

POEMAS COM CINEMA ANTOLOGIA POÉTICA

de Joana Matos Frias, Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo
Lisboa, Assírio & Alvim, 2010

Vítor Manuel Ornelas Magalhães

Universidade da Madeira

O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.

Herberto Helder, *Cinemas, Frias et ali*, 2010: 22

164 A Editora Assírio & Alvim publicou, em finais de 2010, *Poemas com Cinema*, uma antologia que parte de um tema menos visível e pouco sistematizado no nosso país. Como todas as antologias, esta não escapa a estar “assombrada” pela tarefa de escolha e selecção, algo tão subjectivamente frágil como objectivamente forçado. Neste caso particular, a intenção é clara e expressa assim pelos seus organizadores: «Talvez a melhor justificação para esta antologia esteja no modo como os poemas agora reunidos ilustram diferentes formas de diálogo da poesia portuguesa dos séculos XX e XXI com o cinema. A amplitude do *corpus* poético aqui apresentado e a diversidade das poéticas nele envolvidas comprovam que o cinema tem merecido uma atenção continuada por parte dos poetas portugueses. Foi a esta cumplicidade que procurámos dar relevo» (Frias *et ali*, 2010: 11). Será, então, necessário referir que esta recolha de textos poéticos provém de um grupo de compiladores formado por Luís Miguel Queirós, escritor e jornalista do *Público*, e por Rosa Maria Martelo e Joana Matos Frias, professoras no Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em disciplinas orientadas para as poéticas comparadas e os estudos interartes, nomeadamente para o diálogo entre poesia portuguesa contemporânea e o cinema. Contudo, e por alguma misteriosa razão, a obra não revela qualquer informação sobre este grupo, ficando o leitor totalmente alheio a quem realizou este trabalho.

Naturalmente que não podemos esquecer a relação muito profunda que o cinema sempre teve com a literatura, umas vezes mais próxima, outras tentando,

como algumas das primeiras vanguardas e boa parte do cinema experimental, afastar-se da forma impura (de resto, defendida por um crítico de cinema tão influente como André Bazin), para se apoiar num formalismo *medium-specific*, a uma poética sem amarras a outras artes, aquilo que definiria, ou deveria definir, o meio visual cinematográfico.

Portanto, essa fuga muitas vezes reclamada, ou essa aproximação demasiado promíscua entre texto e imagem, constituiu, desde sempre, o pecado original do cinema, ora muito próximo ao teatro, ora muito próximo à literatura (e em outros casos, à pintura), isto é, a outras formas de arte anteriores. É conhecida a expressão de Pier Paolo Pasolini “Cinema de poesia” (Pasolini, 1982), fazendo ênfase na metáfora (visual), e encontrando na noção de “Subjectiva Indirecta Livre” uma complexa operação não apenas linguística, mas sobretudo estilística.¹ Esta figura, que bebe do seu equivalente literário – o Discurso Indirecto Livre – o princípio básico, assume características próprias, sendo a mais importante o sentir a presença da câmara. Talvez por isso, o seu contraponto formal, o “cinema de prosa” de Eric Rohmer, aposte em planos neutros, discretos, distanciados das personagens que falam, num universo mais afim à forma literária. Mas é preciso não esquecer que esta distinção aparecera já em Viktor Sklovski, teórico formalista russo, que discernia um cinema de prosa de um cinema de poesia, identificando, em palavras do autor, os “momentos técnico-formais” do cinema poético frente aos “semânticos” da prosa, analogamente àquilo que Pasolini iria distinguir anos mais tarde (Sklovski, 1971: 87). Segundo Sklovski, o cinema poético por excelência apresentar-se-ia como um cinema sem argumento, de pura evocação (audio)visual.

165

Entre os anos cinquenta e setenta, a *Nouvelle Vague* francesa fará uma ligação *sui generis* entre a literatura e o cinema clássico americano, com efeito, seguindo o tradicional modelo estrutural literário (tirando proveito de muitos dos seus clichés), embora com montagem e argumento desenvoltos, que fez desencadear uma série de novas vagas um pouco por todo o mundo. Certas manifestações da mesma época, como o *Nouveau Roman* (em parte influenciado pelos “autores” da *Nouvelle Vague*), procuraram novas vias possíveis para a relação palavra-imagem, dando lugar a dissociações, rupturas de estrutura, descrições tão minuciosas como ásperas e obsessivas. A mesma obsessão, fenomenológica (não por coincidência o *Nouveau Roman* foi chamado “escola do olhar”), pelos

1 O chamado cinema moderno seria então um cinema dos grandes autores, com o seu marcado estilo pessoal.

detalhes que Pasolini se referia no texto sobre o cinema de poesia.

O cinema, para autores como Jean-Luc Godard (ou até mesmo para Bazin ou Serge Daney), é o meio privilegiado do século XX, aquele capaz de acompanhar de forma absolutamente atônita e fascinante, as lacunas, os destroços, as perdas, de um século imensamente conturbado. E é precisamente por isso que o cinema veste tão bem as vestes da contradição, pelo artifício que ele representa. E aqui também conflui com a poesia, como artifício da alma. O dispositivo que o poeta utiliza, rasgando o seu interior e expondo-o camada a camada, fá-lo de forma subtil, ardilosa, com o subterfúgio da linguagem.

A sensação de angustiosa exaltação (pre)sentida por Jorge Luis Borges que, perante uma folha em branco, o impulsava a redescobrir a literatura (Borges, 2010: 7), é recíproca aos poetas representados em *Poemas com Cinema*, quem nos levam a redescobrir um filme, um cineasta, uma presença ou condição filmica, por entre a experiência do cinema e o exercício da palavra. Faz-nos lembrar aquilo que Giorgio Agamben disse sobre o lugar do poema como sendo o gesto que coloca autor e leitor em jogo no interior do texto (Agamben, 2005). É esse mesmo gesto que permite que a torrente do poema ligue, auspiciosamente, uma margem a outra. Aqui, as margens são também as de autores de lugares poéticos diferentes, a pesar de partilharem um sentido comum.

166

Mas voltemos ao livro. São cinco as linhas estruturais desta recolha antológica: *No Cinema; Depois do Filme; Homenagens; Onde o Cinema se Insinua e Filmagens*.

Comecemos pela primeira: *No Cinema*, que tem a ver com «o lugar onde a cinefilia começa: a sala de cinema» (Frias *et ali*, 2010: 14), é precisamente o lugar da experiência plena do cinema, onde o “milagre” se produz. *Depois do Filme*, faz uso de certos filmes ou de um género em particular. Os poemas de *Homenagens*, prestam tributo ao cinema através dos seus protagonistas: cineastas, actores, personagens, ou seja – e o mesmo se pode aplicar para as duas primeiras partes – expõem um profícuo sistema de afinidades, de correspondências, que une o poema com o filme. *Onde o Cinema se Insinua*, talvez a menos evidente, reporta-se a «formas de diálogo muito mais indirectas» (Frias *et ali*, 2010: 14), fazendo uso de certa gramática cinematográfica (não obstante, sente-se nesta secção uma espécie de síntese das restantes). Por último, *Filmagens*, onde «o poema se concebe como ‘filme’» (Frias *et ali*, 2010: 14), num processo efrástico, como apontam os três autores, similar à descrição visual, muitas vezes

prolongada, ou incidente, num objecto, num olhar, reveladores.

É, porventura, um dos aspectos mais conseguidos da recolha, o de deixar caminho livre para sermos nós a escolher um percurso, um movimento que nos acompanha através dos diferentes poemas escolhidos, já que as secções não são, de todo, nem pretendem sê-lo, definitivas. Aquilo que liga os poemas é a sensação que se produz da presença de um meio no interior de outro, de um olhar que atravessa o outro (talvez aqui pudéssemos entrever uma dialéctica Poema–*Eu* e Cinema–*Outro*).

Contudo, e muito embora a ressalva seja feita no texto de introdução – *Antes do Cinema* –, especialmente para a dificuldade encontrada aquando da colocação de cada poema nas diferentes secções, há exemplos que poderiam estar noutra sítio; e outros, como é o caso do único poema da Ana Hatherly ou de Fernando Assis Pacheco, mencionam muito levemente o cinema. Ainda assim, não pretendendo ser exaustiva, a obra apenas orienta o leitor para a estreita sintonia entre estas duas linguagens poéticas (entendamos aqui poético em sentido lato). Aliás, isso percebe-se na própria introdução, que em poucas páginas, apenas resume o propósito da edição e a sua estrutura. Talvez fosse mais interessante, e esclarecedor, se os autores da antologia tivessem demorado um pouco mais sobre estas questões, de modo a torná-las ainda mais estimulantes. Acontece que ao se afastarem de um estudo introdutório mais extenso, e por isso mesmo académico, deixam espaço aberto para uma futura ocasião. Pelo menos é essa a ideia que transparece.

167

Como todas as obras, há fragmentos que ficam: num filme, são pequenos gestos, uma frase, um esgar, um *travelling*, ou um plano que nos bate constantemente à porta da mente; pequenas frases de um livro, uma personagem inesquecível que tentamos personificar em alguém que não conhecemos; uma ideia que permanece misteriosamente, em momentos quotidianos, que nos sobressalta naquela noite de insónia; num poema, a junção tão improvável como real e crua de duas palavras numa frase – o mesmo encontro formulado por Sergei Eisenstein, em relação à montagem no cinema. Desta reunião de textos (que tenta obedecer a uma organização específica), e como não podia deixar de ser excepção, também nos poderão ficar alguns poemas. Propomos cinco: “Bu! Bu! Quem Tem Medo de Buñuel?”, de Alexandre O’Neill, um tanto histriónico, sem deixar de ser emotivo; o duro “Requiem para Pier Paolo Pasolini” de Eugénio de Andrade; “As Mulheres de Ozu”, de Fátima Maldonado, tão sensual como febril; “Cinema” de Carlos de

Oliveira, poema que absorve do cinema o seu lado mais orgânico, visceral; ou o simples e belo “Morte em Veneza” de Jorge Sousa Braga.²

Para terminar, lembramos que o cinema é, tal como a poesia, para utilizar uma expressão de Herberto Helder com quem começamos este texto, essa “gramática profunda” que transforma a realidade, ou se serve de ela para construir uma outra coisa, como se se tratasse de um olhar paralelo. Neste aspecto, o poema, tal como o filme, ilumina e projecta, por entre a escuridão, as emoções, as experiências e as expectativas, de um mundo em comoção. Cada vez que revisitamos um poema, é a “ressurreição da palavra” (Borges, 2010: 9) e do mundo, que em potência se nos assalta.

Referências

Agamben, Giorgio, 2005, “El autor como gesto” in *Profanaciones*, Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 77-93.

Borges, Jorge Luis, 2010, *Este Ofício de Poeta*, Lisboa, Editorial Teorema.

Frias, Joana Matos *et alii* (org.), 2010, *Poemas com Cinema*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pasolini, Pier Paolo, 1982, “O cinema de poesia” in *Empirismo Hereje* [1965], Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 137-152.

168 Sklovski, Viktor, 1971, *Zoo, o cartas de no amor* [1923], Barcelona, Editorial Anagrama.

2 Certos poemas neste livro fazem referência a filmes de Andrei Tarkovski (“Stalker – A. Tarkovsky” de José Miguel Silva; “André Roubliév” de Gil de Carvalho e “Dos olhos de Rubliév” de José Tolentino Mendonça). Andrei Tarkovski usou poemas do pai, Arseni Alexandrovitch Tarkovski, em alguns dos seus filmes. Em 1987, a Assírio & Alvim editou uma selecção de poemas deste autor intitulada *8 Ícones*.