

Jean Cocteau: comunicação visual e imaginário mitopoiético

*Maria Beatriz Furtado Rahde**

Resumo

Numa obra plena de multifaces, Jean Cocteau (1889-1963) foi, sem dúvida, o grande poeta do século XX, tanto na literatura, no teatro, nas artes gráfico/plásticas, como na arte visual cinematográfica. Cocteau sempre fez poemas de suas manifestações criativas, pelas quais perpassavam o imaginário mítico, os contos de fadas, a filosofia, com sua concepção do estético, do fantástico na comunicação visual e nas relações humanas. A *Bela e a Fera*, obra cinematográfica de sua autoria, com base no conto original de Madame de Beaumont estimula o espectador nesses elementos citados, pois, certamente ninguém melhor do que o autor conhecia o simbólico, a fantasia, a poesia das evocações imaginárias.

Este texto busca refletir sobre a comunicação visual e a cultura mítica da cinematografia de Jean Cocteau, o poeta do surrealismo e do imaginário, na concepção deste conto de fadas filmado, buscando relações entre a modernidade e o imaginário mitopoiético de sua obra.

Palavras-chave: Jean Cocteau - cinematografia - imaginário mítico-mitopoiético - conto de fadas

Abstract

With an absolutely multifaceted work, Jean Cocteau (1889-1963) was, undoubtedly, the greatest poet of the 20th century, so much in literature, as in theater, in graphic and general arts as well as in cinematographic visual art. Cocteau always wrote poems out of his creative manifestations, which enclosed mythical imaginary, fairy tales and philosophy, bearing his concept on esthetics, on the fantastic, on visual communication and on human relations. The Beauty and the Beast, a movie of his authorship based on the original tale of Madame de Beaumont, stimulates the spectator in these cited elements, for certainly no one better than this author knew about symbols, fantasy, the poetry of imaginary evocations.

This text intends to make a reflection on the visual communication and the mythical culture of Jean Cocteau's cinematography, the poet of surrealism and the imaginary, in the conception of this filmed fairy tale, attempting at relations between modernity and the mythical and mythopoeitic imaginary of his work.

Key words: Jean Cocteau; cinematography; mythical imaginary; mythopoeitic; Fairy tales

* Maria Beatriz Furtado Rahde (Professora Doutora do Programa de PPGCOM da PUCRS). Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil. Áreas de interesse: Imagem, Comunicação Visual, Iconografia e Iconologia moderna/pós-moderna. Possui trabalhos publicados em revistas nacionais e internacionais. E-mail: frahde@pottoweb.com.br

Introdução

Nascido na virada do século XIX para o século XX, em plena era moderna, Jean Cocteau demonstrou seu talento tanto na literatura, no teatro, nas artes plásticas, como no cinema, a partir da década de trinta. No entanto pode-se dizer que estas obras de muitas faces, são como que sinônimos de poesia, em cada uma de suas características, trazendo à luz a idéia do novo, que era preconizado pela modernidade e estabelecendo uma nova relação entre a comunicação visual e a cultura.

Cocteau fazia com que se pensasse os mitos gregos nos seus desenhos, nas suas esculturas, nos seus poemas em peças como Orphée, Antigone, La machine Infernale, no seu romance Les Enfants Terribles, quando uma das personagens, abalada pelo ciúme é impulsionada pelo espírito da destruição, causando a tragédia final. Pode-se perceber nesse romance, sua releitura da tragédia grega, transportada para os tempos modernos. Em cada uma de suas obras, Cocteau inseriu a poesia quando se expressava em linhas escritas ou desenhadas, como o cerne do próprio eu, o que fica ainda mais evidente no seu primeiro filme, *Le sang d'un poète*, de 1930. Este filme objetiva a mitologia de Jean Cocteau: 'Os poetas para permanecerem vivos devem sempre morrer e derramar, não somente o sangue vermelho do coração, mas o sangue branco da alma, que é derramado, e que lhes permite seguir-lhe as pegadas' (Cocteau, citado por Chanel, 1975, p.XII). As palavras de Cocteau, transcritas por Chanel, retratam o espírito do Surrealismo moderno que ele apresentava ao público e que se tornou um clássico nas cinematecas de todo o mundo, não como um filme comercial, mas como obra de arte visual plena de poesia, de montagens e colagens pictóricas e escultóricas, cujos efeitos especiais causam espanto ainda hoje.

84

Em *A Bela e a Fera* (1945), Jean Cocteau 'traduz a fadaria em imagens duma magnificência barroca' [...] diz Chanel (p.XV), introduzindo sua visão da vida e do imaginário mítico, em belas cenas que foram recriadas pela sua poesia visual e formal, as quais procuramos traduzir, evocando aspectos da cultura moderna e da visão de uma pós-modernidade ainda por vir.

Visualidades poéticas, imaginárias e mitopoiéticas no conto de fadas

A comunicação visual de Cocteau, quando utilizou o cinema como meio/mensagem, guarda aspectos relevantes para serem estudados, como a poesia, o imaginário e o mitopoiético.

Poeta pela criação de versos, poético na sua obra plástica e cinematográfica, Jean Cocteau soube compor com maestria versos livres ou com rimas extremamente ricas, fossem eles escritos ou inseridos nos roteiros de seus filmes. Há precedentes para esta afirmativa, pois a poesia impregna a arte plástica do autor, tornando-a dependente da representação visual poética, quando expressa os mais variados tipos de emoções.

A poética de Cocteau traduz nas suas imagens e nas suas palavras, uma impressão visual, ao evocar os mitos gregos, ao trabalhar contos de fadas, mesclados com o surreal, pois as imagens se tornam pura poesia que são traduzidas em imagens. Assim há uma espécie de mistura entre o desenho como arte ou como o desenho de seus personagens e cenários dos seus filmes e a escrita poética, numa visualidade também visível da poesia, porque, diz Saldanha (1993) existem as mesmas regras entre imagem visual e poesia, uma vez que para este autor, a imagem visível pode ser poesia universal.

O cinema permitiu a Cocteau esta conjugação de poéticas imagísticas de forma ainda mais visual, pela riqueza de seu imaginário e por lançar mão de efeitos especiais de filmagem. Um exemplo desta reflexão pode ser visto num filme do poeta quando, ao eguer do solo uma rosa despetalada, Cocteau toma cada pétala em suas mãos e as une, uma a uma, recompondo a flor e tornando-a visualmente viva e viçosa, por simples inversão de efeitos de câmera. São efeitos ainda simples frente às tecnologias do cinema contemporâneo, mas funcionais e inovadores no cinema dos anos quarenta. O efeito é poético visual, com simbolismos implícitos no gesto sem palavras, numa visualidade imagístico/poética silenciosa.

É assim que essa visualidade se manifesta em sua obra cinematográfica plena de significados, traduzindo o imaginário do autor, muito à frente de sua época. Acreditamos que as criações da imaginação, por mais originais que possam ser retiram elementos das experiências perceptivas das pessoas. O imaginário e as imagens que pensamos estão intimamente relacionados com a esfera dos sonhos. Desde que o pensador francês Michel de Montaigne (1533-1592) apresentou a questão de que 'se a nossa forma de pensar e de agir não será uma outra forma de sonhar' foi necessário estudar a apreensão da realidade nessa incerteza que vem do sonho. E essa premissa parece ter sido sempre seguida por Cocteau: o sonho plasmado numa realidade visual, por meio de suas obras plásticas, seus cenários para teatro e, principalmente em sua comunicação fílmica.

Se Platão já dizia que a imagem como composição de sensações deveria possuir funções cognitivas, Aristóteles defendia que a imagem é um ato que, na sua potência, passa à faculdade imaginativa. Assim,

num sentido mais específico, o imaginário é um conjunto de representações, crenças, desejos, sentimentos, em que um indivíduo em que um indivíduo (ou um grupo), vê uma realidade e a si mesmo. A fenomenologia existencialista de Sartre considera o imaginário como capacidade que a consciência possui de ‘nadificar’ o real, desligando-se da plenitude do dado, ao romper com o considerado mundo real. É o desejo de algo benéfico. Malrieu (1996, p. 58) refere que:

‘O imaginário surge, então, como expressão da afirmação nada voluntarista mas afectiva, da correspondência entre a natureza e a sociedade. O mito-a lenda- [...] funciona como a garantia de cada transferência individual, de cada imagem, tal como cada transferência, cada imagem vem reforçar o sistema ...’

Afirmando que a imaginação e a razão existem como criações do imaginário (Ruiz, 2003) Cocteau consegue tornar real seu imaginário poético para o receptor/espectador, pois seus mundos onírico/ visuais, muito distantes do lugar comum, se apresentam como um eterno retorno aos recônditos de nossos mitos e de nossos sonhos que desejamos realidade.

Quando nossas mentes constroem mitos, a que se denomina atividade mitopoética há uma íntima relação com a atividade oniropoiética¹ e assim, tanto o mito como o sonho fazem parte do inconsciente coletivo e não do imaginário individual.

86

As imagens têm como função realizar aquilo que no sonho, não passava de aparência e no mito nada mais era do que significado. E assim Malrieu (1996) considera que nas imagem produzidas pelo homem existe uma transferência de recordações para a percepção iconográfica, uma transferência de estruturas gráficas ou plásticas, uma imaginação criadora que nasce do sujeito produtor da visualidade artística.

A poesia, o imaginário, os mitos são perpassados pelo simbólico que traduz as formas. Um desenho, uma imagem, são nós de uma rede de símbolos, buscando um máximo de significações possíveis, pois a imagem está integrada num todo, numa forma que lhe confere funções e sentidos.

Eis, em linhas gerais, a obra plástica, poética e cinematográfica de Cocteau. Surreal, evocações míticas, imaginário permeiam seu universo criador, apresentando uma nova visualidade de comunicação.

Poucos estavam preparados, na década de quarenta a absorver de todos esses elementos visuais e simbólicos. Com sua obra cinematográfica *A Bela e a Fera*, Jean Cocteau apresenta quase uma profissão de fé na beleza e na perfeição da alma que ele parece ter sempre perseguido. Em sua cinematografia um de seus privilégios consiste em embaralhar, desunir, para reconstruir os laços à sua vontade (Janin, 1947).

Essa é uma visão nova para a modernidade, plena de cânones imagísticos que Cocteau deve ter ignorado. Sua visão prospectiva já apresentava desconstruções que apareceriam no contexto comunicacional pós-moderno, antecipando elementos fílmicos que ainda iriam ocorrer em torno de quarenta anos adiante.

São essas visualidades que procuraremos analisar, procurando interpretar sua obra cinematográfica *A Bela e a Fera* realizada em 1945.

A versão original desse conto de fadas foi escrita por Madame Leprince de Beaumont, que veio sofrendo transformações ao longo do tempo, tornando-se mais conhecida na contemporaneidade pelos Estúdios Disney, nos anos noventa, quando também foi transformada em peça musical apresentada na Broadway. Considerada obra de arte cinematográfica de Walt Disney, a antiga história, plena de adaptações agradou crianças e adultos da América.

Poucos tiveram o privilégio de conhecer esse conto de fadas idealizado por Jean Cocteau nos anos quarenta, quando o artista transpôs para as telas, em branco e preto, a beleza enfatizada pela modernidade sobre o bem e o mal. Bettelheim (1980) considera que a percepção do consolo e da poesia são os maiores bens que o conto de fadas pode proporcionar: apesar de todos os percalços que os personagens terão de sofrer, eles obterão sucesso, eliminando as forças do mal que os atormentam e que nunca mais serão fonte de ameaças à almejada paz no reencontro do amor. Estas percepções, se não estimuladas, podem permanecer soterradas no imaginário cultural e é relevante considerar que as falhas das modernas histórias de fadas afirma ainda Bettelheim, enfatizam elementos que dão maior sustentação aos contos tradicionais. Um conto de fadas necessita de fantasia, poesia, escapismo, consolo, expressões simbólicas universais, na evocação imaginária que se constitui no produto do processo da imaginação.

A *Bela e a Fera* de Cocteau, com base no conto original de Madame de Beaumont, (*Contes de fées*, 1955) estimula o espectador nesses elementos citados, pois, certamente ninguém melhor do que Jean Cocteau conhecia o simbólico, a fantasia, a poesia das evocações imaginárias.

Cocteau inicia o filme com um texto de sua autoria escrito na tela: ‘As crianças acreditam no que dizemos. Elas têm fé em nós. Eu peço, portanto, um pouco dessa inocência infantil’ [...] e assim o poeta começa sua narrativa com o que ele chama de ‘palavras mágicas’: Era uma vez...

Citando Jean Bellemin-Noël, em sua obra *Les contes et leurs fantasmés*, Postic transcreve uma reflexão do autor que explica a magia referida por Cocteau:

‘Era uma vez... Uma coisa acontece uma vez, só uma, eu sei disso; como sei que nunca mais a verei repetir-se, nem mesmo reaparecer sob os os da minha lembrança. E houve um outrora em que isso era real, era da ordem real, era o real; eu não sabia, não era suficientemente eu

mesmo para viver isso de fato. Era uma vez, tão outra vez que não é nenhuma vez: ficava tão bem no imperfeito que nunca desapareceu, embora não se tenha consumado.’ (Bellemin-Noel, 1983, citado por Postic, 1993, p. 21)

Consideramos assim que, se as crianças percebem o significado mítico e simbólico do imaginário dos contos de fadas, o apelo de Cocteau de que se tome emprestada a inocência talvez perdida pelos adultos é plenamente justificado, pois ele vai iniciar a sua visão e o seu imaginário ao narrar *A Bela e a Fera*, não para crianças, mas para a criança que ainda possa existir no espectador frente à comunicação da imagem, da oralidade e dos silêncios que perpassam seu filme.

88 A história é conhecida: a personagem principal, Bela, ama o pai e é odiada pelas duas irmãs que a tratam como serva. Quando o pai, perdendo subitamente a fortuna sai em viagem para tentar recuperar seus bens, ao contrário das irmãs que pedem presentes fabulosos, Bela somente solicita uma rosa. É justamente esta rosa que vai desencadear toda a tragédia inicial, uma vez que é do jardim do palácio da Fera que o pai, ao perder-se numa floresta, colhe uma rosa para a filha. Nesse castelo Cocteau inicia sua obra de arte visual, trazendo um enriquecimento metafórico imagístico, a que Bachelard já refere em *O ar e os sonhos*. ‘Toda a imagem deve enriquecer-se de metáforas para dar vida à imaginação’ diz Bachelard (1943/1990, p. 93) E são as metáforas visuais que nos remetem ao imaginário, aos mitos e ao fantástico que perpassam os contos de fadas. Nas paredes interiores do castelo há uma atmosfera de sonho e de irrealidade absolutamente real; braços humanos, sem corpos, saem das paredes segurando castiçais e indicam o caminho ao viajante perdido. Uma outra visão, pouco utilizada nos filmes da época, começa a ser percebida: a cultura do surrealismo está presente nas imagens da obra, comunicando uma outra forma de visualidade cinematográfica pelos efeitos especiais.

Cocteau cria assim nova proposta de comunicação, quando compõe imagens artísticas para a cultura mediática do cinema, apresentando uma nova e imaginária visualidade a espectadores ainda acostumados, à época, às histórias mais simples da diversão hollywoodiana, ou aos musicais dos anos quarenta. Essa comunicação visual não tem idade e, se fosse um filme idealizado no contemporâneo em que nos situamos hoje, estaria plenamente de acordo com o imaginário cultural que vivenciamos. A Fera que se prepara para tirar a vida do homem que colheu sua rosa é um ser híbrido e está distante das muitas Feras que os ilustradores desse conto de fadas representaram. A Fera de Cocteau não é um animal, como aparece nas gravuras dos livros

infantís, mas um ser mitológico, um homem com a cabeça de um animal, mas com expressão absolutamente humana, que usa trajes de um nobre, com a mesma opulência que caracterizaria, mais de cinquenta anos depois, o guarda roupa de Star Wars, idealizado pela figurinista de George Lucas, Trisha Biggar, misturando estilos europeus dos séculos XVI e XVII, com antigos estilos orientais.

Esses são indícios de complexidade, de cultura moderna aliada a uma nova visão cultural pós-moderna, ainda por vir, o que confirma o que Habermas refere sobre a modernidade inacabada. A barroquização das imagens da Bela e a Fera é um outro indício de releitura do conto de Madame de Beaumont realizada por Cocteau na sua visualidade mítica, em que o 'racionalismo instrumental moderno' inexistente, como refere Maffesoli (2001), dando lugar ao imaginário cultural e plural, numa 'bricolagem de múltiplas diferenças' (Cauduro, 2001) entre o moderno e o pensamento pós-moderno.

Quando Bela toma o lugar do pai para que este não seja destruído pela Fera, mais uma vez é criado um ambiente de múltiplos imaginários míticos. 'O imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o rito, o mito, a narrativa da imaginação, etc) [...] é alóxico' (Durand, 1998, p.87).

Bela passa, assim, a viver num mundo sem lógica, onírico, aceitando o ritual que se repete, quando a Fera pergunta todas as noites, no mesmo horário, se a jovem deseja ser sua esposa. Em face à mesma negativa, a Fera embrenha-se na floresta. Entre a curiosidade e o medo, Bela esconde-se atrás de uma estátua, aguardando os acontecimentos. E é assim que ela vê o retorno da Fera que expressa uma atitude hipnótica. Das suas mãos uma fumaça é expelida, enquanto a besta a examina com pavor: A Fera chegava da caça. (Cocteau, 1945, citado por Chanel, 1975). É o sujeito diante de sua própria alteridade.

Essas imagens, sem palavras, comunicam a mitopoiética cultural com a força da mensagem visual implícita, nessa ambientação sombria e mágica, instigando o espectador à percepção de um nível mais aprimorado de cultura, no conjunto de conhecimentos, informações e saberes adquiridos para uma visualidade do simbólico, de um mundo imaterial, em que imaginário e realidade se mesclam. Prospectivo em suas concepções, Cocteau elimina a racionalidade modernista para a complexidade de um pensamento contraditório e polissêmico – características estas do contemporâneo pós-moderno – propondo uma interpretação iconográfica, segundo a cultura e a arte como meio de comunicação.

Neste contexto híbrido imagístico-temporal evocamos Couchot (1988) quando diz que a imagem não é mais lugar da metáfora, mas sim da metamorfose.

Ou ainda, como diz Plaza, '...os sistemas de produção de linguagem são organizados em representações do nosso imaginário. Superpõe-se sistematicamente aos nossos modos de produção do passado, incorporando-os, traduzindo-os; provocando assim, um tempo mais recorrente do que evolutivo. Uma espécie de 'Eterno Retorno' sempre disponível.' (1993, p.85).

Neste 'eterno retorno' são reforçadas nossas evocações e prospecções, numa poética de distâncias e proximidades, de novos efeitos, de novas estéticas, de possíveis memórias imaginárias. A Bela e a Fera une a transcendência do contexto modernista com a imanência característica da condição do contemporâneo, propondo uma outra visualidade fora do seu tempo. Este amálgama de modernidade com complexidade e desconstrução, nos conduz à compreensão das mais amplas polivalências contidas na percepção e no imaginário de Jean Cocteau.

90

Tendo criado 'sua própria linguagem fílmica, ao trazer para a tela os segredos de sua mitologia' (Cluny, 2003, p. 59), Cocteau apresenta sua 'própria escrita cinematográfica', que o artista mesmo chamou de 'sintaxe de imagens'. Entre Lumière e Méliès, Cocteau foi o que poderíamos chamar a chave do improvável, diz ainda Cluny. Este improvável é evidenciado na junção de contrastes entre planos de imagem, campos de luz e sombra, que formam a linguagem fílmica própria de A Bela e a Fera a que Cluny refere, impregnando de magia e de mistério as imagens projetadas.

Visualizando essas imagens percebemos o universo de maneira complexa, uma vez que somos não só constituídos e conhecimentos, mas também de sentimentos; possuímos crenças, construímos mitos, rituais, fantasias, sonhos, que perpassam o imaginário do mundo tecnológico em que vivemos e este pensamento complexo, diz Morin (2000) busca distinguir e ligar. Não há mais certezas, afirma ainda o autor, desde que o dogma de um determinismo universal desmoronou quando a lógica revelou incertezas e impossibilidades.

É nessa incerteza dos fatos que Cocteau insinua uma situação híbrida, complexa e psicológica do pretendente animal, que perpassa sua A Bela e a Fera, trazendo à tona a problemática sexual de uma ligação impossível, frente à ética ascética da modernidade, pois o cinema é, para Cocteau, mais 'um veículo destinado à exploração de um território obscuro ou não' (Cocteau, citado por Cluny, 2003, p. 61).

Mas Jean Cocteau resgata tudo isto pela sua magia poética num conto de fadas, contado e recontado através dos tempos, impregnando-o de sutilezas na busca de uma pureza interpretativa. Pouco a pouco o

espectador passa a descobrir que a Fera, apesar de monstruosa em sua aparência física, vai conquistando o coração de Bela que descobre a beleza interior daquele ser repugnante que a deseja, vivendo 'conflitos pessoais e dolorosos [...] entre a imagem oferecida em si em espelho e aquela [...] ' que ela gostaria de ver (Postic, 1993, p. 31) . A comunicação visual desses sentimentos quase não é verbalizada, mas traduzida nas expressões, nas lágrimas, na angústia dos sentimentos das personagens de forma sutil e poética. Não fosse o poder da imaginação, permaneceríamos submersos, sem as compreensões maiores inerentes à nossa condição de seres humanos integrais, viajantes pelo conhecimento , pela sensibilidade, pelas emoções.

E é pelo poder desse imaginário, latente em nós, que escutamos e intuitivamente compreendemos os diálogos, os momentos de silêncio e a gestualidade traduzidos por Cocteau, intimamente relacionando atividades oniropoiéticas com as mitopoiéticas nos heróis desse conto de fadas. Na cena em que a Fera, ensangüentada, penetra no quarto de Bela, toca suas cobertas, olha seu reflexo no espelho mágico e é surpreendida pela jovem, indignada pela invasão da sua intimidade, Fera esconde a mão nas costas dizendo, hesitante, que estava trazendo um presente, enquanto pérolas flutuam no espaço para sua garra, formando um colar de absoluta beleza. O desejo sexual latente no animal/homem é comunicado mais uma vez de maneira poética, acalmando Bela e deixando-a perplexa, à retirada lenta da Fera. Quando a moça cerra a porta de seu quarto, Cocteau mostra o desespero da Fera cambaleante pelos corredores do castelo, amparando-se no seio de uma escultura feminina. A comunicação pela representação da visualidade, da gestualidade da metáfora mergulha no território do simbólico, desdobrando a imagem numa complexidade psicológica.

Por amor à jovem, frente às suas constantes súplicas, Fera permite que ela vá ao encontro do pai, com a condição de retornar ao castelo em uma semana. Pelas artes da magia, Bela retorna com os bens mais preciosos que Fera lhe dá: o espelho mágico, uma luva e a chave do Templo de Diana , um pavilhão situado nos jardins do castelo, onde está guardado o imenso tesouro da Fera. Ao vestir a luva, Bela é transportada pelo espaço ao leito do pai a quem diz: 'O monstro é bom e nada de máu me irá acontecer'. E chora lágrimas de diamantes que são imediatamente cobiçados pelas suas irmãs e pelo seu belo pretendente, cujo espírito é de um homem imoral, bêbado contumaz e jogador. Esses detalhes não estão narrados no conto de Madame de Beaumont mas são enfatizados e enriquecidos pelo imaginário de Cocteau. Os conflitos da nossa heroína entram em ação dividindo suas preferências sociais, seus valores, seus sentimentos entre a beleza do jovem pretendente sem moral, e a feiúra do monstro que a ama e em cujo espírito reside a bondade . Persuadida pelas irmãs a permanecer

longe da Fera, Bela não retorna no prazo prometido e uma noite, mirando o espelho mágico, vê a Fera morrendo nos jardins do castelo. Desesperada a jovem retorna imediatamente pelos poderes da luva mágica, tendo sido seguida pelo irmão e o belo jovem que a ama e que deseja roubar os tesouros da Fera.

Prostrada sobre o corpo quase morto do monstro, Bela diz que o ama que deseja ser sua esposa. Imediatamente a Fera se transforma num príncipe e diz que só o verdadeiro amor pode transformar uma Fera num homem, transformar a feiúra em beleza. Seu rosto agora é o rosto do pretendente que, ao invadir o Templo de Diana para apoderar-se do tesouro da Fera, é surpreendido pela escultura da deusa que se anima e dispara sua flexa sobre ele. Imediatamente o belo jovem adquire a forma da Fera ao morrer. 'A mitologia das máscaras, se exprime regularmente nas histórias [...] quando a morte, sob suas diversas modulações se torna omnipresente' diz Maffesoli (2001, p. 119) e prossegue: 'O brilho da aparência não tem outras funções senão a de lembrar a finitude...'

Neste ponto, Cocteau retorna aos seus mitos mais profundos, evocando a justiça dos deuses do Olimpo. Diana, a Caçadora, a deusa da Lua comunica sem palavras, de maneira sutil e por analogia, a defesa do tesouro da Fera, da mesma forma que preservara o tesouro de sua virgindade, castigando Actéon quando este a surpreendeu despida. Enfurecida a deusa transformou o belo Actéon num monstro com chifres, com orelhas pontudas, o corpo coberto de pelos. (Bulfinch, 1999). Cocteau evoca esse fato em sua simbologia mitopoiética, quando anima a estátua de Diana disparando a flexa mortal sobre o invasor do seu tesouro, transformando-o em fera e destituindo-o de sua beleza.

Joël de Rosnay enfatiza sobre nossa caminhada para a complexidade, para as divisões culturais, quando as abordagens do complexo e do meio imaterial é percorrido pelo sujeito que comunica e recebe a mensagem. E é neste percurso que evocamos e criamos mundos imaginários, libertando-nos de uma realidade hostil. Quando Cocteau diz: 'Toda a minha poesia está aí: eu represento o invisível' (In: Chanel, 1975, p. 63), este 'invisível' é a tradução do oniro e do mitopoiético que perpassam sua maneira de tornar a comunicação visual numa outra representação cultural, um caminho pouco explorado pelos media, para territórios da complexidade simbólica.

A relação entre a comunicação e a cultura cinematográfica criadas por Cocteau teve como resultado um entrelaçamento entre cultura de massa – o cinema- e cultura estética – a arte - , desenvolvendo um pensamento mais reflexivo em nós, espectadores participantes desses instantes imaginários, ao mesmo tempo que foi capaz de provocar o 'prazer dessas imagens [cinematográficas] que olham para nós e desencadeiam em nossa psique afetos e associações, inefavelmente próprios[...]' (Bougnoux, 1994, p. 139).

Se compreendermos a cultura como marca do homem; como transformação da natureza pelo homem; como transformação de um esquema de conhecimentos, num sistema de valores e de significados, como refere João-Francisco Duarte Jr., sem dúvida Jean Cocteau marcou profundamente novos significados e novos processos mediáticos/culturais, lançando mão de sua poesia e de sua arte, ao comunicar e retomar aspectos mitopoiéticos dos complexos universos imaginários da comunicação visual.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1943/1990.
- BEAUMONT, Leprince de. La Belle et la Bête. In: PERRAULT, Claude. *Contes de Fées. Tirés de Claude Perrault de Mmes. D'Aulnoy et Leprince de Beaumont*. Paris: Brodard et Taupin, 1955.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da informação e da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia. Histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1999.
- CAUDURO, Flavio Vinícius. *Modernidade, pós-modernidade e imagem*. Porto Alegre: Seminário imagem&pós-modernidade, Famecos, PUCRS, jun., 2001.
- CHANEL, Pierre. *Album Jean Cocteau*. Paris: Henri Veyrier-Tchou, 1975.
- CLUNY, Claude Michel. Cinéma: l'artisan de l'imprévu. *Magazine Littéraire*. Paris: No. 423, set. 2003, p. 59-62.
- COUCHOT, Edmond. *Images: de l'optique au numérique. Les arts visuels et l'évolution des technologies*. Paris: Hermès, 1988.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- JANIN, J.B. La Belle et la Bête. *Journal d'un film*. Paris: 1947.
- MAFFESOLI, Michel. *O eterno instante*. Lisboa: Piaget, 2001.
- MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Lisboa: Piaget, 1996.
- MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: Menezes Martins, Francisco, Machado da Silva, Juremir (orgs). *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- PLAZA, Julio. As imagens da terceira geração. Tecno-poéticas. In: Parente, André (org). *Imagem máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 72-88.

POSTIC, Marcel. O imaginário na relação pedagógica. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

RUIZ, Castor Bartolomé. Os paradoxos do imaginário. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

SALDANHA, Nuno. Poéticas da imagem. A pintura nas idéias estéticas da idade moderna. Lisboa: Editorial Caminha, 1995.

Notas

¹ Mito: Do grego Fato fantástico. Oniro: Do grego Sonho. Poiético: Do grego poyen: Fabricar. Mitopoiético: Fabricação, construção de mitos. Oniropoiético: Fabricação, construção dos sonhos.