que estamos. Alguma coisa em ti ficou estupefata com isso. Essa alguma coisa comunicou-se perniciosamente com o organismo, fazendo com que disseses: “Eu sou velho.” Tu preferirias, provavelmente, te ouvires dizer: “Tu és jovem”, e acreditar no que te dizem os aduladores. <sup>54</sup>

Concordamos com Lejeune, pois essa passagem nos parece mesmo um trecho de encerramento de uma legítima autobiografia, ainda que escrito na segunda pessoa: autor, narrador e personagem principal coincidem e há uma narração retrospectiva que revela a personalidade do autor. O mesmo procedimento se repetiria em toda a obra? Não, mas outros elementos de autobiografia se fazem presentes, como demonstramos ao longo desta análise.

---

<sup>53</sup> LEJEUNE. *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*, p. 36. “Le discours autobiographique ‘à la seconde personne’ est une figure plus courante que celui ‘à la troisième personne’. Cette figure peut même se trouver parfois lexicalisée, comme cela se passe dans le midi de la France, où il arrive qu’on monologue à la seconde personne pour se morigéner ou s’encourager. Elle est également habituelle, sur courte distance, dans des examens de conscience ou des bilans: on instruit son propre procès, on parle à son moi comme si on était son surmoi. Voir par exemple la postface de *La Difficulté d'être* (1947) de Jean Cocteau, [...]”

<sup>54</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p.181. “Te voilà guéri et seul, revenu l’hiver dans cette grande maison vide où tu écrivais ce livre, entouré d’une famille. Tu écrivais ce livre dont tu corriges les premières épreuves auxquelles tu ne comprends plus rien. [...] L’autre soir, pendant une conversation à table, tu as appris ton âge. Tu ne le savais même pas car tu comptes mal et tu n’établissais pas le moindre rapport entre la date de ta naissance et l’année où nous sommes. Queque chose en toi en a été stupéfait. Ce quelque chose s’est perniciosement communiqué à l’organisme, jusqu’à ce que tu te dises: ‘Je suis vieux.’ Tu préférerais sans doute t’entendre dire: ‘Tu es jeune’, et croire ce que te racontent les flateurs.”

## 1.2. “Desta vez não é um filme. É a vida.”

Se até a segunda metade da década de 1970 pretendia-se encontrar uma fórmula ou definição que dessem conta do gênero autobiografia, nos anos seguintes, e até hoje, esse gênero tem se fortalecido enquanto prática narrativa, qualquer que seja a linguagem. Aliás, foi justamente Philippe Lejeune que escreveu em 1980 um livro chamado *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*, no qual, sob o viés da narrativa autobiográfica, ele analisa, entre outras obras, entrevistas radiofônicas e o filme *Sartre par lui-même*<sup>55</sup>:

[...] procurei, através dos estudos precisos de corpus [*sic*] bastante diversos, desconstruir a ilusão de unidade do sujeito que o gênero autobiográfico motiva e a descentrar o estudo do gênero, que tem tendência a se fechar no círculo mágico da literatura. A expressão autobiográfica é um fato de civilização – imenso e ainda relativamente pouco explorado.<sup>56</sup>

Para Elizabeth W. Bruss, a passagem de uma linguagem a outra anunciaria, ao contrário, o fim do gênero autobiografia, pois estaríamos caminhando para uma preponderância da expressão imagética em detrimento da literatura, “campo legítimo da autobiografia”. Em seu artigo *L'autobiographie au cinéma*, a autora afirma que a autobiografia é impossível no cinema, uma vez que a produção fílmica é coletiva, e não a expressão de uma individualidade, que mesmo que o diretor do filme apareça também como ator, o espectador teria sempre a impressão de que há uma intermediação entre o “autor” e o “narrador” ou entre o “narrador” e o “personagem” da história narrada e que, ao contrário do sistema linguístico, a linguagem cinematográfica não consegue se desvencilhar da sua condição mimética, o que a colocaria na eterna condição de simulacro.<sup>57</sup>

Contra-pondo-se a esses argumentos, Lejeune faz algumas considerações: 1) que a autobiografia é possível no cinema, embora seus procedimentos sejam diferentes daqueles usados na literatura; 2) que o ato coletivo na produção da obra fílmica, sob o comando de um diretor-autor não impediria a expressão da sua personalidade e que, aliás, sua presença na estreia do filme causa um efeito impressionante quando esse diretor é também o ator do seu próprio filme, como se ele tivesse saído da tela para falar aos espectadores; 3) que recursos

<sup>55</sup> Dirigido por A. Astruc e M. Contat e produzido pelo Institut National de l'Audiovisuel para a televisão em 1972, esse filme foi exibido em duas partes em salas de cinema em 1976.

<sup>56</sup> LEJEUNE. *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*, p. 316. “Aussi ai-je plutôt cherché, par des études précises sur des corpus [*sic*] assez divers, à déconstruire l'illusion d'unité du sujet qu'encourage le genre autobiographique, et à décentrer l'étude du genre, qui a tendance à s'enfermer dans le cercle magique de la littérature. L'expression autobiographique est un fait de civilisation – immense, et encore relativement peu exploré.”

<sup>57</sup> BRUSS. *L'autobiographie au cinéma. Poétique*, n° 56, p. 461-468. Documentários não estariam, aqui, incluídos, mas de qualquer forma, se aproximariam mais de uma biografia que de qualquer outro gênero.

como comentários em voz *off*, a visualização de um álbum de fotografias ou ainda de cenas filmadas em outras épocas dariam ao cineasta as ferramentas para a elaboração de uma autobiografia cinematográfica<sup>58</sup>. Com o que concorda Frédéric Nau, para quem a autobiografia se integra plenamente ao cinema pelo seu processo mesmo de criação.<sup>59</sup>

Se, por um lado, Bruss nega ao cinema o fazer autobiográfico, por outro lado, em seu já mencionado artigo, cita Jean Cocteau como um “cineasta autobiógrafo potencial” e reconhece no filme *Le testament d’Orphée* a expressão pessoal do artista, mas não a fidelidade da representação da sua pessoa<sup>60</sup>. Bruss não é a única a citar Cocteau ou mesmo o filme *Le testament d’Orphée* ao abordar a questão da autobiografia no cinema. Hadelin Trinon lembra que Cocteau escreve, ele mesmo, os créditos dos seus filmes e os assina<sup>61</sup>. Não haveria aí um “valor de ato”? Acreditamos que sim.

Para Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne, *Le testament d’Orphée* é um ensaio incomum na cartografia dos gêneros cinematográficos estabelecida pelas instituições do cinema. Esses autores consideram ainda que, nesse filme, Cocteau recapitula toda a sua obra cinematográfica.<sup>62</sup> Como já vimos, em literatura, o ensaio também pode aproximar-se muito da autobiografia. Além disso, recapitular a sua produção artística é, sem dúvida, narrar retrospectivamente uma parte da sua vida.

De fato, em *Le testament d’Orphée*, o Poeta percorre um caminho bastante peculiar, ao longo do qual suas obras de artes plásticas, cinema e literatura são revisitadas e relacionadas à sua vida pessoal, pela presença, em cena, de alguns dos seus amigos e amantes. O filme foi realizado quatro anos antes da morte do cineasta, que teve dificuldades para encontrar patrocínios, pois, segundo os produtores, o projeto tinha pouquíssimo apelo comercial.<sup>63</sup> Aliás, inicialmente, Cocteau pretendia fazer uma trilogia sobre os seus lugares de predileção e de atuação na Riviera francesa<sup>64</sup>: a cidade de Menton, que abriga hoje um grande museu em homenagem ao artista, além da *Salle des Mariages*, decorada por ele, e Villefranche sur Mer, onde se encontra a capela Saint-Pierre, também decorada por Cocteau e que aparece no filme. Vejamos, então, de que maneira a revisão de toda uma carreira pode apresentar indícios de autobiografia.

<sup>58</sup> LEJEUNE. Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire. *Revue Belge du Cinéma*, nº19, p. 7-14.

<sup>59</sup> NAU. Qui fait les images? *Cahiers du cinéma*. Disponível em: <[www.cahiersducinema.com/Qui-fait-les-images.html](http://www.cahiersducinema.com/Qui-fait-les-images.html)>. Acesso em: 26 jan. 2013.

<sup>60</sup> BRUSS. L’autobiographie au cinéma. *Poétique*, nº 56, p. 462, 470.

<sup>61</sup> TRINON. Autocinébiographie. *Revue Belge du Cinéma*, nº 13, p. 12.

<sup>62</sup> AZOURY; LALANNE. *Cocteau et le cinéma: désordre*, p. 90.

<sup>63</sup> PINOTEAU. *Derrière la caméra avec... Jean Cocteau*.

<sup>64</sup> RAMIREZ; ROLOT. *Jean Cocteau: le cinéma et son monde*, p. 129.

Começamos a nossa análise pelo título do filme. O termo testamento é definido, no sentido figurado, como “última obra de um artista, quando ela surge como a suprema expressão do seu pensamento e da sua arte”<sup>65</sup>. Muito dificilmente conseguiríamos desvincular o vocábulo “testamento” do pronome “eu”, pois que o primeiro será sempre uma expressão final e definitiva do segundo. Em *Le testament d’Orphée*, isso não é diferente, Cocteau o assume como um legado, ou seja, como algo que ele deixa às novas gerações: a sua arte e a explicação da sua vida. E, como já observado por Trinson<sup>66</sup>, nos créditos de abertura vemos a mão do próprio Cocteau escrever o título do filme e assinar a obra com o seu nome, mas também com a sua marca artística, o célebre asterisco, ou estrela estilizada.

Na tentativa de explicar esse título, Cocteau diz que “Orphée simboliza, aqui, o poeta e o testamento quer dizer que eu lego esse filme aos incontáveis jovens que, por todo o mundo, sempre confiaram em mim e me deram a oportunidade de vencer a rotina.” E completa: “apesar da total incompreensão com que os meus contemporâneos me cercam.”<sup>67</sup> Se Orphée é o Poeta e o testamento é o legado que o próprio Cocteau deixa para as novas gerações, entendemos que o Poeta do filme é Jean Cocteau e, de fato, a personagem do Poeta é interpretada pelo cineasta.

Como se não bastasse esse título, Cocteau insere em seu filme um subtítulo, *Ne me demandez pas pourquoi* (Não me pergunte por quê), que ele justifica assim: “[Esse subtítulo] significa que eu seria incapaz de dizer por que eu levei até o fim uma aventura que não obedece a nenhum dos imperativos do cinematógrafo.”<sup>68</sup> Sobre isso, Azoury e Lalanne comentam que “[ess]a nota é inusitada, pois ninguém melhor que Jean Cocteau passou sua vida a antecipar a questão do porquê e a respondê-la, antes mesmo que alguém lhe pedisse.”<sup>69</sup>

De todo modo, esse subtítulo, construído na forma do imperativo, estabelece um diálogo entre o autor-narrador e o espectador, indicando que a obra tem o seu referente na realidade, já que o subtítulo é diretamente associado ao título que anuncia o testamento do Poeta.

Logo na abertura do filme, a voz *off* de Jean Cocteau diz:

<sup>65</sup> REY. *Le grand Robert de la langue française*, tome VI, p. 1154. “Dernière oeuvre d’un artiste, quand elle apparaît comme la suprême expression de sa pensée et de son art.”

<sup>66</sup> TRINON. Autocinébiographie. *Revue Belge du Cinéma*, n° 13, p. 12.

<sup>67</sup> COCTEAU. *Du cinématographe*, p. 217, 220. “Orphée symbolise ici le poète et le Testament veut dire que je lègue ce film à l’innombrable jeunesse qui, à travers le monde, m’a toujours fait confiance et permis de vaincre la routine. [...] malgré l’incompréhension totale dont mes contemporains m’entourent.”

<sup>68</sup> COCTEAU. *Du cinématographe*, p. 229. “[Ce sous-titre] signifie que je serais incapable de dire pourquoi j’ai mené d’un bout à l’autre une aventure qui ne répond à aucun des impératifs du cinématographe.”

<sup>69</sup> AZOURY; LALANNE. *Cocteau et le cinéma: désordres*, p. 90. “La notation est drôle, car nul mieux que Jean Cocteau n’a passé sa vie à devancer la question du pourquoi, à y répondre avant même que quiconque ne lui en fasse la demande.”

Meu filme não é outra coisa senão uma sessão de strip-tease, consistindo em tirar pouco a pouco o meu corpo para mostrar a minha alma toda nua. Pois existe um considerável público da sombra, faminto por algo mais verdadeiro que a própria verdade e que será, um dia, o signo do nosso tempo. Eis aqui o legado de um poeta às sucessivas gerações de jovens que sempre o apoiaram.<sup>70</sup>

Não seria isso um tipo de pacto autobiográfico? Acreditamos que sim.

Até o ano da sua realização é confirmado em uma cena do filme, em um diálogo entre as personagens do Poeta e do Professor, o Poeta pergunta: “\_ Em que ano estamos?” O Professor responde: “\_ Em 1959.”<sup>71</sup>

No final do que parece ser o prólogo do filme<sup>72</sup>, o Poeta se libera do seu figurino Luís XV e aparece vestido à moda de Jean Cocteau, elegante, com os punhos do blazer dobrados. Esse seu estilo de se vestir (fig. 4, 5 e 6) já era conhecido na época, como afirmam Pierre Caizergues e Pierre Chanel: “a gente se lembra de que ele lançou a moda do duffle-coat [*sic*], aquela das mangas do casaco viradas sobre a camisa.”<sup>73</sup>



Fig. 4: L. CLERGUE,  
*Jean Cocteau*, 1959.



Fig. 5: R. VOINQUEL,  
*Jean Cocteau*, s.d.



Fig. 6: DALMAS,  
*Jean Cocteau au piano*,  
c.1940.

Essa não é a única sequência do filme em que o “figurino” é usado para reafirmar a identidade entre a personagem do Poeta e Jean Cocteau. Há uma cena em que o Poeta aparece vestido com uma beca preta (fig. 7) em referência ao título de Doutor *Honoris Causa* em Letras recebido por Jean Cocteau, em 1956, na Universidade de Oxford. Nessa cena, a personagem Cégeste lhe diz: “Mostre-nos os seus talentos, Doutor.”<sup>74</sup>

<sup>70</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 1’45”. “Mon film n’est pas autre chose qu’une séance de strip-tease, consistant à ôter peu à peu mon corps et à montrer mon âme toute nue. Car il existe un considérable public de l’ombre, affamé de ce plus vrai que le vrai qui sera un jour le signe de notre époque. Voici le legs d’un poète aux jeunesse successives qui l’ont toujours soutenu.”

<sup>71</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 8’09”. “En quelle année sommes-nous? – En 1959.”

<sup>72</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 11’29”.

<sup>73</sup> CAIZERGUES; CHANEL. Présentation. In: CAIZERGUES; CHANEL; GUÉDRAS. *Cocteau et la mode*, p.18. “On se souvient qu’il lança la mode du duffle-coat [*sic*], celle des manches de veste retroussées sur la chemise.”

<sup>74</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 27’40”. “À vous de jouer, Docteur. Montrez-nous vos talents.”



Fig. 7: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959.

Na mesma cena, um plano de detalhe mostra as mãos de Cocteau (fig. 8). Ele usa no dedo mindinho da mão esquerda dois anéis de argola tripla que, segundo Touzot, Cocteau havia encomendado ao joalheiro Cartier, para que formassem um par de alianças para si mesmo e Radiguet.<sup>75</sup> Essa joia, feita de ouro velho, ouro amarelo e platina, consta dos catálogos Cartier desde 1924.



Fig. 8: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959.

Em outro momento, Cocteau comenta em voz *off* que naquele momento passa a “reintegrar nossa época [...] para nela reviver em carne e osso.”<sup>76</sup> Reviver em carne e osso a trajetória da sua carreira artística, pois na sequência seguinte, o Poeta segue um cigano vestido de homem-cavalo que o leva a um acampamento onde uma cigana tira do fogo e rasga uma fotografia que desperta a sua atenção. “Eu havia reconhecido de longe a fotografia de Cégeste, uma das últimas do meu filme *Orphée*”<sup>77</sup>, diz a voz *off* de Cocteau. Então, lembramos que Lejeune elenca esses dois recursos como possíveis procedimentos de autobiografia no cinema: a voz *off* e o uso de fotografias pré-existentes.

<sup>75</sup> TOUZOT. *Jean Cocteau: le poète et ses doubles*, p.56.

<sup>76</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 11'50". “Réintégrer notre époque [...] pour y revivre en chair et en os.”

<sup>77</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 16'. “J'avais reconnu de loin la photographie de Cégeste, une des dernières de mon film *Orphée*.”

Ao jogar a fotografia rasgada na água, o Poeta, vivido por Jean Cocteau, faz ressurgir a personagem Cégeste, representada na tela por Édouard Dermit. Os dois protagonizam um diálogo emblemático:

O Poeta: \_ Cégeste!  
 Cégeste: \_ Foi você que me deu esse nome.  
 O Poeta: \_ Eu custo a reconhecer você. Você era louro.  
 Cégeste: \_ Para um filme. Desta vez, não é um filme. É a vida.<sup>78</sup>

É a vida do Poeta que será contada no filme? Ao menos uma parte dela, mas principalmente o que concerne a sua produção artístico-literária, através da citação de uma obra, uma personagem, um comentário, máximas, ou frases de um diálogo, como em outro momento dessa mesma cena:

Cégeste: \_ Por quê? Sempre por quê. Você procura demais a compreender as coisas. Isso é um grave defeito.  
 O Poeta: \_ Eu já ouvi essa frase.  
 Cégeste: \_ Você a escreveu...<sup>79</sup>

Se nessa passagem a prática da escrita é mencionada através do reconhecimento de uma autocitação, na sequência seguinte, uma tapeçaria de Jean Cocteau é mostrada e descrita em voz *off* pelo próprio autor. A tapeçaria *Judith et Holopherne* (1948) serve de decoração, mas também de tema, para um jogo de perguntas e respostas do qual participam um senhor e uma garotinha. Entre as perguntas feitas pelo senhor estão: “Quem é o autor da tapeçaria? Quem é Jean Cocteau?”<sup>80</sup> A pequena garota responde que Cocteau é um violinista. O arguidor confirma e pergunta qual violino Jean Cocteau toca. A menina, que não sabe a resposta, é ajudada pelo arguidor que diz que Cocteau toca um “Violon d’Ingres”, o que quer dizer que ele pratica a música (ou outra modalidade artística) como um passatempo. Até esse momento do filme, o espectador já entendeu que Cocteau foi desenhista, poeta, cineasta e realizou uma tapeçaria. Se acreditar que ele também foi músico, não estará enganado, pois Jean Cocteau também compôs e escreveu letras de música, além de animar, com o *Groupe des six*, as noites de Jazz no lendário bar *Le boeuf sur le toit*<sup>81</sup>, na Paris dos anos 1920, como atestam François Nemer e Daniella Thompson.

<sup>78</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 18’56”. “– Cégeste! – C’est toi qui m’as nommé. – J’ai peine à te reconnaître. Tu étais blond. – Pour un film. Cette fois ce n’est plus un film. C’est la vie.”

<sup>79</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 19’10”. “– Pourquoi. Toujours pourquoi. Vous cherchez trop à comprendre. C’est un grave défaut. – J’ai déjà entendu cette phrase. – Vous l’avez écrite...”

<sup>80</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 21’20”. “Qui en est l’auteur [de la tapisserie]? Et qui est Jean Cocteau?”

<sup>81</sup> O nome desse bar que acolheu o *Groupe des Six*, foi inspirado em uma farsa escrita por Cocteau, em 1920, a partir de uma música de Darius Milhaud, intitulada *Le boeuf sur le toit* que, por sua vez, era inspirada no samba *O boi no telhado*, do brasileiro Zé Boiadero (José Monteiro). Milhaud havia passado uma temporada no Brasil, como secretário do poeta e diplomata francês Paul Claudel, quando se encantou pela música popular brasileira.

O Poeta do filme, conduzido por Cégeste, desvenda dois quadros de Cocteau na sequência seguinte. É Cocteau que comenta em *off*:

É claro que as obras se fazem sozinhas. Que elas sonham em matar pai e mãe. É claro que elas existem antes que os artistas as descubram. Mas, sempre este ‘Orphée’, sempre este ‘Oedipe’! Eu tinha acreditado que mudando de castelo eu mudaria de fantasmas, e que aqui uma flor teria o poder de afugentá-los.<sup>82</sup>

Esse comentário é ilustrado pela cena que mostra o Poeta preparado para pintar, quando percebe que o quadro *Oedipe et ses filles* (1954, fig. 9) e, depois, *Tête d’Orphée mort*<sup>83</sup> (s.d., fig. 10), de autoria de Jean Cocteau já estão prontos. Ele revela não somente o que Cocteau pensa do processo de criação artística, mas permite, também, que o Poeta confesse suas obsessões.



Fig. 9: LE TESTAMENT d’Orphée, 1959.



Fig. 10: LE TESTAMENT d’Orphée, 1959.

A confissão, como procedimento autobiográfico na literatura tem exemplos em Santo Agostinho e Rousseau, entre outros. No cinema, poderíamos pensar que tal procedimento se limitasse ao documentário. Porém, na sequência central de *Le testament d’Orphée*, central pela sua posição e importância no filme, Jean Cocteau nos mostra um tribunal que realiza o seu julgamento. Ali o poeta discorre sobre a sua concepção do fazer artístico, mas, entremeadas a essas falas, outras revelações, que julgamos essenciais para a nossa análise, surgem na boca do Poeta: “\_ [Cégeste] É, também, o nome do jovem poeta do meu filme

NEMER. *Cocteau sur le fil*, p. 46-57; THOMPSON. *The Boeuf chronicles*. Disponível em: <[http://daniellathompson.com/Texts/Le\\_Boeuf/boeuf.pt.29.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/boeuf.pt.29.htm)>. Acesso em 14 abr. 2013.

<sup>82</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 24’08”. “Bien sûr que les oeuvres se font toutes seules. Qu’elles rêvent de tuer père et mère. Bien sûr qu’elles existent avant que l’artiste ne les découvre. Mais toujours cet ‘Orphée’, toujours cet ‘Oedipe’! J’avais cru qu’en changeant de château je changerais de fantômes, et qu’ici une fleur saurait les mettre en fuite.”

<sup>83</sup> Não encontramos em nenhum catálogo de obras de Jean Cocteau, nem mesmo em sites de arte, a reprodução da tela *Tête d’Orphée mort*, presente no filme.



*Orphée*. Era, primeiramente, o nome de um dos anjos do meu poema *L'Ange Heurtebise*".<sup>84</sup> Dessa forma Cocteau faz uma autocitação cinematográfica e outra literária.

Outras revelações no filme são ditas pela personagem Cégeste quando interrogado pela Princesa: "Princesa: \_ Quem é você? / Cégeste: \_ O filho adotivo deste homem. Meu nome verdadeiro é Édouard. Eu sou pintor."<sup>85</sup>

Em *Le testament d'Orphée*, Dermitt retoma o seu papel de Cégeste, personagem que ele havia interpretado no filme *Orphée* (1949), mas assume, também, a sua própria identidade, intimamente ligada a Jean Cocteau. Jean-Claude Arnaud nos conta como Cocteau havia conhecido Édouard Dermitt e a natureza da relação deles. Dermitt foi o último companheiro de Cocteau, que o adotou como filho, para lhe garantir o direito à herança do seu patrimônio.<sup>86</sup> Uma intimidade insinuada, não sem malícia, na fala da personagem Heurtebise em resposta ao Poeta, que aponta Édouard como objeto do amor de Cocteau:

"O Poeta: \_ Desaparecer não é fácil.

Heurtebise: \_ Não mais que o fenômeno que obriga os homens que amam a se anularem diante do objeto do seu amor."<sup>87</sup>

Mas, Dermitt não anula Cocteau. Nesse filme, Cégeste conduz o Poeta, que se mantém do início ao fim como personagem central dessa narrativa.

A cena do julgamento prossegue, acumulando elementos que reforçam a identidade entre o Poeta (personagem principal do filme) e Jean Cocteau (roteirista e diretor do filme). E mais uma vez, a obra literária de Cocteau é citada, em um diálogo entre a Princesa da morte e o Poeta:

Princesa: \_ Foi o senhor que escreveu: 'Este corpo que nos contem não conhece os nossos / Quem nos habita é habitado / E esses corpos, uns dentro dos outros / São o corpo da eternidade?'

O Poeta: \_ Eu reconheço tê-lo escrito."<sup>88</sup>

Esses versos compõem, verdadeiramente, a terceira estrofe do poema *Mon corps...*, que Jean Cocteau havia escrito para seu livro *Clair-obscur*<sup>89</sup>, publicado em 1954.

<sup>84</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 33'54". "[Cégeste] C'est aussi le nom du jeune poète de mon film *Orphée*. C'était d'abord celui d'un des anges de mon poème *L'Ange Heurtebise*."

<sup>85</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 35'15". "– Qui êtes-vous? – Le fils adoptif de cet homme. Mon nom véritable est Édouard. Je suis peintre."

<sup>86</sup> ARNAUD. *Jean Cocteau*, p. 654-676.

<sup>87</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 36'30". "– Disparaître n'est cependant pas comode. – Pas davantage que le phénomène qui oblige les hommes qui aiment à s'annuler en face de l'objet de leur amour."

<sup>88</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 37'14". "– Avez-vous écrit: 'Ce corps qui nous contient ne connaît pas les nôtres./ Qui nous habite est habité./ Et ce corps les uns dans les autres/ Sont le corps de l'éternité.' – Je reconnaît l'avoir écrit."

<sup>89</sup> COCTEAU. *Clair-obscur*. In: COCTEAU. *Oeuvres poétiques complètes*, p. 879.

A citação de suas obras se mistura à própria narrativa do filme, quando Jean Cocteau e a personagem do Poeta se fundem através da sua fala: “\_Entretanto, eu acabo de passar diante de mosaicos e de uma tapeçaria que eu fiz e que decoram a mansão da qual lhe falo.”<sup>90</sup> Ou ainda, quando o percurso da personagem se faz através da trajetória artística do autor:

Tenho mesmo a impressão de ter passado com Cégeste em frente à capela de Saint-Pierre, que eu havia pintado em 1957, como se fosse meu próprio sarcófago, e oferecido, como lembrança da minha juventude morta, aos pescadores de Beaulieu, de Saint-Jean e dessa Villefranche onde tanto vivi.<sup>91</sup>

E, no momento em que a fusão autor-narrador-personagem já não deixa mais nenhuma dúvida, Cocteau decide separá-los, ou melhor, desdobrá-los. A personagem do Poeta, interpretado por Cocteau passa por um homem, também interpretado por Cocteau, em uma ruela de Villefranche-sur-Mer. O homem e o Poeta? O autor e o narrador-personagem? Em todo caso, ambos têm a mesma aparência, embora vistam roupas diferentes, em um estilo semelhante. Um reconhece o outro e o diálogo que se segue entre Cégeste e o Poeta trata desse duplo, sem que se esclareça a sua função na narrativa, embora seja sugerida a sua função na vida. Cégeste diz: “Insultaram-no e espancaram-no o suficiente no seu lugar.”<sup>92</sup>

*Le testament d’Orphée*, como geralmente acontece com filmes muito “autorais”, não encontrou facilmente financiador. Claude Pinoteau, assistente de Cocteau, revela que o próprio processo de produção do filme, às vezes, entrava na composição de algumas cenas. Foi o caso da cena em que o poeta deve esperar muito tempo, e em vão, para falar com uma autoridade. O que teria acontecido realmente com Claude Pinoteau quando, representando Cocteau, foi pedir o apoio de um conhecido produtor. Ou, ainda, o aproveitamento do barulho de um avião caça que, por acaso, cruzou o céu exatamente na hora em que uma cena que previa o mesmo tipo de barulho estava sendo filmada.<sup>93</sup>

No final do filme, insistindo na autocitação, Cocteau evoca outro filme seu, *Orphée* (1949). Além de mostrar uma personagem que muitas vezes povoou diversas obras suas, do teatro à pintura, da literatura ao cinema: Édipo. Mas, é no comentário em *off*, que encerra o filme, que Cocteau aproxima, definitivamente, sua obra e sua vida:

Pronto. Uma onda alegre acaba de passar pelo meu filme de despedida. Se vocês não gostaram, ficarei triste, pois coloquei nele todas as minhas forças, como o mais simples trabalhador da minha equipe...

<sup>90</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 38’40”. “Je viens cependant de passer devant des mosaïques et une tapisserie que j’ai faites et qui ornent la villa dont je vous parle.”

<sup>91</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 57’07”. “Il me semble bien être passé avec Cégeste devant la Chapelle Saint-Pierre que j’avais peinte en 1957, comme mon propre sarcophage, offerte aux pêcheurs de Beaulieu et de Saint-Jean, en souvenir de ma jeunesse morte, et aux pêcheurs de ce Villefranche où j’ai tant vécu.”

<sup>92</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 58’28”. “On l’a suffisamment insulté et rossé à votre place.”

<sup>93</sup> PINOTEAU. *Derrière la caméra avec... Jean Cocteau*, p. 70-74.

...Minha vedete é uma flor de hibisco. Talvez vocês tenham reconhecido ao longo do filme alguns artistas famosos. Eles não aparecem porque são famosos, mas porque assumem os papéis que eles interpretam e porque são meus amigos.<sup>94</sup>

Se Jean Marais interpreta Édipo e Yul Brynner interpreta o recepcionista, outras pessoas, que não são atores ou atrizes profissionais, aparecem em *Le testament d'Orphée* simplesmente como amigos do artista Jean Cocteau. São elas: Picasso, Luis-Miguel Dominguin, Charles Aznavour, Serge Lifar, entre outros.

Assim, percebemos procedimentos de autobiografia, às vezes específicos da autobiografia cinematográfica, como os comentários em *off* e a inserção de imagens reais que existiam antes do filme, a identidade entre cineasta, narrador e personagem principal e a presença de pessoas do convívio do cineasta que não atuam habitualmente no cinema, marcando a ligação entre a vida real e a obra. Talvez por isso, uma foto do filme tenha servido de ilustração para o já citado artigo de Philippe Lejeune sobre a autobiografia no cinema (fig. 11). Outras vezes, percebemos procedimentos de autobiografia que são comuns também à autobiografia literária como a referencialidade através da autocitação. Enfim, esse filme nos revela passagens da história e a personalidade do seu criador, através da sua obra, mas também das suas relações pessoais.



Fig. 11: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959.

<sup>94</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 1h08'51". "Et voilà. Une vague joyeuse vient de balayer mon film d'adieu. S'il vous a déplu, j'en serai triste, car j'y ai mis toutes mes forces comme le moindre ouvrier de mon équipe... Ma vedette est une fleur d'Hibiscus. Si vous avez reconnu en route quelques artistes célèbres ils n'apparaissent pas parce qu'ils sont célèbres mais parce qu'ils répondent à l'emploi des rôles qu'ils interprètent et parce qu'ils sont mes amis."

### 1.3. Confidências gráficas: a vida inscrita no desenho

Com fronteiras fluidas, não seria de se estranhar que a autobiografia se estendesse, também, para o campo das artes visuais. Em um livro de teoria da arte, Steiner e Yang falam da autobiografia como gênero, apesar de considerarem que o termo ainda evoca certas acepções ultrapassadas:

O gênero autobiográfico sempre acolheu diversas formas e modalidades de narrativas de vida e isso enquanto a noção do “eu” evoluía. “Autobiografia” deve, então, ser encarado como um termo cambiante e adaptável que engloba e transcende o gênero, se enriquece de sentidos novos e se ajusta constantemente às exigências do autor e do público.<sup>95</sup>

Nessa perspectiva, os dois teóricos fazem um paralelo entre as artes plásticas e o gênero autobiográfico:

Se a narração autobiográfica que desenha uma vida coerente e contínua é impossível, é lógico que ela se abre para outras formas de expressão, no modelo das artes plásticas que, desde os anos de 1970, seguiram cada vez mais em direção a disciplinas e gêneros diversos.<sup>96</sup>

Concordamos que os gêneros não permanecem estáticos, porém, tradicionalmente, o desenho do rosto de alguém feito por ele mesmo é considerado um autorretrato, conceito que estudaremos no capítulo seguinte. Verificaremos, então, se tais produções artísticas fornecem elementos substanciais para uma análise que ultrapasse a sua habitual classificação em gênero.

Ao analisar os autorretratos de Rembrandt, Hadelin Trinon afirma que é impressionante a progressão da idade que se lê nos rostos do artista autorrepresentado, que, vistos na sequência, indicam a reconstituição de uma vida, transformando em autobiografia os autorretratos.<sup>97</sup>

Jean Cocteau realizou, entre 1909 e 1917, uma curiosa série de “autorretratos sem rosto”, que incluímos no corpus da nossa pesquisa. Ainda que esse período nos pareça suficiente para revelar uma história de vida, encontramos, aqui, o problema da ausência do rosto do artista. Ao contrário dos autorretratos de Rembrandt, os de Cocteau dificilmente

<sup>95</sup> STEINER; YANG. *Autobiographie*, p. 15. “Le genre autobiographique a toujours accueilli diverses formes et modalités de récits de vie, et ce alors même que la notion du moi évoluait. ‘Autobiographie’ doit donc être envisagé comme un terme changeant et adaptable qui englobe et transcende le genre, s’enrichit de sens nouveaux et s’ajuste constamment aux exigences de l’auteur et du public.”

<sup>96</sup> STEINER; YANG. *Autobiographie*, p. 13. “Si la narration autobiographique dessinant une vie cohérente et continue est impossible, il est logique qu’elle s’ouvre à d’autres formes d’expression, sur le modèle des arts plastiques qui, depuis les années 1970, se sont de plus en plus tournés vers des disciplines et des genres différents.”

<sup>97</sup> TRINON. *Autocinébiographie. Revue Belge du Cinéma*, nº 13, p. 10.

deixariam perceber a progressão da sua idade. Então, para analisarmos essa série de desenhos sob o viés da autobiografia devemos estudá-la em uma possível perspectiva reveladora de uma história de vida, mesmo descontínua, e da personalidade do autor, às vezes contraditória.

Começemos pela linha, que é o principal elemento de um desenho e pode revelar muitas coisas. É o que diz Cocteau em *La difficulté d'être*: “O que é a linha? É a vida. Uma linha deve viver sobre cada ponto do seu percurso de tal maneira que a presença do artista se imponha mais que a do modelo. [...] Por linha eu entendo a permanência da personalidade.”<sup>98</sup>

O autor fala de vida, percurso e personalidade. Isso se aproxima do que temos procurado em uma autobiografia: o percurso de uma vida que revela a personalidade do próprio autor. Então, segundo Cocteau tudo estaria na linha, mesmo que o modelo e o artista não sejam a mesma pessoa. Mas, acreditamos que quando o artista e o modelo são a mesma pessoa, a sua presença e personalidade tornam-se ainda mais fortes. É por isso, talvez, que conseguimos identificar Cocteau no contorno desses seus desenhos, embora os traços de seu rosto se façam ausentes. Vejamos, primeiramente, um retrato do poeta<sup>99</sup> (fig. 12), de 1913, mesma época da série dos autorretratos sem rosto, para elaborarmos uma descrição dos traços que nos permitirão identificar o modelo posteriormente.



Fig. 12: *Portrait de Jean Cocteau*, 1913.

Em relação a esse retrato bastante realista podemos dizer que Cocteau tem um rosto anguloso, em um formato triangular, e um queixo proeminente. A cabeleira, senão farta, é, ao

<sup>98</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 158. “Qu’est-ce que la ligne? C’est la vie. Une ligne doit vivre sur chaque point de son parcours de telle sorte que la présence de l’artiste s’impose davantage que celle du modèle. [...] Par ligne j’entends la permanence de la personnalité.”

<sup>99</sup> A exposição *Autour de Cocteau* (15 avril- 26 juin 2005), organizada pelo Conseil Général des Bouches-du-Rhône, em Aix-en-Provence apresentou esse desenho como autorretrato. Já a exposição *Jean Cocteau - sur les pas d’un magicien* (20 février- 23 mai 2010), organizada e acolhida pelo Palais Lumière da cidade de Évian (França) mostrou o mesmo desenho como sendo um retrato de Jean Cocteau, mas de autoria anônima. A data atribuída ao desenho, 1913, foi a mesma nas duas exposições.

menos, volumosa. O pescoço é um pouco longo, o suficiente para lhe conferir certa elegância, e a orelha, que não é pequena, marca presença sem desequilibrar a composição.

Vejamos, agora, um dos desenhos da série em questão.



Fig. 13: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage*, 1917.

Além da semelhança das roupas usadas nos dois desenhos – paletó, camisa e gravata borboleta –, poderíamos fazer, para o segundo desenho, a mesma descrição que fizemos para o primeiro, já que não havíamos mencionado o nariz, a boca, os olhos... Sim, é Cocteau.

Mas, o que os desenhos da tal série revelam sobre a vida do artista? Para Francis Ramirez e Christian Rolot, Cocteau usa a linguagem do desenho para fazer confidências, o que já é um indício de um dos procedimentos de autobiografia. Porém, é justamente na autorrepresentação que Cocteau costuma esconder informações, como ressaltam os mesmos Ramirez e Rolot: “Ele desenha o que e quem lhe desperta desejo, celebra a beleza dos seus corpos. O seu, ao contrário, fica o mais frequentemente escondido.”<sup>100</sup> Percebemos que, nessa série de autorretratos sem rosto, Cocteau se representa vestido e sem detalhes faciais, mas, em outros desenhos, procura desnudar seu modelo e revelar detalhes finos da sua fisionomia, como no retrato de Édouard Dermit (fig. 14).

<sup>100</sup> RAMIREZ; ROLOT. L’image du corps. In: CAIZERGUES. *Jean Cocteau & l’image*, p. 220. “Il dessine ce et ceux qu’il désire, il célèbre leur beauté et leur corps. Le sien, en revanche, reste le plus souvent caché.”



Fig. 14: COCTEAU, *Édouard Dermit*, c. 1947.

Mesmo escondendo traços do seu rosto, Cocteau parece continuar suas confidências gráficas. Para Dominique Païni, é a questão da invisibilidade, muitas vezes lamentada por Cocteau, que está em jogo quando o artista omite seus traços.

O tormento da invisibilidade alimenta uma das mais belas partes da sua [de Cocteau] invenção gráfica. Além disso, a série de autorretratos sem rosto une-se à evolução dos gostos e das modas, de um cubismo precioso até os contornos ingrescos. A mesma pose repetida, pensativa senão melancólica, poderia significar uma impossível reconciliação.<sup>101</sup>

Com efeito, três desenhos da série sem rosto, abaixo (Fig. 15, 16 e 17), revelam um dos aspectos do contexto histórico das artes do início do século XX, a valorização do cubismo. Isso se confirma através dos títulos que foram atribuídos aos desenhos, ainda que a sua geometrização não seja tão radical como nas obras de Picasso, ou que os diferentes ângulos de visão possíveis não tenham sido representados simultaneamente. De todo modo, a profunda admiração que Cocteau tinha por Picasso o levou a investir em uma amizade com o pintor espanhol que, com Georges Braque, foi um dos criadores do cubismo. Essa amizade entre Cocteau e Picasso resultou em várias colaborações artísticas, como o balé *Parade* (1917), retratos mútuos e até a aparição de Picasso no filme *Le testament d'Orphée*.

<sup>101</sup> PAÏNI. L'homme invisible. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*, p. 279. "Le tourment de l'invisibilité nourrit une des plus belles parts de son invention graphique. La série d'autoportraits sans visage épouse de surcroît l'évolution des goûts et des modes, d'un cubisme précieux jusqu'aux contours ingresques. La même pose répétée, pensive sinon mélancolique, pourrait signifier une impossible réconciliation."



Fig. 15: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage - cubiste*,  
c. 1909.



Fig. 16: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage - cubiste*,  
c. 1910-1912.



Fig. 17: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage - cubiste*,  
c. 1910-1913.

Dessa forma, Cocteau se desenha revelando o seu gosto estético, mas também o contexto sociocultural em que vive. As informações contidas nos desenhos nos permitiriam ir além deles. Percebemos, por exemplo, que o poeta se veste com esmero (Fig. 18) e poderíamos deduzir que ele faz parte de uma classe social favorecida e até mesmo que o paradoxo da sua exposição extrema e da sua “invisibilidade” é um tema importante para ele.



Fig. 18: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage*,  
c. 1910-1913.

Pois, é através da linha, mas também de alguns vazios que devemos ler a simbologia contida nos desenhos e as potencialidades narrativas de uma imagem. Assim, nos explica Alberto Manguel:

Formalmente, os relatos existem no tempo e as imagens no espaço. Durante a Idade Média, em um único retábulo podia-se representar toda uma sequência narrativa, incorporando o fluir do tempo dentro dos limites de um marco espacial, como em nossas tirinhas humorísticas, com uma mesma personagem que aparece repetidas vezes em uma paisagem unificadora à medida que ele ou ela avança na trama narrativa da pintura. Com o desenvolvimento da perspectiva no Renascimento, os quadros se imobilizaram em um instante único: o do momento em que a imagem é percebida do ponto de vista de um espectador determinado. O relato se transmitia, então, por outros meios: mediante “o simbolismo, as poses dramáticas, as alusões à literatura, os



títulos”, isto é, mediante outras fontes que revelavam ao espectador o que ocorria.<sup>102</sup>

E, enquanto percebemos em um desenho (fig. 19) que Cocteau cultiva o hábito da leitura, em outro (fig. 20) podemos observar a importância que ele dá ao jogo de espelhos, elemento muito frequente em sua obra, qualquer que seja a linguagem.



Fig. 19: COCTEAU, *Autoportrait*, c. 1915.



Fig. 20: COCTEAU, *Autoportrait*, 1917.

Do mesmo modo, o já citado interesse do autor pela moda pode ser conferido no desenho em que a sua assinatura remete a uma logomarca de grife e lembra um botão de casaco (Fig. 21 e 22).



Fig. 21: COCTEAU, *Autoportrait sans visage*, s.d.



Fig. 22: Detalhe.

<sup>102</sup> MANGUEL. *Leer imágenes*, p. 27. “Formalmente, los relatos existen en el tiempo y las imágenes en el espacio. Durante la Edad Media, en un solo retablo podía representarse toda una secuencia narrativa, incorporando el fluir del tiempo dentro de los límites de un marco espacial, como en nuestras tiras cómicas, con un mismo personaje que aparece repetidas veces en un paisaje unificador a medida que él o ella avanzan en la trama narrativa de la pintura. Con el desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento, los cuadros se inmovilizaron en un instante único: el del momento en que la imagen es percibida desde el punto de vista de un espectador determinado. El relato se transmitía entonces por otros medios: mediante ‘el simbolismo, las poses dramáticas, las alusiones a la literatura, los títulos’, es decir, mediante otras fuentes que le hacían saber al espectador lo que ocurría.”

À primeira vista, nossa leitura, até este ponto, nos permitiu apenas desvendar alguns já citados aspectos da personalidade de Cocteau, sem que pudéssemos, contudo, confirmar uma narrativa retrospectiva de uma vida contada através dessa série de autorretratos sem rosto.

Um artigo de Elisabeth Lang sobre a figuração e a desfiguração na representação do sujeito na obra de Francis Bacon e Michel Leiris pode colaborar para o avanço da nossa análise. Nesse artigo, Lang analisa a obra de Bacon e Leiris sob a ótica da autobiografia. Segundo ela, Bacon declarou que “pintar é como contar a sua vida” e que através de retratos de amigos e amantes e através de autorretratos ele cria uma autobiografia visual.<sup>103</sup> O mais curioso, no entanto, é o que a obra desse artista tem em comum com a série de autorretratos sem rosto de Jean Cocteau. Assim como Cocteau, Bacon coloca uma grande tensão na área do rosto. Ele o torce, distorce e deforma, em uma busca pelo elementar e primordial, pela autenticidade. Para Cocteau, a autenticidade pode estar na ausência de traços e concentrar-se na linha de contorno.



Fig. 23: BACON, *Selfportrait*, 1971.



Fig. 24: COCTEAU, *Autoportrait sans visage - cubiste*, c. 1910-1913.

Como se não bastasse todas as leituras possíveis dos seus autorretratos sem rosto, Cocteau produziu, ainda, um desenho intitulado *Quadruple autoportrait* (fig. 25), no qual potencializa uma narrativa em imagens.

<sup>103</sup> LANG. Figuration et défiguration dans la représentation du sujet chez Francis Bacon et Michel Leiris. In: DETHURENS. *Peinture et Littérature au XXe siècle*, p. 397-403.

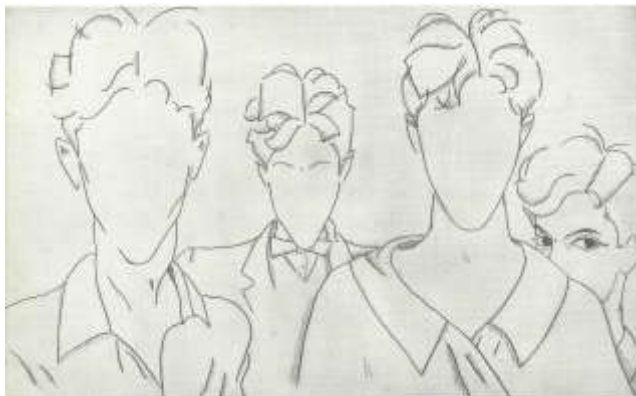


Fig. 25: COCTEAU, *Quadruple autoportrait*, 1915-1916.

Em uma mesma obra, quatro retratos do autor, ou seja, um quádruplo autorretrato. Cada um ocupa um plano diferente, como podemos perceber pelo tamanho das cabeças. Cada um usa uma roupa diferente. Vamos descrevê-los na ordem do surgimento dos traços e identificar suas posições no espaço da esquerda para a direita: enquanto o terceiro tem o rosto completamente vazio de traços, o primeiro tem apenas dois traços discretos que marcam suavemente as saliências laterais das faces. O segundo possui sobrancelhas e uma pinta entre elas. Já o quarto Cocteau tem seus olhos bem desenhados, fixos no espectador, e se esconde atrás do terceiro, em uma atmosfera de mistério, em uma atitude quase desafiadora e, certamente, de cumplicidade entre as quatro personagens.

Como nos retábulos medievais, pode-se ler uma história composta de quatro momentos diferentes de uma mesma personagem: Cocteau. Como na Renascença, pode-se, também, fazer uma leitura contínua dessa repetição apresentada em uma única folha de papel. Tem-se, aí, uma representação sutil de planos e profundidade e a relação estabelecida entre cada Cocteau autorrepresentado com suas pequenas, mas significativas, diferenças, além de uma clara sugestão de movimento, já que a ordem dos planos não coincide com a ordem de revelação dos elementos faciais. Então, caberia ao espectador, de posse ou não de informações sobre a biografia do poeta, desvendar a história inscrita na imagem. Relato de um dia na vida do artista? Talvez. Mas, a questão, aqui, deixa de ser as nuances existentes entre o autorretrato e a autobiografia, situando-se antes entre a autobiografia e a autoficção que, como já dito, serão abordadas no terceiro capítulo desta dissertação.

## 2. Autorretrato: retrato do autor

Antes de estudarmos o conceito de “autorretrato”, parece-nos necessário buscarmos no “retrato” a sua origem. O termo “retrato” fez a sua entrada na língua portuguesa no século XV via o italiano: *ritratto*, “imagem ou figura humana semelhante a uma coisa ou a uma pessoa”.<sup>104</sup> No entanto, mais uma vez, é através da língua francesa que percorreremos o nosso caminho, o que justificaremos a seguir.

De acordo com Itzhak Goldberg, etimologicamente, o termo “portrait” (retrato) reserva-se a uma representação qualquer, traço por traço (“trait pour trait”)<sup>105</sup>. *Le Grand Robert de la Langue Française* data em 1175 a origem do termo “pourtrait” ou “portret”, transformado posteriormente em “portrait” e indicando, hoje e antes de qualquer outra coisa, “a representação de uma pessoa real e, especialmente, do seu rosto, pelo desenho, pintura, gravura.”<sup>106</sup> Mas, segundo Isabelle Oger, desde a sua criação, o termo evolui de toda e qualquer representação gráfica para uma representação gráfica que inclui a noção de semelhança, podendo ser usado, no século XVI, para riscos de bordados, antes de se restringir à representação da figura humana.<sup>107</sup>

Para Teixeira Coelho, “o retrato pertence a um dos mais antigos e ao mesmo tempo renovados gêneros da arte”<sup>108</sup> antecedendo até mesmo à noção de arte. Mas, o que é um retrato? Para essa questão, aparentemente simples, tem-se a impressão de conhecer uma resposta imediata. Porém, essa imediata resposta pode mascarar algumas dificuldades de ordem conceitual, como alerta Goldberg que, ao contrário da definição do dicionário acima citado, afirma que, diferentemente de uma paisagem ou de uma natureza morta, um rosto (ou face humana) representado artisticamente não se transforma necessariamente em retrato<sup>109</sup>. Tal afirmação pode desdobrar-se em várias outras questões. Pascale Dubus formula algumas delas: “Os rostos fazem parte do corpo? Pode-se falar de representação do corpo onde figuram

<sup>104</sup> HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 1660.

<sup>105</sup> GOLDBERG. *Portrait et visage, visage ou portrait*. In: FLAHUTEZ; GOLDBERG; VOLTI. *Portrait et visage, visage ou portrait*, p. 14.

<sup>106</sup> REY. *Le Grand Robert de la Langue Française*, tome V, p. 986. “Représentation d’une personne réelle, et, spécialement, de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure.”

<sup>107</sup> OGER. *L’emblème à la Renaissance: un portrait sans visage?* In: FLAHUTEZ; GOLDBERG; VOLTI. *Portrait et visage, visage ou portrait*, p. 49-50.

<sup>108</sup> COELHO. *Olhar e ser visto na Casa Fiat de Cultura: a figura humana da Renascença ao contemporâneo*, p. 7.

<sup>109</sup> GOLDBERG. *Portrait et visage, visage ou portrait*. In: FLAHUTEZ; GOLDBERG; VOLTI. *Portrait et visage, visage ou portrait*, p. 14.

os traços de um rosto? O que revela a representação do rosto e do corpo? ”<sup>110</sup> Finalmente, quais são os elementos que levam a representação do corpo ao retrato?

Embora a expressividade facial pareça, às vezes, independente das outras partes do corpo, o conjunto formado pelo corpo e rosto constitui um indivíduo, que representado na sua totalidade corporal, ou parcialmente, pode revelar a sua identidade. Seria esse um dos princípios do retrato, a revelação de uma identidade pela representação de um corpo ou parte dele? Em uma tentativa de estabelecer critérios para o reconhecimento do gênero, Dubus admite que esse exercício sirva, antes de tudo, para mostrar a complexidade da análise, pois para cada um dos três critérios apresentados por ela, e que listamos a seguir, haveria, segundo a própria Dubus, outros problemas:

[Para se caracterizar como retrato] 1) A figura pintada deve constituir o único objeto da representação [e não deve conter] nenhum atributo que a torne alegórica. (O que dizer de um retrato alegórico ou de um retrato incluído no interior de uma cena?) 2) A intenção do artista e do modelo em realizar um retrato deve ser observável pela escolha do enquadramento ou da pose. (Como avaliar o enquadramento e o gestual?) 3) Os traços do rosto devem ser individualizados, revelando uma pessoa em particular e não um tipo humano ideal. (O que fazer dos retratos que desprezam a semelhança física?).<sup>111</sup>

De fato, se considerarmos o “retrato de família” como um subgênero de uma grande categoria chamada “retrato”, não teremos um único, mas vários “objetos” na representação, como, por exemplo, na obra de Goya representando a família real espanhola (fig. 26). Como Dubus, acreditamos que a intenção do artista e do modelo poderia atestar o gênero, mas este não se limita a uma única pose ou composição, e isso nos levaria a recorrer a “paratextos” como o título da obra, um relato sobre a sua produção ou até mesmo um contrato de trabalho que a tenha originado.

<sup>110</sup> DUBUS. *Qu'est-ce qu'un portrait?* p. 9. “Les visages font-ils partie du corps? Peut-on parler de représentation du corps là où sont figures les traits d'un visage? Que donne à voir cette représentation du visage et du corps?”

<sup>111</sup> DUBUS. *Qu'est-ce qu'un portrait?* p. 33. “1- La figure peinte constitue l'unique objet de la représentation [et ne doit présenter] aucun symbole qui en ferait une allégorie. (Mais que penser du portrait allégorique? Que penser du portrait situé à l'intérieur d'une scène peinte?). 2- Le corps représenté, soit par un cadrage spécifique, soit par une posture suggérant la pose, témoigne que l'intention commune de l'artiste et du modèle était celle de la portraiture. (Comment évaluer le cadrage et la gestuelle?). 3- Les traits du visage sont fortement individualisés, caractéristiques d'une personne singulière, opposés à un type humain idéal. (Que faire des portraits qui font fi de la ressemblance?).”



Fig. 26: GOYA,  
*La familia de Carlos IV*, 1800-1801.

Quanto à semelhança entre a obra e o modelo, parece-nos a questão central desse gênero, mas a resposta não é imediata, nem simples. Basta lembrarmos dos retratos cubistas ou da reação de Diderot diante do seu retrato (fig. 27) pintado por Louis Michel Van Loo, em 1767. O modelo não reconheceu na pintura o filósofo em quem ele queria ver-se representado, embora não negasse a semelhança física entre si e a tela. Para Diderot, a condição de um retrato satisfatório não estaria na exatidão dos traços, mas na possibilidade do retratado reencontrar uma expressão que indicaria o seu estado de alma.<sup>112</sup> A recepção parece-nos mesmo um dado importante, afinal, se um retrato deve revelar a identidade de alguém, logo, esse alguém deve reconhecer-se na representação que dele o artista fez.



Fig. 27: VAN LOO,  
*Portrait de Denis Diderot*, 1767.

Para além do retrato de família, a questão da individualidade do modelo representado, mesmo ligada à sua identidade, não é menos complexa, pois, como bem lembra Goldberg<sup>113</sup>, se por um lado não é raro encontrarmos quadros cujos títulos evocam esse gênero, como por exemplo, “retrato de mulher”, por outro lado, uma obra que não se intitula como retrato, mas representa um anônimo, poderia estar mais próxima da individualização pretendida para o

<sup>112</sup> DIDEROT *apud* DUBUS. *Qu'est-ce qu'un portrait?* p. 59.

<sup>113</sup> GOLDBERG. *Portrait et visage, visage ou portrait*. In: FLAHUTEZ; GOLDBERG; VOLTI. *Portrait et visage, visage ou portrait*, p. 16-17.

gênero que da tipificação acima citada. É o caso de *Homem com luva* (fig. 28), de Ticiano, que, de acordo com a análise de Goldberg, tem na expressividade do modelo uma marca forte de individualidade e a afirmação de uma provável e convincente semelhança, deixando de ser, assim, apenas um “rostro” pintado para se tornar o “retrato de alguém”. Essa obra parece-nos antes o “retrato de um homem” que um “retrato de homem”. Mesmo sem poder identificá-lo, muito dificilmente excluiríamos o quadro de uma sala dedicada aos retratos. Eis a armadilha do gênero, o que o define não se limitaria, para Goldberg, aos elementos formais da obra, mas se estenderia ao que se passa na sua recepção. Então, uma mesma obra poderia ser considerada diferentemente por dois espectadores? Representar apenas uma figura humana para um e ser considerada como um retrato de alguém em particular pelo outro?



Fig. 28: TICIANO,  
*Homem com luva*, c. 1523.

Enquanto Pascal Bonafoux considera que um retrato deve ser nomeado ou que um nome pode fazer de uma obra um “retrato”<sup>114</sup>, Yves Calmèjane acredita que as representações pré-históricas do homem encontradas nas cavernas já seriam um tipo de retrato pintado, gravado ou esculpido. Não podemos ficar indiferentes à descrição que Calmèjane faz de uma delas:

Em La Marche [região central e montanhosa da França], só se pode ficar pensativo diante de uma cabeça humana de 12 cm, gravada de perfil em uma placa de calcário. Sobre um pescoço alto e esguio o rosto um pouco prógnato está associado, no entanto, a um nariz alto e a lábios grossos. A bochecha é marcada com traços paralelos que fazem pensar em pinturas corporais ou em escarificações.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> BONAFOUX. *Les peintres et l'autoportrait*.

<sup>115</sup> CALMÉJANE. *Histoire de moi: histoire des autoportraits*, p. 24. “À La Marche, on ne peut que rester songeur devant une tête humaine de 12 cm gravée de profil sur une plaque calcaire. Sur un cou haut et élancé le visage un peu prognathe est associé cependant à un nez haut et des lèvres épaisses. La joue est incisée de traits parallèles qui font penser à des peintures corporelles ou des scarifications.”

Tampouco diante de outro exemplo que ele cita: o *Profil humain souriant* (fig. 29) encontrado em uma caverna da cidade francesa de Angles-sur-l'Anglin e que data de mais ou menos 15.000 anos antes de Cristo.



Fig. 29: *Profil humain souriant*, c. 15.000 a.C.

Se não podemos permanecer indiferentes a esses exemplos, é porque o resultado dessas representações não estaria muito distante de um mito da origem da modelagem e da escultura, que serve de base também para o da pintura, e ilustra o “nascimento do retrato”. Trata-se da história que revela a descoberta da arte de modelar retratos em argila pelo ceramista Butades de Sicião:

Aconteceu em Corinto e ele [Butades de Sicião] deve sua invenção à sua filha, apaixonada por um jovem que estava de partida para o estrangeiro. Ela contornou com uma linha a sombra do rosto do amado projetada na parede pela luz de uma lanterna. Seu pai preencheu com argila o esboço e fez dele um relevo, colocando-o no fogo para endurecer com as suas outras peças de cerâmica.<sup>116</sup>

Realmente, esse mito, que antecede a criação da palavra “portrait” e deve ter alimentado a prática pictural de Apeles, único pintor autorizado a fazer o retrato do imperador Alexandre Magno, e de Zeuxis, outro pintor “retratista” da Antiguidade grega, já revelaria uma questão fundamental para esse gênero: seria uma função do retrato a presentificação de alguém que partiu ou morreu? Provavelmente, mas não seria a única. Além desse desejo de permanência no espaço, devemos considerar, também, o desejo de permanência no tempo, como um desejo de eternidade, que revela uma preocupação com a morte, o *memento mori*, como argumenta Dominique Baqué<sup>117</sup> e com o que concorda Béatrice Jongy<sup>118</sup>, que cita,

<sup>116</sup> PLÍNIO, o velho *apud* DUBUS. *Qu'est-ce qu'un portrait?* p. 17. “Cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille qui était amoureuse d'un jeune homme; celui-ci partant pour l'Étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries.”

<sup>117</sup> BAQUÉ. *Visages: du masque grec à la greffe du visage*, p. 10.



inclusive, a palavra “automortrait” criada por Philippe Lejeune. Outra motivação estaria diretamente ligada à vaidade: o retratado quer ser visto, reconhecido e admirado como obra de arte, ou pelo menos como um motivo digno de ser representado artisticamente.

O mito de Butades evocaria o desejo de permanência no espaço, mas também nos leva a refletir sobre a cadeia de produção do gênero, ou seja, o retrato pode ser um ato entre duas pessoas (o artista e o modelo) ou entre três pessoas (o artista, o modelo e uma terceira pessoa que encomenda o retrato). Lembrando que o retrato é também uma obra de arte, devemos incluir nessa cadeia o espectador ou público que poderá admirá-lo em um ambiente privado, em uma galeria de arte ou em um museu. Assim, chegaríamos a um número de quatro participantes, sendo eles, em alguns casos, coletivos (o público, para todos os retratos já conhecidos; o modelo, quando não se restringe a uma única pessoa representada e o artista, quando se trata de uma obra assinada a quatro mãos ou mais, como as obras do casal de artistas contemporâneos franceses Pierre e Gilles, por exemplo). É evidente que esses papéis podem sobrepor-se. Modelo, artista e contratante também são, quase sempre, público.

O que mudaria se uma única pessoa desempenhasse todos esses papéis ou pelo menos três deles: artista, modelo e espectador? Teríamos um autorretrato.

*O homem do turbante vermelho*, pintado por Jan Van Eyck em 1433, seria, segundo Ernst Rebel, o mais antigo autorretrato, enquanto gênero artístico, da história da arte na Europa.<sup>119</sup> Trata-se de uma obra produzida em um momento em que a palavra “artista” já designava uma profissão. Mas, Yves Calmégane acredita que a questão “Quem sou eu?”, que constituiria um ponto de partida para o desejo de autorrepresentação, nos vem desde quando o homem se representou em traços esquemáticos em cenas de caças ou deixou as marcas das suas mãos nas paredes das cavernas. Calmégane considera ainda que, no Egito antigo, o caso de Ni-Ankh-Plath seja o primeiro exemplo de uma tentativa consciente de autorrepresentação e a primeira obra assinada de que se tem notícia. O autor lembra que, na Grécia antiga, Fídias esculpiu seu próprio rosto no verso do escudo que fizera da deusa Atena, o que o teria condenado à prisão por desrespeito à grande deusa.<sup>120</sup>

Pascal Bonafoux, defende outra posição. Para ele, os exemplos de autorrepresentações entre os gregos, na Antiguidade, ou os monges copistas nos séculos XI e XII, ou muitos artistas depois deles, não nos autorizariam falar de “gênero autorretrato”, pois somente por

---

<sup>118</sup> JONGY. La disparition du sujet: le Journal de Kafka et les autoportraits du XXe siècle. In: DETHURENS. *Peinture et Littérature au XXe siècle*, p. 406.

<sup>119</sup> REBEL. *Autoportraits*.

<sup>120</sup> CALMÉJANE. *Histoire de moi: histoire des autoportraits*.

volta de 1950 o termo “autoportrait” foi, segundo ele, dicionarizado na língua francesa.<sup>121</sup> Para tal evento, *Le Grand Robert de la Langue Française* traz a data de 1928.

Na língua portuguesa, o termo data de 1949<sup>122</sup> e se escrevia com um hífen “auto-retrato”, até a entrada em vigor do acordo ortográfico de 1990. É interessante notar que, enquanto a antiga ortografia mantém evidente a formação da palavra por um processo de composição com o radical grego “autós”, que significa “próprio, de si mesmo”<sup>123</sup>, a nova resultou em uma coincidência feliz para o gênero, pois, acrescido de um “r”, “auto” se transforma em “autor”. Autorretrato: autor mais retrato, retrato do autor.<sup>124</sup>

Com a inclusão tão tardia desse termo nas línguas portuguesa e francesa, perguntamos: Como eram chamadas as tão célebres obras de Dürer, Rembrandt, Rubens ou mesmo Van Gogh? Segundo Bonafoux, falava-se de “retrato do artista por ele mesmo”, como um tipo de subgênero<sup>125</sup>. Essa denominação nos leva a outras questões: quando se fala de um retrato de artista, espera-se ver representado um artista, daí a grande quantidade de autorretratos com cavalete, paleta e pincéis, o que, segundo Laclotte e Cuzin, distingue o autorretrato “profissional” do autorretrato “fisiognomônico”, no qual o artista revela menos um homem pintando que um homem que se olha.<sup>126</sup> Então, no autorretrato dito profissional, o artista procura representar-se em ação, durante o seu trabalho, um tipo de metalinguagem e também de *mise en abyme*. O que, segundo Stéphane Guégan, serviu de dupla afirmação para os poucos exemplos de mulheres pintoras (fig. 30), em épocas em que essa atividade era quase exclusivamente masculina.<sup>127</sup> Através do seu autorretrato, a artista dizia: sou eu, mulher e pintora.



Fig. 30: VAN HEMESSEN, *Autoportrait au chevalet*, 1548.

<sup>121</sup> BONAFOUX. *Autoportraits du XXe siècle*.

<sup>122</sup> HOUAISS. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 226.

<sup>123</sup> CUNHA; CINTRA. *Nova gramática do português contemporâneo*, p.113.

<sup>124</sup> Utilizamos esse jogo de palavras em nosso artigo “Retratos de autor: autorretratos de Jean Cocteau”, publicado na revista *Em Tese*, volume 18, nº 2, de maio-agosto de 2012.

<sup>125</sup> BONAFOUX. *Les peintres et l'autoportrait*. “Portrait de l'artiste par lui-même”.

<sup>126</sup> LACLOTTE; CUZIN. *Dictionnaire de la peinture*, p. 731.

<sup>127</sup> GUÉGAN. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art*, p. 17.

Outro problema é suscitado pela distinção entre retrato e autorretrato: normalmente, para conceber um retrato, o artista representa o modelo que posa na sua frente, ele representa o que vê. Porém, para a realização de um autorretrato, ele deve representar o que não consegue ver diretamente, o seu próprio rosto. Então, um objeto deve, obrigatoriamente, em algum momento, e quase sempre no momento de realização da obra, integrar esse processo de autorrepresentação: esse objeto é o espelho. Entretanto, como lembra Bonafoux, o espelho é uma superfície e a imagem refletida nele lembra uma pintura. O artista pintaria, então, a pintura que ele vê.<sup>128</sup> Com certeza, antes de se reconhecer na obra que está executando, o artista deve-se reconhecer no espelho, pois como afirma Sabine Melchior-Bennet, “se o espelho é o auxiliar da identificação e da autorrepresentação, ele pode, também, tornar-se revelador de profundos problemas psíquicos.”<sup>129</sup> Assim, além de tantas questões que envolvem o autorretrato, como uma autoafirmação enquanto indivíduo e enquanto artista, essa prática estaria, também, ligada ao mito de Narciso. Essa “atração narcisista pela própria imagem; tentativa de sair de si mesmo para enfim ver-se melhor”<sup>130</sup>, compreender-se e distinguir-se do outro, atravessou épocas até a atualidade e fez-se muito presente no século XX.

Procuramos, então, na obra de Jean Cocteau, especificamente no corpus selecionado, elementos que nos permitam realizar uma análise sob a ótica do autorretrato plástico-gráfico, literário e cinematográfico.

## 2.1. Autorretratos sem rosto

Não temos a confirmação de que Jean Cocteau tenha intitulado, ele mesmo, já nos anos 1910, os desenhos da série conhecida como “autoportraits sans visage”, mas é bem provável que, posteriormente, ele o teria adotado, pois utiliza o termo “auto-portrait” (com hífen) no roteiro do seu filme *Le testament d’Orphée*, em 1959: “O lençol que havia encoberto a última tela voa e descobre uma ardósia. O poeta limpa essa ardósia com um pano, olhando ora o vaso de flor, ora a ardósia, como se ele copiasse o hibisco. Do pano que limpa,

---

<sup>128</sup> BONAFOUX. *Les peintres et l’autoportrait*.

<sup>129</sup> MELCHIOR-BENNET. *Histoire du miroir*, p.14. “Si le miroir est l’auxiliaire de l’identification et de l’autoreprésentation, il peut aussi devenir le révélateur de troubles psychiques profonds.”

<sup>130</sup> COELHO. *Olhar e ser visto na Casa Fiat de Cultura: a figura humana da Renascença ao contemporâneo*, p. 32.

sai um *auto-portrait* do poeta.”<sup>131</sup> Em 1960, em uma entrevista concedida a Jean Domarchi e Jean-Louis Laugier, Cocteau afirma que “um pintor pode pintar um arenque defumado com um garfo, um pintor pode pintar uma paisagem, um pintor pode pintar o retrato de uma mulher ou de um zuavo, é sempre o seu autorretrato”.<sup>132</sup> Qualquer que seja o motivo, é a visão do artista que se imprime na tela.

Porém, é em um sentido mais estrito que procuramos analisar a série de autorretratos sem rosto, por mais paradoxal que possa parecer o título dado a esses desenhos, e veremos que eles nos fornecem elementos suficientes para uma reflexão sobre o gênero autorretrato. Pois, trata-se da obra de um artista que realiza uma autorrepresentação gráfica, reconhecível, mas sem deixar de lançar várias questões sobre a sua identidade, a sua visibilidade e, também, sobre a própria construção de um autorretrato. Em um desses desenhos (fig. 31), Cocteau segura um lápis estilizado. Supomos que o “retratado” desenha ou se desenha, embora também seja possível afirmar que se trata da prática da escrita, já que o autor é, também, poeta. Porém, o que nos leva a incluir essa obra na tradição da metalinguagem dos “retratos de artista por ele mesmo”, nos quais o artista é representado com o(s) seu(s) instrumento(s) de trabalho, como o cavalete, a paleta e os pincéis, ou uma prancheta e um lápis ou bico de pena, no caso do desenho, é o fato de que Cocteau, em várias outras ocasiões, executou esse procedimento, às vezes de maneira ainda mais contundente, como no caso de uma *mise en abyme* intitulada *L’Art* (fig. 32).



Fig. 31: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage - cubiste*, 1909.



Fig. 32: COCTEAU,  
*L’Art*, 1923-1924.

<sup>131</sup> COCTEAU. Le testament d’Orphée. In: COCTEAU. *Romans, poésies, oeuvres diverses*, p. 1342, grifo nosso. “Le drap qui avait caché la dernière toile s’envole et découvre une ardoise. Le poète essuie cette ardoise avec un chiffon, regardant alternativement le pot de fleur et l’ardoise, comme s’il copiait l’Hibiscus. De ce chiffon qui essuie sort un auto-portrait du poète.”

<sup>132</sup> COCTEAU. *Entretiens sur le cinématographe*, p.139. “Un peintre peut peindre un hareng saur avec une fourchette, un peintre peut peindre un paysage, un peintre peut peindre un portrait de femme ou un portrait de zouave, c’est toujours son autoportrait.”

Para Francis Ramirez e Christian Rolot, no entanto, nesse desenho (fig. 31) Cocteau escreve. Desse autorretrato sem rosto “cubista” de 1909, os autores fazem uma descrição interessante e o relacionam com outros autorretratos do artista, bem como com o espelho, esse elemento primordial na prática da autorrepresentação:

[Esse autorretrato de Cocteau] já é desenhado diante de um espelho. Vê-se o busto de um jovem, à sua mesa, escrevendo com a mão esquerda [Cocteau era destro] e a direita apoiada na bochecha, em uma pose clássica, na qual o estilo, bem pouco cubista, do grafismo, quer dar-lhe um toque de modernidade. Cocteau tem vinte anos e acaba de publicar seu primeiro soneto na revista *Je sais tout*. Ele tem uma abundante e desalinhada cabeleira, mas, no desenho, seu rosto ainda está virgem de qualquer traço. É esse rosto vazio que os inumeráveis autorretratos dos cinquenta e quatro anos que se seguirão vão, dia após dia, preencher, trabalhar, machucar e depois, lentamente, apagar.<sup>133</sup>

A conservadora do museu Jean Cocteau Collection Séverin Wunderman, Célia Bernasconi, por sua vez, acredita que “a figura do jovem sem rosto, acompanhado de objetos geométricos, representa algo mais que o reflexo do artista no espelho.” Segunda ela, trata-se de “um autorretrato do Cocteau não visível” e que, como nos desenhos de Modigliani, “Cocteau apresenta um rosto ausente, do qual se advinha que o olhar está voltado para o interior.” Bernasconi completa, ainda, que “é difícil de determinar se o jovem que segura um lápis na mão está escrevendo ou desenhando.”<sup>134</sup>

De toda forma, o espelho e sua consequente alusão ao mito de Narciso é, de fato, um elemento muito presente na obra de Cocteau, qualquer que seja a linguagem: fotografia (fig. 33), desenho (fig. 34) ou cinema (fig. 35).

<sup>133</sup> RAMIREZ; ROLOT. *Jean Cocteau: l’œil architecte*, p. 108. “Il est déjà dessiné devant un miroir. On y voit un jeune homme, en buste, écrivant à sa table de la main gauche, la main droite appuyée sur la joue, dans une pose classique à laquelle le style, en vérité bien peu cubiste du graphisme, veut conférer une touche de modernité. Cocteau a vingt ans et vient de publier son premier sonnet dans la revue *Je sais tout*. Il a une abondante et tournoyante chevelure, mais sur le dessin son visage est encore vierge de tout trait. C’est ce visage vide que les innombrables autoportraits des cinquante-quatre années qui suivirent vont, jour après jour, remplir, travailler, meurtrir puis, lentement, effacer.”

<sup>134</sup> BERNASCONI. Dessins de l’oiseleur. In: *Musée Jean Cocteau Collection Séverin Wunderman*, p.129. “La figure du jeune homme sans visage, accompagné d’objets géométriques, représente autre chose que le reflet de l’artiste dans un miroir. [...] C’est un autoportrait du Cocteau non visible. [...] Cocteau présente un visage absent, dont on devine que le regard est dorénavant tourné vers l’intérieur. Il est difficile de déterminer si le jeune homme qui tient un crayon à la main est en train d’écrire ou de dessiner.”



Fig. 33: COCTEAU,  
*Autoportrait devant la glace*,  
c. 1904.



Fig. 34: COCTEAU,  
Ilustração para *Le grand écart*,  
1926.



Fig. 35: COCTEAU. *Orphée*,  
1949.

Na série de autorretratos sem rosto também há um exemplo com espelho (fig. 36), o desenho é dividido verticalmente em dois. No lado esquerdo, vemos o busto de homem pela metade, sem rosto, que lembra outro desenho da série (fig. 37) pelas roupas do modelo e pelo corte de cabelo. No lado direito, vemos um homem de costas, também pela metade, usando um paletó. Se não se trata do mesmo homem, ao menos é inegável o efeito de espelhamento. Além disso, o que se encontra no lado esquerdo é visto dentro de uma moldura que pode muito bem ser lida como a moldura de um espelho. Esse homem é Cocteau, o que é confirmado pelo título *Autoportrait*. “Ele para diante de um espelho, diante do seu espelho e escruta a sua imagem.”<sup>135</sup>



Fig. 36: COCTEAU,  
*Autoportrait*, 1917.



Fig. 37: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage*, 1917.

Segundo Isabelle Monod-Fontaine, Cocteau dizia que “era preciso refletir como os espelhos embaçados, tirar espelhos do bolso e recolocá-los ali rapidamente, levar sem saber as marcas do rosto do lutador de boxe na toalha usada no ringue, o reflexo de um sorriso em um

<sup>135</sup> BONNAFOUS. Jean Cocteau dessinateur photographe. In: CAIZERGUES. *Jean Cocteau, 40 ans après*, p. 241. “Il se pose devant un miroir, son miroir et scrute son image.”

espelho, contornar com o lápis a sombra de um perfil na parede”<sup>136</sup>, para captar a rapidez do instante. O que nos remete ao sudário, bem como ao mito de Butades, mas também ao processo de construção do “eu” no tempo.

Especialista da obra de Jean Cocteau, Dominique Païni diz que nessa série de autorretratos sem rosto Cocteau se interroga ao se resumir ao traço, à linha, ao contorno, revelando que o narcisismo é para ele uma inquietação, afinal, se achava feio e não se sentia confortável em seu corpo. Païni afirma ainda que Cocteau se mostra como uma ondulação e consegue transformar os poucos elementos usados na construção desses autorretratos (o formato do rosto como uma lágrima, o cabelo) em uma marca registrada.<sup>137</sup> Esse comentário encontra eco em textos de outros estudiosos da obra de Cocteau, como François Nemer que diz que

No pico da estilização coctaliana, paradoxalmente, os autorretratos sem rosto evitam os traços salientes, os detalhes, para conservar apenas uma forma geral, tão convincente que ela parece se assemelhar a ele sem que se possa dizer por quê: é o caso dos numerosos e juvenis *Autoportraits sans visages* [...]<sup>138</sup>.

É mesmo intrigante como a ausência dos traços fisionômicos e a diferença da linha de alguns desenhos (fig. 38, 39 e 40) dessa série não comprometem a sua unidade, nem descarta imediatamente a sua classificação como autorretrato.



Fig. 38: COCTEAU, *Autoportrait sans visage – cubiste*, c. 1910-1913.



Fig. 39: COCTEAU, *Autoportrait sans visage*, c. 1910-1913.



Fig. 40: COCTEAU, *Autoportrait*, v. 1915.

<sup>136</sup> MONOD-FONTAINE. Portrait de l'artiste en fil d'Ariane. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*, p. 37. “Il fallait, dit Cocteau, réfléchir comme les miroirs qui ne réfléchissent pas, sortir des miroirs de sa poche et les y remettre en hâte, emporter à l'aveuglette l'empreinte du boxeur sur le linge du ring de boxe, le reflet d'un sourire dans le cadre d'une glace, cerner au crayon l'ombre d'un profil sur le mur.”

<sup>137</sup> PAÏNI, Dominique. *Jean Cocteau, l'artiste de l'autoportrait sans visage*. Disponível em: <[www.arte.tv/fr/jean-cocteau-l-artiste-de-l-autoportrait-sans-visage/3444528,CmC=3291794.html](http://www.arte.tv/fr/jean-cocteau-l-artiste-de-l-autoportrait-sans-visage/3444528,CmC=3291794.html)>. Acesso em: 24 fev. 2013.

<sup>138</sup> NEMER. L'image Cocteau. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*, p. 27. “Au pic de la stylisation coctalienne, paradoxalement, les portraits sans visage évitent les traits saillants, les détails, pour ne retenir qu'une forme générale, d'autant plus convaincante qu'elle paraît ressemblante sans qu'on sache pourquoi: c'est le cas des nombreux et juvéniles *Autoportraits sans visage* [...]”

No primeiro desenho (fig. 38), temos traços geométricos, no segundo (fig. 39), a linha é bastante contínua e firme e, no terceiro (fig. 40), a fluidez reforça a ideia de Païni de que Cocteau é uma ondulação, ou seja, sutil e de difícil enquadramento. Mas, podemos mesmo classificar esses desenhos sem rosto como autorretratos? Annateresa Fabris<sup>139</sup> respondeu positivamente quando se fez a mesma pergunta diante da instalação *Iminente circuito*, de Rubens Mano (fig. 41 e 42), em que o contorno da cabeça do autor é exibido dentro de caixas iluminadas.



Fig. 41: MANO,  
*Iminente circuito*, 1995.



Fig. 42: MANO,  
*Iminente circuito*, 1995.

Isabelle Oger, na sua pesquisa sobre os emblemas do período renascentista, considera possível a inclusão de obras que omitem traços fisionômicos e privilegiam a semelhança moral com o modelo em detrimento de uma semelhança física no gênero retrato.<sup>140</sup> Esse pensamento não parece isolado e tem-se aplicado também ao autorretrato, como no caso da obra do artista Arman (fig. 43).



Fig. 43: ARMAN,  
*Auto-robot-portrait d'Arman*,  
1992.

<sup>139</sup> FABRIS. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, p. 67.

<sup>140</sup> OGER. L'emblème à la Renaissance: un portrait sans visage? In: FLAHUTEZ; GOLDBERG; VOLTI. *Portrait et visage, visage ou portrait*, p. 49-61.



Desse modo, chegamos a uma espécie de princípio da esfinge, a uma autorrepresentação que se materializa através dos mistérios do eu do artista enquanto tal, em vez de se revelar facilmente compreensível através de elementos visíveis identificáveis. Um autorretrato que vai além do físico, como queria Diderot, para o seu já citado retrato.

Isso seria, segundo Bonafoux, devido ao deslocamento das razões do autorretrato na arte após o advento das vanguardas. Da necessidade de reconhecermos o artista passamos à identificação imediata da sua obra, que é a sua própria realidade<sup>141</sup>, o que é perfeitamente ilustrado pelo autorretrato de Roy Lichtenstein (fig. 44).

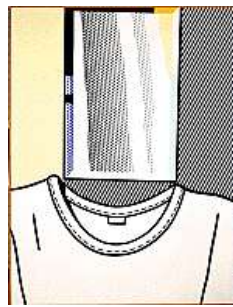


Fig. 44: LICHTENSTEIN, *Autoportrait*, 1978.

Cocteau, que sempre gostou e fez uso do mito da esfinge, não deixaria de, através da sua obra, compartilhar com o seu público os mistérios da sua personalidade, que ele, antes de qualquer outro, procura entender em uma busca incessante por esse eu “inclassificável”. O seu rosto vazio é, sem dúvida, um questionamento e quando resolve introduzir nesse “campo” enigmático um elemento que ajudaria na sua identificação, ele não o escolhe ao acaso. Pois, sabe que, para muitos, “pintar-se [desenhar-se] é, há séculos, pintar um olhar que olha. A intensidade desse olhar é um dos signos particulares do autorretrato.”<sup>142</sup>



Fig. 45: COCTEAU, *Quadruple autoportrait*, 1915-1916.

<sup>141</sup> BONAFOUX. *Autoportraits du XXe siècle*.

<sup>142</sup> BONAFOUX. *Autoportraits du XXe siècle*. “Se peindre, c’est, depuis des siècles, peindre un regard qui regarde. L’intensité de ce regard est l’un des signes particuliers de l’autoportrait.”

No já citado *Quadruple autoportrait* (fig. 45), Cocteau se multiplica, se procura, se esconde, olha para o espectador, o desafia como uma esfinge. Ele se faz reconhecer pelo formato do rosto, pelo penteado, pelas roupas, mas só se revela, de forma enigmática, através do seu procedimento artístico: um ser multifacetado, entre a superexposição e a invisibilidade, que transita entre a tradição e a vanguarda, entre o olhar desafiador e o intrigante vazio. Com toda certeza, Cocteau não ignorava a existência das silhuetas realizadas pelo gravurista Jean Huber (fig. 46), no século XVIII. Tampouco desprezava a força do olhar, a função dos acessórios ou uma das missões de todo artista: contribuir para a história da arte com um toque pessoal.

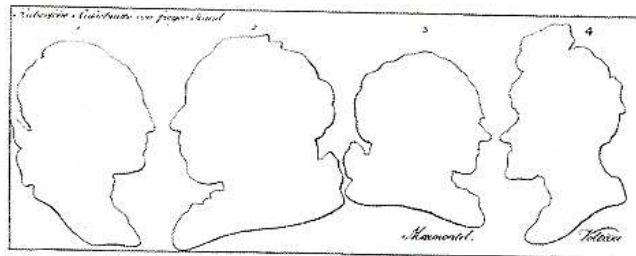


Fig. 46: HUBER, *Silhouettes de Jean-François Marmontel, Jean Huber, Jean-Jacques Rousseau et Voltaire, 1777-1778.*

Assim, ele gira o rosto para falar diretamente com o seu público, revelando autorretratos assim intitulados, que têm no modelo o seu principal, senão único objeto, cuja pose é enquadrada como em um retrato 3X4 e que permitem reconhecer o autor, apesar da ausência dos traços fisionômicos. Ou seja, Cocteau nos oferece autorretratos tão fiéis quanto a complexidade do seu próprio ser.



Fig. 47: COCTEAU, *Autoportrait sans visage, 1917.*



Fig. 48: COCTEAU, *Autoportrait sans visage, c. 1910-1913.*



Fig. 49: COCTEAU, *Autoportrait sans visage, s.d.*

## 2.2. O rosto da escrita

Embora a metáfora pictural esteja presente no autorretrato literário, como veremos mais adiante, Michel Beaujour afirma que, na literatura, o autorretratista não se descreve da mesma forma que um pintor representa o rosto e o corpo vistos no espelho. Beaujour utiliza a metáfora do espelho, mas, para ele, o espelho presente na elaboração de um autorretrato literário é um espelho que remete ao *Speculum* medieval, isto é, uma enciclopédia, que tem por função “desdobrar inteligivelmente uma representação das coisas ou do sujeito que as conhece, criando, ao mesmo tempo, a possibilidade de remissões de um lugar a outro e a de acréscimos nos lugares já percorridos. O espelho é, então, em princípio, uma forma espacial aberta: aberta a uma invenção ulterior.”<sup>143</sup> Um espaço que pode ser percorrido de um ponto a outro em um movimento de idas e voltas. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Natacha Allet considera que a linearidade da escrita alfabética não permitiria uma apreensão da figura por completo através de um único olhar e que, além disso, se, no autorretrato pictural, o físico revela-se imediatamente, na literatura, o autor de um autorretrato não poderia limitar-se a uma descrição física ou moral, como acontece nos retratos literários.<sup>144</sup> Vemos nisso uma diferença importante entre o tratamento dado ao autorretrato na literatura e nas artes plásticas: enquanto nas artes-plásticas o autorretrato é um retrato do artista por ele mesmo, na literatura, retrato e autorretrato não usam os mesmos procedimentos formais.

Damien Zanone, por outro lado, reconhece as especificidades da escrita, mas prefere reafirmar a analogia escritor-pintor, apoiado na existência de um “espelho” no qual o autor se vê para se descrever. Para ele, enquanto o relato do nascimento do autor deve se constituir no ponto de partida de uma autobiografia, a primeira página característica de um autorretrato literário não é esse relato, mas o olhar do autor no espelho.<sup>145</sup> Zanone ilustra essa ideia com uma passagem de uma obra considerada por vários estudiosos, Michel Beaujour inclusive, como um bom exemplo de autorretrato literário. Trata-se de *L'Âge d'homme* (1939), de Michel Leiris: “Acabo de fazer trinta e quatro anos, a metade da vida. Fisicamente tenho uma

<sup>143</sup> BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p. 10-32. “[...] déployer intelligiblement une représentation des choses, ou du sujet qui les connaît, tout en ménageant la possibilité de renvois d'un lieu en un autre, et celle d'ajouts dans les lieux déjà parcourus. Le miroir est donc en principe une forme spatiale ouverte: ouverte à une invention ultérieure.”

<sup>144</sup> ALLET. *L'autoportrait*, p. 4. Disponível em:

<[www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/)>. Acesso em: 22 jan. 2013.

<sup>145</sup> ZANONE. *L'autobiographie*, p. 21.

estatura mediana, sou mais para pequeno. Tenho cabelos castanhos, cortados curtos [...]”<sup>146</sup> O autor se olha no espelho e se descreve objetivamente, sem, contudo, deixar de expressar a sua convicção sobre o futuro: não ultrapassará os setenta anos de idade. Esse início de livro nos lembra o começo de *La difficulté d’être*: “Eu já passei dos cinquenta anos. Isso quer dizer que a morte não deve demorar a me encontrar. O teatro da vida está bem avançado e me restam poucas falas.”<sup>147</sup> E um trecho mais adiante: “Meus dentes se encavalam. Em suma, sobre um corpo nem grande nem pequeno, magro, armado com mãos admiradas porque longas e muito expressivas, eu sustento uma cabeça ingrata. Ela me dá uma falsa soberba.”<sup>148</sup> Desse modo, se o “espelho”, como o entende Zanone, constitui um dos critérios para a classificação do gênero autorretrato literário, Cocteau o cumpre perfeitamente.

Mas, diferentemente do que deixam pensar as considerações de Zanone, uma autobiografia pode fugir de um padrão pré-estabelecido, como vimos no capítulo anterior, e, por isso, não poderia ter na sua página inicial o principal elemento que a diferencie do autorretrato literário. Do mesmo modo que a diferenciação entre esse último e o autorretrato pictural, a distinção entre autobiografia e autorretrato também passa pelo fato de a autobiografia conservar uma proximidade formal com a biografia.

Vejamos outros pontos que distinguem os dois gêneros: enquanto a autobiografia é essencialmente narrativa, retrospectiva e cronológica, o autorretrato nunca é predominantemente narrativo e se organiza por temas, como acredita Michel Beaujour<sup>149</sup>. Dessa forma são organizados os *Essais* de Michel de Montaigne, que compõem, de acordo com o estudo de Beaujour, o exemplo primeiro e o mais perfeito de autorretrato literário. Nós já apontamos para a proximidade consciente da obra de Cocteau com a de Montaigne, observemos, agora, o que elas têm em comum no que se refere à estrutura.

Os capítulos de *La difficulté d’être* não são organizados de maneira cronológica, mas temática e seus títulos lembram aqueles utilizados por Montaigne<sup>150</sup>. Em seu artigo *Les essais sur soi-même*<sup>151</sup> Jean Touzot já havia apontado para a semelhança da estrutura das duas obras em questão, listando alguns dos títulos de capítulos que dialogam entre si:

<sup>146</sup> LEIRIS apud ZANONE. *L’autobiographie*, p. 21. “Je viens d’avoir trente-quatre ans, la moitié de la vie. Au physique, je suis de taille moyenne, plutôt petit. J’ai des cheveux châtons coupés court [...]”

<sup>147</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 9. “J’ai passé la cinquantaine. C’est dire que la mort ne doit pas avoir à faire bien longue route pour me rejoindre. La comédie est fort avancée. Il me reste peu de répliques.”

<sup>148</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 31. “Mes dents se chevauchent. Bref, sur un corps ni grand ni petit, mince et maigre, armé de mains qu’on admire parce qu’elles sont longues et très expressives, je promène une tête ingrata. Elle me donne une fausse morgue.”

<sup>149</sup> BEAUJOUR. *Miroirs d’encre*, p. 8.

<sup>150</sup> MONTAIGNE. *Essais*.

<sup>151</sup> TOUZOT. Les essais sur soi-même. In: *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 53, p. 369-370.

- *Essais*: “Da arte de conferenciar”; “Dos nomes”; “Da fisionomia”; “Da idade”; “Da amizade” e “Como a alma descarrega suas paixões sobre objetos falsos quando os verdadeiros lhe faltam”.<sup>152</sup>
- *La difficulté d’être*: “Da conversa”; “Das palavras”; “Do meu físico”; “Da juventude”; “Da amizade” e “Do governo da alma”.<sup>153</sup>

A essa lista acrescentamos outros títulos de capítulos dessas duas obras, que de alguma forma se espelham:

- *Essais*: “Da instituição das crianças”; “Do exercício”; “Do dormir”; “Dos livros”; “Da moderação”; “Que filosofar é aprender a morrer” e “Do costume e de não mudar facilmente uma lei recebida”.<sup>154</sup>
- *La difficulté d’être*: “Da mina infância”; “Do trabalho e da lenda”; “Do sonho”; “Da leitura”; “Da medida”; “Da morte” e “Dos costumes”.<sup>155</sup>

Além da organização por temas, o que opõe os dois gêneros é, segundo Yvonne Bellenger, o fato de que “a autobiografia conta uma história passada, acabada e o autorretrato tenta apreender um homem vivo e em movimento. Um homem que se faz ao mesmo tempo em que ele se descreve. Ou a literatura como ação.”<sup>156</sup> Dessa forma, um autorretrato literário seria uma obra em que o autor se interroga e se revela através das questões que ele próprio se coloca sobre o seu ofício. Aliás, em uma entrevista concedida a André Fraigneau<sup>157</sup>, Cocteau diz que lerá o capítulo “De mon style” (Do meu estilo), no qual fala essencialmente do seu trabalho de escritor, para atender ao pedido do entrevistador que queria ouvir uma passagem do livro *La difficulté d’être* que melhor resumisse o seu autor. Acreditar que um capítulo sobre o seu estilo de criação pode condensar as características do seu ser é concordar que “o autorretrato não é somente a escrita, mas a *mise en scène* da escrita; e [que] a memória, para escapar do apagamento e da simples reminiscência dita voluntária, toma, no texto, a forma de

<sup>152</sup> “De l’art de conférer”; “Des noms”; “De la physionomie”; “De l’âge”; “De l’amitié”; “Comme l’âme décharge ses passions sur des objets faux, quand les vrais lui défailent”.

<sup>153</sup> “De la conversation”; “Des mots”; “De mon physique”; “De la jeunesse”; “De l’amitié”; “Du gouvernement de l’âme”.

<sup>154</sup> “De l’institution des enfants”; “De l’exercitation”; “Du dormir”; “Des livres”; “De la modération”; “Que Philosophe, c’est apprendre à mourir”; “De la coutume et de ne changer aisément une loi reçue”.

<sup>155</sup> “De mon enfance”; “Du travail et de la légende”; “Du rêve”; “De la lecture”; “De la mesure”; “De la mort”; “Des moeurs”.

<sup>156</sup> BELLENGER. L’autoportrait et le devenir. In: *Magazine Littéraire*. Hors-série. Les écritures du moi, p. 32. “[...] L’autobiographie qui raconte une histoire passée, finie, et l’autoportrait qui tente de saisir un homme vivant et mouvant. Un homme qui se fait en même temps qu’il se décrit. Ou la littérature comme action.”

<sup>157</sup> COCTEAU. *Jean Cocteau: entretiens avec André Fraigneau*, p. 160.

uma reflexão sobre a própria escrita.”<sup>158</sup> Esse procedimento não é raro na obra de Cocteau.

Eis, a seguir, alguns exemplos:

O papel branco, a tinta, a pena me assustam. Eu sei que eles se juntam contra a minha vontade de escrever. Se eu consigo vencê-los, então, a máquina se esquentam, o trabalho me trabalha e o espírito segue. Mas é importante que eu interfira o menos possível nisso, que eu esteja meio adormecido. A mínima consciência desse mecanismo o interrompe. E se eu quero fazê-lo funcionar de novo, é preciso que eu espere que ele se decida sozinho, sem tentar convencê-lo através de uma armadilha qualquer. É por isso que não uso mesas que me intimidam e que parecem convidar ao trabalho. Eu escrevo a qualquer hora, sobre os meus joelhos.<sup>159</sup>

Com uma obra abundante e variada (poemas, peças de teatro, romances, ensaios, roteiros de filmes, canções, argumentos para espetáculos de dança...) e uma facúndia impressionante, não poderíamos imaginar que Cocteau também sofresse da famosa angústia diante da página em branco. Para vencê-la, diz recorrer a um estado de semiconsciência que lembra as técnicas de escrita surrealistas<sup>160</sup>, porém, mais adiante ele se mostra entre a inspiração e o trabalho:

Eu tenho poucas palavras na minha pena. Eu as viro e as reviro. A ideia galopa na frente. Quando ela para e olha para trás, me vê atrasado. Isso a deixa impaciente. Ela foge. Eu não a encontro mais. Abandono o papel. Ocupo-me com outra coisa. Abro a minha porta. Sou livre. Basta dizer isso e a ideia volta com toda velocidade e me lança ao trabalho.<sup>161</sup>

Essa *mise en scène* da escrita leva inevitavelmente à autorreferência no discurso, que Michel Beaujour chama de “memória intratextual”<sup>162</sup>. No capítulo intitulado “Des mots” (Das palavras), Cocteau diz:

Eu quero que me reconheçam pelas minhas ideias, ou melhor, pela minha postura. Eu procuro apenas me fazer ouvir o mais brevemente possível. Notei que quando uma história não fisga o espírito, ele tem tendência a ler rápido demais, a passar por cima. É por isso que, neste livro, eu contornei a minha

<sup>158</sup> BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p. 144. “L’autoportrait est non seulement écriture, mais mise en scène de l’écriture; et la mémoire, pour échapper à l’effacement et à la simple réminiscence dite volontaire, y prend la forme d’une réflexion sur l’écriture.”

<sup>159</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 17. “Le papier Blanc, l’encre, la plume m’effraient. Je sais qu’ils se liguent contre ma volonté d’écrire. Si j’arrive à les vaincre, alors la machine s’échauffe, le travail me travaille et l’esprit va. Mais il importe que je m’y mêle le moins possible, que je somnole à demi. La moindre conscience de ce mécanisme l’interrompt. Et si je veux le remettre en marche, il me faut attendre qu’il s’y décide, sans essayer de le convaincre par quelque piège. C’est pourquoi je n’use pas de tables qui m’intimident et ont un air d’invite. J’écris à n’importe quelle heure, sur mes genoux.”

<sup>160</sup> BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p. 40.

<sup>161</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 24. “J’ai peu de mots dans ma plume. Je les tourne et je les retourne. L’idée galope devant. Lorsqu’elle s’arrête et regarde en arrière, elle me voit à la traîne. Cela l’impatiente. Elle se sauve. Je ne la retrouve plus. Je quitte le papier. Je m’occupe d’autre chose. J’ouvre ma porte. Je suis libre. C’est vite dit. L’idée revient à toute vitesse et me jette au travail.”

<sup>162</sup> BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p. 167. “Mémoire intratextuelle”.

escrita, o que obriga a não deslizar em linha reta, a retomá-la duas vezes, a reler as frases para não perder o fio.<sup>163</sup>

Com efeito, é através do exercício reflexivo da escrita, isto é, do ato de escrever, que Cocteau pretende mostrar-se, ou no que ele pretende transformar-se, passando de corpo a *corpus*, outra característica do gênero segundo Beaujour<sup>164</sup>, como na passagem seguinte:

Eu me ponho a trabalhar. É o único meio que me permite esquecer as minhas feiuras e ser bonito na minha mesa. Este rosto da escrita é, no final das contas, o meu verdadeiro rosto. O outro, apenas uma sombra que se apaga. Que eu construa rapidamente meus traços de tinta para substituir aqueles que vão embora.<sup>165</sup>

Imediatamente, associamos esse trecho aos seus *autoportraits sans visages* e, assim, voltamos, como anunciado, à questão da metáfora pictural. É, provavelmente, a famosa passagem do aviso ao leitor dos *Essais* de Montaigne que está na origem da escolha do nome autorretrato para esse gênero literário: “Eis aqui um livro de boa fé, leitor. [...] Eu quero que me vejam nele, no meu modo simples, natural e ordinário, sem contenção e artifício: pois o que pinto sou eu. Meus defeitos se lerão cruamente e a minha forma ingênua tanto quanto a reverência pública me permitiu.”<sup>166</sup>

Essa referência ao ato da pintura, como desejo de retratar-se pela escrita, aparece estendida ao desenho em *La difficulté d'être*: “você me dirá que um homem não exhibe seu esqueleto, que seria o pior atentado ao pudor. Mas essa linha não é um esqueleto. Ela realça o olhar, o timbre da voz, o gesto, o caminhar, um conjunto que compõe a personalidade física.”<sup>167</sup> Ele também se questiona sobre suas escolhas enquanto autor, comparando-as a procedimentos adotados por outros pintores: “Eu pareceria com esses pintores que pintam a moldura (e por que não a parede e o imóvel).”<sup>168</sup> Cocteau queria, nesse momento, evitar o transbordamento.

<sup>163</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 133. “Je veux qu'on me reconnaisse à mes idées, ou mieux, à ma démarche. Je ne cherche qu'à me faire entendre le plus brièvement possible. J'ai remarqué, lorsqu'une histoire n'accroche pas l'esprit, qu'il avait tendance à lire trop vite, à savonner sa pente. C'est pourquoi, dans ce livre, je contourne mon écriture, ce qui oblige à ne pas glisser en ligne droite, à s'y reprendre à deux fois, à relire les phrases pour ne pas perdre le fil.”

<sup>164</sup> BEAUJOUR. *Miroirs d'encre*, p. 314-340.

<sup>165</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 163. “Je me mets au travail. C'est le seul moyen qui me rende possible d'oublier mes laideurs et d'être beau sur ma table. Ce visage de l'écriture étant somme toute mon vrai visage. L'autre, une ombre qui s'efface. Vite, que je construis mes traits d'encre pour remplacer ceux qui s'en vont.”

<sup>166</sup> MONTAIGNE. *Essais*, p. 117. “C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. [...] Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif. Et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis.”

<sup>167</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 159. “Vous me direz qu'un homme n'exhibe pas son squelette, que ce serait le pire attentat contre la pudeur. Mais cette ligne n'est pas un squelette. Elle relève du regard, du timbre de voix, du geste, de la démarche, d'un ensemble qui compose la personnalité physique.”

<sup>168</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 157. “Je ressemblerais à ces peintres qui peignent le cadre (et pourquoi pas le mur et l'immeuble).”

A relação entre natureza e arte não foge à reflexão que o autor faz sobre a autorrepresentação. Cocteau se preocupa com a sua criação, mas também com a recepção do seu trabalho e os efeitos provocados no seu leitor: “A obra de arte, por intermédio da qual um homem *se expõe heroicamente* ou com uma extrema inconsciência, outra forma de heroísmo, fincará raiz no outro, graças a subterfúgios comparáveis aos que a natureza usa para se perpetuar.”<sup>169</sup> Entretanto, se, por um lado, seu desejo é de perpetuar-se, por outro lado, a consciência da morte parece rondá-lo nas reiteradas descrições do seu precário estado de saúde ou, ainda mais evidente, no capítulo intitulado “De la mort” (Da morte). Isso reforça o lugar de *La difficulté d’être* na biblioteca do gênero autorretrato, pois segundo Natacha Allet,

o sujeito biográfico que resolve escrever o seu retrato se encontra necessariamente confrontado com os limites da sua própria morte e com o limite do impessoal (a cultura, a língua). Tal é o paradoxo do gênero: o sujeito que se procura não para de se perder no labirinto do seu texto. Resta um estilo e a singularidade de um trajeto executado na memória de toda uma cultura.<sup>170</sup>

Em 1952, Jean-Pierre Millemcam<sup>171</sup>, disse que Cocteau havia acreditado que *La difficulté d’être* era a sua última morte e que, de fato, nessa obra o som da morte é muito profundo. “Sobre o capítulo da morte, resta-me muito a dizer e eu me surpreendo que tanta gente se incomode com ela, já que ela está em nós cada segundo e que eles deveriam encará-la com resignação.”<sup>172</sup>

Assim, o olhar no espelho, a organização por temas, a reflexão sobre o ato da escrita, o texto autorreferencial ou “memória intratextual”, a passagem do corpo ao *corpus*, a metáfora pictural e a presença da morte constituem elementos do autorretrato literário que Cocteau utiliza na composição de *La difficulté d’être*.

Entretanto, para Michel Beaujour o autorretrato literário é um “objet trouvé”<sup>173</sup>, ou seja, para ele, o escritor não tem, precisamente, o projeto de criar um autorretrato, mas o descobre durante a sua elaboração. Isso justificaria a diversidade contida no gênero, ainda que algumas matrizes possam ser referenciadas na tradição literária, como os *Essais* de Montaigne ou *L’Âge d’homme* de Michel Leiris, entre outros.

<sup>169</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 149, grifo do autor. “L’oeuvre d’art, par l’entremise de laquelle un homme s’expose héroïquement ou avec une extrême inconscience, autre forme de l’héroïsme, prendra racine chez autrui grâce à des subterfuges comparables à ceux dont use la nature pour se perpétuer.”

<sup>170</sup> ALLET. *L’autoportrait*, p. 11. “Le sujet biographique qui entreprend d’écrire son portrait se trouve nécessairement confronté aux limites de sa propre mort et à celle de l’impersonnel (la culture, la langue). Tel est le paradoxe du genre: le sujet qui se cherche ne cesse de se perdre dans le labyrinthe de son texte. Reste un style, et la singularité d’un trajet opéré dans la mémoire de toute une culture.”

<sup>171</sup> MILLECAM. *L’étoile de Jean Cocteau*, p. 90.

<sup>172</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 95. “Sur le chapitre de la mort, il me reste beaucoup à dire, et je m’étonne que tant de gens s’en affectent puisqu’elle est en nous chaque seconde et qu’ils devraient la prendre en résignation.”

<sup>173</sup> BEAUJOUR. *Miroirs d’encre*, p. 10.



Cocteau, como já vimos em nossa análise de *La difficulté d'être* sob o viés da autobiografia, confessa que Montaigne foi a sua inspiração e modelo<sup>174</sup>, então, talvez o seu projeto de livro tivesse uma forma pré-definida, ao contrário do que preconiza Beaujour para o gênero. Jean Touzot<sup>175</sup> evoca o fato de que Cocteau tinha um projeto claro, não o de escrever o seu autorretrato, mas o de escrever um ensaio sobre si mesmo. Ao que parece, também foi exatamente isso que Montaigne fez, escrevendo seus ensaios sobre si mesmo, criou uma obra que nos permite, hoje, classificá-la duplamente como ensaio e autorretrato literário. Essa dupla classificação também seria válida para *La difficulté d'être*? Claude Arnaud prefere chamá-la de *auto-essai*<sup>176</sup> (auto-ensaio), já Jean Touzot, que a analisa como ensaio, garante que se trata de uma obra-prima absoluta do autorretrato<sup>177</sup> e nós, por todos os elementos que pudemos elencar, concordamos com ele.

### 2.3. Inventário da obra, substituto da vida

Assim como o adjetivo autobiográfico remete a tudo que faz referência à vida do autor, “no cinema, [o autorretrato] tornou-se, no campo do filme íntimo, um termo genérico que designa quase tudo o que aparenta uma autorrepresentação filmica”<sup>178</sup> ou faz alusão a um autorretrato pictórico. Há no filme *Le testament d'Orphée* um autorretrato desenhado (fig. 50) e revelado pelo próprio Cocteau, o que poderia ser o ponto de partida para a nossa análise. Porém, ainda que essa cena suscite reflexões, como as descritas no capítulo anterior, privilegiaremos, neste subcapítulo, os elementos presentes nesse filme, que são necessários para a constituição de um autorretrato cinematográfico, segundo Muriel Tinel<sup>179</sup> e Marie-Françoise Grange<sup>180</sup>.

<sup>174</sup> Em *Les essais sur soi-même*, Jean Touzot defende Jean Cocteau da acusação tardia (1976) de Marcel Jouhandeau, segundo o qual Cocteau, com *La difficulté d'être*, havia plagiado o seu livro *Essai sur moi-même*. Touzot prova que cronologicamente o plágio seria difícil e que o livro de Cocteau está muito mais próximo do modelo Montagniano que da obra de Jouhandeau.

<sup>175</sup> TOUZOT. Les essais sur soi-même. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, p. 367-377.

<sup>176</sup> ARNAUD. Une Constante remise en cause de soi. *Magazine Littéraire*, nº 423, p. 28.

<sup>177</sup> TOUZOT. *Jean Cocteau*. Le poète et ses doubles, p.116.

<sup>178</sup> TINEL. *Le cinéma et l'autoportrait*. Disponível em:

<[http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=220](http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=220)> Acesso em : 08 dez. 2010.

“Au cinéma il devenu, dans le champ du film intime, un terme générique désignant un peu tout ce qui s'apparente à l'autoreprésentation filmique.”

<sup>179</sup> TINEL. *Le cinéma et l'autoportrait*. Disponível em:

<[http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=220](http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=220)> Acesso em : 08 dez. 2010.

<sup>180</sup> GRANGE. *L'autoportrait en cinéma*.



Fig. 50: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959.

Para Muriel Tinel, três procedimentos constituem a base de um autorretrato fílmico: 1) o diretor deve se fazer presente em seu filme através da sua imagem ou da sua voz; 2) a sua exposição no filme deve se fazer sob a sua própria identidade; 3) o filme não deve ser a narração da sua vida, mas uma autorrepresentação do cineasta no instante do seu ato de criação.<sup>181</sup>

Em *Le testament d'Orphée*, Cocteau está presente visualmente e através da sua voz. É ele a “personagem” principal do seu filme, que contém muitas cenas com comentários em voz *off*, voz do próprio Cocteau, o que é confirmado quando a personagem principal fala ou pelo roteiro do filme através da menção “eu falo”<sup>182</sup>, antes do primeiro comentário em voz *off*. Segundo François Nemer, “*Le testament d'Orphée* [é um] filme-retrato antinarrativo, [um] tipo de inventário da sua obra e [a] primeira aparição de Cocteau em um filme que ele mesmo realiza.”<sup>183</sup>

Embora a personagem seja denominada simplesmente como Poeta, há momentos em que a identificação do autor e da personagem é confirmada pelas falas do narrador-personagem como nestas passagens que havíamos citado anteriormente: “Meu filme não é outra coisa senão uma sessão de strip-tease, consistindo em tirar pouco a pouco o meu corpo para mostrar a minha alma toda nua”<sup>184</sup>; “Eu havia reconhecido de longe a fotografia de Cégeste, uma das últimas do meu filme *Orphée*”<sup>185</sup>. Através da utilização dos pronomes possessivo “meu” e pessoal “eu”, associados a referências da vida de Cocteau, há a confirmação da identidade entre autor e personagem. Mas, também, através da fala de outras personagens como Cégeste que revela seu nome real, Édouard, durante a já citada cena do

<sup>181</sup> TINEL. *Le cinéma et l'autoportrait*. Disponível em:

<[http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=220](http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=220)> Acesso em : 08 dez. 2010.

<sup>182</sup> COCTEAU. *Le testament d'Orphée*. In: COCTEAU. *Romans, poésies, oeuvres diverses*, p. 1333. “Je parle”.

<sup>183</sup> NEMER. Cocteau-spectacle. In: *Musée Jean Cocteau. Collection Séverin Wunderman*, p. 242. “*Le Testament d'Orphée*, film-portrait anti-narratif, sorte d'inventaire de son oeuvre, et première apparition de Cocteau dans un film qu'il réalise lui-même.”

<sup>184</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 1'45”. “Mon film n'est pas autre chose qu'une séance de strip-tease, consistant à ôter peu à peu mon corps et à montrer mon âme toute nue.”

<sup>185</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 17'42”. “J'avais reconnu de loin la photographie de Cégeste, une des dernières de mon film *Orphée*.”

tribunal: “[eu sou] o filho adotivo deste homem [Cocteau]. Meu nome verdadeiro é Édouard. Eu sou pintor.”<sup>186</sup> Assim, Cocteau cumpre o segundo critério apontado por Tinel para um autorretrato cinematográfico.

Quanto ao terceiro critério, embora o filme de Cocteau faça referências a momentos diferentes da sua vida e obra, do que tratamos no capítulo sobre a autobiografia – afinal o filme pretende ser um testamento ou legado –, o que vem à tona é a elaboração de *Le testament d’Orphée*, ou seja, Cocteau deixa explícito o seu trabalho de cineasta desde o início, ao mencionar “o cinematógrafo”<sup>187</sup>, “o meu filme”<sup>188</sup>, ou através do seu comentário final, que já analisamos no primeiro capítulo e que retomamos agora sob a ótica do autorretrato:

Pronto. Uma onda alegre acaba de passar pelo meu filme de despedida. Se vocês não gostaram, ficarei triste, pois coloquei nele todas as minhas forças, como o mais simples trabalhador da minha equipe...  
...Minha vedete é uma flor de hibisco. Talvez vocês tenham reconhecido ao longo do filme alguns artistas famosos. Eles não aparecem porque são famosos, mas porque assumem os papéis que eles interpretam e porque são meus amigos.<sup>189</sup>

Recursos visuais também são utilizados para explicitar a atividade cinematográfica. Algumas cenas de *Le testament d’Orphée* acontecem em estúdios de cinema, com seus cabos, escadas, andaimes, guias e holofotes visíveis (fig. 51, 52, 53 e 54).



Fig. 51: LE TESTAMENT d’Orphée, 1959.



Fig. 52: LE TESTAMENT d’Orphée, 1959.



Fig. 53: LE TESTAMENT d’Orphée, 1959.



Fig. 54: LE TESTAMENT d’Orphée, 1959.

<sup>186</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 35’15”. “Le fils adoptif de cet homme. Mon nom véritable est Édouard. Je suis peintre.”

<sup>187</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 1’45”. “Le cinematographe”.

<sup>188</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 1’34”. “Mon film”.

<sup>189</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 1h08’51”. “Et voilà. Une vague joyeuse vient de balayer mon film d’adieu. S’il vous a déplu, j’en serai triste, car j’y ai mis toutes mes forces comme le moindre ouvrier de mon équipe... Ma vedette est une fleur d’Hibiscus. Si vous avez reconnu en route quelques artistes célèbres ils n’apparaissent pas parce qu’ils sont célèbres mais parce qu’ils répondent à l’emploi des rôles qu’ils interprètent et parce qu’ils sont mes amis.”

Às vezes, pode-se ler a palavra SOVIC nos andaimes e pranchas de madeira (fig. 55 e 56), trata-se da sigla de Société cinématographique de la Victorine<sup>190</sup>, um célebre estúdio de cinema situado na cidade de Nice, no sul da França.



Fig. 55: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959.



Fig. 56: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959



Fig. 57: (Detalhe).



Fig. 58: (Detalhe).

A sequência do tribunal foi, por sua vez, filmada no estúdio Saint-Maurice, na região parisiense (fig. 59), como confirma Claude Pinoteau<sup>191</sup>, assistente de filmagem de Cocteau. Mais uma vez, o cenário revela os bastidores do estúdio de cinema para dizer: “isto é um filme”.



Fig. 59: Le testament d'Orphée, 1959.

Além dos cenários, também as trucagens, bastante frequentes na obra do cineasta Jean Cocteau, devem ser consideradas como procedimentos de explicitação da linguagem fílmica. Personagens e objetos que aparecem e desaparecem, mas principalmente cenas filmadas de trás para frente, isto é, como se o filme fosse rebobinado. Essa técnica é muito recorrente no cinema de Cocteau e quase exaustiva em *Le testament d'Orphée*. Ela é usada na abertura do filme, com a imagem da bolha de sabão (2'); no momento em que Cocteau se levanta depois de levar um tiro (11'28"); quando a foto de Cégeste é retirada da fogueira (15'55"); quando

<sup>190</sup> Atualmente, Les studios Riviera.

<sup>191</sup> PINOTEAU. *Derrière la caméra avec... Jean Cocteau*, p. 79.

Cégeste sai do mar (21'45''); na cena do autorretrato desenhado (24'50''); na fala incompreensível, pronunciada de trás para frente, de Cégeste (30'30'') e na reconstituição da flor de hibisco (27'56''). Esse último exemplo é, para nós, o mais significativo, pois remete a um documentário de Jean Cocteau intitulado *La Villa Santo-Sospir* (1952), que tem uma cena semelhante e é considerado por Muriel Tinel um incontestável autorretrato cinematográfico<sup>192</sup>.

Marie-Françoise Grange, que também adota o critério da identidade entre autor, narrador e personagem principal, para definir o gênero autorretrato fílmico<sup>193</sup> considera que o estilo de um cineasta deve encontrar-se inevitavelmente em seu autorretrato.<sup>194</sup> Como vimos acima, Cocteau imprime sua marca ao repetir certos procedimentos no mesmo filme, mas também de um filme para outro e, como diz Laurence Schifano, “de um retrato, de um autorretrato a outro, ao longo dos filmes, a vida de Cocteau se torna um brasão, ainda mais do que ela se reflete ou se conta.”<sup>195</sup>

É nesse mesmo sentido que Tinel e Grange, cada uma em seu estudo sobre o autorretrato cinematográfico, analisam o filme *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), no qual a cineasta Chantal Akerman assume o gênero e faz uma montagem dos seus antigos filmes, já que considerava que a melhor maneira de realizar esse autorretrato seria fazer falar seus antigos filmes.<sup>196</sup>

De certo modo, Cocteau age como Chantal Akerman, pois *Le testament d'Orphée* (1959) encerra o que pode ser considerado como uma trilogia poética composta ainda de *Le sang d'un poète* (1930) e *Orphée* (1949). Vários elementos e procedimentos atravessam esses três filmes: um poeta como personagem principal, a alegoria do espelho ou do duplo, comentários em voz *off*, a referência a duas dimensões com uma conexão possível entre elas, o ato criativo, as trucagens, citações mitológicas, autocitações e evocações da morte.

De fato, evocação da morte também é, segundo Marie-Françoise Grange, um elemento presente na constituição do gênero autorretrato<sup>197</sup>, no mesmo sentido que mencionamos na primeira parte deste capítulo. Logo, é interessante pensar que Azoury e Lalanne tenham relacionado o filme *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1994), de Jean-Luc Godard a *Le*

<sup>192</sup> TINEL. *Le cinéma et l'autoportrait*. Disponível em: <[http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=220](http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=220)> Acesso em : 08 dez. 2010.

<sup>193</sup> GRANGE. *L'autoportrait en cinéma*, p. 74.

<sup>194</sup> GRANGE. *L'autoportrait en cinéma*, p. 86.

<sup>195</sup> SCHIFANO. Autoportraits orphiques. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*, p. 61. “D'un portrait, d'un autoportrait à l'autre, tout au long des films, la vie de Cocteau se blasonne plus encore qu'elle ne se reflète ou ne se raconte.”

<sup>196</sup> AKERMAN apud GRANGE. *L'autoportrait en cinéma*, p. 87.

<sup>197</sup> GRANGE. *L'autoportrait en cinéma*, p. 83-84.

*testament d'Orphée* por suas evocações da morte<sup>198</sup>, pois Grange considera esse filme do Godard, como um dos exemplos mais perfeitos do gênero<sup>199</sup>. Em *Le testament d'Orphée*, a ideia da morte é uma constante. Da palavra testamento, no título, à frase “uma onda alegre acaba de passar pelo meu filme de despedida”<sup>200</sup>, no final do filme, as formas de evocação da morte são variadas: o Poeta que leva um tiro e ressuscita; o Professor que morre; Cégeste que reaparece vindo do mar, depois de o poeta pensar que ele havia morrido; a descrição da tapeçaria *Judith et Holopherne* que fala da morte no mito; a destruição da flor de hibisco; a máscara de caveira usada por Cégeste e colocada no Poeta; a personagem da Princesa da morte; a morte do Poeta pela lança de Minerva e o Poeta em seu leito de morte, como se usasse uma máscara mortuária (fig. 60).



Fig. 60: *Le testament d'Orphée*, 1959.

Mas um retrato ou autorretrato é também a ausência do retratado e essa ausência, no entender de Grange, revela o sintoma da potência do cinema para o autorretrato, já que o filme, em seu movimento constante, não pode tornar fixo o retrato do cineasta.<sup>201</sup> Mais uma vez, através das trucagens, Cocteau reforça essa ideia através dos desaparecimentos do Poeta no filme. A cena final em que a patrulha rodoviária não pode mais pedir-lhe autógrafa – pois o Poeta desapareceu – insiste sobre o fato de que o retratado já não está mais ali, mas, ao mesmo tempo, deixa a prova da sua existência: uma carteira de identidade que se transforma em uma flor de hibisco, a maior “vedete do seu filme”. Assim, seu filme o substitui e Cocteau o assume em seu diário: “A vida do filme substituirá a minha.”<sup>202</sup>

<sup>198</sup> AZOURY; LALANNE. *Cocteau et le cinéma: désordres*, p. 154.

<sup>199</sup> GRANGE. *L'autoportrait en cinéma*, p. 53.

<sup>200</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 1h08'51". “Une vague joyeuse vient de balayer mon film d'adieu.”

<sup>201</sup> GRANGE. *L'autoportrait en cinéma*, p. 109.

<sup>202</sup> COCTEAU. *Le passé défini VI*, p. 732. “La vie du film remplacera la mienne.”

### 3. Autoficção ou as oscilações do “eu”

Autobiografia? Não. Isso é um privilégio reservado aos importantes deste mundo no crepúsculo de suas vidas e em um belo estilo. Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; se quiserem, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, sem obediência e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fiéis* das palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera fazer compartilhar, agora, o seu prazer.<sup>203</sup>

Esse texto do escritor francês Serge Doubrovsky, publicado na contracapa do seu livro *Fils* (1977), é considerado como uma certidão de nascimento do termo *autofiction* (autoficção), que pretendia nomear um gênero que pudesse preencher a casa vazia do quadro abaixo, elaborado por Philippe Lejeune e apresentado em *Le pacte autobiographique*<sup>204</sup>.

<i>Nom du personnage</i> → Pacte ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

De acordo com esse quadro não haveria classificação possível para uma obra que sustentasse um pacto romanesco e mantivesse, ao mesmo tempo, a identidade entre o autor e o narrador-personagem principal. Em sua pesquisa, Lejeune não havia encontrado nenhum exemplo que preenchesse a segunda casa da quarta coluna. Assim, coube a Serge Doubrovsky preenchê-la com o termo autoficção, assumindo o seu “eu” e dando o seu próprio

<sup>203</sup> DOUBROVSKY. *Fils*, contracapa. Grifos do autor. “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fiéis* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofricção, pacientemente onanista, qui espère faire maintenant partager son plaisir.” Há diferenças entre o texto publicado na contracapa de *Fils* da edição Galilée, de 1977, e o texto da contracapa da edição Gallimard, de 2001: “[...] Autobiographie? Non. Fiction, d’événements et de faits strictement réels. Si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté.”

<sup>204</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 28.

nome à personagem do seu romance, cuja escrita havia sido iniciada em 1970, com o título de *Le Monstre*.

Um estudo<sup>205</sup> de crítica genética de Isabelle Grell revela, porém, que a palavra *auto-fiction*, com hífen, já havia aparecido na folha de número 1637 do manuscrito de Serge Doubrovsky. Então, ainda que retirada da versão final de *Fils*, a palavra “autofiction” teria sido escrita, provavelmente, pela primeira vez, antes de 1975, ano da publicação de *Le pacte autobiographique*. Vejamos a passagem do manuscrito em que o termo aparece, com os destaques conservados como na fonte:

a cena parece ser a repetição da mesma cena diretamente vivida como REAL sem nenhuma dúvida está feito estou sentado ali no banco costas da mão sobre o volante basta que eu coloque a caderneta bege entre os dedos livro do sonho construído em sonho me volatiliza estou nele é real se eu escrevo no meu carro  
minha autobiografia  
será minha AUTO-FICÇÃO<sup>206</sup>

Essa descoberta parece ter surpreendido até mesmo Serge Doubrovsky que, para viabilizar a publicação do seu livro, teve de reduzir a menos de seiscentas folhas o seu manuscrito que contava mais de três mil<sup>207</sup>, e, assim, eliminar a passagem citada, sem se lembrar de que ela continha a primeira formulação do termo que o colocou no centro de uma discussão sobre uma das tendências da literatura contemporânea, como ele mesmo declara em uma entrevista<sup>208</sup> a Philippe Vilain. Essa paternidade foi questionada por seu sobrinho-neto, escritor e crítico Marc Weitzman, que alegava que, em 1965, o escritor judeu americano, nascido na Polônia, Jerzy Kosinski já havia usado a palavra *autofiction* em sua obra *The painted bird*. Para esclarecer a polêmica, Philippe Vilain realizou uma pesquisa minuciosa e provou que Kosinski havia usado a palavra *nonfiction* até 1986, quando em uma entrevista, teria usado, pela primeira vez, o termo *autofiction*<sup>209</sup>.

Mas, se por um lado a questão da criação do termo foi objetivamente resolvida, por outro lado resta investigar as nuances de suas várias definições. Para Catherine Viollet,

longe de constituir um gênero claramente definido e homogêneo, as “autoficções” representam, com efeito, práticas muito diversas, que tentam

<sup>205</sup> GRELL. Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’autofiction? In: JEANNELLE; VIOLLET. *Genèse et autofiction*, p. 39-51.

<sup>206</sup> DOUBROVSKY *apud* GRELL. Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’autofiction? In: JEANNELLE; VIOLLET. *Genèse et autofiction*, p. 46. “La scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue comme RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos de la main sur le volant suffit que je mette le carnet entre les doigts livre du rêve construit en rêve me volatilise j’y suis c’est réel si j’écris dans ma voiture mon autobiographie sera mon AUTO-FICTION”.

<sup>207</sup> DOUBROVSKY. Les points sur les “i”. In: JEANNELLE; VIOLLET. *Genèse et autofiction*, p. 55.

<sup>208</sup> DOUBROVSKY. In: VILAIN. *Défense de Narcisse*, p. 204.

<sup>209</sup> VILAIN. *Défense de Narcisse*, p. 172-179.



conciliar veracidade da informação e liberdade de “mise en écriture”. Aliás, bem antes do nascimento do termo, muitos autores flertaram, à sua maneira, com a autoficção e, de alguma forma, nas margens da autobiografia. A literatura francesa oferece certo número de exemplos disso, de casos limítrofes, a começar pelo mais célebre dentre eles, *Em busca do tempo perdido*.<sup>210</sup>

De fato, as obras que já foram analisadas sob a ótica da autoficção não se limitam ao pós 1977, ao contrário, vão de *A história verdadeira* (século II), de Luciano de Samosata, a *L’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* (1990), de Hervé Guibert, para citar apenas dois exemplos e ilustrar a grande extensão temporal e de estilo que cobre essa noção.

Entre a autobiografia e o romance, para Serge Doubrovsky,

a autoficção é outra maneira de apreender-se. A partir de experiências vividas, de fatos vividos, trata-se de escrever um texto. Somente o primado do texto conta. Há, evidentemente, uma parte de desejo autobiográfico, mas o desejo é, principalmente, o de criar um texto atraente para o leitor, um texto que se lê como um *romance* e não como uma recapitulação *histórica*.<sup>211</sup>

Como vimos no primeiro capítulo, a autobiografia se apoia, entre outras coisas, no valor de verdade, na possibilidade da confirmação da referencialidade, como também reivindica Doubrovsky para a autoficção. Mas, também vimos que a autobiografia não se prende a uma única forma ou estilo. Na passagem acima citada, Serge Doubrovsky parece acreditar que o que o leitor busca em uma autobiografia é uma recapitulação histórica, diferentemente do que buscaria na leitura de um romance. Em outro momento, porém, ele aceita a flexibilidade do gênero ao afirmar que “toda autobiografia é uma forma de autoficção e toda autoficção uma variante da autobiografia.”<sup>212</sup>

Depois de estudar as palestras, entrevistas e artigos de Doubrovsky sobre a autoficção, às vezes oscilantes, como vimos acima, Philippe Gasparini os sintetizou em dez traços que caracterizam o gênero segundo o seu “criador”:

- 1° - identidade onomástica do autor e do herói-narrador;
- 2° - subtítulo: “romance”;
- 3° - o primado da narração;
- 4° - a procura por uma forma original;

<sup>210</sup> VIOLLET. Troubles dans le genre: présentation. In: JEANNELLE; VIOLLET. *Genèse et autofiction*, p. 9. “Loin de constituer un genre clairement défini et homogène, les ‘autofictions’ représentent en effet des pratiques fort diverses, qui tentent de concilier véricité de l’information et liberté de ‘mise en écriture’. D’ailleurs, bien avant la naissance du terme, de nombreux auteurs ont, à leur manière, flirté avec l’autofiction, dans les marges de l’autobiographie en quelque sorte. La littérature française en offre un certain nombre d’exemples, de cas-limite, à commencer par le plus célèbre d’entre eux, *À la Recherche du temps perdu*.”

<sup>211</sup> DOUBROVSKY. In: VILAIN. *Défense de Narcisse*, p. 209, grifos do autor. “L’autofiction est une autre manière de s’appréhender. À partir d’expériences vécues, de faits vécus, il s’agit d’écrire un texte. Seul le primat du texte compte. Il entre évidemment une part de désir autobiographique, mais le désir est surtout de créer un texte attirant pour le lecteur, un texte qui se lise comme un *roman*, et non comme une *récapitulation historique*.”

<sup>212</sup> DOUBROVSKY. In: VILAIN. *Défense de Narcisse*, p. 211. “Toute autobiographie est une forme d’autofiction et toute autofiction est une variante de l’autobiographie.”

- 5° - uma escrita visando à “verbalização imediata”;
- 6° - a reconfiguração do tempo linear (por seleção, intensificação, estratificação, fragmentação, embaralhamentos...);
- 7° - um amplo emprego do presente de narração;
- 8° - um compromisso em relatar apenas “fatos e eventos estritamente reais”;
- 9° - a pulsão em “revelar-se na sua verdade”;
- 10° - uma estratégia de ascendência do leitor.<sup>213</sup>

Os traços 1, 8 e 9 atendem perfeitamente ao gênero autobiografia. Os traços 2, 4, 5, 6, 7 e 10 se encaixam no gênero romance. O terceiro pode servir aos dois gêneros. Mas, os traços 5, 6, 9 e 10 também podem ser identificados no gênero ensaio. De toda forma, o segundo item da lista nos parece bastante intrigante. Afinal, por que etiquetar um livro de autoficção como romance e não como autobiografia, ou mesmo como autoficção?

A partir dessa questão, podemos pensar, primeiramente, que, como acredita Catherine Viollet, a autoficção é mais uma prática que um gênero. Ela revelaria principalmente a postura de um autor que se assume no texto, mesmo tendo a liberdade de transitar por formas diversas. Em segundo lugar, que, embora oscilante em relação à definição de autobiografia, o fato é que, assumindo, em seu artigo *Les points sur les “i”*, o seu apreço pelo “tudo ou nada” proposto por Philippe Lejeune no primeiro *Pacto autobiográfico*, segundo o qual a homonímia entre autor, narrador e personagem principal é indispensável na autobiografia, Doubrovsky pretende escrever a sua vida com a liberdade que acredita existir no romance.

Mas, constituindo uma narração autobiográfica e sustentando a classificação de romance, o que distinguiria a autoficção do romance autobiográfico? Segundo Philippe Gasparini, Doubrovsky estabelece três critérios distintivos que podem ser compreendidos no quadro<sup>214</sup> que transcrevemos a seguir:

	Romance autobiográfico	Autoficção
Nome do herói narrador em relação ao nome do autor	disfarçado	autêntico
História	mais ou menos verdadeira	autêntica
Apresentação da história como:	fictícia	autêntica

<sup>213</sup> GASPARINI. *Autoficton: une aventure du langage*, p. 209. “1° - l’identité onomastique de l’auteur et du héros-narrateur; 2° - le sous-titre : ‘roman’; 3° - le primat du récit; 4° - la recherche d’une forme originale; 5° - une écriture visant la ‘verbalisation immédiate’; 6° - la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...); 7° - un large emploi du présent de narration; 8° - un engagement à ne relater que des ‘faits et événements strictement réels’; 9° - la pulsion de ‘se révéler dans sa vérité’; 10° - une stratégie d’emprise du lecteur.”

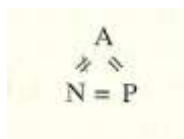
<sup>214</sup> GASPARINI. *Autoficton: une aventure du langage*, p. 47.

Se esses critérios parecem claros, não são, no entanto, consensuais. Gasparini acredita que o autor de um romance autobiográfico não “disfarça” o nome do seu herói-narrador, mas, ao contrário, o torna reconhecível como seu através de numerosos detalhes biográficos.

Assim, percebemos, no campo da autoficção francesa, duas orientações distintas, já assinaladas por Philippe Vilain, em *L'autofiction en théorie* (2009). De um lado, a definição fundadora de Serge Doubrovsky, que insiste sobre a factualidade dos eventos narrados, e os que com ele concordam, como o próprio Vilain. De outro lado, Philippe Gasparini, Vincent Colonna e Gérard Genette, entre outros, que acreditam que a autoficção daria ao autor a oportunidade de recriar a sua vida, como desejada. Doubrovsky mostra-se consciente da existência dessa divergência, como podemos verificar nessa passagem do seu já citado artigo *Les points sur les i*:

Vincent Colonna vê na homonímia, que esteve em questão antes, a maneira de se inventar uma vida imaginária: é o seu direito absoluto. Pessoalmente, eu vou em outra direção. A autoficção é o meio de tentar recuperar, recriar, remoldar em um texto, em uma escrita, experiências vividas, da sua própria vida que não são, de maneira nenhuma, uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma *reinvenção*.<sup>215</sup>

Contudo, enquanto definição, a ambiguidade permanece e é justamente isso que o “segundo grupo” de teóricos critica. Dentre eles, Genette se mostra o mais severo em relação à definição de Doubrovsky, chamando de paradoxal o que considera como o princípio mesmo dessa autoficção: “sou eu, mas não sou eu” e que o levou ao esforço de criar uma fórmula assumidamente contraditória, mas que, segundo ele, é a que melhor ilustra esse impasse:



Genette propõe, através dessa fórmula elaborada voluntariamente “manca”, a identidade entre autor e personagem principal, entre personagem principal e narrador, mas não entre o narrador e o autor, pois se a identidade entre narrador e personagem pode ser evidenciada gramaticalmente e a identidade entre autor e personagem se revela pela onomástica, a única saída, para a autoficção seria colocar em dúvida a identidade entre autor e narrador, que de toda maneira seria tão ambígua quanto a relação entre a verdade e a ficção.<sup>216</sup>

<sup>215</sup> DOUBROVSKY. Les points sur les “i”. In: JEANNELLE; VIOLLET. *Genèse et autofiction*, p. 64, grifo do autor. “Vincent Colonna voit dans l’homonymat, dont il a précédemment été question, le moyen de s’inventer une vie imaginaire: c’est son droit absolu. Personnellement, je vais dans l’autre sens. L’autofiction, c’est le moyen d’essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C’est littéralement et littérairement une *re invention*.”

<sup>216</sup> GENETTE. *Fiction et diction*, p. 161-162.

Aliás, para além das fronteiras francesas e mais próximo desse segundo grupo, Silviano Santiago, na sua produção literária, se apropria do conceito de autoficção, transformando-o à sua maneira, mas guardando justamente a ambiguidade do “mentir-verdadeiro”, já presente em Louis Aragon, como nos revela Márcia Arbex<sup>217</sup>. Ou seja, para Santiago, “é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor.”<sup>218</sup> Já para Doubrovsky, “a autoficção não mente, não disfarça, ela enuncia e denuncia na forma que escolheu para si.”<sup>219</sup> Jean-Louis Jeannelle, por sua vez, apresenta, em relação a essa questão, um posicionamento semelhante ao de Santiago e diz que:

a autoficção é ameaçada de um lado por não ser reconhecida como tal e de outro lado por ser hipostasiada sob uma forma híbrida na qual não haveria mais verdadeiramente sentido tratar das relações entre ficção e não ficção, já que estaria entendido, de uma vez por todas, que toda narrativa é uma ficção.<sup>220</sup>

Esse dito “hibridismo” é, claramente, uma das características da autoficção e isso se percebe desde a formação da palavra, uma composição de um radical de origem grega “auto” (e abreviação de autobiografia) com um radical de origem latina “ficção”, uma mistura do eu-autor com o exercício da narração ou uma fabulação de si mesmo. Percebemos, então, que é a interpretação do termo ficção que leva à duplicidade de perspectiva para a autoficção. Enquanto Doubrovsky compreende ficção como trabalho e manipulação da forma, os teóricos do segundo grupo entendem o termo como fabulação, simulação, disfarce ou até mesmo fingimento.<sup>221</sup>

Orientado por Gérard Genette, Vincent Colonna, por exemplo, analisa, em sua tese, depois transformada em livro, quatro posturas autoficcionais, incluindo, claramente, a segunda noção de ficção e relativizando a primeira (de Doubrovsky): 1) a autoficção fantástica, em que o escritor está no centro do texto como na autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança, ele inventa uma existência para si; 2) a autoficção biográfica, na qual o escritor é sempre o herói da sua história, que se organiza a partir de dados reais, de uma forma verossímil, mas através de um texto impregnado de uma verdade bastante subjetiva, é o caso

<sup>217</sup> ARBEX. Lembranças fotográficas: mitologias pessoais e coletivas em Jean le Grac e Sophie Calle. In: CORNELSEN; VIEIRA; SELIGMANN-SILVA. *Imagem e Memória*, p. 269-270.

<sup>218</sup> SANTIAGO. Meditações sobre o ofício de criar. *Aletria*, v. 18, nº 1, 2008, p. 178.

<sup>219</sup> DOUBROVSKY. In: VILAIN. *Défense de Narcisse*, p. 219. “L’autofiction, pour moi, ne ment pas, ne déguise pas, elle énonce et dénonce dans la forme qu’elle s’est choisie.”

<sup>220</sup> JEANNELLE. Où en est la réflexion sur l’autofiction? In: JEANNELLE; VIOLLET. *Genèse et autofiction*, p. 29. “Ainsi l’autofiction est-elle menacée d’un côté de ne pas être reconnue en tant que telle et de l’autre côté d’être hypostasiée sous une forme hybride où il n’y aurait plus vraiment de sens à traiter des rapports entre fiction et non fiction, puisqu’il serait entendu une bonne fois pour toutes que tout récit est une fiction.”

<sup>221</sup> O Dicionário Latino-Português de F.R. dos Santos Saraiva admite as duas definições para o termo “Fictio”.

de Christine Angot e Serge Doubrovsky; 3) a autoficção especular, que lembra a metáfora do espelho e repousa sobre o reflexo do autor ou do livro no livro, nesse caso, o realismo do texto é secundário e o autor não está mais no centro da história, torna-se apenas uma silhueta; 4) na autoficção intrusiva ou autoral, o avatar do escritor é um recitador, um contador de história ou um comentador, isto é, o “narrador-autor” na margem da intriga.<sup>222</sup> Dessa forma, percebemos que a noção de autoficção se aproxima não somente do romance e da autobiografia, mas também do autorretrato literário, tal como analisamos no capítulo precedente.

Outros exemplos de literatura de expressão do “eu”, ou de expressão da intimidade também podem ser evocados quando se fala de autoficção, como é o caso das memórias – “[a autoficção é uma] reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos esparsos de memória”<sup>223</sup>–; das confissões; dos testemunhos – o já citado *The painted bird*, de Jerzy Kosinski –; das revelações de segredos. É exatamente sobre isso que a autora de autoficções<sup>224</sup>, Camille Laurens, se questiona: “pode-se dizer tudo, desvendar tudo? O autor é um secretário do real ou deve preservar uma secreta área, calar o segredo?”<sup>225</sup> Uma questão de ética, sem dúvida, que tem, às vezes, expandido os desdobramentos de algumas produções autoficcionalis, ao ponto de levar seus autores aos tribunais, risco corrido por Doubrovsky ao expor a intimidade de suas ex-esposas. Logo, trata-se de um campo fértil para a exposição da intimidade do outro e, evidentemente, da própria intimidade, já que a autoficção está, para alguns autores, dentre eles Serge Doubrovsky, intimamente associada às suas sessões de psicanálise, como nos confirma Sébastien Hubier<sup>226</sup>. Por isso, indiscrição, despudor e narcisismo são outras palavras muitas vezes associadas à autoficção.

Enfim, “definir a autoficção tornou-se um trabalho de Sísifo (quando se acredita ter conseguido, é preciso recomeçar a partir de novos esforços) ou suplício de Tântalo (estamos à beira de pegar a formulação que satisfaz sem nunca alcançá-la).”<sup>227</sup> Que ela seja originada de um processo psicanalítico, uma simples manifestação de egolatria, um exercício

<sup>222</sup> COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*.

<sup>223</sup> DOUBROVSKY. In: VILAIN. *Défense de Narcisse*, p. 212. “[...] Reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire.”

<sup>224</sup> Às vezes, Camille Laurens prefere utilizar o termo “roman vécu” (romance vivido), mas, para o seu livro *Ni toi ni moi* (2006), assume tratar-se de uma autoficção.

<sup>225</sup> LAURENS. “Qui dit ça?”. In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y.. *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*, p. 25-26. “Peut-on tout dire, tout dévoiler? L’auteur est-il un secrétaire du réel ou doit-il préserver une secrète aire, taire le secret?”

<sup>226</sup> HUBIER. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*, p. 126.

<sup>227</sup> BURGELIN. Pour l’autofiction. In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y.. *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*, p. 21. “Définir l’autofiction est devenu travail de Sisyphe (quand on croit y être, il faut recommencer sur de nouveaux frais) ou supplice de Tantale (on est au bord de la tenir, cette formulation comblante, sans jamais l’atteindre).”

metadiscursivo – “eu não posso escrever sem explicar como se escreve o livro”<sup>228</sup> – ou uma nova forma de se assumir uma autobiografia, fato é que os diversos procedimentos de autoficção tão frequentes na contemporaneidade atravessam fronteiras, épocas e gêneros, como vimos acima, e também linguagens como veremos em nossa análise da obra de Jean Cocteau.

### 3.1. “Eu sou uma mentira que diz sempre a verdade.”

Considerando que as fronteiras entre os gêneros não são rígidas e que Jean Cocteau adorava explorar essa fluidez – ou ambiguidade – em suas obras, perguntamo-nos se ele usava procedimentos que, hoje, podem ser chamados de autoficcionais.

Cocteau é citado três vezes em *Autofiction & autres mythomanies littéraires*<sup>229</sup>: na página 95, Colonna cita *Opéra* (1927); na página 114 o autor refere-se a Cocteau como um inventor de histórias e personagens reais e finalmente, na página 236, através de um resumo de *Les deux écoles* (1928), de Albert Thibaudet, Colonna reconhece em Cocteau um exemplo de escrita em que o real autobiográfico e o ficcional se misturam. Colonna não foi o único a citar a célebre frase que Cocteau escreveu em *Opéra*: “Eu sou uma mentira que diz sempre a verdade.”<sup>230</sup> Perfeito exemplo do paradoxo da autoficção essa frase serve de base para o argumento final de Silviano Santiago no seu artigo *Meditações sobre o ofício de criar*, sobre a autoficção.

Então, mesmo antes da existência do termo, Cocteau parece ter compreendido o que viria a ser as suas definições, aquela defendida por Vincent Colonna ou a de Serge Doubrovsky. Veremos, por exemplo, que *La difficulté d'être*, livro sem etiqueta de romance ou autobiografia, frequentemente classificado como ensaio literário e, às vezes, citado como um bom exemplo de autorretrato, tem pontos em comum com o romance *Fils*, ponto de partida para essa discussão. Nesse livro, Doubrovsky reserva uma parte importante à narração de um sonho. Cocteau, por sua vez, escreve um capítulo intitulado “Du rêve” (Do sonho), no qual podemos ler a narração de um sonho que ele teve:

Eu deixo o nosso mundo, não sem acreditar que oponho ao gás uma lucidez superior. Até acredito ter força para pronunciar algumas palavras muito finas: ‘Doutor, fique atento, eu não durmo.’ Mas a viagem começa. Ela dura séculos.

<sup>228</sup> DOUBROVSKY. In: VILAIN. *Défense de Narcisse*, p. 233. “Je ne peux pas écrire sans expliquer comment le livre s’écrit.”

<sup>229</sup> COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*.

<sup>230</sup> COCTEAU. *Opéra*. In: COCTEAU. *Oeuvres poétiques complètes*, p. 540. “Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité.”

Chego ao primeiro tribunal. Ele me julga. Eu passo. Mais um século. Chego ao segundo tribunal. Ele me julga. Eu passo e assim se segue. No décimo quarto tribunal, eu compreendo que a multiplicidade é um signo desse outro mundo e a unidade o signo do nosso.<sup>231</sup>

O sonho, que tem uma relação com a psicanálise em *Fils*, é algo que se reelabora nas obras de Cocteau. Em seu filme *Le testament d'Orphée*, por exemplo, a cena do tribunal remete ao sonho relatado em *La difficulté d'être* e, embora não encontremos uma referência direta a sessões de psicanálise nesse livro, como acontece em *Fils*, não podemos, no entanto, negar que Cocteau revela, nele, um grande exercício de autoanálise, a começar pela sugestão do seu próprio título: “a dificuldade de ser”, mas, também, ao longo de todo o texto, como, por exemplo, nas seguintes passagens:

[1] Qual é o limite do meu suplício? Vou vivê-lo até o fim? Vou sair disso? Não são as misérias da idade que começam? Esses fenômenos são acidentais ou normais? [...]

[2] A desordem contra a qual eu luto se refaz ao meu redor, cômodo por cômodo e sorrateiramente. É provável que minha plantação interna e externa de alma, cabelo, caninos, apontando para todas as direções, não pare na minha pessoa e continue até os limites extremos da sua carapaça, limites que devem prolongar-se bem além do que eu vejo. [...]

[3] Tu dormes em pé, eu me digo. Tu vaticinas. Eu me gabo. Na verdade, retorno aos lugares desertos dos meus amores. Sob pretexto de análise, eu me visito.<sup>232</sup>

Como podemos perceber, o autor não somente está no centro da sua obra, como também se coloca em questão, se investiga, procura compreender o que se passa ao seu redor, mas, principalmente, o que se passa no seu íntimo. Eis que, assim, o caminho para a exibição da intimidade se constrói, de forma indiscreta, talvez indevida, como a revelação de segredos de si e dos outros, numa atitude que lembra autores de autoficções assumidas, como Camille Laurens, Christine Angot ou o próprio Doubrovsky.

Quando André Fraigneau perguntou a Cocteau por que ele havia escrito *La difficulté d'être*, o poeta respondeu: “O despudor é o nosso heroísmo; lavar a roupa suja em público.”<sup>233</sup>

<sup>231</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 65. “Je quitte notre monde, non sans croire que j'oppose au gaz une lucidité supérieure. Je crois même avoir la force de prononcer quelques paroles très fines: 'Docteur, prenez garde, je ne dors pas.' Mais le voyage commence. Il dure des siècles. J'arrive au premier tribunal. Il me juge. Je passe. Encore un siècle. J'arrive au second tribunal. Il me juge. Je passe et ainsi de suite. Au quatorzième tribunal, je comprends que la multiplicité est le signe de cet autre monde et l'unité le signe du nôtre.”

<sup>232</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 86-87, 103, 112. “[1] Quel est le bout de mon supplice? Vais-je le vivre jusqu'à la fin? Vais-je en sortir? Ne sont-ce pas les misères de l'âge qui défontent? Sont-ils accidentels, ces phénomènes, ou normaux? [2] Le désordre contre lequel je suis en lutte se refait autour de moi pièce par pièce et sournoisement. Il est probable que ma plantation interne et externe d'âme, de cheveux, de canines, dirigée en tous sens, ne s'arrête pas à ma personne et continue jusqu'aux extrêmes limites de sa carapace, limites qui se doivent prolonger bien outre ce que je vois. [3] Tu dors debout, me dis-je. Tu vaticines. Je me vante. En vérité, je retourne aux lieux déserts de mes amours. Sous prétexte d'analyse, je me visite.”

<sup>233</sup>

Sobre as suas indiscrições, Cocteau nos alerta desde o prefácio do seu livro, como já vimos no primeiro capítulo deste estudo: “Eu me critico por ter dito muitas coisas que se podem dizer e por não ter dito, o suficiente, coisas que não se dizem e que nos retornam à memória [...]”<sup>234</sup>. Então, ele está disposto a fazê-lo e o fará, como na seguinte passagem:

A morte da minha mãe foi tranquila para mim. Ela não se tinha tornado débil. Tinha retornado à sua infância, me via na minha, acreditava que eu ainda estivesse na escola, me falava em detalhes sobre Maisons-Laffitte e não ficava inquieta. A morte teve apenas de lhe sorrir e lhe segurar a mão. Mas o cemitério Montmartre, que é o nosso, me choca. Colocam-nos na garagem. Os bêbados que atravessam a ponte urinam em cima de nós.<sup>235</sup>

Cocteau assume que a morte da sua mãe não foi um momento difícil – coisa rara de se dizer –, o confirma, também, através de um desenho preciso e sereno que fez dela no seu leito de morte (fig. 61) e no seu diário:

Mamãe morreu. Eu tinha a intenção de ir vê-la amanhã de manhã. Às sete horas Paul me telefonou para dizer que ela havia morrido às quatro. Ela se tinha tornado uma criança. (Ela não estava débil.) Ela morreu como se nasce. Curva admirável. Essa mulher tão viva, tão direita e que se mexia desde as sete horas da manhã, tinha-se encurvado, tinha começado a se apagar em 1939. Eu não estou triste. A morte nunca me deixa triste. Acho tudo isso normal e detesto que se adote a atitude convencional dos lutos. [...] eu me recuso a fazer o papel do filho que perdeu a sua mãe.  
[...]  
Eu enterrei a mamãe. Ela está guardada em um móvel onde me juntarei a ela. Eis a ordem. ‘Tudo está em ordem’, diria a tia Léo. Eu, que procuro a ordem e não consigo obtê-la, nesta manhã, sentia-me leve, feliz.<sup>236</sup>

<sup>233</sup> COCTEAU. *Jean Cocteau: entretiens avec André Fraigneau*, p. 159. “L’impudeur, c’est notre héroïsme; laver son linge sale en public.”

<sup>234</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 7. “Je me reproche d’avoir dit trop de choses à dire et pas assez de choses à ne pas dire et qui nous reviennent.”

<sup>235</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 94. “La mort de ma mère m’avait été douce. Elle n’était pas tombée en enfance. Elle était retournée à la sienne, me voyait dans la mienne, me croyait au collège, me parlait en détail de Maisons-Laffitte et ne s’inquiétait pas. La mort n’eut qu’à lui sourire et à lui prendre la main. Mais le cimetière Montmartre, qui est le nôtre, me choque. On nous y met au garage. Les ivrognes qui traversent le pont nous pissent dessus.”

<sup>236</sup> COCTEAU. *Journal 1942-1945*, p. 243-244. “Maman est morte. Je me proposais d’y aller demain matin. À sept heures Paul m’a téléphoné qu’elle était morte à quatre heures. Elle était devenue un enfant. (Elle n’était pas en enfance.) Elle est morte comme on naît. Courbe admirable. Cette femme si vive, si droite et qui trottait dès sept heures du matin, s’était voûtée, avait commencé de s’éteindre en 1939. Je ne suis pas triste. La mort ne me rend jamais triste. Je trouve tout cela normal et je déteste qu’on adopte l’attitude conventionnelle des deuils. [...] je me refuse à jouer le rôle du fils qui a perdu sa mère. [...] J’ai enterré Maman. Elle est rangée dans un meuble où j’irai la rejoindre. Voilà de l’ordre. ‘Tout est en ordre’, dirait la tante Léo. Moi qui cherche l’ordre et qui n’arrive pas à l’obtenir, je me sentais, ce matin, léger, heureux.”





Fig. 61: COCTEAU,  
*Eugénie Cocteau sur son lit de mort*, 1943.

Certamente, Eugénie Cocteau havia sido uma mãe bastante invasiva, o que pode ter gerado, em seu filho, sentimentos ambíguos. Se, por um lado, sua mãe inspirava admiração, por outro lado, ela parecia provocar no poeta um espírito de confusão, que encontrará a ordem somente quando a sombra materna não mais existir, mas, para expressar isso, Cocteau precisa recorrer à ficção, nesse texto, o autor mistura o seu próprio sentimento ao da tia Léo, uma personagem do seu filme *Les parents terribles* (1948).

De toda maneira, a postura do poeta diante da morte não parece ter sido sempre a mesma, como atesta Claude Arnaud em seu relato sobre a reação de Cocteau ao saber do falecimento do seu amado Raymond Radiguet: “Cocteau desmaiou ao saber da notícia e se sentiu incapaz de ir ver o corpo com a tez de cera, estendido entre flores sobre uma simples prancha.”<sup>237</sup>

Desse mesmo Radiguet que ele tanto amava, Cocteau diz, em *La difficulté d’être*, palavras um pouco fortes: “[...] esse preguiçoso (eu tinha que trancá-lo no seu quarto para obrigá-lo a terminar um capítulo), esse mau aluno que fugia pela janela e fazia seu dever às pressas e de qualquer jeito [...]”<sup>238</sup>. É claro que essas palavras não o levariam jamais a um tribunal, principalmente porque serviam para intensificar um elogio posterior. Mas o que pensar, senão que se trata, no mínimo, de uma falta de delicadeza, por exemplo, descrever Isadora Duncan como “muito gorda, um pouco bêbada”<sup>239</sup>, chegando em uma festa onde não era esperada e, por isso, agredida por um capitão que pretendia livrar das suas garras o jovem anfitrião, dando-lhe uma bengalada na cabeça e dizendo-lhe “vamos, sua velha, largue esta criança”<sup>240</sup>? Vemos nesses relatos de momentos delicados da vida alheia uma prática recorrente na postura autoficcional, que se apoia na seguinte fórmula de Philippe Lejeune:

<sup>237</sup> ARNAUD. *Jean Cocteau*, p. 306. “Cocteau s’évanouit en apprenant la nouvelle et se sentit incapable d’aller voir le corps au teint de cire, déposé sur une simple planche parmi des fleurs.”

<sup>238</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 28. “[...] ce paresseux (je devais l’enfermer dans sa chambre pour l’obliger à finir un chapitre), ce mauvais élève qui s’échappe par la fenêtre et bâcle son devoir [...]”

<sup>239</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 83. “fort grosse, un peu ivre”.

<sup>240</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 84. “Allons, la vieille, lâchez cet enfant”.

“Nós somos coproprietários das nossas vidas.”<sup>241</sup> Então, a autoficção seria o álibi para o apagamento das fronteiras entre o público e o privado, entre o meu, o seu e o nosso, como se vê, atualmente, nos jogos midiáticos.

De todas as fronteiras que a autoficção coloca em cheque, a primeira que nos vem à mente é, no entanto, a fronteira entre o factual e o ficcional, queira Doubrovsky ou não. Nesse sentido, o prefácio que Jean Cocteau escreveu para abrir seu livro *La difficulté d'être* é bastante rico e começa assim: “Eu me critico por ter dito muitas coisas que se podem dizer, e por não ter dito, o suficiente, coisas que não se dizem e que nos retornam à memória tão protegidas, que não se sabe mais se era um trem, e qual, que transportava as bicicletas no vagão bagageiro.”<sup>242</sup> Esse trecho, que já havíamos citado parcialmente, nos revela o lugar da memória numa composição autobiográfica ou autoficcional. Esse exercício da memória não foi ignorado por Serge Doubrovsky em suas oscilantes considerações sobre a autoficção que é, para ele, “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia, na medida em que ela não acredita mais em uma verdade literal, em uma referência indubitável, em um discurso histórico coerente e sabe que é uma reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos esparsos de memória.”<sup>243</sup>

E, como se não bastasse os efeitos da memória, Cocteau mistura o que seria uma lembrança de um acontecimento real e suas referências factuais a referências ficcionais, como podemos notar na seguinte passagem:

[...] mas por que, meu Deus, já que a praça (e eu penso na de Saint-Rémy-sur-Deule ou na de Cadet-Rousselle ou outra praça de ardósia suja) ficava em uma ladeira e terminava naquela casa maldita – nem tanto – onde almoçamos, culpados de quê e com quem, eu me pergunto? É o suficiente para que eu me lembre disso e também da praça íngreme sob o sol. Mas não o bastante para que eu saiba a data, o nome, o distrito, as pessoas, os detalhes. Tudo isso coloca essa praça, verdadeira esplanada de insolação, em um equilíbrio tão instável, que me dá um aperto no coração de saber que ela ainda existe no espaço com aquela casa baixa e aquelas pessoas embaixo.<sup>244</sup>

<sup>241</sup> LEJEUNE *apud* LAURENS. “Qui dit ça?”. In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y.. *Autofition(s) – Colloque de Cerisy*, p. 26. “Nous sommes copropriétaires de nos vies”.

<sup>242</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 7. “Je me reproche d’avoir dit trop de choses à dire et pas assez de choses à ne pas dire et qui nous reviennent, tellement prises dans le vide fait autour, qu’on ne sait plus si c’était un train, et lequel, qui transportait les bicyclettes dans le fourgon.”

<sup>243</sup> DOUBROVSKY. In: VILAIN. *Défense de Narcisse*, p. 212. “Une variante ‘post-moderne’ de l’autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire.”

<sup>244</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 7. “[...] Mais pourquoi, mon Dieu, puisque la place (et je pense à celle de Saint-Rémy-sur-Deule ou de Cadet-Rousselle ou toute autre place d’ardoise sale) était à pic en pente et finissait à cette maison maudite – même pas – où nous déjeunâmes, coupables de quoi, et avec qui, je me le demande? C’est assez pour que je m’en souvienne, et de cette place au soleil en pente raide, mais pas assez pour que je sache la date, le nom, le département, les personnes, les détails. Tout cela place cette place, véritable esplanade d’insolation, dans un équilibre tellement instable, que j’en ai mal au coeur de savoir qu’elle existe encore dans l’espace avec cette maison basse et ces gens en bas.”

Saint-Rémy-sur-Deule é uma pequena cidade do departamento imaginário da Somme-Inférieure, onde vive a família Fenouillard<sup>245</sup>, personagens de uma história em quadrinho publicada, por seu autor Christophe, a partir de 1889, ano de nascimento de Jean Cocteau. Já Cadet-Rousselle<sup>246</sup> foi oficial de justiça em Auxerre (Bourgogne-França) no século XVIII, mas imortalizado por uma canção popular que levava o seu nome. Cocteau se refere ao homem ou ao mito?

[Lembro-me] ainda de outras coisas que não se devem dizer. Por exemplo, uma quermesse na qual eu me perdi, do outro lado do Sena (em Sartrouville talvez), perto de um bateau-lavoir no qual estava escrito: Madame Levanneur. Ali, fumavam-se charutos de cacau e esses charutos não estão mais ligados a nada que seja bem comportado e humano, como a Academia Francesa ou os Correios e Telégrafos.<sup>247</sup>

Associando os dois parágrafos, podemos pensar que Cocteau ficcionaliza a existência de uma praça real, a atual Praça Émile-Goudeau, em Montmartre – Paris (fig. 62), onde se situa o célebre conjunto de ateliês chamado Le Bateau Lavoir. No início do século XX, artistas como Picasso, Modigliani, Max Jacob e Apollinaire frequentavam esse local pobre e “maldito” pelas instituições oficiais da época<sup>248</sup>. Cocteau também o frequentou para visitar esses amigos citados em *La difficulté d’être*. Nos arredores de Paris, Sartrouville não seria apenas uma referência a Guy de Maupassant? É a cidade onde escreveu seu primeiro romance *Une vie* (1883).

---

<sup>245</sup> CHRISTOPHE. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106164q/f6.image>>. É curioso que em uma nota de abertura dessa história em quadrinho, seu autor Christophe tenha escrito que se tratava de uma “história tão verídica quanto verossímil das viagens da família Fenouillard, em que se verá que, em consequência de várias crises governamentais e internas, o Sr. Fenouillard perdeu sucessivamente muitos chapéus, mas conservou seu guarda-chuva.”

<sup>246</sup> Uma fonte com uma estátua representando Cadet-Rousselle foi realizada pelo pintor e escultor François Brochet e instalada no meio de uma praça em Auxerre, chamada Charles Surugue.

<sup>247</sup> COCTEAU. *La difficulté d’être*, p. 7. “Et d’autres choses à ne pas dire. Par exemple une kermesse où je me suis perdu, de l’autre côté de la Seine (peut-être à Sartrouville), près d’un bateau-lavoir sur lequel était écrit: Madame Levanneur. On y fumait des cigares de cacao. Et ces cigares, eux aussi, ne tiennent plus à rien de sage, d’humain, comme l’Académie française ou les Postes et Télégraphes.”

<sup>248</sup> SYNDICAT D’INITIATIVE DE MONTMARTRE. Disponível em: <[www.montmartre-guide.com/hi/histoire-et-lieux-celebres-de-montmartre/page1/i16/le-bateau-lavoir.html](http://www.montmartre-guide.com/hi/histoire-et-lieux-celebres-de-montmartre/page1/i16/le-bateau-lavoir.html)>. Acesso em: 14 abr. 2013.



Fig. 62: *Place Émile-Goudeau*,  
fotografia de arquivo, s.d..

No parágrafo seguinte, Cocteau evoca, também, a Suíça, onde passou férias na infância.

E também de um xale sobre a minha cabeça e do imenso frescor da geleira e do nome Interlaken e da flor Edelweiss e do funicular com rodas de engrenagem que começa, embaixo, com cerveja gelada, um perfeito estilhaço de bomba nas tômporas, e termina, no alto, em uma construção de vidro, ciclamens, borboletas amarelas e pastores que as colocam no clorofórmio e as crucificam na cortiça.<sup>249</sup>

No entanto, é do lado francês dos Alpes, bem na fronteira com a Suíça, em Morzine (Haute Savoie), que Cocteau encontra os bons ares e o isolamento para fazer um tratamento de saúde, quando começou a escrever *La difficulté d'être*, como fica claro no primeiro capítulo: “Eu escrevo essas linhas sobre uma montanha de neve rodeada de outras, sob um céu fechado. A medicina pretende que os micróbios cedam à altitude. [...] Em Morzine, eu não posso estabelecer uma troca com ninguém.”<sup>250</sup>

Ainda no prefácio, outro trecho insiste sobre o trabalho da memória, fala do sonho e de outras vidas. Tudo isso em uma linguagem trabalhada com assonâncias e aliterações – *vide, vague, épaves, bave* – como espera Doubrovsky de uma autoficção.

Outra coisa, mas isso, eu não sei mais em qual vida, certamente não no sonho. (As coisas do sonho, sabemos ao menos onde elas se encontram: no sonho.) Um jovem limpador de chaminés com cartola, num velocípede e com uma elegância de acrobata excêntrico extraordinária, capaz de subir na escada que ele carregava atravessada nas costas como um instrumento de música. Era perto de uma serraria barulhenta. E de outras, outras e outras coisas eu me lembro. Do vazio, das vagas de vazio e dos navios destruídos de emoções fulgurantes que vêm na espuma das vagas e voltam para o alto mar.<sup>251</sup>

<sup>249</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 7-8. “Aussi un châle sur ma tête, et l’immense fraîcheur du glacier, et le nom d’Interlaken, et la fleur Edelweiss, et le funiculaire à crans qui débute, en bas, par de la bière froide, profonde décharge de chevrotine dans les tempes, et, en haut, se termine par une bâtisse de vitres, des cyclamens, des papillons jaunes, des pasteurs qui les chloroforment et les crucifient sur le liège.”

<sup>250</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 10-11. “J’écris ces lignes sur une montagne de neige entourée d’autres, sous un ciel maussade. La médecine prétend que les microbes cèdent à l’altitude. [...] À Morzine, je ne peux avoir échange avec personne.”

<sup>251</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 8. “Autre chose. Alors ça, je ne sais plus dans quelle vie et certes pas du songe. (Les choses du songe, on sait du moins où elles se trouvent: dans le songe.) Un jeune ramoneur à chapeau haut de forme, sur un velocipède, et d’une élégance d’acrobate excéntrique extraordinarie, capable de monter à

Tantas pistas que vagueiam na ambiguidade da verdade para introduzir um livro sobre si mesmo, que repousa sobre “eventos e fatos estritamente reais”, num momento de intimidade, como o momento da escrita que recria uma vida solitária no aconchego do lar: “É isso. Isso me afeta na calma desta cidadezinha, desta casa que me ama, onde moro sozinho, neste mês de março de 1947, depois de uma longa, longa espera.”<sup>252</sup>

### 3.2. “Uma mistura tão perfeita da verdade e da fábula”

Surgido no campo dos estudos literários, o termo autoficção não foi ainda muito explorado no contexto cinematográfico, embora Vincent Colonna tenha notado certa “explosão da autoficção no cinema”<sup>253</sup>, citando Jean-Luc Godard e Nani Moretti.

Sophie Bogaert também não descarta essa classificação. Para ela, *Le camion* (1977), de Marguerite Duras, é “um tipo de autoficção filmada”<sup>254</sup>. Mas, a falta de estudos aprofundados sobre essa questão parece-nos intrigante, já que, normalmente, nos programas de cinema os filmes são classificados como documentário, ficção ou animação, logo, do termo ficção poder-se-ia chegar, sem grandes dificuldades, a autoficção, afinal, o termo existe desde 1977.

Vimos, nos capítulos anteriores, que alguns teóricos do cinema, e até mesmo Philippe Lejeune, utilizam os termos autobiografia e autorretrato em seus estudos sobre filmes que fogem ao controle da divisão entre a ficção e o documentário. Nós também analisamos *Le testament d’Orphée* sob a ótica da autobiografia e do autorretrato. Propomos, agora, identificar, nesse filme, procedimentos de autoficção e para isso, nos apoiaremos, principalmente, no conceito de autoficção como fabulação do eu, ou seja, quando o autor reinventa a sua história misturando fatos reais e imaginários. Nada melhor, então, que citar uma declaração de Cocteau sobre o seu próprio filme: “Em *Le testament d’Orphée*, eu obtive

---

l'échelle qu'il portait de travers dans le dos comme un instrument de musique. C'était près d'une scierie bruyante. Et d'autres, d'autres, d'autres. Et du vide, des vagues de vide et des épaves d'émotions fulgurantes qui s'approchent dans la bave et qui repartent en pleine mer.”

<sup>252</sup> COCTEAU. *La difficulté d'être*, p. 8. “Et voilà. Cela me frappe dans le calme de cette campagne, de cette maison qui m'aime, que j'habite seul, en ce mars 1947, après une longue, longue attente.”

<sup>253</sup> COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p. 18.

<sup>254</sup> BOGAERT. Marguerite Duras ou como a escritora mata a mulher. In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y.. *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*, p.174. “Sorte d'autofiction filmée”.

uma mistura tão perfeita da verdade e da fábula, do realismo e do irreal que eu me embaralho, e me seria impossível desfazer esse nó e tentar analisar essa mistura.”<sup>255</sup>

No início, em voz *off*, Cocteau assume a feitura do filme, para logo em seguida lançar uma sequência que dura pouco mais de dez minutos e na qual a personagem principal, interpretada por ele mesmo e chamada de Poeta, aparece vestido à moda Louis XV (fig. 63). O espectador não teria dúvida tratar-se de uma ficção, não fossem os comentários em voz *off*, que revelam a identidade do cineasta, e a presença de Cocteau na tela. Por outro lado, outros elementos reforçam o caráter ficcional: o Poeta aparece e desaparece, durante a sua viagem no tempo, sempre em busca de algo que o permita reencarnar na sua “verdadeira” época, em 1959, ano da produção do filme.



Fig. 63: LE TESTAMENT d’Orphée, 1959.

Essas estratégias narrativas, em que as fronteiras se diluem, são, segundo Azoury e Lalanne, mais que simples características da obra de Cocteau, elas são mesmo uma necessidade do autor para construir seu discurso:

Da mesma maneira que Cocteau encara o excepcional apenas sob uma forma “direta”, ele pratica o diário somente indireto. Ele precisa dos procedimentos da ficção, seu trabalho de condensação e deslocamento, para entregar seus sentimentos e trabalhar sobre uma enunciação em primeira pessoa (*Orphée, La Belle et la Bête*, e exemplarmente *Le testament d’Orphée*).<sup>256</sup>

De fato, em *Le testament d’Orphée*, o fantástico, o extraordinário é encarado diretamente, como se fizesse parte da vida e fosse indispensável para a criação artística. Somente uma obra que transita entre as referências do real e da imaginação poderia revelar a verdade do artista. Aliás, Cocteau assume plenamente essa ideia quando diz que seu “filme

<sup>255</sup> COCTEAU. *Du cinématographe*, p. 229. “Dans *Le Testament d’Orphée* j’ai obtenu un si parfait mélange de la vérité et de la fable, du réalisme et de l’irréel que je m’y embrouille et qu’il me serait impossible d’en dénouer le noeud et d’en essayer l’analyse.”

<sup>256</sup> AZOURY E LALANNE. *Cocteau et le cinéma: désordres*, p. 88. “De la même façon que Cocteau envisage le merveilleux que sous une forme ‘directe’, il ne pratique le journal intime qu’indirect. Il lui faut les procédures de la fiction, son travail de condensation et déplacement, pour livrer ses sentiments et travailler sur une énonciation à la première personne (c’est *Orphée, La Belle et la Bête*, et exemplairement *Le Testament d’Orphée*).”

pode se passar por um cúmulo da mentira, já que é assim que os intelectuais batizam nossas verdades profundas.”<sup>257</sup>

A verdade do artista não está, necessariamente, ligada à “realidade” ou a alguma forma de realismo. Cocteau aborda essa questão de várias maneiras, inclusive através do humor, quando compõe a cena da Dama distraída que passeia pelo seu jardim, como se vivesse no final do século XIX. Ela lê um livro policial, consciente desse anacronismo. Depois, aciona um apito para que o seu cachorro, que também estava no jardim, entre em casa. Antirrealismo extremado, o cachorro é interpretado por dois homens (fig. 64). “Cachorro engraçado!”<sup>258</sup>, diz o Poeta que atravessa o mesmo jardim na companhia de Cégeste. Eles são vistos pela dama, mas não pelo seu mordomo. Uma sequência absurda que lembra um sonho.



Fig. 64: LE TESTAMENT d’Orphée, 1959.

Com efeito, o universo do sonho, também, reforça em Cocteau o seu questionamento sobre a realidade e sobre si mesmo. Assim como na obra de Doubrovsky o sonho ocupa um lugar importante para o relato das suas sessões de psicanálise, podemos pontuar a ocorrência de menções explícitas a esse revelador estado de “inconsciência” ao longo de *Le testament d’Orphée*, desde a primeira frase do filme, que é dita em voz *off*, por Cocteau: “O privilégio do cinematógrafo é que ele permite a um grande número de pessoas sonhar juntas o mesmo sonho [...]”<sup>259</sup>.

Na sequência do tribunal há um diálogo entre o Professor e a Princesa da morte em que o mecanismo do sonho é colocado em questão:

O Professor: – Eu estava na cama... eu dormia...

A Princesa: – Você está na cama, professor, você dorme. Só que, você não está sonhando conosco. Você ocupa uma dessas dobras do tempo que você pesquisa. Estudo que honra a sua inteligência, mas que o nosso reino não

<sup>257</sup> COCTEAU. *28 autoportraits: écrits et dessinés (1928-1963)*, p. 238. “Mon film peut passer pour être le comble du mensonge, puisque c’est ainsi que les intellectuels baptisent nos vérités profondes.”

<sup>258</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 54’45”. “Drôle de chien!”

<sup>259</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 01’33”. “Le privilège du cinématographe c’est qu’il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve [...]”

aprova muito. Você vai acordar e se lembrar de nós como se fôssemos personagens do seu sonho.<sup>260</sup>

Na mesma sequência, Heurtebise diz ao Professor: “Continue a dormir professor. Você é livre.”<sup>261</sup> Assim o universo dos sonhos é associado à liberdade. Mas, logo depois Heurtebise insiste: “Durma, durma, Professor. Eu quero que você durma.”<sup>262</sup> A liberdade pode ser, então, determinada pelo desejo do outro. Finalmente, desaparecendo o Professor diz: “Eu durmo.”<sup>263</sup> Admirador do Surrealismo e detestado por André Breton, Cocteau evoca, nessa cena, a prática dos “rêves éveillés”, um tipo de hipnose praticada por Robert Desnos, com o grupo dos surrealistas, como uma expedição ao inconsciente.<sup>264</sup>

Mais adiante, uma voz *off* diz: “Eu sou a Chave dos Sonhos.”<sup>265</sup> Isso nos remete a Freud e, conseqüentemente, à importância da psicanálise na obra de Serge Doubrovsky, como destacamos anteriormente. E na última sequência do filme, é o Poeta/Cocteau, também em *off*, que pronuncia a seguinte frase: “Desse sono dormido de pé, eu acordei à beira de uma estrada e como eu me perguntava que caminho seguir, acreditei ouvir os motociclistas do meu filme *Orphée*.”<sup>266</sup> O caminho a seguir seria sempre o da criação? Cocteau parece acreditar que somente a obra pode revelar a verdade do seu autor e que a obra se constrói na lógica do sonho, que, por sua vez, é um revelador de verdades. Em seu diário de 1959, ele escreveu que o seu “filme deve seguir o modelo do *ilogismo rigoroso do sonho*.”<sup>267</sup>

Outro procedimento recorrente em uma autoficção que também está presente em *Le testament d’Orphée* é o recurso à memória. Na produção mesma do filme, a lembrança do vivido (e do sonhado) se funde à realidade do trabalho de composição da obra artística.

Eu olhava Léaud [Jean-Pierre Léaud, fig. 65] na sua carteira. Seu pai o tinha enviado vestido com o uniforme de um soldado da batalha das bolas de neve. Eu acrescentei uma gravata à Lavallière parecida com a de Dargelos na fotografia de um grupo do colégio. Eles formavam, ele e a sua carteira, um só bloco de memória, de tal modo que os maquinistas os tiravam e os deslocavam juntos. Eu o reconhecia. Era a minha infância de pernas de fora, então, as tílias

<sup>260</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 39’35”. “– J’étais au lit... je dormais... – Vous êtes au lit, professeur, vous dormez. Seulement, vous ne nous rêvez pas. Vous occupez un de ces replis du temps dont vous avez fait votre étude. Étude qui honore votre intelligence mais notre règne n’aprouve guère. Vous allez vous réveiller et vous vous souviendrez de nous comme si nous étions des personnages de votre rêve.”

<sup>261</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 43’45”. “Continuez à dormir. Vous êtes libre.”

<sup>262</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 44’04”. “Dormez... dormez, professeur. Je le veux.”

<sup>263</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 44’20”. “Je dors.”

<sup>264</sup> BARBARANT. *Le surréalisme. “Nadja” d’André Breton*, p. 34-35.

<sup>265</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 59’46”. “Je suis la Clef des Songes.”

<sup>266</sup> LE TESTAMENT d’Orphée, 1h16’30”. “De ce sommeil dormi debout, je m’éveillai le long d’une route et comme je me demandais quel chemin suivre, je crus entendre les motocyclistes de mon film *Orphée*.”

<sup>267</sup> COCTEAU. *Le passé défini VI*, p. 654, grifo do autor. “Mon film doit prendre modèle sur l’*ilogisme rigoureux du rêve*.”



de Maisons-Laffitte e o rico odor das vacas da fazenda se puseram a exalar no estúdio.<sup>268</sup>



Fig. 65: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959.

A lembrança de Dargelos, seu colega de escola que tanto o impressionava, e a batalha das bolas de neve entre os estudantes, são recorrentes na obra de Cocteau, como, por exemplo, no romance *Les enfants terribles* (1929) e no filme *Le sang d'un poète* (1930).

Mais que uma permanente solicitação à sua memória, Cocteau faz da lembrança uma energia de escrita. Seria preciso chamar de *relembração* [*ressouvenir*] seu ato de escrever propriamente dito, que leva a anamnese na direção da ficção: um segundo Cocteau, seu duplo, é variavelmente ideal. Ele se cruza com esse duplo, encara o seu olhar e, às vezes, o ressuscita. Ele o encontra ao longo das ruas estreitas de Villefranche-sur-mer em *Le testament d'Orphée* [fig. 66].<sup>269</sup>



Fig. 66: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959.

O ato criativo é em si um motor da duplicidade, pois o artista existe enquanto homem e se desdobra fazendo-se presente em sua obra, o que fica ainda mais evidente em uma autoficção. Cocteau prefere ir além, colocando a questão do duplo no centro do seu trabalho.

<sup>268</sup> COCTEAU. *Le passé défini VI*, p. 657. “Je regardais Léaud à son pupitre. Son père me l’a envoyé vêtu de l’uniforme d’un soldat de la bataille des boules de neige. J’ai ajouté une cravate lavallière pareille à celle de Dargelos sur la photographie d’un groupe du collège. Ils formaient son pupitre et lui un tel bloc de mémoire que les machinistes les enlevaient et les bougeaient ensemble. Je le reconnaissais. C’était mon enfance aux jambes nues, et les tilleuls de Maisons-Laffitte et la riche odeur des vaches de la ferme se mirent à embaumer le Studio.”

<sup>269</sup> PAÏNI. L’homme qui se retourne. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*, p. 339, grifos do autor. “Plus qu’une sollicitation permanente à sa mémoire, Cocteau fait du souvenir une énergie d’écriture. Il faudrait nommer *ressouvenir* son acte d’écrire proprement dit, qui entraîne l’anamnèse vers la fiction: un second Cocteau, son double, est variablement idéal. Il le croise, affronte son regard et le ressuscite parfois. Il le rencontre au long des étroites rues de Villefranche-sur-mer dans *Le Testament d’Orphée*.”

Ele se duplica visualmente no filme *Le testament d'Orphée*, mas também se duplica através das suas personagens, que assumem posturas e pensamentos do poeta, como o Professor, por exemplo, que diz: “Eu sinto como uma dificuldade de ser”<sup>270</sup>, título usado por Cocteau doze anos antes de fazer o seu filme. Essa forma de duplicidade revela uma forma de alteridade, é o reconhecimento de que o “eu” não se constrói sem o “outro”, de que ele se constrói também no “outro”. Para Sylvie Loignon, a alteridade toma o lugar da ipseidade no texto autoficcional que transgride os limites entre o ficcional e o factual<sup>271</sup>.

Entre o “eu” e o “outro” existe a ordem do privado e uma invasão está sempre sujeita a surpresas e armadilhas. É o que Cocteau tenta nos alertar através da cena em que Cégeste e o Poeta passam por uma cerca, na qual uma placa anuncia que se trata de uma propriedade privada, onde há armadilhas para estranhos (fig. 67). Mas, as duas personagens se arriscaram na travessia e continuam a sua trajetória.



Fig. 67: LE TESTAMENT d'Orphée, 1959.

Nesse filme, o cineasta-poeta encontra também personagens do seu filme *Orphée* (1950): Cégeste, Heurtebise e a Princesa da Morte e cruza o caminho de personagens míticas, muitas vezes presentes em suas obras literárias, dramáticas e pictóricas: Orphée, Yseult, Minerve, Oedipe, Antigone, Sphinx, Judith e Holopherne. Caminhando entre essas personagens, o Poeta percorre a sua obra e uma vez que a sua obra existe, a ficção do filme torna-se a confirmação de uma realidade. Ou a ficção e a realidade se confundem ou se invertem como na fala misteriosa da Princesa dirigida a Cégeste:

Você tem certeza de não ter fugido voluntariamente para fundir essas personalidades que dividem vocês e porque o incomoda vocês serem dois? Vocês não estavam tentados em formar apenas uma personalidade, ao serviço da extravagância desse homem [Cocteau], igualmente duplo, seu pai verdadeiro e seu pai adotivo?<sup>272</sup>

<sup>270</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 43'50". "J'éprouve... comme une difficulté d'être..."

<sup>271</sup> LOIGNON. *De quelques monstres fantasques* (Dobrovsky, Duras, Guibert). In: BURGELIN et alii. *Autofiction(s) – Colloque de Cerisy*, p. 342.

<sup>272</sup> LE TESTAMENT d'Orphée, 45'52". "Êtes-vous bien sûr de n'avoir pas pris le large de votre propre chef, pour fondre ces personnalités qui vous divisent et parce qu'il vous gêne d'en être deux? N'étiez-vous pas tenté de n'en former plus qu'une, au service des extravagances de cet homme, également double, votre père véritable et votre père adoptif?"

O homem Cocteau, como já dissemos, foi, verdadeiramente, o pai adotivo do pintor e ator Édouard Dermit que interpreta Cégeste em *Le testament d'Orphée*. O poeta e cineasta Cocteau é o pai, no sentido de criador, da personagem Cégeste. Percebemos, então, o quão indissociáveis se tornam esses dois mundos, vida e obra, ficção e realidade e Cocteau o assume plenamente quando, ao se referir a *Le testament d'Orphée*, ele diz: “A vida do filme substituirá a minha.”<sup>273</sup>

### 3.3. Imagem do artista, autorretrato da ficção

Em *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Vincent Colonna identifica três procedimentos da pintura e de outras técnicas das artes plásticas análogos à “autoficção fantástica” em literatura: 1) o retrato *in figura*, praticado a partir do Renascimento e no qual o artista empresta seus traços a uma personagem religiosa ou histórica; 2) a materialização de uma fantasmagoria ou mitologia pessoal; 3) o desvendamento clínico das corrupções do seu próprio rosto ou corpo.<sup>274</sup>

O primeiro caso revela um processo de emancipação do artista que, segundo Yves Calmêjane<sup>275</sup>, se coloca em cena a partir do século XV, ocupando um espaço ainda restrito na tela, para depois se representar como um ator que interpreta papéis, primeiramente muito discretos e, depois, cada vez mais importantes na cena pintada, culminando em exemplos como o de Caravaggio que se pinta em Golias (fig. 68) ou Samuel Palmer em Cristo (fig. 69).



Fig. 68: CARAVAGGIO,  
*Davi segurando a cabeça de Golias*,  
1609-1610.



Fig. 69: PALMER,  
*Retrato do artista em Cristo*,  
1833.

<sup>273</sup> COCTEAU. *Le passé défini VI*, p. 732. “La vie du film remplacera la mienne.”

<sup>274</sup> COLONNA. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, p. 75-76.

<sup>275</sup> CALMÉJANE. *Histoire de moi: histoire des autoportraits*.

São autorretratos assumidos, mas através dos quais os artistas se inserem em histórias diferentes das suas, ou seja, dão às suas imagens “reais” um contexto ficcional.

O segundo caso, da materialização de uma fantasmagoria ou de uma mitologia pessoal, aparece no século XX, quando o culto do indivíduo encontra um campo propício para o seu fortalecimento, com suas bases no Romantismo e no desenvolvimento da psicanálise. Então, o artista expõe os seus desejos e obsessões, criando para si uma aura de fantasia que alimenta a imagem que quer passar do seu universo particular. Os exemplos são variados, de Salvador Dalí (fig. 70) a David Hockney (fig. 71).



Fig. 70: DALÍ,  
*Soft self portrait*, 1941.



Fig. 71: HOCKNEY,  
*Artist and model*, 1973-1974.

Dalí acrescenta a uma máscara amolecida suas sobrancelhas e seu inconfundível bigode. O aspecto derretido da máscara remete a outros quadros seus, da série dos relógios. Assim, ele pretende insistir em uma imagem de vida e obra inseparáveis, admitindo, ao mesmo tempo, a ficcionalização através da máscara. Já David Hockney projeta-se completamente despido, usando apenas os seus óculos, em um encontro que não aconteceu, entre ele e Picasso. O título dado à obra é ambíguo: “Artista e modelo”. Quem é o artista? Quem é o modelo? Hockney gostaria de ter posado como modelo para que Picasso o desenhasse? Ou Picasso é um modelo, um exemplo do artista que Hockney gostaria de ser? Diferentemente do primeiro caso identificado por Colonna, nesses dois exemplos, Dalí e Hockney são Dalí e Hockney, em autorrepresentações que revelam obsessões e desejos pessoais.

O terceiro caso, do desvendamento clínico das corrupções do seu próprio corpo ou rosto, abarcaria, por exemplo, autorretratos de Rembrandt, Van Gogh, Frida Kahlo (fig. 72) e Lucian Freud, mais preocupados com a reinvenção dos seus corpos sofridos do que com uma representação fiel dos seus traços reais.



Fig. 72: KAHLO,  
*La columna rota*, 1944.

O que a série de autorretratos sem rosto de Jean Cocteau tem em comum com essas obras? Podemos analisá-la sob a ótica da autoficção? Acreditamos que sim.

Cocteau se considerava feio, como podemos constatar pelo já citado capítulo “De mon physique” (Do meu físico), de *La difficulté d’être*. Para o esteta que ele era, essa “feiura” representava um verdadeiro sofrimento e o seu extremo zelo no vestir não seria suficiente para apaziguar essa dor; seria preciso apagar esses traços do desagrado, evidenciando, assim, sua relação conflituosa com o seu próprio rosto, com a sua própria imagem.

Frequentador dos salões parisienses, Cocteau ainda vivia sob a influência simbolista até 1909, quando assistiu aos espetáculos do Balé Russo de Diaghilev no teatro do Châtelet, em Paris. A partir de então, entrou em um processo de transformação estética radical, marcado, principalmente, pelo seu romance *Le Potomak*, concluído em 1914, mas publicado somente em 1919, ao fim da guerra, na qual Cocteau havia servido. Nesse contexto, um rosto sem traços pode ser interpretado, também, como a procura de uma nova identidade e, repetidas vezes durante quase uma década, revela uma obsessão, uma imagem de pesadelo que poderíamos chamar de “materialização de uma fantasmagoria”.



Fig. 73: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage*,  
c. 1910-1913.

Já dissemos aqui que Cocteau se queixava de certa invisibilidade, apesar do excesso de exposição. Essa questão tornou-se, ao longo da sua vida, uma “mitologia pessoal” ao ponto de ser, hoje, inevitável para os estudiosos da sua obra.

Sua admiração por Pablo Picasso também se impõe como elemento incontornável. Segundo Jean Touzot, Cocteau e Picaso se encontraram pela primeira vez no final de junho de 1915.<sup>276</sup> Mas, desde o espetáculo do Balé Russo, Cocteau passou a se interessar pelas vanguardas e em 1909 o cubismo estava florescente. Então, com o seu primeiro autorretrato sem rosto cubista (fig. 74), o artista indica que queria ser aceito pelo novo movimento sem, contudo, demonstrar ter compreendido realmente os caminhos estéticos apontados por Picasso e Braque. Talvez Cocteau tenha acreditado que o simples fato de inserir um cubo em seu desenho de traços geométricos fosse suficiente para ser aceito pelo “grupo” ou visto pelo público e crítica como um integrante dele.



Fig. 74: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage - cubiste*,  
c. 1909.

Apesar da palavra cubista nos títulos desses desenhos (fig. 74, 75 e 76) e da sua longa amizade e algumas colaborações com Picasso, como o balé *Parade* (1917), Cocteau não conseguirá ser visto efetivamente como um artista desse movimento, mas, ao menos, terá participado ativamente da produção artística da sua época.



Fig. 75: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage - cubiste*,  
c. 1910-1912.



Fig. 76: COCTEAU,  
*Autoportrait sans visage - cubiste*,  
c. 1910-1913.

<sup>276</sup> TOUZOT. *Jean Cocteau: le poète et ses doubles*, p. 230.

Se por um lado, em nossa análise dessa série de desenhos de Cocteau, podemos identificar os dois últimos procedimentos autoficcionais definidos por Colonna para as artes plásticas – a materialização de uma fantasmagoria ou mitologia pessoal e o desvendamento das corrupções do corpo e do rosto –, por outro lado, não nos parece possível analisá-la como o retrato *in figura*. No entanto, podemos buscar outro elemento não explicitado nessa tríade que nos permita continuar o nosso estudo.

O desenho *Quadruple autoportrait* (fig. 78), por exemplo, apresenta um dos aspectos de *Le testament d'Orphée*, que analisamos pelo viés da autoficção. Trata-se da questão do desdobramento da imagem do autor. Esse ponto não foi abordado por Colonna quando aproximou um repertório de práticas picturais do que ele chama de autoficção fantástica. No entanto, Frida Kahlo, que foi incluída entre os exemplos da sua teoria, não ignorou a questão e produziu a tela intitulada *Las dos Fridas* (fig. 77).



Fig. 77: KAHLO, *Las dos Fridas*, 1939.

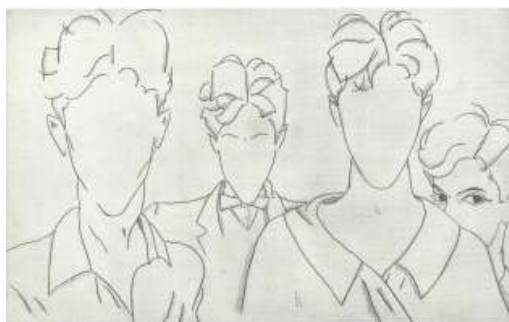


Fig. 78: COCTEAU, *Quadruple autoportrait*, 1915-1916.

As duas Fridas mostram-se cúmplices e dependentes uma da outra. Os quatro Cocteau se protegem e de alguma forma se completam. Logo, parece-nos inteiramente pertinente considerar essa multiplicação de Jean Cocteau como um belo exemplo de autoficção, seja à maneira de Doubrovsky, em que o universo do sonho é revelador da verdade íntima – e esse desenho apresenta um aspecto de sonho ou de pesadelo, pelo desdobramento ou pelo apagamento dos traços do rosto –, ou à maneira de Colonna, pois como já dissemos no capítulo sobre a autobiografia, esse desenho sugere uma narrativa, que pode muito bem ser interpretada como a fabulação do “eu” do artista.



## Conclusão

Nós nos fixamos o objetivo de analisar o livro *La difficulté d'être*, a série dos autorretratos sem rosto e o filme *Le testament d'Orphée*, pois consideramos que essas obras pontuam significativamente a carreira artístico-literária de Jean Cocteau, no que se refere à expressão do “eu”. Então, foi sob a ótica dos conceitos de autobiografia, autorretrato e autoficção que nos propusemos estudá-las.

Demonstramos, em nossa análise, que a construção do “eu” em Jean Cocteau passa por procedimentos diversos, ultrapassando as fronteiras dos gêneros e das linguagens e, assim, contribui para a discussão sobre as definições de autobiografia, autorretrato e autoficção, enquanto gênero, pois elas mesmas apresentam contornos maleáveis, que se estendem ou se estreitam de acordo com a postura de cada teórico.

Para alguns, como Lejeune, a autobiografia pode estar contida em uma fórmula simples, em que a identidade entre o autor, o narrador e o personagem principal se confirma pela homonímia, pelo subtítulo “autobiografia” e pelas referências factuais, revelando a verdade de uma vida narrada retrospectivamente. Para outros, como Georges Gusdorf, os meandros da memória na reconstituição de uma história acarretam certa fluidez na forma autobiográfica e o seu autor assume o desejo de se revelar enquanto indivíduo social, renascendo na e pela linguagem. Assim, a autobiografia pode abarcar também o cinema, ou as artes-plásticas, como reivindica Steiner e Yang.

Em *La difficulté d'être*, Jean Cocteau renasce pela escrita, revelando sua história e suas impressões do mundo, sem, contudo, declarar tratar-se de uma autobiografia. Seu filme *Le testament d'Orphée* se apoia em numerosas referências factuais para reforçar uma retrospectiva da carreira do autor, enquanto seus desenhos da série de autorretratos sem rosto se mostram como confidências gráficas. Mas nesse caso, como os títulos das obras indicam, são os contornos do autorretrato que predominam.

De acordo com o que foi exposto sobre os estudos de Bonafoux, Calmégane e outros teóricos do autorretrato, executar o seu próprio retrato é mirar-se no espelho e autorrepresentar-se, sem se limitar ao físico, revelando, também, um estado de espírito. É mostrar-se durante o ato mesmo de criação, com os seus instrumentos de trabalho, ou através deles, como no caso do autorretrato literário, definido por Michel Beaujour, e cinematográfico, descrito por Muriel Tinel e Marie-Françoise Grange.



*Le testament d'Orphée* corresponde aos três critérios do autorretrato fílmico estabelecidos por Tinel: Cocteau se faz presente através da sua imagem e da sua voz, em vários momentos assume a sua identidade e explicita o seu ato de criação. Além disso, a evocação da morte se faz presente na obra, como espera Grange de um autorretrato no cinema. Por todas as suas características apontadas neste estudo, autorretrato é, também, a classificação mais apropriada para *La difficulté d'être*, como Jean Touzot havia afirmado, embora, seu prefácio nos tenha fornecido elementos necessários para uma análise sob o viés da autoficção.

Como uma variante da autobiografia, em que a narração de fatos reais se dá por um trabalho de escrita em liberdade, como prega Serge Doubrovsky, ou como ficcionalização no sentido de fabulação do “eu”, como quer Vincent Colonna, a autoficção compreende uma prática literária em que o autor assume sua identidade, através de uma atitude de indiscrição, despudor ou narcisismo. Ainda que o consenso não tenha sido atingido, mais do que nunca, os questionamentos sobre a verdade e a mentira, o real e o imaginário se elevaram com as discussões em torno da noção de autoficção, o que nos permitiu incluir neste estudo a análise dos desenhos e do filme de Cocteau sob essa ótica.

Demonstramos que o apagamento dos traços fisionômicos, na série dos autorretratos sem rosto, e o desdobramento das figuras, em *Quadruple autoportrait*, conferem aos desenhos de Cocteau uma imagem de sonho, além de revelar sua inquietação em relação à sua “invisibilidade”, aproximando-os dos procedimentos de autoficção. O filme *Le testament d'Orphée*, por sua vez, parece-nos um bom exemplo da expressão autoficcional, já que, como vimos, o próprio Cocteau o considera como “uma mistura tão perfeita da verdade e da fábula”<sup>277</sup> e nele, o cineasta recorre, também, ao sonho, ao desdobramento da figura e à autoanálise.

Enfim, Jean Cocteau nos deixou um legado importante, que poderá alimentar ainda muitas pesquisas, pois como bem disse Guy Cogeval, ele “foi o mais moderno dentre os modernos não hierarquizando os atos de desenhar, escrever e filmar. E foi a sua vida que ele colocou em cena, tornando-a matéria-prima de sua obra.”<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> COCTEAU. *Du cinématographe*, p. 229. “Un si parfait mélange de la vérité et de la fable.”

<sup>278</sup> COGEVAL. Preface. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*, p. 15. “Cocteau fut le plus moderne d’entre les modernes en ne hiérarchisant pas les actes de dessiner, d’écrire et de filmer. C’est aussi sa vie qu’il mit en scène et qui fut le premier matériau de son oeuvre.”

## Referências

ALLET, Natacha. L'autoportrait. *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, p. 1-11, 2005. Disponível em: <[www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/)>. Acesso em: 22 jan. 2013.

ARBEX, Márcia. Lembranças fotográficas : mitologias pessoais coletivas em Jean Le Grac e Sophie Calle. In: CORNELSEN; VIEIRA; SELIGMANN-SILVA. *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2012. p. 263-277.

ARMAN. Auto-robot-portrait d'Arman. 1992. Objets. In: BONAFoux, Pascal. *Autoportraits du XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2004. (Hors série découvertes Gallimard).

ARNAUD, Claude. *Jean Cocteau*. Paris: NRF, Gallimard, 2003. 866 p. (Biographies).

ARNAUD, Claude. Une constante remise en cause de soi: un entretien avec Claude Arnaud. *Magazine Littéraire*. Cocteau dans tous ses éclats, Paris, n° 423, p. 24-28, set. 2003. Entrevista concedida a André Derval.

AUTOBIOGRAFIA. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 223.

AUTOBIOGRAPHIE. In: LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle*. Paris: Grand Dictionnaire Universel, 1874. p. 979. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50723k/f980.zoom>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

AUTOBIOGRAPHIE. In: REY, Alain. *Le Grand Robert de la Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001. Tome I. p. 1027.

AUTOPORTRAIT. In: REY, Alain. *Le Grand Robert de la Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001. Tome I. p. 1044.

AUTORRETRATO. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 226.

AUTOUR DE JEAN COCTEAU. Exposição, 15 abr – 26 jun 2005, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-em-Provence.

AZOURY, Philippe; LALANNE, Jean-Marc. *Cocteau et le cinéma: désordres*. Paris: Cahiers du Cinéma, Centre Pompidou, 2003. 192 p.

BACON, Francis. Selfportrait. 1971. Pintura. In: GUÉGAN, Stéphane; MADELINE, Laurence; SCHLESSER, Thomas. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art: De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts, TTM Éditions, 2009. p. 224.

BAQUÉ, Dominique. *Visages : du masque grec à la greffe du visage*. Paris : Éditions du Regard, 2007. 224 p.

BARBARANT, Olivier. *Le Surréalisme: « Nadja » d'André Breton*. Paris: Gallimard, 1994. 120 p. (Lire – Les livres du bac).

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 2010. 254 p. (Points Essais).

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. 382 p. (Collection Poétique).

BECKER-CANTARINO, Barbara. “Erwählung des besseren Teils”: Zur Problematik Von Selbstbild und Fremdbild in Anna Maria van Schurmans “Eukleria”, 1973, in Heuser, *Autobiographien Von Frauen: Beiträge zu ihrer Geschichte*, Tübingen, 1996, p. 27 *apud* STEINER, Barbara; YANG, Jun. *Autobiographie*. Trad. Michèle Hechter. Paris: Thames & Hudson, 2004. 208 p. (Question d'Art). Título original: *Autobiography*.

BELLENGER, Yvonne. L'autoportrait et le devenir. *Magazine Littéraire*. Les écritures du moi: autobiographie, journal intime, autofiction. Paris, hors-série, n° 11, p. 30-32, mar-abr 2007.

BERNASCONI, Célia. Dessins de l'Oiseleur. In: MUSÉE JEAN COCTEAU COLLECTION SÉVERIN WUNDERMAN. Menton: Snoeck, 2011. p. 122-188. Catálogo do museu.

BOGAERT, Sophie. Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme. In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y.. *Autofiction(s)-Colloque de Cerisy 2008*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010. p. 165-186.

BONAFoux, Pascal. *Autoportraits du XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2004. (Hors série découvertes Gallimard).

BONAFoux, Pascal. *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira, 1984. 160 p.

BONNAFOUS, Saurine. Jean Cocteau dessinateur photographe. In: CAIZERGUES, Pierre. *Jean Cocteau, 40 ans après*. Montpellier: Publications de Montpellier III Université Paul-Valéry, 2005. p. 235-259.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. 396 p. Título original: *Manifestes du Surréalisme*.

BROCHET, François. *La statue de Cadet Rousselle à Auxerre*. Disponível em: <[www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id\\_pp=89024\\_18](http://www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id_pp=89024_18)>. Acesso em 24 mar. 2013.

BRUSS, Elizabeth. L'autobiographie au cinéma. Trad. Vincent Giroud. *Poétique*, Paris, n° 56, p. 461-482, nov. 1983. Título original: Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in film.

BURGELIN, Claude. Pour l'autofiction. In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y.. *Autofiction(s)-Colloque de Cerisy 2008*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010. p. 5-21.

CAIZERGUES, Pierre. Jean Cocteau et l'autobiographie. In: COCTEAU, Jean. *Autoportraits de l'acrobate*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1995. 48 p.

CAIZERGUES, Pierre; CHANEL, Pierre. Présentations. In: CAIZERGUES, P.; CHANEL, P.; GUÉDRAS, A. *Jean Cocteau et la mode*. Paris: Passage du Marais, 2004. p.17-18. (Cahiers Jean Cocteau – Nouvelle série, n°3).

CALMÉJANE, Yves. *Histoire de moi: histoire des autoportraits*. Paris: Thalia, 2006. 252 p.

CARAVAGGIO. Davi segurando a cabeça de Golias. 1609-1610. Pintura. In: REBEL, Ernst. *Autoportraits*. Trad. Annick Schmidt. Paris: Taschen, 2008. p. 39. Título original: *Self-portraits*. (La petite collection).

CHRISTOPHE. *La famille Fenouillard*. Paris: Armand Colin, 1893. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106164q/f6.image>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

CLERGUE, Lucien. Jean Cocteau. 1959. Fotografia. In: PINOTEAU, Claude. *Derrière la caméra avec... Jean Cocteau: entretiens avec Monique Bourdin*. Paris: Horizon Illimité, 2003. p. 33.

COCTEAU, Jean. Autoportrait sans visage – cubiste. c. 1910-1912. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 282. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. Autoportrait sans visage – cubiste. c. 1910-1913. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 281. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. *Édouard Dermit*. c. 1947. Desenho. In: MUSÉE JEAN COCTEAU COLLECTION SÉVERIN WUNDERMAN. Menton: Snoeck, 2011. p. 173. Catálogo do museu.

COCTEAU, Jean. *28 autoportraits: écrits et dessinés (1928-1963)*. Paris: Écriture, 2003. 288 p.

COCTEAU, Jean. Autoportrait devant la glace. c. 1904. Fotografia. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 338. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. Autoportrait sans visage – cubiste. c. 1909. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau: et ses amis artistes*. Ixelles: Musée d'Ixelles; Ludion, 1991. p. 44. Catálogo de exposição, 15 out – 15 dez 1991, Musée d'Ixelles.

COCTEAU, Jean. Autoportrait sans visage. (s.d.) Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 283. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. Autoportrait sans visage. 1917. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 173. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. Autoportrait sans visage. c. 1910-1913. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 283. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. Autoportrait. 1917. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 173. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. *Autoportrait*. c.1915. Desenho. In: MAISON JEAN COCTEAU: MILLY-LA-FORÊT. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2010. p. 61. Catálogo do museu.

COCTEAU, Jean. *Autour de Jean Cocteau*. Arles: Actes Sud, 2005. 104 p. Catálogo de exposição, 15 abr – 26 jun 2005, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-em-Provence.

COCTEAU, Jean. *Clair-obscur*. In: COCTEAU, Jean. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: NRF; Gallimard, 1999. p. 833-921. (Bibliothèque de la Pléiade, n° 460).

COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 339-340. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. *Du cinématographe*. Édition anniversaire. Monaco: Éditions du Rocher, 2003. 298 p.

COCTEAU, Jean. *Entretiens avec André Fraigneau*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1965. 178 p. (Bibliothèque 10/18).

COCTEAU, Jean. *Entretiens sur le cinématographe*. L'Édition anniversaire. Monaco: Éditions du Rocher, 2003. 242 p.

COCTEAU, Jean. Eugénie Cocteau sur son lit de mort. 1943. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Journal: 1942-1945*. Paris: NRF, Gallimard, 1989. p. 242.

COCTEAU, Jean. Ilustração para “Le grand écart”.1926. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau sur le fil du siècle*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 12. Catálogo de exposição, 25 set. 2003- 5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau sur le fil du siècle*. Paris: Centre Pompidou, 2003. 60 p. Catálogo de exposição, 25 set. 2003- 5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau: et ses amis artistes*. Ixelles: Musée d'Ixelles; Ludion, 1991. 272 p. Catálogo de exposição, 15 out – 15 dez 1991, Musée d'Ixelles.

COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau: sur les pas d'un magicien*. Évian: Thalia, 2010. 264 p. Catálogo de exposição, 20 fev – 23 mai 2010, Palais Lumière, Évian.

COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau: sur les pas d'un magicien*. Exposição, 20 fev – 23 mai 2010, Palais Lumière, Évian.

COCTEAU, Jean. *Journal d'un inconnu*. Paris: Beranrd Grasset, 2003. 230 p.

COCTEAU, Jean. *Journal: 1942-1945*. Paris: NRF, Gallimard, 1989. 746 p.

COCTEAU, Jean. *L'Art. 1923-1924. Desenho*. In: MUSÉE JEAN COCTEAU COLLECTION SÉVERIN WUNDERMAN. Menton: Snoeck, 2011. p. 75. Catálogo do museu.

COCTEAU, Jean. *La Belle et la Bête: journal d'un film*. Monaco: Éditions du Rocher, 2003. 272 p.

COCTEAU, Jean. *La difficulté d'être*. Édition 5. Paris: Éditions du Rocher, 1989. 188 p. (Le livre de poche 3188).

COCTEAU, Jean. *La difficulté d'être*. Paris: Morihien, 1947. (Capa). Disponível em: <<http://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=198>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

COCTEAU, Jean. *Le passé défini III : 1954 journal*. Paris: NRF; Gallimard, 1989. 466 p.

COCTEAU, Jean. *Le passé défini VI : 1958-1959 journal*. Paris: NRF; Gallimard, 2011. 802 p.

COCTEAU, Jean. *Le testament d'Orphée*. In: COCTEAU, Jean. *Romans, poésies, oeuvres diverses*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 1317-1362.

COCTEAU, Jean. *Opéra*. In: COCTEAU, Jean. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: NRF; Gallimard, 1999. p. 515-552. (Bibliothèque de la Pléiade, n° 460).

COCTEAU, Jean. *Opium*. In: COCTEAU, Jean. *Romans, poésies, oeuvres diverses*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 563-685.

COCTEAU, Jean. *Quadruple autoportrait. 1915-1916. Desenho*. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 282. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COELHO, Teixeira. *Olhar e ser visto na Casa Fiat de Cultura: a figura humana da renascença ao contemporâneo*. São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2011. 96 p. Catálogo de exposição 3 mai. -3 jul. 2011, Casa Fiat de Cultura.

COGEVAL, Guy. *Préface*. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 15. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004. 256 p.

COSTA, Wellington J.. *Retratos de autor: autorretratos de Jean Cocteau*. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 18, n° 2, 15:1-13, mai-ago 2012. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2018/Em%20Tese%2018\\_2.html](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2018/Em%20Tese%2018_2.html)>. Acesso em 24 abr. 2013.

CUNHA, Celso; CINTRA, L. F. L.. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 750 p.

CYRILGÉO. Fotografia da propriedade onde nasceu Jean Cocteau. Disponível em: <[http://www.panoramio.com/user/406192?photo\\_page=3&comment\\_page=3](http://www.panoramio.com/user/406192?photo_page=3&comment_page=3)>. Acesso em 19 out. 2011.

DALÍ, Salvador. Soft self portrait. 1941. Pintura. In: GUÉGAN, Stéphane; MADELINE, Laurence; SCHLESSER, Thomas. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art: De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artiste*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts, TTM Éditions, 2009. p. 210.

DALMAS. Jean Cocteau au piano. c.1940. Fotografia. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 235. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977. 469 p.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 2001. 544 p. (Folio 3554).

DOUBROVSKY, Serge. L'autofiction selon Doubrovsky. In: VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005. p.169-234. Entrevista concedida a Philippe Vilain.

DOUBROVSKY, Serge. Le Monstre / Le fils. 1970-1977. Manuscrito *apud* GRELL. Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction? In: JEANNELLE; VIOLLET. *Genèse et autofiction*, p. 39-51. (Au coeur des textes, n°6).

DOUBROVSKY, Serge. Les points sur les « i ». In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 53-65. (Au coeur des textes, n°6).

DU CHAMBON, Bertrand. Le nom de Jean. In: CAIZERGUES, Pierre. *Jean Cocteau, 40 ans après*. Montpellier : Publications de Montpellier III - Université Paul-Valéry 2005. p. 37-41.

DUBUS, Pascale. *Qu'est-ce qu'un portrait?* Paris: L'insolite, 2006. 94 p. (L'art en perspective).

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 214 p.

FICTIO. In: SARAIVA, F.R. dos Santos. *Dicionário Latino-Português*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000. p. 484.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 2008. 352 p. (Collection Poétique).

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Précédé de Introuction à l'architexte. Paris: Éditions du Seuil, 2004. 240 p. (Points Essais).

GOLDBERG, Itzhak. Portrait et visage, visage ou portrait. In: FLAHUTEZ, F.; GOLDBERG, I.; VOLTI, P.. *Portrait et visage, visage ou portrait*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010. p. 13-21.

GOYA, Francisco de. *La familia de Carlos IV*. 1800-1801. Pintura. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es>> . Acesso em: 22 abr. 2013.

GRANGE, Marie-Françoise. *L'autoportrait en cinéma*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. 116 p. (Le spectaculaire).

GRELL, Isabelle. Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction. In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 39-51. (Au coeur des textes, n°6).

GUÉGAN, Stéphane; MADELINE, Laurence; SCHLESSER, Thomas. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art: De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts, TTM Éditions, 2009. 256 p.

GUSDORF, Georges. *Auto-bio-graphie: Lignes de vie 2*. Paris: Odile Jacob, 2010. 504 p.

HOCKNEY, David. *Artist and model*. 1973-1974. Gravura. Disponível em: <<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2013/hommage-crommelynck-pf1334/lot.76.lotnum.html>> . Acesso em: 22 abr. 2013.

HUBER, Jean. Silhouettes de Jean-François Marmontel, Jean Huber, Jean-Jacques Rousseau et Voltaire. 1777-1778. Gravura. In: DUBUS, Pascale. *Qu'est-ce qu'un portrait?* Paris: L'insolite, 2006. p. 24. (L'art en perspective).

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2005. 154 p.

JEANNELLE, Jean-Louis. Où en est la réflexion sur l'autofiction? In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 17-37. (Au coeur des textes, n°6).

JONGY, Béatrice. La disparition du sujet: le Journal de Kafka et les autoportraits du XXe siècle. In: DETHURENS, Pascal. *Peinture et Littérature au XXe siècle*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2007. p. 405-420.

KAHLO, Frida. La columna rota. 1944. Pintura. In: GUÉGAN, Stéphane; MADELINE, Laurence; SCHLESSER, Thomas. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art: De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts, TTM Éditions, 2009. p. 220.

KAHLO, Frida. Las dos Fridas, 1939. Pintura. In: GUÉGAN, Stéphane; MADELINE, Laurence; SCHLESSER, Thomas. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art: De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*. Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts, TTM Éditions, 2009. p. 218.

KIHM, Jean-Jacques; SPRIGGE, Elizabeth; BÉHAR, Henri C.. *Jean Cocteau: l'homme et les miroirs*. Paris: La table ronde, 1968. 478 p. (Les vies perpendiculaires).

LA BELLE et la Bête. Direção: Jean Cocteau. França: 1946. DVD (96 min.).



LA VILLA Santo-Sospir. Direção: Jean Cocteau. França: 1952. DVD (36 min.).

LANG, Elisabeth. Figuration et défiguration dans la représentation du sujet chez Francis Bacon et Michel Leiris. In: DETHURENS, Pascal. *Peinture et Littérature au XXe siècle*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2007. p. 397-403.

LAURENS, Camille. “Qui dit ça?”. In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y.. *Autofiction(s)-Colloque de Cerisy 2008*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010. p. 25-34.

LE SANG d’un poète. Direção: Jean Cocteau. França: 1930. DVD (49 min.).

LE TESTAMENT d’Orphée. 1959. Fotografia. In: REVUE BELGE DU CINÉMA. L’écriture du je au cinéma, Bruxelles, n° 19, primavera 1987. p. 13.

LE TESTAMENT d’Orphée. Direção: Jean Cocteau. França: 1959. DVD (116 min.).

LEIRIS, Michel. *L’Âge d’homme*. Paris: Gallimard, 1973. (Folio) *apud* ZANONE, Damien. *L’autobiographie*. Paris: Ellipses, 2002. 120 p. (Thèmes & études).

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

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: l’autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. 338 p. (Collection Poétique).

LEJEUNE, Philippe. *L’autobiographie en France*. 2e édition. Paris: Armand Colin, 2010. 216 p. (Cursus lettres).

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions du Seuil, 1996. 386 p. (Points Essais).

LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris: Éditions du Seuil, 1986. 346 p. (Poétique) *apud* MIRAUX, Jean-Philippe. *L’autobiographie*. Écriture de soi et sincérité. 3e édition. Paris: Armand Colin, 2009. 128 p.

LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*. Paris: Éditions du Seuil, 2005. 278 p.

LEJEUNE, Philippe. La passion du « je ». Entrevista concedida a Anne Brunswic. In: CAUCHAT, Catherine. *L’autobiographie: « Les mots » de Sartre*. Paris: Gallimard, 1993. p. 6-18. (Lire – Les écrivains du bac).

LES ENFANTS terribles. Direção: Jean-Pierre Melville. França: 1949. DVD (100 min.).

LES PARENTS terribles. Direção: Jean Cocteau. França: 1948. DVD (135 min.).

LICHTENSTEIN, Roy. Autoportrait. 1978. Pintura. In: BONAFOUX, Pascal. *Autoportraits du XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2004. (Hors série découvertes Gallimard).

LOIGNON, Sylvie. De quelques monstres fantasques (Dobrovsky, Duras, Guibert). In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y.. *Autofiction(s)* – Colloque de Cerisy 2008. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010. p. 341-363.

MAISON JEAN COCTEAU: MILLY-LA-FORÊT. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2010. 104 p. Catálogo do museu.

MANGUEL, Alberto. *Leer imágenes: Una historia privada del arte*. Trad. Carlos José Restrepo. Madrid: Alianza, 2002. 389 p. Título original: *Reading pictures*.

MANO, Rubens. Iminente circuito. 1995. Instalação. In: FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 136.

MAY, Georges. *L'autobiographie*. 2e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. 234 p.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris : Imago, 1994. 286 p.

MILLECAM, Jean-Pierre. *L'étoile de Jean Cocteau*. Monaco: Éditions du Rocher, 1952. 132 p.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2009. 176 p.

MIRAUX, Jean-Philippe. *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*. 3e édition. Paris: Armand Colin, 2009. 128 p.

MONOD-FONTAINE, Isabelle. Portrait de l'artiste en fil d'Ariane. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 35-40. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais I*. Éditions d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête. Paris: Gallimard, 2009. 720 p. (Folio classique 4893).

MONTAIGNE, Michel de. *Essais II*. Éditions d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête. Paris: Gallimard, 2009. 832 p. (Folio classique 4894).

MONTAIGNE, Michel de. *Essais III*. Éditions d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig et Alexandre Tarrête. Paris: Gallimard, 2009. 656 p. (Folio classique 4895).

MUSÉE JEAN COCTEAU COLLECTION SÉVERIN WUNDERMAN. Menton: Snoeck, 2011. 368 p. Catálogo do museu.

NAU, Frédéric. Qui fait les images? *Cahiers du cinéma*. Disponível em: <[www.cahiersducinema.com/Qui-fait-les-images.html](http://www.cahiersducinema.com/Qui-fait-les-images.html)>. Acesso em: 26 jan. 2013.

NEMER, François. *Cocteau sur le fil*. Paris: Gallimard, 2003. 128 p. (Découvertes Gallimard Arts 438).

NEMER, François. Cocteau-spectacle. In: MUSÉE JEAN COCTEAU. COLLECTION SÉVERIN WUNDERMAN. Menton: Snoeck, 2011. p. 220-242. Catálogo do museu.

NEMER, François. L'image Cocteau. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 23-33. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

OGER, Isabelle. L'emblème à la Renaissance: un portrait sans visage? In: FLAHUTEZ, F.; GOLDBERG, I.; VOLTI, P.. *Portrait et visage, visage ou portrait*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010. p. 49-61.

ORPHÉE. [1949]. Fotografia (Cartão postal). MEDIA SRL.

ORPHÉE. Direção: Jean Cocteau. França: 1949. DVD (112 min.).

PAÏNI, Dominique. *Jean Cocteau, l'artiste de l'autoportrait sans visage*. Milly-la-Forêt, França, 24 jun. 2010. Vídeo (2min. 52seg.). Entrevista concedida a Virginie Apiou. Disponível em: < [www.arte.tv/fr/jean-cocteau-l-artiste-de-l-autoportrait-sans-visage/3444528,CmC=3291794.html](http://www.arte.tv/fr/jean-cocteau-l-artiste-de-l-autoportrait-sans-visage/3444528,CmC=3291794.html)>. Acesso em: 24 fev. 2013.

PAÏNI, Dominique. L'homme invisible. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 279-280. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

PAÏNI, Dominique. L'homme qui se retourne. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 339-340. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

PALMER, Samuel. Retrato do artista em Cristo.1833. Pintura. In: BONAFoux, Pascal. *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira, 1984. p. 29.

PINOTEAU, Claude. *Derrière la caméra avec... Jean Cocteau: entretiens avec Monique Bourdin*. Paris: Horizon Illimité, 2003. 120 p.

PLACE Émile-Goudeau. (s.d.) Fotografia. Disponível em: <<http://histoiredesarts.com/hda/sorties-culturelles/28-05-11-naissance-de-lart-moderne/vd-noms-utiles/>> . Acesso em: 22 abr. 2013.

PORTRAIT de Jean Cocteau. 1913. Desenho. In: COCTEAU, Jean. *Jean Cocteau: sur les pas d'un magicien*. Évian: Thalia, 2010. p. 58. Catálogo de exposição, 20 fev – 23 mai 2010, Palais Lumière, Évian.

PORTRAIT. In: LACLOTTE, Michel; CUZIN, Jean-Pierre. *Dictionnaire de la peinture*. Paris: Larousse, 1989. p. 731.

PORTRAIT. In: REY, Alain. *Le Grand Robert de la Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001. Tome V. p. 986.

PROFIL humain souriant. c. 15.000 a.C.. Gravura na pedra. In: *Histoire de moi: histoire des autoportraits*. Paris: Thalia, 2006. p. 25.

RAMIREZ, Francis; ROLOT, Christian. *Jean Cocteau: l'oeil architecte*. Paris: ACR Édition, 2000. 336 p.

RAMIREZ, Francis; ROLOT, Christian. *Jean Cocteau: le cinéma et son monde*. Paris: Non Lieu, 2009. 184 p. (Cahiers Jean Cocteau, n° 7).

RAMIREZ, Francis; ROLOT, Christian. L'image du corps. In: CAIZERGUES, Pierre. *Jean Cocteau & l'image*. Montpellier : Publications de Montpellier III - Université Paul-Valéry 2003. p. 215-225.

REBEL, Ernst. *Autoportraits*. Trad. Annick Schmidt. Paris: Taschen, 2008. 96 p. Título original: *Self-portraits*. (La petite collection).

RETRATO. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1660.

REVUE BELGE DU CINÉMA. L'écriture du je au cinéma, Bruxelles, n° 19, primavera 1987. 64 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Paris: Gallimard, 2010. 864 p. (Folio classique 2776).

SANTIAGO, Silviano. Meditações sobre o ofício de criar. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, n° 1, p. 173-179, jan.-dez. 2008.

SARTRE par lui-même. Direção: Alexandre Astruc e Michel Contat. França: 1972. Vídeo (1h30). Disponível em <[www.ina.fr/video/CPA80055158](http://www.ina.fr/video/CPA80055158)>. Acesso em 24 abr. 2013.

SCHIFANO, Laurence. Autoportraits orphiques. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 53-61. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie. *Poétique*, Paris, n°3, 1970 *apud* MIRAUX, Jean-Philippe. *L'autobiographie*. Écriture de soi et sincérité. 3e édition. Paris: Armand Colin, 2009. 128 p.

STEINER, Barbara; YANG, Jun. *Autobiographie*. Trad. Michèle Hechter. Paris: Thames & Hudson, 2004. 208 p. (Question d'Art). Título original: *Autobiography*.

SYNDICAT D'INITIATIVE DE MONTMARTRE. Disponível em: <[www.montmartre-guide.com/hi/histoire-et-lieux-celebres-de-montmartre/page1/i16/le-bateau-lavoir.html](http://www.montmartre-guide.com/hi/histoire-et-lieux-celebres-de-montmartre/page1/i16/le-bateau-lavoir.html)>. Acesso em: 24 mar. 2013.

TESTAMENT. In: REY, Alain. *Le Grand Robert de la Langue Française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2001. Tomo VI. p. 1154.

THIBAUDET, Albert. Les deux écoles. *NRF*, 1 nov. 1928 *apud* COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004. p. 236-237.

THOMPSON, Daniella. *The Boeuf chronicles*. 11 fev. 2003. Disponível em: <[http://daniellathompson.com/Texts/Le\\_Boeuf/boeuf.pt.29.htm](http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/boeuf.pt.29.htm)>. Acesso em 14 abr. 2013.

TICIANO. *Homem com luva*. c. 1523. Pintura. Disponível em: <<http://www.larousse.fr>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

TINEL, Muriel. Le cinéma et l'autoportrait: de l'expression de soi à l'expérience d'un support. *Hors Champ*, Montréal, 26 abr. 2006. Disponível em: <[www.horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=220](http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=220)>. Acesso em : 08 dez. 2010.

TOUZOT, Jean. *Jean Cocteau: le poète et ses doubles*. Paris: Bartillat, 2000. 300 p.

TOUZOT. Les essais sur soi-même. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, n° 53, p. 369-370. Disponível em: <[www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_2001\\_num\\_53\\_1\\_1433](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2001_num_53_1_1433)>. Acesso em: 24 fev. 2013.

TRINON, Hadelin. Autocinebiographie. *Revue Belge du Cinéma*, Bruxelles, n° 13, p. 6-21, outono 1985.

VAN HEMESSEN, Katharina. Autoportrait au chevalet. 1548. Pintura. In: BONAFoux, Pascal. *Les peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira, 1984. p. 102.

VAN LOO, Louis Michel. Portrait de Denis Diderot. 1767. Pintura. In: DUBUS, Pascale. *Qu'est-ce qu'un portrait?* Paris: L'insolite, 2006. p. 58. (L'art en perspective).

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005. 240 p.

VILAIN, Philippe. *L'autoficton en théorie*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2009. 128 p. (Essais d'esthétique).

VIOLLET, Catherine. Troubles dans le genre: présentation. In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. *Genèse et autoficton*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 7-13. (Au coeur des textes, n°6).

VOINQUEL, Raymond. Jean Cocteau. (s.d.). Fotografia. In: COCTEAU, Jean. *Cocteau*. Paris: Centre Pompidou, 2003. p. 226. Catálogo de exposição 25 set. 2003-5 jan. 2004, Centre Pompidou.

ZANONE, Damien. *L'autobiographie*. Paris: Ellipses, 2002. 120 p. (Thèmes & études).