

## **“O *auteur* a ver-se a si mesmo ao espelho: as alegorias do enunciador em Jean Cocteau”**

Fátima Chinita

E.S.T.C. / Labcom.IFP, Portugal

### **Abstract**

*Jean Cocteau, French cinema auteur avant la lettre, has consecrated his uniqueness to the defense of the “poet” and the promotion of its artistic ideals, before the French Nouvelle Vague inspired the break away from the filmic tradition and ahead of the eulogistic tendency to consider the director the undisputed creative entity of the filmmaking process.*

*The Orphic trilogy expresses Cocteau’s cinematic philosophy in action. In other words, it reveals the way by which the creative entity affirms itself as the major filmic enunciator, through an allegorical relationship with vision. Therefore, Cocteau’s self-reflexive metacinema conjoins, in a fertile attunement, the starting point and the ultimate goal, the creation and the reception. Without being exactly a cinema about the cinema, this artistic practice is, nonetheless, very much with the cinema, feeding as it does on its essence.*

*The films *Le Sang d’un poète* (“The Blood of a Poet”, 1932), *Orphée* (“Orpheus”, 1950) and *Le Testament d’Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (“Testament of Orpheus”, 1960) recreate, in allegorical form, the double creative function: the look of the directing entity reflects the gaze of the observer, just as this one always restores the presence of the creator. In short: Cocteau’s films, more than anyone else’s, deliberately reflect its *auteur* as enunciator.*

### **Keywords**

Cinematic Allegory; *Auteur*; Metacinema; Spectatorship; Jean Cocteau.

### **Entre criação e voyeurismo: a alegoria do enunciador**

Tal como observei noutro contexto (Chinita 2014), a alegoria é uma figura de estilo de duplo sentido que junta, numa mesma obra, um significado literal, de carácter narrativo, e um significado metafórico, relacionado com a transmissão de ideias. Deste modo, um filme alegórico possui, ao mesmo tempo, duas valências: a história que conta e as ideias abstractas que transmite. A alegoria tanto pode ser, de acordo com Ismail Xavier (2004), franca/intencional ou inconsciente/ não intencional. Na primeira das duas é o próprio autor que incute à obra o seu sentido alegórico, mas o receptor precisa de ser atento e estar treinado no mesmo contexto cultural. No segundo caso, o sentido figurado da alegoria é sobretudo

vislumbrado, em determinadas circunstâncias, pelo receptor, à margem das intenções do autor ou das características aparentes da obra. Portanto, a forma alegórica tanto depende das intenções do autor como das capacidades do vidente, unindo a expressão do primeiro à interpretação do segundo. Ou seja, ligando os seus destinos de forma indissolúvel na prática da actividade artística, o que também pode acontecer – e com Jean Cocteau acontece - na rede semântica e/ou simbólica das próprias obras.

Joel Fineman, em “The Structure of Allegorical Desire” (1981), preocupa-se com a natureza estrutural e pulsional da alegoria. Em sua opinião, por um lado, as alegorias desenvolvem-se de forma linear de acordo com um progresso simbólico que se produz no espaço textual; por outro, a teorização *sobre* a alegoria (a crítica) reproduz um desejo *de* alegoria existente no próprio texto. Apesar de Fineman dirigir a sua argumentação para o campo da literatura, ela não deixa de conter aspectos que são amplamente aplicáveis também ao cinema. Neste caso uma alegoria metacinetográfica, como é o caso dos três filmes que constituem a trilogia órfica assinada por Jean Cocteau - *Le Sang d'un poète* (1932), *Orphée* (1950) e *Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960) [1] - é duplamente alegórica na medida em que se assume como um discurso poético autoral, contendo em si própria a crítica à sua natureza artística. No entender de Fineman, o êxito da alegoria enquanto estrutura depende da articulação espaço-temporal da mesma, já que esta figura de estilo se desenvolve tanto no espaço quanto no tempo.

Por outro lado, a relação que Fineman estabelece com a psicanálise resulta de uma comparação entre a natureza do processo alegórico e o trabalho do sonho, tal como entendido por Freud. O próprio acto de sonhar empreendido pelos pacientes é orientado por um desejo que determina o seu progresso e cujo real significado o analista descodifica a partir do sentido onírico latente. Para Fineman, a alegoria aproxima-se do sonho na medida em que é um dispositivo de enquadramento compatível com a *mise en abyme*, pondo em relevo sujeitos intradieгéticos que sonham um sonho, têm uma visão ou contam um conto. Portanto, como meio de equacionar o relacionamento entre realidade e ilusão, e sendo em si mesma uma forma artificial, a alegoria não pode deixar de fazer parte intrínseca do cinema reflexivo, tal como também pertence a outras artes do mesmo teor. De um modo geral, a forma da alegoria depende do *medium* que lhe serve de suporte, mas no caso das alegorias cinematográficas o *medium* é a forma e também a mensagem, por isso é que estas alegorias são “meta”: ou seja, alegorias sobre a arte do cinema (o qual Cocteau designa preferencialmente por “cinematógrafo”).

Na opinião de Robert Stam, em *Reflexivity in Film and Literature* (1992), as alegorias metafílicas distinguem-se dos outros produtos metacinetográficos, na medida que não expõem directamente nem a feitura nem os fabricantes do acto cinematográfico. Ou seja, descartam, por um lado, a criação e a produção literal de um filme e, por outro, a existência das comunidades cinematográficas e do tão propalado “mundo do cinema”. Recorde-se que para Stam, em 1992, a dimensão explícita de um filme só contemplava a produção, que ele continha

numa categoria específica denominada “*film-on-film genre*” (ou filmes sobre *filmmaking*). A recepção era encarada apenas sob a forma de “alegoria do espectador” e remetida para uma categoria distinta que, todavia, constituía o primeiro capítulo daquele livro de Stam (naquilo que é, porventura, um reconhecimento da real importância do vidente). Alguns anos mais tarde, em 2000, Stam viria a dividir a reflexividade cinematográfica em mais categorias, acrescentando então a “alegoria do criador” à quadrícula da sua primeira divisão. A criação e a recepção alegóricas passavam a deter a mesma importância no interior deste articulado teórico, mantendo-se o acto de feitura técnico à parte, na mesma categoria que antes lhe fora atribuída (a de “*filmmaking*”). Desta forma, por osmose, a *oeuvre* de Cocteau e em particular a sua trilogia órfica, sai revalorizada, desta feita em termos metacinematográficos.

A natureza e o âmbito destas alegorias são tão diversos quanto o potencial número de autores que as acometem, variando consoante o gosto desses autores e o período histórico em que se inserem (alguns tópicos são mais populares numas épocas do que noutras). Não há um repertório de traços que as defina por inteiro. No entanto, pode dizer-se que, relativamente à alegoria do espectador, esta se caracteriza pela insistência na mecânica profunda (porque latente) do visionamento fílmico, quer em termos físicos (regime óptico), quer em moldes psíquicos (regime escópico). Ou seja, os cineastas que empreendem alegorias do espectador abordam tópicos que se prendem com o olhar e com o desejo. Os factores atinentes à problemática optico-escópica são, as mais das vezes, partilhados pelos videntes intra e extradiegéticos (isto é, as personagens, que funcionam como representações metonímicas do[s] vidente[s] e o espectador de cinema, que observa o filme totalmente a partir do seu exterior. Relembro as teorias psicanalíticas de Christian Metz implicam a relação de um olhar com um ecrã (1980). Se esse ecrã for inteiramente metafórico estamos perante uma alegoria pura. A teoria de Robert T. Eberwein sobre o “ecrã onírico” do vidente pode ser utilizada neste contexto, contemplado pelo próprio teórico, que no livro *Film and the Dream Screen* (1984) se refere ao *opus Persona*, de Ingmar Bergman (1966), ou ao filme *Belle de Jour*, de Luis Buñuel (1967). A relação figurada de um espectador abstracto com um ecrã só existente a nível simbólico, e muitas vezes presente apenas na sua mente, faz destes produtos objectos muito interessantes em termos enunciativos (Eberwein 1984).

Por seu turno, Raymond Bellour, em 1965, preconizava uma prática cinematográfica orientada para as problemáticas do autor. Este tipo de filmes deveria representar/reflectir simultaneamente o sujeito criador e a obra que ele/ela vai gerando, a fim de se insistir no cerne criativo do trabalho autoral. Para Bellour a questão do criador deve equacionar-se em três plataformas: (1) a da matéria criada; (2) a dos seres criadores; (3) a do confronto entre criatura e criação. Assim, a alegoria do criador pode ser abordada num outro prisma: a de um qualquer autor que manifeste, ao longo da sua *oeuvre*, uma tendência alegórica. Desta feita, o vidente reproduz, no acto de visionamento, a enunciação originária do autor, no acto de produção. Abordar Neste contexto, abordar as questões da inspiração artística, ou da “expiração”, como lhe chama Jean Cocteau, é, porventura, empreender uma alegoria do autor no sentido mais nobre do termo (enquanto Poeta com maiúscula). Arthur B. Evans (1977, 32) afirma que para

Cocteau a “poesia” era uma forma comunicacional de estar e um modo mental e espiritual de ver.

A divisão que acabei de operar, entre alegorias do espectador e alegorias do criador, parece sugerir, na sequência do entendimento que Robert Stam faz desta matéria a partir do ano 2000, que a compartimentação referida é estanque. Na verdade, não é inteiramente assim. O metacinema auto-reflexivo é profundamente enunciativo, apostando na consagração plena e na plena revelação do seu lado artificial e construído, como obra *de* alguém *para* alguém. Existe enunciação na origem e na chegada da obra, o que transforma cada filme feito e a respectiva recepção num acto enunciativo do mesmo quilate. Consoante a temática e a narrativa específicas do filme, essa enunciação pode ser intradiegeticamente veiculada mais do lado do criador ou do espectador. Logo, filmes organizados em torno do mecanismo de enunciação mental (por exemplo, de uma personagem espectadora) são, provavelmente, alegorias do vidente, incorporando a enunciação do autor implícito, gerador da produção fílmica que *contém* a personagem enunciadora. Existe, pois, enunciação *dentro* do filme, *fora* do filme e *em torno* do filme. Quando a alegoria é intencional, o enunciador-mor é mais forte e aqui é ainda mais notória a sua intervenção como “arquitecto” da enunciação auto-reflexiva e, eventualmente, como tema da própria obra. É o caso dos filmes de Jean Cocteau em apreço neste artigo.

Por ser, muitas vezes, difícil separar as alegorias do criador das alegorias do espectador – até porque todos os criadores mantêm algo da sua natureza intrínseca de videntes e os videntes aspiram normalmente ao acto de criação, nem que seja por empatia com o autor – prefiro utilizar a expressão “alegorias do enunciador”, independentemente daquilo que seja a tónica dos filmes. No caso de Jean Cocteau, as alegorias fílmicas cruzam duas das suas preocupações centrais: o mito do Poeta e a dimensão especular própria à contemplação de um outro lado, onde se situa uma outra realidade (porventura mais real do que a do lado de cá) e que eu pretendo conotar com a realidade / mundo do espectador.

### **Jean Cocteau: a defesa do narcisismo mitómano**

A *politique des auteurs*, surgida nos anos 50 em França, baseava-se na distinção entre *auteurs* e *metteurs-en-scène*, sendo apanágio dos primeiros possuírem manifestamente, ao longo da sua *oeuvre*, um leque reconhecível de obsessões, experiências e emoções. Cocteau é, desde logo, um dos poucos cineastas franceses estabelecidos que foi considerado pelos jovens turcos dos *Cahiers du cinéma* como “auteur” [2]. Ele próprio o pensava, fazendo da figura do poeta um *leitmotiv* de carácter auto-referencial e auto-representacional. Nos três filmes que constituem a chamada Trilogia Órfica Cocteau tece analogias com figuras de “Poetas” diegéticos: em *Le Sang d'un poète* o jovem artista surge “marcado” por uma estrela (a qual era recorrentemente usada por Cocteau como forma de assinatura); em *Le Testament d'Orphée*, Cocteau interpreta a figura diegética de “Jean Cocteau”, convivendo, no mesmo espaço e

tempo (ambos incharacterísticos e abstractos, como que numa suspensão da história), com as personagens do filme anterior que ele próprio criara, numa clara metalepse do autor, e cruzando-se, numa das cenas do filme, com um duplo intra-intra-diegético de si mesmo; em *Orphée* as angústias e amarguras artísticas de um poeta em busca da imortalidade movem a narrativa e todas as suas reviravoltas. Através destes filmes, Cocteau reflecte directamente em torno da arte, do artista e da relação deste com a sua obra, assumindo-se quase como um “meta-autor”. Em termos enunciativos, os genéricos escritos à mão, pelo punho do próprio Cocteau, são uma evidência do estatuto autoral que o cineasta se arroga.

Do mesmo modo, Cocteau assume, em *Le Sang d'un poète*, que o filme em causa é uma obra alegórica (“*L’auteur dédie cette bande d’allégories...*”) [3] e, simultaneamente, um striptease da sua alma. A natureza deambulatória deste filme inicial faz-se igualmente sentir nos dois seguintes da trilogia órfica, conferindo-lhes uma dimensão, tal como naquele caso, de longo passeio pelo imaginário do poeta (o próprio Cocteau) e um admirável “veículo de poesia” (leia-se autoral). A subjectividade enunciativa do autor, que assim se revela, através de uma voz off logo no início do filme, é um território análogo ao dos sonhos e das memórias, devido à sua aparência ilógica, que a natureza abstracta da alegoria ainda reforça mais. Pese embora a maleabilidade do espaço e a sua indeterminação relativa são vários os *décors* em que se encontra bem presente um espelho concreto, artefacto indispensável à mensagem poética e auto-reflexiva de Cocteau. O mesmo se pode dizer de um aparentado proscénio teatral, que remete o outro lado do espaço (portanto, para o espectador) e que é igualmente carregado de simbologia, encontrando-se interligado ao reflexo especular. Com efeito, em *Le Sang d'un poète*, o protagonista penetra, através de um espelho líquido, no Hotel des Folies-Dramatiques, onde espia, pelo buraco da fechadura, cenas que decorrem em quatro quartos como em quatro palcos de teatro. De um lado encontra-se a personagem do “poeta” a olhar e do outro as figuras por ele olhadas. Esta dicotomia espacial é reforçada no mesmo filme, mais à frente, quando o poeta se mata, num palco, em frente a espectadores sentados num camarote (e que aplaudem o gesto de imortalidade empreendido pelo artista diegético). Em ambas as ocorrências o voyeurismo contido nas cenas é inegável.

Estes dois *leitmotive*, articulados com a figura do poeta e a sua imortalidade, denunciam os pontos-chave da alegoria do enunciadador: obra feita por um cineasta consciente do discurso autoral que veicula, mas colocando em destaque o público. É como se, nesta trilogia fílmica, os espelhos devolvessem a imagem ao próprio autor; como se o acto de invasão, física ou optico-escópica, do “outro lado”, mais não fosse do que uma mirada ao seu próprio reduto interior. Tal como o espectador olha o filme em busca de “entradas” para a figura do autor (de acordo com a teoria dos hialosignos exposta por Deleuze em 1985), este também olha o vidente, em busca de sinais de leitura da sua própria pessoa. A imortalidade do autor depende desta interpretação extra-obra. A última das cinco mortes preconizadas por Cocteau, e inventariadas por Evans (1977, 49) [4], é precisamente aquela em que o poeta desaparece perante a obra de arte acabada. Evans defende que o poeta se encontra ligado às suas obras por um acto de amor indissolúvel, uma vez que elas são uma extensão de si mesmo (1977,

90). Deixar a obra partir é morrer simbolicamente, daí que Cocteau cultive a Fenixologia, renascendo a cada obra iniciada, para perecer a cada obra concluída. É um ciclo funesto mas necessário, que se cumpre através do espelho na sua função de portal. A Morte, ao atravessar a superfície especular, ratifica a natureza artística imortal do poeta, mas não o faz sozinha. Também o poeta, ao olhar-se ao espelho, reconhece a sua identidade criadora, pois que o *speculum* tanto reflecte as profundezas do autor como a figura do vidente, cuja percepção é uma montra do próprio autor.

A relação entre as figuras míticas de Orfeu e Narciso é salientada por vários teóricos, não sendo de menor importância o facto de ambos sofrerem um destino fatal. A primeira destas figuras míticas sacrificiais (Orfeu) é, na lógica greco-romana, o deus da poesia; a segunda está conotada com a beleza e com o olhar. Um simboliza o criador, o outro o vidente; em conjunto representam a criação usufruída. Narciso, contudo, possui duas valências: numa delas remete para o amor de si, noutra aponta para a Invisibilidade, que Cocteau gosta de grafar com maiúscula. Nenhuma destas valências deve ser entendida de forma negativa, mas sim como sintoma de manifestação artística, a qual tanto implica o desejo como a visão.

Segundo o relato que Ovídio faz do mito de Narciso, num recanto de natureza paradisíaca e sombreada, o protagonista vê o seu reflexo nas águas transparentes de um calmo lago e é de imediato arrebatado pela imagem daquela “beleza delicada”, sendo por ela fisicamente “inflamado”. Assim, descobre o prazer numa representação figurativa e, ainda sem o saber, conhece-se em *imago*. Trata-se, primeiro que tudo, de um prazer estético mas de ordem claramente sexual porque corpórea. Narciso não se volta para a *bela* natureza que o rodeia, rejeitando a imagem contida na superfície da água (o que seria um caso típico de sublimação), mas sim para a imagem que a água lhe devolve, à qual se entrega ainda mais (caso sintomático de idealização). Mantém, portanto, a sua postura inclinada para o reflexo, descurando todas as realidades circundantes: é o espelho que o atrai e, na sua ignorância, ele próprio como duplo de si mesmo. Tão ocupado está a contemplar-se que não se dá conta de que ele próprio é contemplado, e não apenas pela sua imagem líquida. A bela ninfa Eco observa-o à distância, definhando fisicamente devido à renúncia de Narciso, mas com a sua paixão por ele ainda mais exacerbada por essa frustração, tal como o espectador de cinema perante a obra fílmica que nunca o poderá englobar.

Os acometimentos amorosos de Narciso são repetidamente rejeitados pela figura do lago, apesar de esta lhe demonstrar fulgor igual ao seu, facto que Narciso justifica pela duplicação exacta de cada gesto. A imagem do outro não se deixa capturar fisicamente pois é incorpórea. Cada vez que Narciso procura abraçar a água fura a superfície da mesma e destrói a *tela* onde se projecta a imagem bem-amada. Aquela “fugitiva aparência”, aquela “imagem mentirosa” escapam-lhe, tal como ao espectador cinematográfico primordial que, ao tentar entrar na realidade do filme, apenas derruba a imagem do mesmo, como sucede em *The Countryman and the Cinematograph* (1901, R.W. Paul) e *Les Carabiniers* (1963, Jean-Luc Godard). De frustração em frustração, Narciso acaba finalmente por descortinar o verdadeiro

sentido da aparição: “Tu não és outro senão eu próprio, agora vejo-o bem. Não serei mais enganado pela minha imagem” [5]. Porém, se o verdadeiro conhecimento foi deste modo alcançado, a dissociação de si e o atenuar da sua paixão não podem ser obtidas. Narciso *conhece-se* e com isso está condenado a morrer, não sem antes ter alimentado sobejamente a vista com o seu próprio reflexo. Agora já com perfeita consciência, mergulha a cabeça no lago e deixa-se morrer, numa última tentativa de fusão de si consigo. Inclusive, ao ser transportado para o Além, não pode deixar de se mirar no rio Styx, tão *auto-imerso* e enamorado de si próprio se encontra. Por fim, o seu corpo desaparece, sendo metamorfoseado numa bela flor aquática que detém o seu nome. Não é por acaso que em *Le Testament d’Orphée* a flor hibisco atravessa o filme, chegando a ser moldada pelas mãos do próprio Cocteau intradieético.

Narciso simboliza a capacidade criativa de se olhar a si mesmo e a possibilidade de contemplar representações; eventualmente de produzir uma fusão de ambos os aspectos num único resultado, necessariamente artístico. Nesta perspectiva, Narciso é o descobridor da arte e, em particular, de toda aquela que radica directamente na auto-representação. O narcisista recria o mundo a partir de si próprio; o artista recria-o a partir da imagem, e por causa da imagem, que faz de si. A criação artística, neste caso por via do cinema, torna-se assim uma compulsão pulsional. O autor cria porque não pode eximir-se a redesenhar o mundo à *sua* imagem. Desta feita a mitologia grega corrobora a “mitologia pessoal” de Cocteau e a sua elevação enquanto Criador.

### ***Orphée*: alegoria do criador a *ver-se* criar**

Em *Orphée* (1950) verifica-se um equilíbrio entre a enunciação artística e a enunciação mental, bem como entre a produção e a contemplação intradieéticas. Por conter, ao mesmo tempo, traços de alegoria do criador e do espectador, esta obra é um bom exemplo do que atrás defini como “alegoria do enunciador”. É também, dos três filmes que compõem a trilogia órfica, aquele em que a dimensão narrativa é menos abstracta, dando a impressão de um desenvolvimento diegético linear.

O protagonista, interpretado por Jean Marais, é um poeta célebre e institucionalizado como verdadeira “glória nacional” (nas palavras do Comissário de Polícia). O seu estatuto de criador é assumido por ele próprio e pelo filme, que contém muitas cenas em torno desta problemática. Concomitantemente, a obra possui uma interacção entre dois mundos: o dos vivos, onde reside Orphée e a sua mulher Eurydice, e o dos mortos, onde habita a Princesa, figura alegórica para a Morte de Orphée. Esta interacção estabelece-se de dois modos: (a) fisicamente, num percurso que é uma autêntica viagem por uma Zona intermédia (conhecida como “la Zone”); (b) através do olhar. A contemplação visual adquire neste filme um importante valor semântico que corrobora o discurso do enunciador-mor sobre o estatuto da criação e dos criadores.

Orfeu é uma figura mitológica que se destaca pelos seus exímios dotes de cantor e tocador de lira, capaz de encantar todos os seres vivos com a sua arte. Adoptar esta figura como protagonista da narrativa é assumir a construção de um filme sobre a criação artística e a relação entre o Poeta e a morte, uma vez que, no mito, Orfeu morre às mãos das Bacantes, que despedaçam o seu corpo. Logo, o Orfeu mitológico é uma criatura situada na confluência da genialidade e do sacrifício.. Num texto, proferido em voz *off* pelo próprio Jean Cocteau logo no início do filme, somos informados que a obra segue a mitologia grega, na qual Orfeu era um cantor da Trácia [6]. No entanto, existem indícios mais discretos de uma filiação cristã. Com efeito, a *mise-en-scène* do filme mostra-nos um poeta mais novo do que Orphée, Cégeste, colhido pela Morte prematuramente, aos 18 anos, a ser por duas vezes transportado em braços com a cabeça pendendo para trás numa pose de frágil abandono que a iconografia cristã nos faz associar à imagem de Cristo a ser retirado da cruz. Numa dessas duas situações, Cégeste tem os braços abertos, evocando mesmo a crucificação. Complementando estes aspectos visuais, encontra-se uma ideia de abnegação suprema: o Poeta, figura abstracta por excelência e que é o tema da trilogia órfica, tem de morrer fisicamente para ser imortal como artista, mas ao alcançar esse estado, vive para sempre na memória dos povos, sabotando a eliminação que a morte pressupõe. *Orphée*, é pois um filme que, intradiegeticamente, visa o sacrifício [7].

O filme abre com um genérico onde os nomes surgem sobre um fundo branco. Nele são visíveis vários desenhos da figura lendária de Orfeu, esboçados pelo punho de Cocteau. São desenhos esquemáticos, feitos de linhas que unem pontos, como num traçado de constelações, mas onde podemos distinguir logo duas imagens recorrentes e que ilustram a técnica e o tema do filme: Orfeu com a sua lira e um duplo Orfeu (é um esquisso em que são visíveis dois Orfeus, face a face). O genérico remete logo para um trabalho sobre: (a) a autoria (Orfeu como Poeta); (b) a reflexividade e o espelhamento (Orfeu e seu duplo); (c) a descodificação que a obra, enquanto alegoria, implica. A Morte, emissários da morte, anjos, Além, Terra de Ninguém em ruínas (a Zona), ressurreições e travessias entre os dois mundos revelam as operações do fantástico que é compatível com o universo daimónico da alegoria, porque estas figuras são todas abstrações. Outras que parecem mais realistas são igualmente alegóricas: o jovem poeta emergente, o poeta esquecido que não escreve há 30 anos, o comissário de polícia como representante da Lei e da Nação (ou seja, as instituições e o instituído), Eurydice como a domesticidade, a bacante interpretada por Juliette Gréco como representação do irracional... De tal modo o universo fílmico de *Orphée* é abstracto que não possui nenhuma temporalidade concreta. A voz *off* de Cocteau comenta logo de início: “*Ou se passe notre histoire et à qu'elle époque? C'est le privilège des légendes d'être sans âge. Comme il vous plaira*” [8].

É no Café des Poètes que vemos Orphée pela primeira vez no filme. O estabelecimento é frequentado por jovens boémios com inclinações artísticas. Orphée encontra-se no interior e não faz parte de nenhum dos pequenos grupos que enchem aquele espaço reduzido. Ao atravessar a soleira da porta cruza-se com Cégeste, o novo poeta da moda, com o qual troca olhares. É o Poeta instituído a mirar a sua concorrência, que, numa

névoa etílica e arrogante, lhe devolve um olhar de desprezo. Cégeste foi trazido num Rolls Royce, pertencente a um Princesa estrangeira, presumível editora do jovem artista (papel interpretado por Maria Casarés). No exterior, Orphée é convidado, por outro poeta de idade mais avançada e que destoa do ambiente de boémia juvenil daquele estabelecimento, a sentar-se com ele a uma mesa, onde se encontram dois outros poetas mais jovens. Os dois neófitos afastam-se de imediato, confirmando o ostracismo a que Orphée se diz votado no mundo dos artistas. O tópico de conversa entre os dois homens revela o âmago do problema (e da temática): Orphée é odiado pelos seus pares, num misto de inveja pela fama granjeada junto do grande público e de rejeição da sua sedimentada e demasiado institucional prática artística. O livro de Cégeste, feito de páginas em branco e intitulado “Nudisme”, revelaria, aos olhos da concorrência, uma atitude fresca que a escrita de Orphée já não possui [9]. Como diz o interlocutor de Orphée: “*Aucun excés n’est ridicule*” (“Nenhum excesso é ridículo”). Para poder ser aceite no círculo de Poetas, Orphée tem de produzir algo de extraordinário e novo. “*Étonnez-nous*” (“Surpeenda-nos”) é o repto que lhe lança o outro poeta, aposentado.

O orgulho ferido de Orphée medita naquele comentário, que o corrói por dentro, servindo de motor a uma parte importante do drama. O Poeta deseja mudar a sua *praxis* e vai ter uma ajuda do Além. Cégeste é atropelado por dois motociclistas trajando de igual e que só mais tarde compreendemos serem colaboradores da Morte. A Princesa ordena que o jovem seja colocado no seu automóvel e Orphée é convidado a entrar para “servir de testemunha”. O Poeta segue, pois, com a Morte e o seu motorista, Heurtebise, numa primeira viagem que lhe vai mudar a vida. É a primeira de várias visitas ao Outro Lado, numa interpenetração da Arte e da Morte. Neste caso concreto, após atravessar uma passagem de nível, a Princesa ordena ao seu condutor que “tome o caminho habitual”. Com a câmara colocada no interior do automóvel, vemos a paisagem transformar-se de repente, por efeito óptico, em negativo fílmico [9]. O rádio do veículo é ligado e começa a emitir estranhas, mas belas, mensagens, proferidas pela voz de Cocteau, como por exemplo: “*Le silence va plus vite à recoulons. Trois fois*” (“O silêncio anda mais depressa para trás. Três vezes”). São frases sem nexos e cuja repetição faz pensar numa espécie de código artístico, que desde logo intriga e maravilha Orphée. O Rolls Royce e os seus ocupantes, incluindo o cadáver de Cégeste, chegam já de noite a um chalé. Aqui principia o *leitomotiv* do sono/sonho, que percorre o resto do filme até ao seu final.

Atordoado com a estranheza dos acontecimentos de que se vê participante, Orphée está algo distraído, levando a Princesa a perguntar-lhe se ele “está a dormir em pé”. Pouco tempo depois a seguinte troca de frases tem lugar: Princesa: “*Décidement, vous dormez?*”/ Orphée: “*Oui, je dors. C’est très curieux.* [...] Princesa: “*Si vous dormez, si vous rêvez, acceptez vos rêves. C’est le rôle du dormeur.*” [10]

Metaforicamente é de sono e de sonho que aqui se trata. A transposição de uma realidade para outra só é possível através do onírico, numa enunciação de tipo mental. Mais uma vez se compreende que o Além é apenas o Outro Lado da mesma realidade. Se na vida quotidiana o “outro lado” da vida é a morte, no cinema o outro lado da vidência é o filme visto.

Ambos se reduplicam num curioso efeito de espelhos, metafórico e literal, que serve para reforçar a interdependência entre o visível e o visto e entre a realidade e a sua ilusão (que pode, inclusive, ser uma hiper-realidade, ou seja, uma versão mais real do que aquela, com um conteúdo melhorado). A indicação do sono e do sonho remete para três aspectos: (1) a enunciação do espectador de cinema; (2) o estado de dormência intradieética de Orphée, que pode, no plano da “realidade” (a sua vida quotidiana) ser um sonho; (3) a morte simbólica do Poeta, o enunciador-mor, decorrente do acto de produção fílmica. De qualquer modo o *leitomotiv* em causa é sinónimo de enunciação, partilhada entre as instâncias autoral e espectacular.

Quando Orphée e a Princesa ficam sozinhos no quarto daquela a rádio emite a frase (mais uma vez com a voz de Cocteau): “*Les miroirs feraient bien de réfléchir d'avantage. Trois fois*” [11]. Nesse momento, em que as duas personagens estão, efectivamente, reflectidas no espelho do toucador, este estilhaça-se, mas é um efeito temporário, destinado a provar que há um regime de crença mais importante do que a mera percepção visual, o qual consiste na crença cega, ou seja, psíquica. O filme articula-se, pois, em torno do ver (com os olhos) e do saber (com a mente): “*Vous cherchez trop à comprendre. C'est un grave défaut*” (“Esforça-se de mais para compreender. É um grave defeito”), diz a Princesa. Mais tarde percebemos porquê: “*Il ne s'agit pas de comprendre. Il s'agit de croire*” (“Não se trata de compreender, mas sim de acreditar”). O Poeta, por “ser mais do que um homem” (como afirma o anjo Heurtebise) tem a capacidade – e o dever – de usar o seu imaginário criativo, algo que está vedado ao resto dos mortais. É seu o reino da ilusão, que ele pode enunciar a seu bel-prazer. No entanto enunciar, usando o aparelho criativo do Poeta, não deixa de ser uma forma de visão, neste caso no sentido visionário do termo. O espectador de cinema, durante o visionamento fílmico, também vê com os olhos da mente, na produção do sentido sem o qual a obra vista não seria interpretável. Olhar o universo do filme, com as suas eventuais estranhezas e idiossincrasias, é um acto de crença, tal como o é deixar-se seduzir pela Morte para adquirir a concretização de um desejo: a imortalidade de um nome e de uma *oeuvre*. Ao aderir ao filme, o espectador vive numa outra “realidade” e é feliz, ao iniciar um comércio com a Morte o Poeta prefigura a sua visão pelos outros – vê-se metaforicamente a ser visto – e sente-se validado. A paragem do tempo, que por duas vezes se imobiliza nas 18:00 enquanto Orphée vai ao Além, comprova que é possível olhar o futuro como presente, ou, como diria Deleuze, que há algo de não cronológico no tempo artístico quando o enunciador enfrenta a sua própria natureza criativa.

O desejo é o desejo do Outro, diz-nos Lacan, e em *Orphée* esse *dictum* torna-se comprovável na dualidade emocional experienciada pelo protagonista. A Morte (a Princesa) é a única personagem do filme capaz de devolver o olhar a Orphée. Por essa razão, todas as noites a Morte vai ao quarto do Poeta para o *ver* dormir, como nos indica a voz *off* de Cocteau: “*Chaque nuit la Mort d'Orphée revenait dans la chambre*” (“Todas as noites a Morte de Orphée voltava ao quarto dele”). Nesses encontros, em que o protagonista se desconhece visto, a Morte olha-o não com os seus olhos costumeiros (os da Princesa), mas sim com uns olhos artificiais, pintados nas pálpebras (como Cocteau tanto gosta de fazer e repete nos

outros dois filmes da trilogia órfica). Este contacto, efectuado no mundo dos vivos, o quarto de Orphée - lugar de desejo por excelência - é possível devido à existência de um enorme espelho de parede contendo três faces, o qual ao fechar-se adquire o aspecto físico do resto da parede da divisão. Como revela Heurtebise num dado momento do filme: “*Je vous dirai le secret des secrets: les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient*” [12]. Assim é, de facto, em várias ocorrências fílmicas; a existência deste espelho no quarto de Orphée funciona como um autêntico portal para o Além, o mundo da Morte, mas também do inconsciente (o mundo onde não se deve compreender). É através deste espelho que a Morte leva Eurydice, mas é também através dele que Orphée atravessa para “o outro lado” a fim de a ir resgatar. Calçando umas luvas que servem de passaporte para aqueles que não dominam a arte de se presentificar num e noutro mundo (a Princesa e Heurtebise), Orphée penetra no espelho “como se ele fosse água” [13].

Orphée ama a Morte (como é apanágio dos poetas) e a Morte ama Orphée, por isso não resistem a olhar-se mutuamente. O olhar duplicado que Lacan professa (1973) é, neste filme, um modo de ilustrar a componente espectral da alegoria. Outras duas formas, directamente relacionadas com esta, são o olhar e o sonho. O espelho é o veículo por excelência do olhar, mas não é destituído de perigos, como relembra Heurtebise: “*Méfiez-vous des miroirs*” (“Cuidado com o espelhos”). Quando Orphée regressa com a sua mulher Eurydice ao mundo dos vivos, o cumprimento da condição indispensável para a manter viva – não a olhar nunca - torna-se bem difícil. Orphée acaba por transgredir, apesar da ajuda atenta de Heurtebise, quando olha, sem querer, a sua mulher no espelho retrovisor do Rolls Royce da Princesa. O instrumento que serve de concretização ao desejo poético de Orphée (o seu encontro com a Morte) acaba por provocar a perda da sua felicidade doméstica, na morte anunciada da sua mulher, Eurydice. É também no espelho que o Poeta lê uma ameaçadora carta anónima que lhe fora enviada “manuscrita ao contrário” e cuja ameaça acabará por concretizar-se, provocando a morte temporária de Orphée.

Por outro lado, o espelho serve de tela onde a imagem do Poeta se duplica num espelhamento narcísico que é assumido como tal pelo filme. Quando o protagonista vê a Morte entrar no espelho pela primeira vez, acompanhada de Cégeste e dos motociclistas seus serviçais, ocorrência que tem lugar no chalé aonde foi conduzido contra sua vontade, tenta segui-los mas não consegue entrar no filme metafórico. Tal como Buster Keaton em *Sherlock Jr.* (1924, EUA), o “outro lado” rejeita-o nesta primeira tentativa. A um plano em que a câmara está colocada no interior do espelho, como se estivesse atrás de um vidro, captando o Poeta nos seus esforços vãos de partir aquela barreira, segue-se outro em que Orphée, desistente, se deixa escorregar com a face encostada ao espelho, que nesse caso duplica a sua imagem em escala bastante aproximada. O Poeta fecha os olhos. Por encadeado, passamos para a cena seguinte, na qual Orphée acorda, num espaço completamente diferente do anterior (uma paisagem deserta constituída por dunas de areia) mas não sem que o filme produza um importante *raccord* de forma. O Poeta está deitado com a face encostada a uma superfície especular semi-oculta na areia e que pretende ser a representação metafórica de uma poça de

água cristalina. Este dispositivo, que não molha o protagonista, remete indiscutivelmente para o seu desdobramento psíquico através do mito de Narciso, outra figura lendária grega, em que o sono e o poder da imagem são fundamentais. Em *Orphée*, o Poeta não se ama a si próprio directamente, mas ama a Morte de Orphée (ou seja, a sua morte) e está, indubitavelmente, preocupado com questões de auto-imagem para a posteridade. Este facto leva-o a permanecer no interior do automóvel da Princesa, de ouvido colado ao rádio que emite as estranhas mensagens, no intuito de aprender algo de poeticamente “novo e fresco”, tal como o Narciso mítico permanece colado à sua própria imagem, incapaz de se afastar para não perder o reflexo de alguém que estima superior a todos quantos o amaram no passado.

O sono existe no filme tanto em termos literais como metafóricos, mas ambas as circunstâncias corroboram o lado espectadorial da alegoria do enunciador que esta obra contém. Para começar, por diversas vezes, vemos o Poeta dormir fisicamente, no que pode ser uma ligação entre o estado poético e o estado onírico. Os poetas são seres diferentes, capazes de verem aquilo que os outros seres não atingem e talvez que o sono seja o estado em que melhor logram fazê-lo. Um jornalista que se introduz na propriedade de Orphée diz-lhe, em tom irónico: “*Je vous laisse dormir, Orphée, je vous laisse dormir. Mais faites bref*” (“Eu deixo-o dormir, Orfeu, eu deixo-o dormir. Mas não demore muito”). Haverá alguma hipótese de lermos o filme todo como produção onírica? A cena realista no Café des Poètes não parece dar credibilidade a esta alternativa. Contudo, é o próprio enunciador-mor que avisa logo de entrada, em *off*, que vamos assistir a uma lenda e que as lendas não têm idade nem coordenadas espaço-temporais. No fundo, Cocteau deixa o regime do filme ao nosso critério: “Como vos aprouver”. Nesta perspectiva, a cena final, em que Orphée é reunido a Eurydice no mundo dos vivos e na qual parece satisfazer-se de uma vida burguesa normal, junto de uma mulher extremosa mas nada artística (“*Le nôtre, c’est le seul amour qui compte*” (“O único amor que conta é o nosso”), pode ser interpretada como o regresso ao real. Contudo, e apesar do sacrifício da Morte pelo Poeta, para que este possa ser imortal, não é muito credível que ele deixe de pensar na Morte, sua musa verdadeira. Deste modo a cena final pode ser lida, no contexto da alegoria – friso-o bem – como profundamente irrealista e uma frase anterior de Orphée pode, em retrospectiva, ser lida de modo diverso: “*C’est le rêve qui continue. Mon cauchemar qui continue. Mais j’amerais qu’on me réveille*” [14].

Num outro momento da obra, Orphée profere um comentário semelhante ao anterior: “*Il est capitale que je me réveille*” (“É imperioso que eu acorde”), referindo-se à necessidade de buscar nova e melhorada inspiração para o seu trabalho poético. Isto pode ser difícil, tanto em termos artísticos como existenciais, pois que os poetas quando verdadeiramente inovadores tendem a ser perecíveis, pelo menos em termos corpóreos (Cégeste é colhido pela Morte quando começava a fazer nome), e porque, no fundo, tudo é sonho. Como afirma a Morte de Orphée: “*Mon pauvre amour, il [o ser supremo que dá ordens] n’habite nulle part. Des uns pensent qu’il pense à nous, d’autres qu’il nous pense, d’autres qu’il dort et que nous sommes son rêve, son mauvais rêve*” [15]. Se o trabalho de todos os poetas intradieгéticos é inútil e se em ambas as “realidades” presentes na obra (o lado de lá, metafórico filme, e o lado de cá,

metafórica plateia do vidente) não existe livre arbítrio, então esse trabalho só pode ser imputado ao enunciador-mor, o “IL” supremo [o autor extra-digético], o que faz da obra no seu conjunto, efectivamente, uma rede onírica enunciada. Neste caso, uma alegoria.

A existência dessa entidade superior é preconizada em termos figurativos pelos inúmeros planos picados, mas nunca verticais. Trata-se de um ponto de vista supremo, já que enquadra dessa forma tanto o Poeta diegético como a Morte, que é suposto existir num plano superior de realidade daquele. Este plano, no entanto, não coincide nunca com o ponto de vista de Deus, o que apenas sucede no plano dito inteiramente vertical. Aliás, a Morte perde toda a sua consistência de enunciativa a partir do momento em que se apaixona. Quando se introduz no quarto de Orphée, de noite, a fim de o ver dormir, vai trajada de branco e não de negro, a sua vestimenta habitual no Além. Na terceira transposição do espelho, que ocorre no quarto de Orphée, aliás, a Morte surge vestida de duas maneiras opostas na mesma cena: de preto e de branco, alternadamente. O traje branco é envergado nos instantes da cena em que a Morte admite a Heurtebise o seu amor por Orphée, de resto é o vestido negro que é usado. A humanidade da Morte, o seu lado feminino, torna-a permeável a uma instância superior: dentro da história é o tribunal de juizes do Além, fora dele é o enunciador-mor, também ele dotado do poder de decidir o destino das personagens.

Por último, analisemos a Zona, um espaço onírico dentro do espaço onírico que é o filme todo. Heurtebise informa o Poeta que a Zona é feita “da memória dos homens e das ruínas dos seus hábitos” e que é ali que todos os espelhos do mundo conduzem. Dito de outro modo, todos os espelhos levam ao estado onírico ou são dele reflexo. No fundo, as superfícies especulares são ecrãs metafóricos. Embora em termos diegéticos a Zona seja uma “realidade” disfórica mas homogénea, uma vez que é geograficamente uma autêntica ruína e tudo nela é decrépito, o modo como foi filmada introduz dois planos numa mesma imagem. Cocteau observa, em entrevista, que as marchas de Heurtebise e de Orphée foram registadas a vários meses de distância, o que justifica a diferença no tipo de imagem (uma delas é claramente uma retro projecção). Porém há referência, no diálogo, ao vento que faz esvoaçar os cabelos de Heurtebise, o que indica que as duas imagens foram concebidas para ser substancialmente diferentes uma da outra, como que a separar em termos ontológicos as duas personagens. A existência de alguns figurantes humanos na Zona, nomeadamente um jovem vidraceiro que apregoa a sua mercadoria, e que surge em ambas as *camadas* da imagem, primeiro à frente de Heurtebise e depois interposto entre este e Orphée, denota que aquela diferença visual é motivada por razões que não são exclusivamente de ordem técnica. O onirismo invade o filme e chama a atenção para a enunciação como facto fílmico.

## Notas Finais

[1] A trilogia Órfica não foi pensada por Cocteau como tal; é mais o resultado de um reagrupamento temático e de *leitmotive* caros ao autor.

[2] A revista *Cahiers du cinéma* contribuiu, inclusive, para a promoção do filme *Le Testament d'Orphée* o acompanhar a gestação do projecto e publicar artigos e entrevistas com o próprio Cocteau.

[3] “O autor dedica esta banda de alegorias”. Esta e as seguintes traduções são todas minhas.

[4] As outras quatro são, por ordem cronológica: (1) a obliteração da consciência poética do poeta (cujo consumo de ópio lhe permite a uma maior inspiração num estado alterado da consciência); (2) a rejeição das formas de arte tradicionais, com as quais tem de operar uma ruptura; (3) a morte do poeta para o mundo durante o acto de criação, mergulhando completamente na obra; (4) a perda da visão originária do poeta, quer sejam limitações imprevistas, quer sejam “sincronismo acidentais” (ocorrências felizes e aproveitadas de modo criativo para melhorara a obra).

[5] A tradução é minha.

[6] Cocteau nunca aparece em corpo no filme, mas tutela-o narrativamente de forma explícita como voz desencarnada que intervém a espaços dando indicações das elipses temporais e do desenrolar de acontecimentos futuros.

[7] Existem várias modalidades do mesmo ao longo da obra: Cégeste a ser levado pela Morte como modo de confirmar os seus dotes artísticos emergentes; Orphée a visitar o Além para trazer de volta Eurydice ao mundo dos vivos e *flirtar* com a Morte; o anjo Heurtebise a desobedecer às ordens daquela para ajudar Orphée a salvar Eurydice; a Morte (e Heurtebise) sacrificando-se a um destino pior que a aniquilação para que Orphée seja imortal como Poeta (a voz *off* de Cocteau declara, no filme: “A morte de um Poeta tem de se sacrificar para tornar imortal”).

[8] “Onde decorre a nossa história e em que época? É privilégio das lendas não terem idade. Como vos aprouver”.

[9] Esta situação fílmica evoca o ódio intestino que os Surrealistas (entre eles André Breton e Georges Sadoul ao início) votaram durante muitos anos ao próprio Cocteau, de quem Orphée é um *alter ego* assumido. O trauma desta perseguição marca toda a trilogia órfica. O facto de esta obra possuir uma natureza autobiográfica seria irrelevante para uma análise alegórica do filme, não fora encontrar-se na base da própria filosofia cinematográfica que Cocteau defende nesta obra e nas duas outras que compõem a dita trilogia.

[10] Princesa: “Decididamente, está a dormir”. / Orphée: “Sim, durmo. Que curioso [...]”. / Princesa: “Se dorme, ou sonha, então aceite os seus sonhos. É essa o papel do adormecido”.

[11] “Os espelhos fariam melhor em reflectir mais. Três vezes.”

[12] “Vou contar-lhe o segredo dos segredos: os espelhos são portas através das quais a Morte vai e vem”.

[13] A filmagem destas transposições do espelho revela grande imaginação por parte de Cocteau, que usou a seu favor efeitos especiais, tanto de natureza óptica, como não óptica,

para servir da melhor forma os requisitos da narrativa. Neste caso a natureza líquida do espelho foi obtida por recurso a uma cuba cheia de mercúrio.

[14] “O sonho não pára. O meu pesadelo continua. Mas adorava que me acordassem”.

[15] “Meu pobre amor, ele não mora em lado nenhum. Há quem acredite que ele pensa em nós, outros crêem que ele nos pensa, e há ainda quem julgue que ele dorme e que nós somos um pesadelo seu”.

### **Bibliografia:**

- Bellour, Raymond. “Le miroir critique” (Agosto 1965) *La Nouvelle revue française*, nº 152: 307-319.
- Chinita, Fátima. 2014. “Twin Peaks – Fire Walk with Me”, de David Lynch, como Alegoria Daimónica Cinematográfica”. In *Avanca/Cinema 2014*. Avanca: Edições Cineclube de Avanca, 940-948.
- Cocteau, Jean 2003 [1973]. *Entretiens sur le cinématographe*, texto estabelecido por André Bernard e Claude Gauteur (S/l: Éditions du Rocher.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2, L’image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- Eberwein, Robert T. 1984. *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting*. Princeton: Princeton University Press.
- Evans, Arthur B. 1977. *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*. Philadelphia: The Art Alliance Press & London: Associated University Press.
- Fineman, Joel. “The Structure of Allegorical Desire”, 1981. In *Allegory and Representation*, editado por Stephen J. Greenblatt, 26-60. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, Gullentops, David and Sevenant, Ann-Van. 2012. *Les mondes de Jean Cocteau*. Paris: Non-Lieu.
- Lacan, Jacques. 1973 [1964]. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.
- Metz, Christian. 1980 [1977]. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Traduzido do francês por António Durão. Lisboa: Livros Horizonte.
- Ovídio. 1966. *Les métamorphoses* Traduzido por Joseph Chamonard. Paris: Flammarion.
- Rodríguez, Luis Sandro. 2008. *Una tinta de luz: La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Bilbao: Universidad de País Vasco.
- Stam, Robert. 1992. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Malden, USA; Oxford, UK; Carlton, Australia: Blackwell Publishing.
- Xavier, Ismail. “A alegoria histórica” 2004 [1999]. Traduzido por Marcos César de Paula Soares. In *Teoria Contemporânea do Cinema, vol. I – Pós-estruturalismo e filosofia analítica*, organizado por Fernão Pessoa Ramo, 339-379. São Paulo: Editora Senac.

**Filmografia:**

*Belle de Jour*. 1967. De Luis Buñuel. França: Studio Canal. DVD.

*Le Sang d'un poète*. 1930. De Jean Cocteau. França: Studio Canal. DVD.

*Les Carabiniers*. 1963. De Jean-Luc Godard. França: DVDY Films. DVD.

*Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* 1960. De Jean Cocteau. França: Studio Canal. DVD.

*Orphée*. 1950. De Jean Cocteau. UK: BFI. DVD.

*Persona*. 1966. De Ingmar Bergman. Portugal: Castello Lopes II – Multimédia. DVD.

*Sherlock Jr.* 1924. De Buster Keaton. USA: Stonevision. DVD.

*The Countryman and the Cinematograph*. 1901. De R. W. Paul. USA: Kino Video. DVD.